

« Donnez-lui un masque et il vous dira la vérité » : les *biopics* musicaux de Todd Haynes et la mise à nu des pièges de l'identité

Céline Bintein
Université d'Aix-Marseille

RÉSUMÉ. Échappant à toute tentative de figement par un discours et une image médiatiques ou cinématographiques, dont elles interrogent la nature, les figures de musiciens dans les trois *biopics* musicaux de Todd Haynes, *SuperStar: The Karen Carpenter Story*, *Velvet Goldmine*, et *I'm Not There*, relèvent précisément de l'infigurable. La chanteuse Karen Carpenter, défigurée par la maladie, l'est aussi par la société du spectacle et par les nombreuses copies clandestines du film qui semble avoir épousé sa disparition progressive. Le personnage de Brian Slade, profondément malléable, passe de la représentation d'une star androgyne et provocatrice de la scène *glam* à celle d'un chanteur de musique commerciale asservi au pouvoir conservateur en place. Quant à la figure de Bob Dylan, à la fois partout et nulle part, elle est à chercher par le spectateur dans le miroitement et l'enchevêtrement de ses figurations multiples. Face à une identité subjective et musicale changeante et polymorphe, le corps poétique et musical de la voix du musicien parvient cependant à recréer une présence cohérente et à nous y attacher.

MOTS-CLÉS : *biopic* musical, star, identité, voix

« Give Him a Mask, and He'll Tell You the Truth »: Todd Haynes's Music Biopics and the Exposure of Identity Traps

ABSTRACT. Avoiding any attempt to freeze them in a media or cinematic discourse and image, whose nature they question, the figures of the musicians in Todd Haynes's



Cet article est mis à disposition selon les termes de la licence *Creative Commons* attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international. ISSN : 2260-7838. <http://savoirsenprisme.univ-reims.fr>

three music biopics, *Superstar: The Karen Carpenter Story*, *Velvet Goldmine* and *I'm Not There*, are precisely of the infigurable. The singer Karen Carpenter, disfigured by illness, is also disfigured by the society of spectacle and by the numerous clandestine copies of the film which seem to reflect her gradual disappearance. Brian Slade –deeply malleable– goes from the representation of an androgynous and provocative star of the glam scene to that of a commercial music singer enslaved to the conservative power in place. As for Bob Dylan's figure, at once everywhere and nowhere, it is to be sought by the spectator in the shimmering and tangled web of his multiple representations. Faced with a subjective and musical identity that is changing and polymorphic, the poetic and musical body of the musician's voice nevertheless manages to recreate a coherent presence and to attach us to it.

KEYWORDS: Biopic, Musical, Star, Identity, Voice

L'œuvre cinématographique de Todd Haynes, aussi changeante soit-elle, est traversée par deux genres dominants, le mélodrame et le *biopic*. La musique, dont le réalisateur affirme qu'elle « a inspiré son travail de réalisateur » (Murray, 2007 : 144), est au cœur de ces deux genres qu'elle relie par ailleurs l'un à l'autre. La filmographie de Todd Haynes est en effet jalonnée par trois *biopics* musicaux consacrés à des figures majeures de la scène musicale populaire des années 1960 et 1970.

Haynes sort de l'anonymat en réalisant en 1987 *Superstar: The Karen Carpenter Story*, moyen-métrage dédié à la figure de la chanteuse des Carpenters, célèbre groupe californien des années 1970, formé par Karen et son frère, Richard Carpenter. Le film se fait rapidement remarquer par son esthétique expérimentale et le choix du réalisateur de remplacer les acteurs par des poupées Barbie filmées dans des décors miniatures. *Velvet Goldmine*, réalisé en 1998, est un film de montage à la structure assez complexe, dans lequel Haynes explore la manière dont les stars du *glam* rock ont momentanément fait souffler un vent de liberté dans la musique pop des années 1970, mais aussi dans les identités de genre et de sexualité. Avec *I'm Not There*, Todd Haynes propose en 2007 un *biopic* musical « d'investigation critique » (Bingham, 2010 : 18), s'inspirant des « nombreuses vies » de Bob Dylan, « marqué par une déconstruction et une redéfinition de la notion d'identité et caractérisé [...] par l'abandon de l'illusion biographique et la reconnaissance de la nature plurielle des identités » (Moine, 2017 : 52). Remettant en question la reconstitution linéaire et totalisante du sujet biographique dans le *biopic* musical, la figure de Dylan miroite entre les différentes facettes d'un kaléidoscope formé par six personnages incarnés par six acteurs différents.

Notre hypothèse est que la figure du musicien chez Todd Haynes relève précisément de l'infigurable. Son identité subjective et musicale échappe à son figement par un discours et une image, médiatiques et cinématographiques. Karen Carpenter, défigurée par la maladie, l'est surtout par une cellule familiale et une société du spectacle qui lui imposent d'incarner en son corps un « idéal culturel » (Desjardins, 2004 : 27), tout comme le corps filmique de la star se transforme et s'estompe au fil des nombreuses copies vidéo clandestines du film,

qui semble avoir épousé la disparition progressive de son référent historique. Brian Slade, double fictif à peine voilé de David Bowie, passe de la représentation d'une star androgyne et provocatrice de la scène *glam* à celle d'un chanteur de musique commerciale asservi au pouvoir conservateur en place. Quant à Bob Dylan, à la fois partout et nulle part, il est à chercher par le spectateur dans l'enchevêtrement de ses figurations multiples et volatiles.

Nous verrons ainsi d'abord que la figure du musicien, prise dans un écheveau complexe de discours, de mythes et d'images, ne peut être pour Haynes figée dans l'unité et la linéarité narratives traditionnelles du *biopic*. En réaction à cette représentation totalisante et mensongère de son identité subjective et musicale, la figure du musicien, son œuvre, ainsi que l'image cinématographique qui les représente, apparaissent chez Haynes nécessairement polymorphes et en perpétuelle récréation. Davantage que le corps réel de l'acteur et le corps filmique du personnage, ce sont par conséquent sa voix et sa musique qui recréent la présence du musicien dans le film.

« *I'm Not There* » : déjouer l'illusion biographique du *biopic* musical

« Je ne crois pas qu'un mot puisse expliquer la vie d'un homme », déclare M. Thomson dans *Citizen Kane* (1941). En exhibant le mensonge du *biopic* traditionnel, qui repose sur l'illusion qu'il délivre une vérité sur la vie publique et privée de la personnalité représentée, les trois *biopics* musicaux de Todd Haynes revendiquent leur filiation avec le film d'Orson Welles :

Plutôt que d'éviter les écueils, ce qui m'intéresse c'est de les montrer. J'aime utiliser les clichés biographiques, j'aime les exposer, j'aime jouer avec les attentes des spectateurs. Je veux que les spectateurs voient clairement les pièges d'une bio filmée, mais qu'ils se rendent compte aussi que je ne me laisse pas avoir par ces pièges. J'aime mettre à nu le genre (Kaganski, 2007).

