

« La réalité a besoin de la fiction » :
Les dédoublements et les niveaux narratifs dans le cinéma de Pedro Almodóvar

François-Olivier Paquin

Mémoire

présenté

à

L'École de cinéma Mel Hoppenheim

comme exigence partielle au grade de

Maîtrise ès Arts (Film and Moving Images Studies)

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

Mai 2024

© François-Olivier Paquin, 2024

UNIVERSITÉ CONCORDIA

École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par : François-Olivier Paquin

intitulé : « La réalité a besoin de la fiction » : Les dédoublements et les niveaux narratifs dans le cinéma de Pedro Almodóvar

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Film and Moving Image Studies)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

Dr. Martin Lefebvre

Superviseur

Dr. Rosanna Maule

Examinatrice

Approuvé par : _____
Dr. Luca Caminati, Directeur du département

_____ 2024

Dr. Annie Gérin, Doyenne de la Faculté

SOMMAIRE

« La réalité a besoin de la fiction » :

Les dédoublements et les niveaux narratifs dans le cinéma de Pedro Almodóvar

François-Olivier Paquin

Ce mémoire de maîtrise propose une analyse narratologique de l'univers filmique almodóvarien à partir des relations entre deux aspects importants de la filmographie du cinéaste : les dédoublements ainsi que son utilisation complexe des niveaux narratifs.

M'appuyant principalement sur le travail théorique de Gérard Genette et de Christian Metz sur la diégèse, je démontrerai que ces dédoublements, lorsqu'à l'intérieur d'un même film, agissent comme motifs pour assurer une cohésion formelle tout en soulignant les enjeux thématiques et narratifs de l'œuvre. Les dédoublements intertextuels entre les films d'Almodóvar, quant à eux, forment un univers dans lequel les frontières entre les niveaux narratifs sont si ambiguës qu'il en devient impossible d'en déterminer la structure exacte. Ce constat suggère que l'univers almodóvarien est, un peu à la manière des *Drawing Hands* de M.C. Escher ou du *8 1/2* de Fellini, une grande mise abyme aporétique : elle se met continuellement en scène en train de se mettre en scène, dans le but de remettre en question notre vision du monde et de se forcer à le voir d'un autre œil.

ABSTRACT

« La réalité a besoin de la fiction » :

Les dédoublements et les niveaux narratifs dans le cinéma de Pedro Almodóvar

François-Olivier Paquin

This master's thesis proposes a narratological analysis of Pedro Almodóvar's filmic universe based on the relationships between two aspects of the filmmaker's filmography: doubles and a complex use of narrative levels.

Drawing primarily on the theoretical work of Gérard Genette and Christian Metz on diegesis, I will demonstrate that these doubles, when they appear within the same film, act as motifs to ensure formal cohesion while underlining the work's thematic and narrative stakes. The intertextual doubles occurring between Almodóvar's different films, on the other hand, shape a universe in which the boundaries between narrative levels are so ambiguous that it becomes impossible to determine its exact structure. This in turn suggests that the Almodóvar universe is, like M.C. Escher's *Drawing Hands* or Fellini's *8 1/2*, a large aporetic *mise abyme*: it continually stages itself in the process of staging itself, with the aim of challenging our vision of the world and forcing ourselves to see it in a different light.

REMERCIEMENTS

Je veux d'abord remercier tous ces professeurs et enseignants, peu importe le niveau ou le domaine d'études, qui m'ont montré qu'il était possible de conjuguer rigueur, passion et plaisir. Je n'en nommerai que quelques-uns ici : Gilbert Dupuis, Stéphane Leclerc, Philippe Lemieux, Brian Myles, André Tremblay et finalement mon inestimable superviseur de mémoire Martin Lefebvre. Vous avez fait mieux qu'assouvir ma curiosité; vous l'avez attisée.

Merci à mes parents, qui m'ont transmis cette même curiosité, ce perpétuel désir d'apprendre, cette soif de sagesse.

Merci à Figura Concordia d'avoir facilité la rédaction de ce mémoire en m'octroyant leur bourse de maîtrise 2017-2018.