S'il attend passivement le dévoilement d'une vérité sur Karen Carpenter, David Bowie ou Bob Dylan, le spectateur de *Superstar*, *Velvet Goldmine* et *I'm Not There* risque d'être déçu. Comme l'affirme Helen Darby, « les films de Haynes visent de manière évidente à réfracter et à briser l'unité du sujet, la temporalité linéaire et la vérité historique »¹ (2013 : 338). Les trois films empruntent à *Citizen Kane* la structure de l'enquête. Elle est lancée dans *Superstar* par un « *What happened ?* » qui ouvre en voix-off la séquence qui suit la découverte du corps sans vie de Karen par sa mère dans leur résidence californienne de Downey, et qui introduit le long *flashback* censé en éclairer les causes. Ce

¹ « Haynes's films are blatant in their intention to refract and shatter traditional conceptions of unitary subjectivity, linear temporality and historical truth. » Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteure.

motif, Haynes le déroule d'une manière de plus en plus sophistiquée dans *Velvet Goldmine* puis dans *I'm Not There*. À la fin de la projection d'un faux documentaire sur la carrière et le simulacre d'assassinat de l'ex-star du *glam* Brian Slade dans la salle de rédaction du *Washington Post*, Arthur Stuart, joué par Christian Bale, ancien fan du chanteur, est chargé de mener l'enquête sur sa disparition. Arthur Stuart interroge à cette fin différents témoins, comme Mandy Slade, ex-femme exténuée, alcoolique et abandonnée dans son club, reprise assez explicite de Susan Alexander, ex-épouse de Charles Foster Kane (Darby, 2013 : 336). Les différents témoignages dans le récit-cadre donnent lieu à des *flashbacks* qui retracent le passé du chanteur, de son ascension à sa chute, selon des points de vue différents, avec lesquels s'entrecroisent les propres souvenirs du journaliste.

Si *I'm Not There* s'ouvre sur le visage de Jude Quinn allongé sans vie sur la table d'un médecin légiste qui s'apprête à le disséquer, reflet assez cocasse du *biopic* traditionnel qui vise à disséquer la vie de son sujet, aucun récit-cadre ni aucun point de vue identifiable ne gouverne l'exploration du passé du chanteur. En refusant de représenter la vie du musicien de manière linéaire et en fictionnalisant la figure de Dylan, Haynes invite son spectateur à réfléchir aux conditions de production d'une vérité biographique et accentue la « déconstruction du *biopic* » (Bingham, 2010 : 379) initiée par *Citizen Kane*. Dennis Bingham a saisi la valeur réflexive et heuristique de cette approche postmoderne du sujet historique et biographique :

Bien qu'il ait obtenu toutes les autorisations de Dylan, Haynes conçoit son *biopic* comme s'il avait besoin de faire un film à clé voilé comme *Citizen Kane*. Tout est fictionnalisé comme pour prouver l'axiome de Rosenstone selon lequel, c'est seulement par la fiction qu'un film narratif peut raconter des vérités historiques. Ce film infiniment intelligent et presque obsessionnel aboutit à la conclusion que c'est seulement en ne tentant pas de représenter une personne célèbre comme un sujet uni que l'on peut trouver de la cohérence dans la personnalité humaine² (Bingham, 2010 : 26).

En citant constamment, explicitement ou implicitement, *Citizen Kane* dans ses *biopics* musicaux, en insérant dans le récit-cadre un *biopic*, un documentaire, des images d'archives et des entretiens fictifs sur les musiciens représentés, eux-mêmes la plupart du temps fictionnalisés, Haynes exhibe les conventions du *biopic* pour mieux en défaire l'illusion épistémologique :

Haynes critique les genres hollywoodiens comme de l'intérieur ; il existe dans *I'm Not There* une tendance à pénétrer le genre et à

² « Although he had full permissions from Dylan, Haynes treats his *biopic* as if he needed to make a veiled film-à-clef like *Citizen Kane*; everything is fictionalized, as if to prove Rosenstone's axiom that only in fiction can dramatic film tell historical truths. [...] This endlessly brainy, nearly obsessive film concludes that only by not attempting to portray a famous person as a unitary subject can one find coherence in human personality. »

interagir avec lui. Haynes nous invite par là à sortir de son film, à reconstruire mentalement ce à quoi il ressemblerait s'il était un *biopic* conventionnel, et à voir Bob Dylan de l'extérieur comme un *biopic* le ferait³ (Bingham, 2010 : 281).

L'un des avatars de Dylan, Robbie (Heath Ledger), est un acteur devenu célèbre pour son interprétation de Jack Rollins dans un *biopic* sur le musicien. Ce faux *biopic* est emboîté dans un faux documentaire, qui cite d'ailleurs très largement le documentaire de Scorsese *No Direction Home* (2005), lui-même enchâssé dans le *biopic* que nous sommes en train de regarder (Darby, 2013 : 338). Le *biopic* fictif permet au spectateur de comparer l'écart entre *I'm Not There* et un *biopic* traditionnel, une présentatrice promettant au téléspectateur un « face-à-face » avec le « vrai » Jack Rollins, qui évidemment ne peut se produire (Wilkins, 2017).

Puisqu'il est vain de prétendre atteindre la vérité du sujet biographique par les stratégies narratives et visuelles du *biopic* traditionnel, la voie choisie par Haynes, pour s'opposer au naturalisme d'une représentation qui se ferait illusoirement passer pour vraie, consiste à exhiber la théâtralité et l'artifice dans la construction des identités :

Tous les *biopics* mélangent faits et fiction, en prétendant que tout est « vrai ». Dans mon film, je pratique ce même mélange, mais je ne prétends pas que tout est « vrai », au contraire, je fais participer le spectateur en exposant clairement que le film est un mélange de faits recréés et d'imaginaire (Kaganski, 2007).

L'antinaturalisme qui règne dans les *biopics* musicaux de Haynes doit être relié à l'esthétique *camp* qui substitue au réalisme de la représentation une théâtralité performative, parodique et ironique. Choisir des poupées Barbie et des boîtes de Kleenex pour représenter la chanteuse Karen Carpenter et son environnement spatial et familial, relève du détournement *camp* d'un motif formaté de la féminité pour représenter le corps d'une star dégradé par l'anorexie. Dans un retournement propre à la culture gay des années 1990 du registre tragique en registre comique, une revue gay militante se sert par exemple de poupées Barbie pour dénoncer le calvaire médical des malades du sida (voir Halperin, 2012 : 143). En outre, quel objet culturel pouvait mieux incarner l'artificialité imposée au corps de la star musicale, devenue pure surface médiatique et objet de consommation, tout comme l'est la mise en récit et en image de sa vie personnelle dans le *biopic* (Wilkins, 2017) ?

Ce qui intéresse Haynes dans la conception de *Velvet Goldmine*, bien plus que l'identification d'une figure de musicien en particulier, c'est la reconstitution

³ « Haynes critiques Hollywood genres as if from inside them; there is in *I'm Not There* a tendency to enter the genre and interact with it. Haynes then invites us to go outside his film and mentally reconstruct what the movie would be like if it were a conventional *biopic*, and to see Bob Dylan from the outside as a *biopic* would. »

de l'univers du *glam* rock et l'exploitation de son lien avec la théâtralité et l'artifice. Le groupe Roxy Music, dont les chansons occupent une bonne part de la bande originale du film, incarne selon lui ce mélange de théâtralité ironique et d'émotion qui caractérise l'esprit *glam* :

Le défi en faisant *Velvet Goldmine* [...] était d'aller à l'encontre du naturalisme. C'est ce que le *glam* a fait. Il s'agissait d'artifice, de théâtralité camp, de performance. Les meilleurs moments étaient faits de tous ces éléments propres au *camp*, comme dans les débuts de Roxy Music, mais cela te touchait aussi sur un plan émotionnel⁴ (Taubin, 1997 : 79).

Oscar Wilde, que l'on voit dans le prologue purement fictif du film être abandonné par un vaisseau spatial sur un pas de porte et déclarer plus tard solennellement à son instituteur qu'il veut être « une idole pop », est érigé en « porte-parole de l'artifice » (Taubin, 1997 : 79) et en père spirituel des stars du *glam* rock. La vérité du *glam* rocker s'incarne alors paradoxalement dans une artificialité exacerbée par des costumes de scène exubérants, le maquillage qui rend le vrai visage méconnaissable, et les décors cartoonisés dans lesquels sont tournés de faux *clips* vidéos. À un journaliste qui lui demande pendant une conférence de presse pourquoi il se maquille, Brian Slade met en cause la théâtralité et l'artifice inhérents à la musique rock : « Pourquoi ? Parce que le rock est une prostituée. Il faut du tape-à-l'œil, de la mise en scène ! La musique est le masque. Et moi, en soie et en taffetas, je transmets le message »⁵ (52:36). Le corps artificiel du chanteur *glam* reflète donc l'artificialité de la musique qu'il interprète, dans sa conception comme dans sa diffusion de produit commercial parfaitement assumé. Le producteur et manager Jerry Divine expose cyniquement la stratégie qui consiste à modeler la figure de Slade en star du show business : « Tu as du talent, c'est évident. Mais peu importe ce que tu fais, ce qui compte, c'est la légende qui t'entoure. Aujourd'hui, tu es un chanteur doué. C'est bien. Je ferai de toi une star »⁶ (39:34). Le statut de star, qui justifie par ailleurs l'existence même du *biopic*, ne peut être que le fruit d'une construction performative, qu'il confie à une équipe d'acteurs : « Pour devenir une star, il faut agir en star »⁷ (54:55), déclare peu après Jerry Divine. Le musicien n'existe dans cette perspective que par les masques qui lui permettent de briller sur la scène musicale et médiatique.

4 « The challenge in doing *Velvet Goldmine* [...] was to go against naturalism. That's what *glam* did. It was about artifice, camp theatricality, performance. When it worked best — as in early *Roxy Music* — all those campy things were there, but it also worked emotionally. It moved you. »

5 « Why? Because rock n' roll's a prostitute! It should be tarted up! Performed! The music is the mask, while I, in my chiffon and taff, well, varda the message. » C'est également dans cette perspective qu'il faut interpréter la phrase d'Oscar Wilde, que Slade cite dans un autre entretien avec des journalistes et qui donne son titre à cet article.

6 « The truth is you have talent. That's obvious. But it doesn't really matter much what a man does in his life. What matters is the legend that grows up around him. Today, you're a talented singer. That's all right. I can make you a star. »

7 « [T]he secret of becoming a star is knowing how to behave like one. »

Quand « [l]'œuvre et la vie de Dylan se partagent l'énergie d'une inépuisable fabrique de légendes et de personnages » et constituent « [u]n défilé de masques volés et appliqués à l'histoire de l'Amérique et de la culture occidentale, passée et présente » (Neyrat, 2008 : 47), la fiction et l'artifice du masque semblent constituer la meilleure stratégie pour approcher la vérité du chanteur : « *I'm Not There* fictionalise Bob Dylan [...]. Haynes comprend que dans la vie d'une personne légendaire la fiction peut s'approcher davantage de la vérité de la personne que les prétendus faits »⁸ (Bingham, 2010 : 379). La section consacrée à Billy le Kid, incarné par Richard Gere, est celle qui illustre le mieux l'atmosphère de légendes et de fictions qui gravitent autour du chanteur. La figure du hors-la-loi est empruntée au western de Sam Peckinpah *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973), dans lequel Dylan joue Alias, l'admirateur fidèle et peu loquace de Billy le Kid, lui-même interprété par le chanteur et acteur Kris Kristofferson, à qui Haynes a du reste confié la voix-off qui ouvre et clôt le film. Passée au filtre de l'esthétique crépusculaire du film de Peckinpah, la section consacrée à l'arrivée de Billy le Kid dans la ville de Riddle mélange temps et espaces, faisant se côtoyer chevaux, autruches et girafes, pionniers de la Frontière, voitures et autoroutes à cinq voies, parfaitement anachroniques, et affiche le caractère légendaire et mythique du cadre de la représentation. La période d'Halloween et l'accoutrement carnavalesque des habitants de Riddle renforcent l'impression d'un collage artificiel d'espaces et de temps hétéroclites. Le chanteur Jim James, qui reprend accompagné du groupe Calexico « *Goin' to Acapulco* » (*The Basement Tapes*, 1975) dans le kiosque du village, a le visage grimpé de blanc, coiffé d'un chapeau, qui rappelle celui de Dylan et des autres acteurs de *Renaldo et Clara* (1978), réalisé pendant la tournée de la *Rolling Thunder Revue* entre 1975 et 1976. Le masque transparent que porte Billy (Richard Gere) pour ne pas être reconnu de Pat Garrett (Bruce Greenwood), transmué en garant de l'ordre des grands travaux qui condamnent le village et sa population à disparaître, rappelle celui porté par Dylan à l'ouverture de *Renaldo et Clara* lorsqu'il interprète « *When I Paint My Masterpiece* » et métaphorise cette indécision entre le masque du personnage et le visage du chanteur, commentée par Cyril Neyrat :

« Le premier masque, on peut voir à travers, dit-il. Mais il s'agit toujours d'un masque. Dans le film, le masque est plus important que le visage. » La surimpression du masque au visage, qui ne dissimule pas celui-ci mais le déforme, annonce le principe d'incarnation qui régira la fiction à venir : des personnages viendront se surimprimer aux personnes, déformant la réalité pour la faire apparaître comme jeu et apparence. L'identité [...] est cette plasticité du masque-visage, le mouvement permanent d'une face à l'autre d'un ruban de Moebius (Neyrat, 2008 : 48).