Merci à mes amours Geneviève, Arnaud et Dorothée d'être dans ma vie.

Table des matières

Index des images.....	viii
Index des tableaux, graphiques et diagrammes.....	ix
INTRODUCTION.....	1
Les dédoublements.....	4
CHAPITRE 1 – Dédoublements homofilmiques.....	10
<i>Parle avec Elle</i>	10
Dédoublements diégétiques.....	11
Actes de voyeurisme.....	12
Les rideaux rouges	14
Sortie de douche.....	19
Scènes d’habillage.....	19
Roses rouges.....	20
Alicia couchée.....	20
Le suaire d’Alicia.....	21
Rencontres avec un professionnel.....	22
Serpents tués.....	22
Deux font un.....	23
Dédoublements extradiégétiques.....	23
La discussion en voiture	23
Dédoublements métadiégétiques.....	24
Les personnages dédoublés.....	25
La parole.....	27
La vision.....	28
Le mouvement.....	29

La perte de confiance en des figures de droiture morale.....	30
Consentement.....	30
<i>La Mauvaise Éducation</i>	32
Dédoubléments métadiégétiques.....	33
Les croix.....	33
L'eau et le sable.....	36
Conclusion : dédoubléments métaleptiques et intertextuels.....	41
CHAPITRE 2 – Dédoubléments hétérofilmiques.....	44
<i>Étreintes Brisées</i>	45
Dédoubléments métaleptiques.....	48
Le format d'images.....	51
Dédoubléments intertextuels et métaleptiques dans la filmographie d'Almodóvar : l'univers pseudo-diégétique almodóvarien.....	52
Quelques exemples.....	58
<i>Volver</i>	58
<i>Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça?</i>	59
Types de frontières.....	62
Interprétations possibles.....	63
1. Aucune entorse au pacte fictionnel.....	64
2. La logique diégétique.....	64
2. 1. Les poupées russes.....	67
3. Le ruban de Möbius.....	69
Le pseudo-diégétique.....	71
Conclusion.....	73
Bibliographie.....	76
Autres ouvrages consultés.....	80
Filmographie.....	86

Index des images

Figures 1 et 2.....	16
Figures 3 et 4.....	17
Figures 5 et 6.....	18
Figures 7 et 8.....	20
Figures 9 et 10.....	26
Figures 11, 12, 13 et 14.....	34
Figures 15 et 16.....	37
Figure 17: <i>Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça?</i> (affiche originale).....	60
Figure 18: <i>La loi du désir</i> (détail).....	60
Figure 19 : Theon. <i>Ruban de Möbius</i> . 2006.....	70
Figure 20 : Escher, M. C. <i>Drawing Hands</i> . 1948. Lithographie.....	70

Index des tableaux, graphiques et diagrammes

Tableau 1: Niveaux narratifs.....	5
Tableau 2: Types de dédoublements selon les niveaux narratifs.....	7
Tableau 3: Diagramme de l'univers almodóvarien.....	57
Tableau 4 : Rôles et caméos d'Almodóvar.....	66
Tableau 5: Hiérarchie - <i>Volver</i>	68
Tableau 6: Hiérarchie - <i>Étreintes brisées</i>	68
Tableau 7: Hiérarchie développée - <i>Volver</i>	69

INTRODUCTION

“We all know that art is not truth. Art is a lie that makes us realize truth, at least the truth that is given us to understand.”

-Pablo Picasso (315)

En 2004 était publiée dans la revue *Marvels & Tales*, consacrée à l'étude des contes de fées, une analyse de *Parle avec elle* qui commençait ainsi :

Given the traumatic nature of some of its scenes, it is surprising that arguably the most successful film to date by Spanish director Pedro Almodóvar, far from provoking indignation, has met with almost universal critical and popular acclaim, including an Academy Award in the United States for best screenplay. The notion that a director might evoke audience sympathy for a rapist, even among female viewers, seems rather implausible. (Novoa 224)

L'auteure Adriana Novoa démontre que c'est en perpétuant et en déconstruisant tout à la fois la structure du conte de fées traditionnel que le réalisateur réussit à éveiller l'empathie du spectateur envers un personnage violeur, en lui permettant « d'explorer l'idée d'enchantement qui s'est perdue dans le monde moderne et de démontrer de quelle manière les forces primitives et irrationnelles sont essentielles pour comprendre la nature humaine. » (« to explore the idea of enchantment that has been lost in the modern world and to show how primitive, irrational forces are essential to understanding human nature »; ma trad.; Novoa 244).