8 « *I'm Not There* fictionalizes Bob Dylan [...]. Haynes understands that in the life of a legendary person fiction might get closer to the truth of the person than do the so-called facts. »

Cette remise en cause de la capacité du *biopic* à approcher la vérité du musicien repose sur le présupposé qu'il est vain de prétendre saisir son identité subjective et artistique en recourant à des procédés cinématographiques traditionnels.

« Je est un autre » : un polymorphisme subjectif, musical et visuel

Si le dandysme et le goût pour l'artifice d'Oscar Wilde constituent le pendant littéraire de la figure du *glam rocker* dans *Velvet Goldmine*, Arthur Rimbaud, joué par Ben Wishaw dans *I'm Not There*, et son fameux « Je est un autre » de la lettre dite « du Voyant » (Rimbaud, 2009 : 343), éclairent la lutte de Dylan et des autres musiciens haynesiens contre les pièges de l'identité. Les musiciens représentés par Haynes permettent en effet au réalisateur de déployer une réflexion sur les mirages de l'identité, auxquels il oppose des êtres polymorphes, kaléidoscopiques et insaisissables par un illusoire réalisme cinématographique.

En exacerbant « l'écart entre le corps jouant et le corps joué » (Comolli, 1977 : 11), entre le corps de l'acteur et le corps du musicien, lui-même souvent dédoublé entre un personnage fictif et son référent réel, Haynes met à nu et questionne dans ses films l'incarnation problématique du musicien au cinéma. En multipliant ou, au contraire, en soustrayant le corps de l'acteur, « le corps en trop » (Comolli, 1977 : 8) de l'acteur et ses « interférences » avec le « vrai » personnage dans le film biographique sont exhibés et interrogés.

Les problèmes de représentation du corps de la star dans le *biopic* sont redoublés dans *Superstar* par le fait que le film retrace l'existence d'une « star anorexique dont la principale caractéristique physique est une minceur mortelle » (Desjardins, 2004 : 33). Haynes choisit d'incarner le corps d'une chanteuse qui s'efface et disparaît progressivement par le corps miniature et sans vie d'une poupée Barbie. Au « corps en trop » de l'acteur se substitue donc le « corps trop petit » (Bingham, 2010 : 227) de la poupée et de la féminité formatée qu'elle incarne. Ce qui n'est au départ qu'une expérience, qui consiste à observer si le spectateur peut s'identifier à un personnage qui n'est pas incarné par un acteur, devient une idée particulièrement brillante et efficace pour figurer la manière dont le corps de la chanteuse a été soumis aux injonctions culturelles et commerciales d'une féminité idéale, également véhiculée par le visage et le corps trop minces de Barbie.

Dans *Velvet Goldmine*, le rapport entre l'acteur, le personnage et son référent historique est parasité par la capacité donnée au corps et à la mise en scène de l'acteur de condenser plusieurs figures de musiciens différentes (O'Neill, 2004 : 170). Curt Wild, joué par Ewan Mc Gregor, mêle l'excentricité scénique d'Iggy Pop, qu'il imite à la perfection dans sa performance musicale de « *TV Eye* », le prénom et le look de Kurt Cobain, et emprunte certains éléments bio-

graphiques à la vie de Lou Reed⁹. La carrière et la vie de Brian Slade épousent de près celles de Marc Bolan et de David Bowie, son avatar *queer* Maxwell Daemon s'inspirant étroitement de Ziggy Stardust créé par Bowie en 1972. Ses chansons sont presque toutes empruntées au répertoire de ses deux homonymes du groupe Roxy Music, Brian Ferry et Brian Eno. En même temps, Haynes s'es-saie déjà à ce qui deviendra le principe structurant de *I'm Not There* : la dif-fraction d'un personnage entre plusieurs acteurs. Après son simulacre d'assas-sinat, Slade se réincarne en Tommy Stone et l'acteur Alastair Cummings évince Rhys-Meyers.

« Son fantôme lui-même était plus d'une seule personne »¹⁰ (1:59), énonce la voix-*off* de Kristofferson. Se succèdent alors à l'écran les portraits fixes des sept alter egos de Dylan, incarnés par six acteurs que l'on verra ensuite s'entrecroiser dans des fragments narratifs distincts, représentés dans différents styles visuels puisés dans la variété de styles cinématographiques des années 1960 et 1970, qui illustrent pour Haynes celle de la musique du chanteur (voir MacDonald, 2008 : 168). Trois de ces personnages seulement sont des musiciens : Woody, interprété par Carl Marcus Franklin, est un enfant noir de onze ans qui se fait passer pour la source d'inspiration originelle de Dylan, Woody Guthrie. Jack Rollins (Christian Bale) évoque la période 1962-1965 des premiers succès folks du Dylan (auto)proclamé « voix d'une génération ». Jude Quinn, interprété par Cate Blanchett, incarne bien la silhouette et le visage androgynes du chanteur dans le tournant électrique de la période 1965-1966, immortalisée par les albums *Highway 61 revisited* (1965) et *Blonde on Blonde* (1966), ainsi que par le fameux *Don't Look Back* (1967) de Pennebaker qui filma la tournée anglaise de Dylan en 1965.

Deux autres personnages évoquent la tentation cinématographique de Dylan et mettent en évidence le lien qui unit star musicale et star cinématographique. Robbie Clarke, incarné par Heath Ledger, est un acteur qui rencontre la célébrité avec son interprétation de Jack Rollins dans le *biopic* qui lui est consacré. C'est un Billy le Kid grisonnant et imaginaire, interprété par Richard Gere, qui ouvre les yeux comme s'il se réveillait d'un mauvais rêve et qui lance l'entrecroisement des fragments narratifs du film. La présence du hors-la-loi légendaire dans le film semble devoir se justifier par la participation de Dylan au *Pat Garrett et Billy le Kid* de Peckinpah, pour lequel le chanteur a également composé la musique originale, dont Haynes reprend par ailleurs pour ce fragment « *Billy 1* » et « *Bunkhouse Theme* ». Robbie et Billy créent ainsi une confusion entre la figure du musicien et celle de l'acteur de cinéma que Dennis Bingham souligne avec justesse :

⁹ Curt Wild, comme Lou Reed, a subi adolescent une série d'électrochocs imposés par une mère qui l'a surpris dans les toilettes en train de « rendre service » à son frère aîné. La figure du *leader* du Velvet Underground revient de manière plus centrale encore dans le dernier film de Haynes, un documentaire sur le groupe, présenté hors-compétition au festival de Cannes en juillet 2021.