Enfant terrible de la *Movida* – cet « irrévérencieux mouvement culturel et artistique » propulsé au début des années 1980 par la mort du général Franco et ayant « ses origines dans la "drug culture" du rock, du punk et de la musique new wave » (« that irreverent cultural and artistic movement », « [w]ith its origins in the "drug culture" of rock, punk, and new wave music »; ma trad.; Epps & Kakoudaki 3- 6) – devenu cinéaste révérend mondialement par ses pairs¹, par le public² et par la critique³, Pedro Almodóvar multiplie les propositions narratives risquées et les sujets sensibles depuis plus de quarante ans : viols, enlèvements, drogues, inceste, paraphilie, meurtres, fluides corporels en tous genres... Le cas de *Parle avec Elle* en est un bon exemple, puisque c'est en utilisant les dédoublements entre les niveaux narratifs (tel Benigno qui reproduit l'agression à caractère sexuel qu'il a vu dans un film ou encore les enjeux concernant le mouvement et la parole d'abord annoncés puis conclus dans des pièces de théâtre métadiégétiques) que le cinéaste réussit à montrer avec doigté des histoires potentiellement polarisantes. La genèse de l'approche créative et narrative d'Almodóvar se retrouve dans ce souvenir d'enfance:

... ma mère avait ouvert un commerce de lecture et d'écriture de lettres [...] Souvent, en écoutant le texte que ma mère lisait, je m'apercevais avec stupéfaction qu'il ne correspondait pas exactement à ce qui était écrit sur le papier : ma mère inventait en partie.

¹ Le jury du festival de Cannes de 1999 présidé par David Cronenberg lui remet le prix de la mise en scène pour *Tout sur ma mère* et *Volver* reçoit en 2006 le prix du scénario du jury présidé par Wong Kar-wai. Quentin Tarantino a dit de lui qu'il était « un grand scénariste-réalisateur » et qu'il « éclipsait depuis 30 ans presque tous ses pairs américains » (« When people in America talk about the great writer-director auteurs, they don't talk about Pedro Almodóvar enough. For 30 years, he has dwarfed almost all of his American peers. »; ma trad.; Brown). Ses films comptent en outre deux Oscars et 9 nominations.

² *Femmes au bord de la crise de nerfs* était jusqu'en 1998 le film espagnol le plus lucratif de tous les temps autant en Espagne (1,1 milliards de pesetas) qu'aux États-Unis (7,2 millions de dollars américains). *Volver* est encore aujourd'hui l'un des films espagnols avec le plus gros box-office de tous les temps, avec plus de 87M USD.

³ Au moment d'écrire ses lignes, 8 des 17 films du cinéaste recensés sur l'agrégateur de critiques Metacritic.com ont la cote *Universal Acclaim* qui signifie que 81% à 100% des critiques du film y sont favorables.

Les voisines [analphabètes] ne le savaient pas, car ce qu'elle inventait était toujours un prolongement de leur vie et elles sortaient enchantées de la lecture. [...] Ces improvisations contenaient pour moi une grande leçon. Elles établissaient la différence entre fiction et réalité, elles me montraient comment la réalité a besoin de la fiction pour être plus complète, pour être plus agréable, plus vivable. (Strauss 178)

De la même manière que l'on utilise le conte pour expliquer des concepts complexes aux enfants, Almodóvar se sert des niveaux narratifs et des dédoublements pour illustrer la complexité des conflits moraux humains. Notre hypothèse n'est pas de démontrer qu'Almodóvar infantilise ses spectateurs, mais plutôt qu'il utilise différents types de dédoublement de la fiction pour forcer le spectateur à remettre en question sa vision du monde. En effet, si nous sommes « inquiets que [...] don Quichotte soit lecteur du *Quichotte* et Hamlet spectateur d'*Hamlet*, [c'est que] de telles inversions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs. » (Borges 709) D'ailleurs, une particularité frappante du souvenir d'enfance d'Almodóvar est que bien que les mensonges de la mère du cinéaste « établissaient la différence entre fiction et réalité » pour ce dernier, c'était tout le contraire pour ses voisines, qui croyaient vrai tout ce dont elles s'étaient fait raconter. La différence vient du fait que lorsque l'on regarde un film de fiction narratif, on sait que l'histoire qui nous montrée est une fabrication : il existe un contrat non-écrit, un pacte, entre le le créateur et le spectateur qui différencie la fiction d'un réel mensonge. Cette dichotomie résume l'essence de la narration des films d'Almodóvar : pour certains de ses personnages, la ligne entre fiction (ou fabulation) et réalité est claire alors que pour d'autres elle devient presque impossible à définir. Il en va de même, par moments et de manière temporaire,

pour ses spectateurs extradiégétiques grâce à l'utilisation de techniques comme le trompe-cadre, c'est-à-dire « un long passage, une ou plusieurs scènes voire des séquences entières, de préférence au début du film, ne se révèlent avoir été que la projection d'un film (dans le film).» (Blüher 121) En utilisant ce procédé, qui peut « créer un véritable effet d'étrangeté ou de désillusion dans le sens brechtien, chez le spectateur (réel) » (Blüher 118), et d'autres, Almodóvar arrive à pousser ses spectateurs à remettre en question leurs certitudes.

Les dédoublements

Commençons par définir ce que nous considérerons comme un dédoublement. Ce doit être un événement, une situation ou un motif apparaissant plus d'une fois dans le corpus choisi et répondant à au moins un des deux critères suivants: il doit être circonscrit ou singularisé.

Circonscrit, puisque, comme le souligne Martin Lefebvre, « monter à cheval [est] un motif qui peut s'apparenter aux westerns, mais chaque fois qu'un personnage monte à cheval dans un film de John Ford, il serait farfelu de penser que le cinéaste fait allusion de manière réflexive à son propre travail. » (60) Un motif trop générique peut être entre autres motivé par le genre du film ou la culture du pays de production et ne peut donc pas être analysé comme un dédoublement. Un motif, même s'il n'est pas nécessairement *singulier*, peut néanmoins se trouver *singularisé* par la mise en scène (Lefebvre 60-61), le contexte, un lien évident avec un thème du film ou simplement par la quantité de répétitions. Des rideaux rouges n'ont rien de particulier en tant que tels, mais, en apparaissant à cinq reprises à des moments clé dans *Parle avec elle*, ils prennent une valeur et s'en trouvent singularisés.

Dans l'ensemble de notre corpus, les dédoublements sont nombreux; nous ne nous éterniserons donc pas à en faire une longue et exhaustive taxonomie. Notre classification se fera plutôt, dans une approche narratologique, selon les niveaux narratifs : la réalité (qui n'est évidemment pas un niveau narratif en soi mais qui entrera en ligne de compte dans l'utilisation de la métalepse), la diégèse (la fiction ou la réalité diégétique, donc l'univers du film) et la métadiégèse (le récit enchâssé ou le niveau métadiégétique, c'est-à-dire la fiction à l'intérieur de la réalité diégétique). Ces trois niveaux sont représentés dans le diagramme ci-dessous.