¹⁰ « *Even his ghost was more than one person.* »

Haynes met en évidence le caractère interchangeable de la star du rock et de la star de cinéma. « Robbie », l'acteur et « Billy » (« le Kid ») renvoient à l'attraction tenace de Dylan pour les films, laquelle produisit d'heureuses paroles de chanson comme de moins heureux films tels que *Renaldo et Clara*, et *Masqué et Anonyme* [...]» (2010 : 389).

Par ailleurs, en recourant à des stars reconnues du cinéma hollywoodien pour interpréter les alter egos du chanteur, Haynes renoue avec une tradition du *biopic* qui consiste à « utilise[r] le *star system* pour produire des échos entre des personnalités réelles, des personnages et les acteurs qui les incarnent » (Bingham, 2010 : 389). Cate Blanchett, Christian Bale, Julianne Moore, Heath Ledger et Michelle Williams superposent à leurs rôles de stars ou d'égéries dans le film leur statut d'icônes naissantes ou confirmées du cinéma américain. Dans le plan final du film, Jude Quinn, interviewé par le journaliste Keenan Jones (Bruce Greenwood), s'insurge contre ceux qui rejettent le tournant électrique de sa musique et déclare : « Tout le monde sait que je ne suis pas un chanteur folk »¹² (01:59:55). Tournant vers la caméra un visage débarrassé de ses lunettes noires Ray-Ban, Cate Blanchett relâche les traits de son expression et adresse un sourire au spectateur dans lequel ce dernier ne peut que reconnaître l'actrice qui s'exhibe explicitement comme le « corps en trop » qui vient d'ôter le masque de Dylan (Wilkins, 2017).

Ce sourire métadiscursif de l'actrice souligne la nature construite, changeante et plurielle de toute identité chez Haynes. Il s'articule dans la dernière séquence du film aux derniers mots de Kristofferson, qui accompagnent une méditation de Billy fuyant vers une autre vie dans un train de marchandises, que l'on est tenté d'attribuer à tort à la voix de Richard Gere. Cette ambiguïté énonciative souligne d'autant mieux le caractère instable et changeant des identités explicitement énoncé : « Je peux changer dans le cours d'une journée. Au réveil, je suis quelqu'un et quand je me couche, je sais que je suis quelqu'un d'autre. La plupart du temps, je ne sais pas qui je suis »¹³ (02:06:27).

Brian Slade est l'être protéiforme et insaisissable par excellence. « Différent de ce qu'il semblait être » pour son ex-agent, Cecil, il a toujours été « quelqu'un d'autre » pour Mandy, son ex-femme. Androgyne et bisexuel, Slade est une figure *queer* que son identité polymorphe conduit au reniement même de son alter ego *glam*, émancipateur et provocateur, qu'il tue et réincarne en Tommy Stone, figure de musicien commercial et formaté asservi au pouvoir conservateur en place, écho très proche de l'évolution musicale et personnelle de Bowie dans les années 1980. Selon Nick Davis, « Haynes filme Rhys-Meyers en Brian

11 « Haynes notes the interchangeability of rock star and movie star. "Robbie", the actor, and "Billy" ("the Kid") refer to Dylan's persistent attraction to the movies, one that yielded felicitous song lyrics, as well as unfortunate films such as *Renaldo and Clara*, and *Masqued and Anonymous* [...] »

12 « Everybody knows I'm not a folk singer. »

13 « Me, I can change during the course of a day. I wake, I'm one person. When I go to sleep, I'm certain I'm somebody else. I don't know who I am most of the time. »

dans une série illimitée d'apparences, de costumes, de postures et d'alter egos, parfois jusqu'à atteindre un point où il n'est plus reconnaissable »¹⁴ (2007 : 90). Davis montre également comment le caractère protéiforme des personnages se reflète dans l'éclatement de la bande originale entre plusieurs sources musicales de l'époque *glam*, mais aussi sur le plan énonciatif, entre les interprètes originaux, les héritiers contemporains, comme le leader de Radiohead, Thom Yorke, Tom Verlaine, ou encore Brian Molko, leader du groupe Placebo, et les acteurs, Rhys-Meyers et Mc Gregor, interprétant eux-mêmes la plupart des titres chantés sur scène (2007 : 90).

Cette identité polymorphe du musicien révèle en effet souvent chez Haynes une subjectivité fragmentée et incohérente. La lenteur des lignes mélodiques interprétées au piano par Richard, la voix cristalline de Karen et les textes de tubes commerciaux comme « *We've only just begun* », que Richard reprend à un *jingle* de publicité télévisée, ou « *(They long to be) Close to you* », « LE classique de tout mariage qui se respecte » (Goux, 2017 : 20), créent l'image d'un duo lisse et mièvre. Cette image entre cependant en contradiction dans le film avec les violentes crises de colère de Richard contre sa sœur et surtout avec la réalité de l'anorexie représentée sans concession par le visage d'une Barbie brûlée et coupée au cutter.

L'incohérence subjective de la figure du musicien, divisée entre ses persona publique et privée, se reflète dans l'instabilité de son identité musicale. *Superstar* met en évidence la mélancolie et l'ironie réflexives de certaines chansons qui font résonner la souffrance intérieure de Karen Carpenter. Le mélancolique « *Rainy days and Mondays* » (*Carpenters*, 1971) résonne en effet de manière troublante avec l'état de lassitude et d'épuisement profonds dans lequel se trouve la chanteuse, exténuée par le rythme effréné des concerts et des émissions télévisées, mais aussi par la maladie. Haynes donne d'autant plus de profondeur à cette chanson qu'elle s'achève sur la chute de la chanteuse qui s'évanouit d'épuisement après avoir été brutalement contrainte par son frère de monter sur scène. Les paroles de « *This Masquerade* » (*Now & Then*, 1973) accompagnent ironiquement l'évocation du mariage raté de Karen Carpenter avec Tom Burris en 1980. Elles peuvent également être interprétées comme le désir de la chanteuse de prendre ses distances avec le duo musical qu'elle forme avec son frère et qui l'éreinte.

Dans *Velvet Goldmine* et *I'm Not There*, le changement de style et d'identité personnels du musicien accompagne systématiquement le changement de style et d'identité musicale. C'est en robe et les cheveux longs que Brian Slade interprète à ses débuts les romantiques et langoureux « *2HB* »¹⁵ et « *Ladytron* » de Roxy Music, ou encore « *Sebastian* » de Steve Harley et Cockney Rebel, avant de s'ensauvager lorsqu'il rencontre le bien nommé Curt Wild. La coupe mulet bleutée, le maquillage, les combinaisons brillantes à paillettes et les *platform boots* de

14 « Haynes films Rhys Myers as Brian in an endless array of guises, costumes, postures and alter egos, sometimes to the point of unrecognisability. »

15 Hommage à Humphrey Bogart et à Ingrid Bergman dans *Casablanca* de Michael Curtiz (1942) qui file le parallèle entre la figure du musicien et celle de l'acteur.