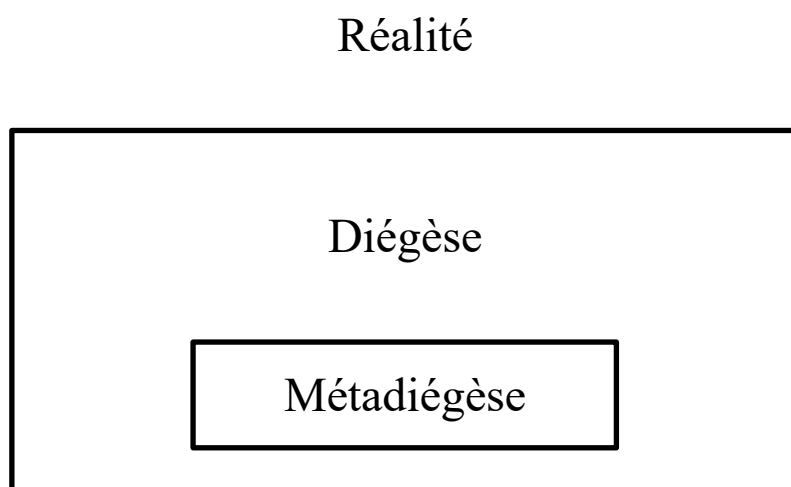


Tableau 1: Niveaux narratifs

Ces termes, popularisés (et créés dans le cas de la « métadiégèse ») par Gérard Genette⁴, servent à définir et distinguer les éléments qui font partie du récit premier (diégèse), de ceux qui

⁴ Notamment dans *Figures II* (1969) et *Figures III* (1972), *Nouveau discours du récit* (1983), *Fiction et diction* (1991) et *Métalepse* (2004).

font partie de récits seconds (métadiégétiques)⁵ et finalement de ceux qui n'en font pas partie (extradiégétiques). Nous utiliserons également à l'occasion certains termes introduits par le filmologue Étienne Souriau dans *L'univers filmique* pour mieux décrire et définir les relations entre les différents dédoublements de notre corpus :

- Diégèse : « Tout ce qui appartient, "dans l'intelligibilité" (comme dit M. Cohen-Séat), à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film. »
- Profilmique : « s'oppose à afilmique : tout ce qui existe réellement dans le monde (ex. : l'acteur en chair et en os ; le décor au studio, etc.), mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment : tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule. »
- Afilmique : « Qui existe dans le monde usuel, indépendamment de tout rapport avec l'art filmique, ou sans aucune destination spéciale et originelle en rapport avec cet art. » (7-9)

Nous classerons donc les dédoublements dans deux grandes catégories qui occuperont chacun un chapitre : les dédoublements homofilmiques et les dédoublements hétérofilmiques⁶. Suivant le cadre théorique introduit plus haut, les dédoublements dits homofilmiques sont donc les motifs dédoublés à l'intérieur d'un même film. Précisons qu'un élément peut être extradiégétique mais homofilmique : par exemple, le générique, des titres en surimpression ou de la musique extradiégétique font partie du film sans faire partie de sa diégèse (puisque les personnages ne peuvent pas les voir ou les entendre). Cette grande catégorie regroupera les

⁵ « Convenons de marquer cette opposition formelle en nommant diégétique le niveau premier, et métadiégétique le niveau second, quel que soit le rapport de contenu entre ces deux niveaux. » (Genette 1969 : 202)

⁶ Nous empruntons les termes à Jacques Gerstenkorn dans son analyse de la réflexivité au cinéma : « [la réflexivité filmique] désigne tous les jeux de miroir qu'un film est susceptible d'entretenir soit avec les autres films (hétérofilmique), soit avec lui-même (homofilmique). » (9)

dédoublément diégétiques, donc au même – premier – niveau diégétique (Tableau 2, « A »), les dédoublements métadiégétiques, donc entre la diégèse et la métadiégèse (Tableau 2, « B »), ainsi que les dédoublements extradiégétiques mais toujours homofilmiques (Tableau 2, « C »)