Maxwell Demon remplacent robes et cheveux longs ; la guitare électrique prend le pas sur le piano et la guitare acoustique. La performance scénique prend alors aussi plus de place. L'ensauvagement musical du rock électrique et la drogue encouragent toutes sortes de provocations sexuelles qui ont contribué à « l'éclatement des frontières » de genres et de sexualités (Phipps, 1998 : 96) propre à la période *glam*, que souligne aussi Philip Auslander dans son ouvrage sur le *glam* rock : « La liberté d'explorer et de construire sa propre identité, en termes de genre, de sexualité et autres, est ainsi, à mes yeux, l'héritage le plus inestimable du glam » (2015 : 276). Le nouveau couple de « starlettes » formé à la scène comme à la ville par Brian Slade, alias Maxwell Demon, et Curt Wild, interprète sur scène l'envoûtant « *Baby's on fire* » de Brian Eno. Sur le solo de guitare électrique du titre, Maxwell Demon se met à parader autour de Curt Wild, avant de s'agenouiller face à sa guitare et de mimer une fellation pendant laquelle le rythme des notes s'emballe, allusion à une provocation semblable de Bowie lors d'un solo de guitare exécuté par Mike Ronson au cours de la tournée *Ziggy Stardust* de 1973.

Dans *I'm Not There*, Jack Rollins (Christian Bale) incarne un Dylan à la fois timide et engagé dont le mythe est en train de se figer dans une image de chanteur folk et de *protest singer*. Christian Bale, connu pour ses performances caméléonesques, singe le Dylan de 1963 interprétant solennellement à la guitare et à l'harmonica le fameux « *Times they are a Changin'* » (*Times they are a Changin'*, 1964), devenu hymne d'une jeunesse engagée dans les mouvements pour les droits civiques et contre la guerre du Vietnam dans les années 1960. Dans un saut temporel qui nous transporte au début des années 1980, nous retrouvons Rollins/Bale reconverti en un « Père John » fade et bedonnant, interprétant après un prêche le gospel « *Pressing on* » (*Saved*, 1980). Entretemps, au festival de Newport en 1965, Jude Quinn (Cate Blanchett) a créé une forme de rupture musicale radicale métaphorisée par les coups de fausses mitraillettes dégainés sur la foule par le chanteur et son groupe avant d'interpréter le très électrique « *Maggie's Farm* », qui déchaîne la colère de son public. Selon Dennis Bingham, choisir une femme pour incarner cette période de la carrière de Dylan revient à suggérer que le public a été aussi surpris et choqué par le tournant électrique de sa musique que s'il avait changé de sexe (2010 : 387). Un fan littéralement abattu, interviewé après le concert de Quinn, constate en effet avec amertume : « Il a complètement changé. Il s'est transformé. Il n'est plus comme avant »¹⁶ (47:16).

Le caractère populaire et démocratique du rock and roll rend en effet, après la seconde guerre mondiale, la figure du fan indissociable de celle du musicien. Les films de Haynes montrent en quoi son regard et ses attentes peuvent également contribuer au piège de l'identité. Dylan a subi de manière très violente la colère et le rejet par son public de son passage à l'électrique et à une écriture de textes au sens moins transparent et plus personnel. Jude Quinn est accusé par ses fans de « trahir » le folk, de se « prostituer », d'être « Judas », comme le lui crie un spectateur à la fin de « *The Ballad of a Thin Man* », lors du concert

16 « *He just changed completely. He's changed from what he was. He's not the same as he was at first.* »

qui reconstitue celui de 1966 au Free Trade Hall de Manchester. Alors que le vrai Dylan a été contraint par cette attente très forte du public de couper en deux parties les concerts de cette seconde tournée anglaise, l'une folk et l'autre électrique, jamais Haynes ne représente cette schize musicale dans les concerts de Quinn, comme pour mieux souligner la résistance du musicien à ce regard figeant du fan, ainsi que le courage dont il a fait preuve en assumant librement un virage créatif radical.

Le point de vue du fan est central dans *Velvet Goldmine* et organise toute la diégèse du film. Arthur Stuart (Christian Bale) fait ressurgir les figures du *glam* à travers les hasards de son enquête et de ses entretiens avec les principaux témoins de cette époque, mais aussi par ses propres souvenirs d'ancien fan. Haynes montre à travers ces plongées dans le passé du journaliste le pouvoir émancipateur qu'ont eu les artistes de cette époque sur la jeunesse, encourageant les adolescents qui les imitaient à se libérer sexuellement et à rendre plus floues par leur maquillage et leur style vestimentaire les frontières entre les genres (Auslander, 2015 : 268-269). Alors qu'Arthur regarde à la télévision la conférence de presse où Brian Slade assume clairement maquillage et bisexualité, il se fantasme brièvement en train de se lever et de crier « *That's me! That's me!* » (53:12), et de faire son *coming-out* à une famille de l'Angleterre conservatrice de la fin des années 1960. Le pouvoir de l'identification performative du fan à son idole a cependant un revers. Il risque en retour de la statufier dans le rôle où elle est vénérée. Les images d'un faux reportage montrent des fans hurlant leur colère et brûlant l'effigie de Slade qui vient de mettre en scène le simulacre de son assassinat pour échapper au fardeau d'une identité devenue trop pesante, tout comme Bowie tua Ziggy Stardust sur la scène du Hammersmith Odeon en 1973.

La nature nécessairement médiatique de la star musicale en fait aussi l'objet d'un étiquetage permanent par les médias. Pour y échapper, elle doit sans cesse se réinventer, au risque de se faire dévorer par la société du spectacle, comme Tommy Stone, voire de disparaître, comme Karen Carpenter et Jude Quinn, qui se délestent progressivement de leur substance vitale, en cessant de s'alimenter pour la première, en abusant des drogues pour le second. Gros titres, coupures et photos de presse *people*, affiches, posters, couvertures d'albums et captations vidéo, tous fictifs, se surimpriment au récit pour mettre en lumière la construction médiatique de l'identité personnelle et artistique du musicien. Les journalistes sont brocardés comme les instigateurs d'une scène d'interpellation permanente qui impose de l'extérieur au musicien une identité subjective et musicale. Haynes reprend à *Don't look back* de Pennebaker un plan où Quinn répond avec humour à la lecture d'un article qui le décrit fumant quatre-vingts cigarettes par jour : « Je suis heureux de ne pas être moi ! »¹⁷ (54:21). Au journaliste qui affirme plein de suffisance : « Nous savons tous ce qui définit les gens », le chanteur oppose une réponse socratique dont le scepticisme emporte notre adhésion : « Vous croyez ? » (50:45). Le jeu sur le nom de Billy le Kid appelé par un habitant de Riddle « Mr B. », puis par un autre « Mr Gladstone », évoque avec

17 « *I'm glad I'm not me!* »

humour la manière dont Dylan a toujours cherché à échapper aux étiquettes. Son personnage dans le film de Peckinpah, justement nommé *Alias*, celui qui s'appelle toujours « autrement », est invité par Pat Garrett (James Coburn) à lire les étiquettes des boîtes de conserve entreposées sur une étagère, clin d'œil ironique et warholien à l'étiquetage médiatico-commercial subi par Dylan dans les années 1960.

Pour Haynes, il semble difficile d'approcher la réalité de la figure du musicien en dehors du filtre des genres du cinéma et d'autres médias comme la presse écrite et la télévision, *a fortiori* si celle-ci est devenue indissociable des légendes et des mythes qui se sont agrégés à elle. Comme le confie Wild à Stuart, « la vie d'un homme, c'est son image » (01:50:04). Le meilleur moyen de le représenter consiste donc à imiter ces images, à fabriquer des images d'images qui permettent au spectateur d'opérer une saisie imaginaire, poétique et ouverte des possibles personnels et artistiques qui ont parcouru l'existence du musicien. C'est ainsi que l'on doit comprendre le polymorphisme visuel qui caractérise les *biopics* musicaux de Haynes. Le feuilleté visuel créé par l'entrecroisement de genres, de styles et d'esthétiques très différents structure d'une certaine manière l'absence de cohérence et la liberté créatrice qui caractérisent la subjectivité et l'œuvre du musicien. La matrice formelle qui consiste depuis *Superstar* à le représenter en juxtaposant vraies et fausses images documentaires et en citant genres et références du patrimoine visuel américain et européen, montre que chez Haynes la « réalité » et l'identité ne peuvent être appréhendées qu'« à travers des genres cinématographiques et d'autres médias »¹⁸ (Bingham, 2010 : 224).

Le corps de la voix

La difficulté à saisir la figure du musicien dans une forme et une image durables, les contradictions qui ouvrent cette figure à une série infinie de possibilités nous invitent en définitive à nous demander en quoi ces figures nous touchent et nous laissent malgré tout l'impression, à l'issue du film, de les avoir intimement fréquentées. La figuration problématique du corps visible du musicien trouve une unité et une cohérence dans le corps musical de son chant, dans ce que Roland Barthes appelle le « grain de la voix », le « corps de la voix qui chante » (Barthes, 1992 : 243).

Plagiant la pochette arrière de l'album *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* de Bowie, l'intertitre sur lequel s'ouvre *Velvet Goldmine* nous invite « même si le film [...] est une fiction » à « monter le volume au maximum », suggérant ainsi que s'il existe une vérité du *glam rock*, elle est à chercher dans la bande originale du film davantage que dans le récit et la représentation des musiciens. Si les chansons retenues structurent le récit cinématographique en créant des échos entre les textes et les événements représentés, leur choix semble dépendre davantage du plaisir et de l'émotion qui s'en

18 « Todd Haynes is concerned with reality as it is understood through film genres and other media. »

dégagent. Le fait que Bowie ait refusé de donner les droits pour sa musique a permis au film, selon Haynes, de profiter du caractère « élégiaque », « mélancolique » et « mélodramatique » (Taubin, 1998 : 103) de celui du premier album de Roxy Music, *Roxy Music* (1972), qui inonde largement la bande originale de *Velvet Goldmine* et convient parfaitement à l'évocation des splendeurs et misères des stars du *glam rock*.

C'est également la voix de Karen Carpenter posée sur le corps sans vie et sans voix d'une poupée Barbie, métaphore d'un corps privé d'agentivité, qui a littéralement disparu de la scène du spectacle et du monde, qui recrée à l'écran la présence de la chanteuse dans *Superstar* (Desjardins, 2004 : 49). Pour Lucas Hilderbrand, le film ne fonctionne que grâce au « son mélancolique de sa voix éclatante et [aux] inflexions parfois ironiques des paroles » (2004 : 61). Cette ironie constitue pour Desjardins la marque d'une agentivité retrouvée et du génie musical de la chanteuse au sein d'une « production musicale de masse sans intérêt » (2004 : 49). En refusant à Todd Haynes le droit d'utiliser la voix de la chanteuse et en frappant le film d'une interdiction de diffusion, Richard Carpenter a offert à *Superstar* un destin de film vidéo culte, circulant clandestinement et dont les enregistrements successifs ont fini par déformer la qualité de l'image et du son. Non seulement « cette esthétique pirate reproduit visuellement et acoustiquement le traumatisme physique et psychique vécu par Karen dans le récit » (Hilderbrand, 2004 : 84), mais elle maintient aussi la chanteuse en vie (2004 : 81), tout en permettant au public, d'enregistrement en enregistrement, de faire entrer l'œuvre elle-même dans un processus de recréation perpétuelle (2004 : 84).

En autorisant le film, mais aussi en donnant les droits pour l'utilisation de ses chansons, la voix de Dylan est bien « là » dans *I'm Not There* (O'Dair, 2017 : 88). Pour Bingham, « Dylan est l'absence structurante du film. [...] Dylan n'est jamais nulle part ailleurs qu'ici, même s'il n'est pas là »¹⁹ (2010 : 381). Les discours de plusieurs personnages comme Rimbaud, Jack Rollins et Jude Quinn sont de véritables centons de citations empruntées à des interviews ou à des textes de Dylan. Si la présence de la figure de Rimbaud dans le film se justifie par une poésie qui a inspiré Dylan, c'est bien de la parole du chanteur que le poète se fait le porte-voix, et non de sa propre poésie, déléguée à la voix de Claire (Charlotte Gainsbourg).

« Une chanson est quelque chose qui avance tout seul » (2:21), affirme le personnage d'Arthur Rimbaud. Elle ne nécessite autrement dit aucune incarnation particulière. La voix de Dylan, entendue dans la plupart des chansons de la bande originale, constitue une sorte de fil d'Ariane dans l'entrecroisement complexe des segments narratifs. La succession de « *I want you* », « *Visions of Johanna* » (*Blonde on Blonde*, 1966), puis de « *Simple Twist of Fate* » et « *Idiot Wind* » (*Blood on the Tracks*, 1975), composé pendant la rupture de Dylan avec Sara Lownds, structurent les différentes étapes de la relation amoureuse de Robbie et Claire, tout en leur conférant une intensité émotionnelle qui sublime

19 « Dylan is the film's structuring absence. [...] Dylan is never anything other than there, even when he isn't there. »

l'aspect purement biographique et personnel de ce récit. « *Ballad of a Thin Man* » unit au sein du fragment consacré à Jude Quinn trois segments différents auxquels vont correspondre trois rapports distincts entre l'image et le son. Le morceau s'ouvre en son *off* sur les images fantasmagoriques d'un rêve de vengeance sur le journaliste Keenan Jones que Quinn vient de quitter, excédé par ses questions inquisitrices. Il se poursuit par un gros plan sur les bandes tournantes d'un transistor qui le diffuse, écouté attentivement par les membres fondateurs des Black Panthers qui le commentent. Quand Paul Hewey rappeur sur la touche du transistor le raccord se fait alors par le son sur le concert où Jude est, à la fin du morceau, violemment confronté à la colère de son public. L'impression domine dans ce passage que la musique et le chant gouvernent la succession des plans et introduisent de l'unité dans le collage de divers fragments narratifs et visuels, et de différents grains sonores.