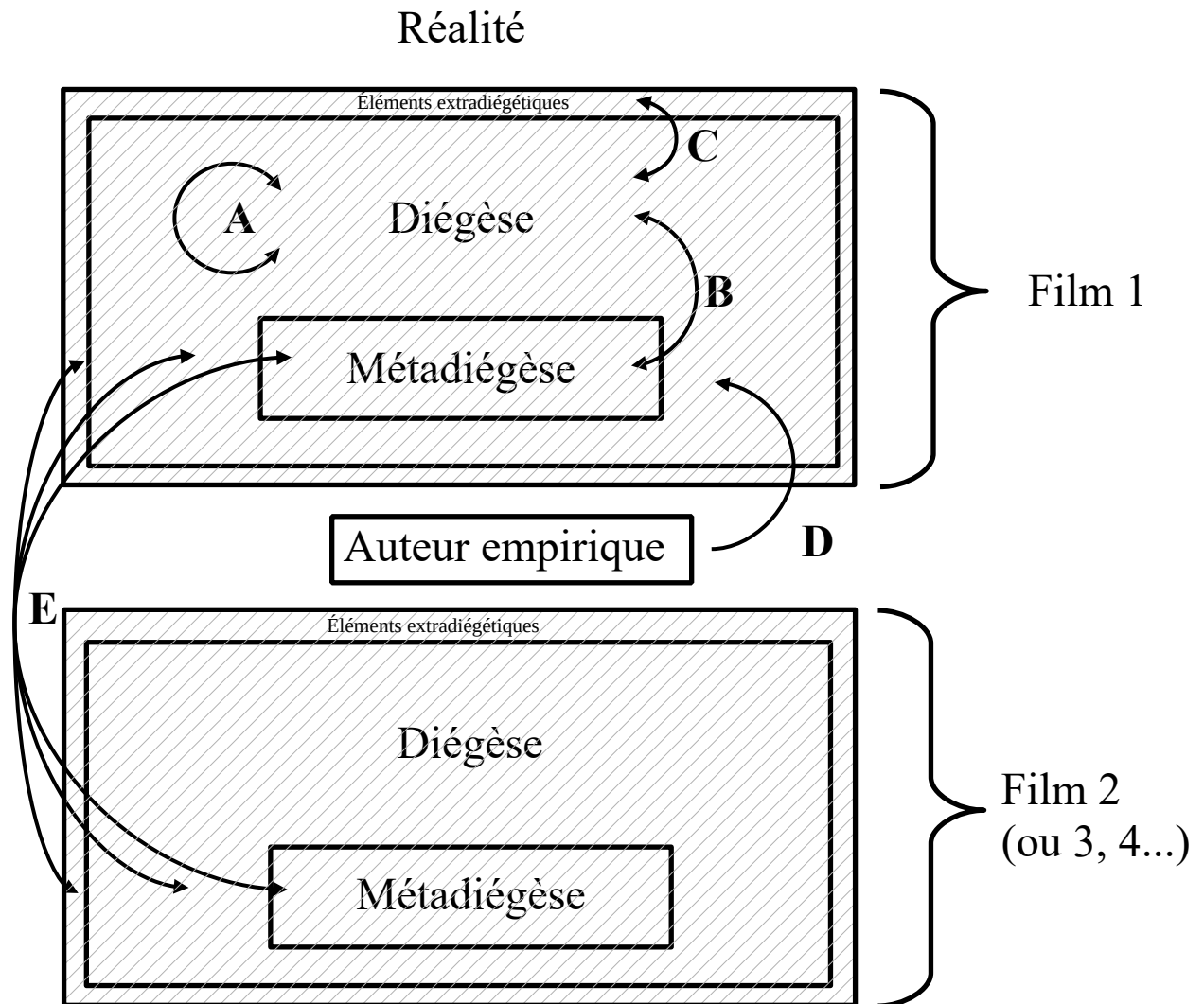


Tableau 2 : Types de dédoublements selon les niveaux narratifs

Les dédoublements hétérofilmiques, quant à eux, sont ceux qui dédoublent des éléments externes au film. Ils peuvent donc être métaeptiques, c'est-à-dire qu'ils peuvent dédoubler un élément biographique de la vie de Pedro Almodóvar ou encore inclure le réalisateur lui-même (cas de figure d'une métalepse dans sa définition la plus pure) (Tableau 2, « D »), ou intertextuels (ils dédoublent alors les éléments d'une autre œuvre artistique) (Tableau 2, « E »). Dans le cadre de ce mémoire, seuls les éléments dédoublant des éléments de la propre filmographie d'Almodóvar sont considérés.