Désincarnée et préservée de tout mélange, la voix de Dylan ne se confond jamais avec les performances scéniques des acteurs qui imitent les siennes. Stephen Malkmus chante « *Ballad of a Thin Man* » que Cate Blanchet interprète en playback, Mason Jennings prête sa voix à « *The Lonesome Death of Hattie Carrol* » interprété en playback par Christian Bale dans une reconstitution du concert de Greenwood, dans le Mississippi, en 1963, où Dylan avait par ailleurs interprété « *Only a Pawn in their Game* ». Ces déplacements et transferts de voix dans les interprétations qui réclament le « corps en trop » de l'acteur semblent suggérer qu'une « incarnation de Dylan est toujours, visuellement et vocalement, une « reprise » » (Bingham, 2010 : 397), qui laisse résonner le seul « corps de la voix » du chanteur dans tous les autres morceaux posés sur les images du film. Le gros plan final sur le visage de Dylan improvisant à la fin de « *Mr Tambourine Man* » un solo à l'harmonica, de cet instrument qui forme comme un prolongement merveilleux de son corps, suggère que la meilleure façon de figurer le musicien au cinéma pour Haynes se résume sans doute dans cette fusion à l'image du corps du musicien et de sa musique.

Conclusion

Insaisissable et protéiforme, la figure du musicien rappelle chez Haynes celle de l'acteur et prend une valeur métadiscursive qui permet au réalisateur d'interroger la nature même de sa représentation cinématographique. La représentation polymorphe et métamorphique du musicien dans les *biopics* musicaux éclaire les conceptions politiques du réalisateur sur la construction des identités et déjoue leur figement par des pouvoirs qui leur sont extérieurs. Elle finit par refléter l'œuvre même du réalisateur. Changeante et protéiforme, faite d'emprunts, de citations et de reprises, à l'image de la musique de ses films, qui mêle chansons originales et reprises par des musiciens contemporains, elle transgresse, comme les musiciens qu'elle représente, les frontières entre les notions d'art, de commerce et d'auteur. Sonic Youth, qui reprend « *I'm Not There* », et Antony and the Johnsons, « *Knockin' on Heaven's Door* » de Dylan dans le géné-

rique de fin de *I'm Not There*, ne font pas autre chose que Todd Haynes lorsqu'il reprend, cite et imite films et genres cinématographiques : ils les recréent pour les ouvrir à d'autres possibles interprétatifs et émotionnels.

Œuvres citées

- AUSLANDER, Philip, *Glam Rock : La subversion des genres* [2006], traduit de l'anglais (États-Unis) par Alexandre Brunet et Christophe Jacquet, Paris, La Découverte-Philharmonie de Paris/Cité de la musique, 2015.
- BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'Obtus* [1982], Paris, Le Seuil, 1992.
- BINGHAM, Dennis, *Whose Lives Are They Anyway?: The Biopic as Contemporary Film Genre*, New Brunswick (NJ) & London, Rutgers University Press, 2010.
- COMOLLI, Jean-Louis, « Un corps en trop », *Cahiers du Cinéma*, n° 278, juillet 1977, p. 5-16.
- DARBY, Helen, « I'm Glad I'm Not Me: Subjective Dissolution, Schizoanalysis and Post-Structuralist Ethics in the Films of Todd Haynes », *Film-Philosophy*, vol. 17, n° 1, 2013, p. 330-347.
- DAVIS, Nick, « "The Invention of a People": *Velvet Goldmine* and the Unburying of Queer Desire », in MORRISON, James (dir.), *The Cinema of Todd Haynes: All that Heaven Allows*, London & New York, Wallflower Press, 2007, p. 88-100.
- DESJARDINS, Mary, « The Incredible Shrinking Star: Todd Haynes and the Case History of Karen Carpenter », *Todd Haynes: A Magnificent Obsession, Camera Obscura*, vol. 19, n° 3 (57), 2004, p. 22-55.
- GOUX, Clovis, *La Disparition de Karen Carpenter*, Arles, Actes Sud, 2017.
- HALPERIN, David, *How To Be Gay?*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2012.
- HILDERBRAND, Lucas, « "Grainy Days and Mondays": Superstar and Bootleg Aesthetics », *Todd Haynes: A Magnificent Obsession, Camera Obscura*, vol. 19, n°3 (57), 2004, p. 56-91.
- KAGANSKI, Serge (consulté le 17.02.2021) : « Entretien Todd Haynes – *I'm Not There* », <https://www.lesinrocks.com/cinema/entretien-todd-haynes-im-not-there-1207-55141-05-12-2007/>
- MACDONALD, Scott, « From Underground to Multiplex: An Interview with Todd Haynes (2008) », in LEYDA, Julia (dir.), *Todd Haynes: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014, p. 152-169.
- MOINE, Raphaëlle, *Vies héroïques : Biopics masculins, Biopics féminins*, Paris, Vrin, 2017.
- MURRAY, Noel, « Todd Haynes (2007) », in LEYDA, Julia (dir.), *Todd Haynes: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014, p. 143-148.
- NEYRAT, Cyril, « Masqué et anonyme : Bob Dylan et la fabrique de personnages », *Vertigo*, n° 33, 2008, p. 47-52, DOI : [10.3917/ver.033.0047](https://doi.org/10.3917/ver.033.0047).
- O'DAIR, Marcus, « "Even the ghost was more than one person": Authorship and Authorization in *I'm Not There* », *IASPM@Journal*, vol. 7, n° 1, 2017, <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/14648/1/838-4728-1-PB.pdf>
- O'NEILL, Edward R., « Traumatic Postmodern Histories: *Velvet Goldmine's* Phantasmatic Testimonies », *Todd Haynes: A Magnificent Obsession, Camera Obscura*, vol. 19, n°3 (57), 2004, p. 156-185.
- PHIPPS, Keith, « Interview with Todd Haynes (1998) », in LEYDA, Julia (dir.), *Todd Haynes: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014, p. 93-100.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2009.

TAUBIN, Amy, « All That Glitters: Todd Haynes Mines the Glam Rock Epoch (1997) » et « Fanning the Flames (1998) », in LEYDA, Julia (dir.), *Todd Haynes: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014, p. 77-80 et p. 101-104.

WILKINS, Kim, « “I don’t know who I am most of the time”: Constructed Identity in Todd Haynes’ *I’m Not There* », *Film Criticism*, vol. 41, n° 1, 2017, DOI : [10.3998/fc.13761232.0041.103](https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0041.103).