Bien que ce mémoire ne soit pas explicitement consacré à l'étude de la mise en abyme, la filmographie d'Almodóvar est on ne peut plus réflexive et plusieurs dédoublements analysés correspondent à la définition classique que l'on en fait, c'est-à-dire « une œuvre d'art [dans laquelle] on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. » (Gide 41) Un certain cadre théorique du sujet (Dällenbach et Blüher, entre autres) nous permettra de mieux analyser, au moment opportun, ces dédoublements.

Ce jeu avec les dédoublements est une marque significative du style de Pedro Almodóvar, mais il est aussi beaucoup plus. L'anecdote sur le commerce de lecture de lettres citée plus haut révèle l'importance qu'accorde Almodóvar à la fiction ainsi qu'à la frontière entre cette dernière et la réalité. Mais comment arrive-t-il à transposer ce concept dans un film qui est lui-même déjà œuvre de fiction? La réponse du cinéaste à cette question est d'utiliser ces dédoublements pour amincir la frontière entre les niveaux narratifs et ainsi représenter efficacement la subjectivité humaine ainsi que la difficulté d'arriver à une vérité universelle. Il crée ainsi un univers pseudo-diégétique, «[cette forme] de narration où le relais métadiégétique, mentionné ou non, se trouve immédiatement évincé au profit du narrateur premier; ce qui fait en quelque sorte l'économie d'un

(ou parfois plusieurs) niveau narratif » (Genette 1972: 246) où l'acte de raconter et de s'exprimer est d'une importance capitale. Ce flou narratif créé par la difficulté (et parfois l'impossibilité) de déterminer à quel niveau diégétique l'histoire est contée dans les films d'Almodóvar est à l'origine de leur structure unique.

Notre objectif est donc de démontrer que tous ces types de dédoublements fonctionnent ensemble pour former une structure non seulement labyrinthique, mais paradoxale et escherienne – ou, en d'autres mots, une gigantesque mise en abyme aporétique – qui finit par toujours se mettre en scène en train de se mettre en scène. Cette structure qui compose l'univers filmique almodóvarien exemplifie et symbolise la complexité des problématiques humaines, éthiques et morales qu'il aborde.

CHAPITRE 1

Dédouplements homofilmiques

Parle avec Elle

« *Alfredo, un garçon un peu enveloppé, comme moi.* »

Deux hommes assistent côte-à-côte à une représentation du ballet *Café Müller*, de Pina Bausch. L'un pleure; l'autre le remarque. « L'homme qui pleure » (c'était à l'origine le titre du film), c'est Marco (Darío Grandinetti), un auteur de guides touristiques qui vit un chagrin d'amour. L'autre, c'est Benigno (Javier Cámara), un infirmier qui a passé sa vie à s'occuper de sa mère et qui prend maintenant soin d'Alicia (Leonor Watling), une danseuse dans le coma. Marco fait la rencontre de Lydia (Rosario Flores), une torrera qui tombera elle aussi dans le coma suite à un accident de travail. Les deux hommes se retrouvent à l'hôpital et une amitié naît entre eux. Des *flashbacks* révèlent par quels stratagèmes Benigno a fait la connaissance d'Alicia. Marco apprend que Lydia avait repris avec son ex-conjoint avant son accident et décide de s'exiler. Lorsqu'il apprend le décès de Lydia, il découvre également qu'Alicia a été violée, qu'elle est enceinte et que Benigno est accusé du crime. En donnant naissance, Alicia revient miraculeusement à la vie et Benigno, tenu à l'écart de ce développement, se suicide en prison pour « retrouver » Alicia, avant que Marco ne puisse l'en avertir.

Dédouplements diégétiques

Parle avec elle présente divers dédoublements qui produisent des effets de miroir: les deux couples; des situations (Benigno qui commet un viol en imitant un film muet; Lydia et Alicia qui sont toutes deux surprises alors qu'elles sortent de la douche et montrées en train de se faire habiller) et des objets (les différents rideaux rouges ou encore la muleta rouge de Lydia). En plus d'offrir au film un effet d'unité, une cohésion formelle, au film, ils illustrent l'effet de miroir entre les deux couples au centre du film avec leur contrastes et leurs ressemblances, comme si les personnages étaient différentes versions d'eux-mêmes. En exposant ainsi la mise en scène, ces parallèles suggèrent au spectateur de voir le film « en tant que film » : ce n'est pas la vie, c'est un artéfact qui possède une forme. Le spectateur doit suivre l'histoire, mais il doit également suivre sa mise en forme et sa mise en image.

Par son histoire et ses dédoublements, *Parle avec elle* illustre les effets de la misogynie encore bien présente dans nos sociétés, même si elle est parfois imperceptible à première vue. Le thème principal derrière cette thèse est le voyeurisme. Les deux femmes dans le coma – particulièrement Alicia – sont passivement soumises à l'emprise du regard voyeuriste, possessif et tout-puissant du personnage masculin ainsi que de la caméra et par conséquent du spectateur, tel que décrit par Laura Mulvey :

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are

simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. (11)

Les femmes du film, de manières différentes, sont souvent relayées au rang d'objets destinés au regard – Alicia, comme danseuse puis sur son lit d'hôpital, et Lydia dans l'arène – et les dédoublements diégétiques représentent bien ce thème. Le dénouement pour chacune des deux femmes les libère d'ailleurs de ce statut d'êtres regardés et exhibés. Alicia, en guérissant miraculeusement, reprend possession de son corps et se libère de l'emprise voyeuriste de Benigno, du spectateur et (une seule fois comme nous le verrons plus bas) de Marco. Lydia, elle, exhibe ses prouesses physiques dans l'arène mais refuse de se dévoiler à l'animatrice de magazine télévisé insistante. Contrairement à Alicia, tomber dans le coma la sauve des regards au lieu de l'en exposer.

Actes de voyeurisme

Le film présente d'un côté, plusieurs actes de voyeurisme et d'un autre, plusieurs formes d'exhibitionnisme. Alors que les deux femmes au centre du film (l'une danseuse, l'autre torrera) se donnent en spectacle, s'exhibent, les deux hommes, bien que très différents l'un de l'autre, sont davantage présentés comme des voyeurs, chacun à leur manière. La première séquence du film montre d'ailleurs Benigno qui épie Marco pleurer en regardant le ballet de Pina Bausch. Les actes de voyeurisme de ces deux personnages se dédoublent l'un l'autre entre autres par leurs similitudes au plan des gestes et de l'action. Marco, lorsqu'il épie le corps nu d'Alicia aux soins de Benigno, entrouvre la porte de la chambre d'hôpital pour mieux voir. Plus tard dans le film,

Benigno reproduit le même geste alors qu'il entrouvre le rideau de sa fenêtre pour observer les danseuses qui s'entraînent dans le studio en face de son appartement. Ce mouvement illustre l'intention avouée de voir le corps féminin sans être vu⁷. Marco et Benigno ne sont pas toujours voyeurs : Marco épie la discussion entre Katerina, Benigno et Alicia, mais va rejoindre ces deux derniers par la suite. Benigno, lui, se fait voyeur pour assouvir sa pulsion : la seule fois où il ne reste pas caché, c'est lorsqu'il trouve un moyen d'engager la conversation avec Alicia (il récupère le porte-monnaie qu'elle a échappé) et espère ainsi établir une relation avec elle. Lydia, dans le rêve/*flashback* de Marco, l'épie pleurer, mais va le rejoindre pour lui demander ce qui ne va pas. Dans ce cas-ci, le voyeurisme n'est pas motivé par la pure pulsion scopique, mais par l'amour et la sensibilité. On pourrait en conclure que chez Almodóvar, lorsqu'un homme est victime de voyeurisme, la motivation est psychologique et altruiste tandis que lorsqu'une femme en est victime, la motivation est davantage libidinale.

Les rideaux rouges

Les rideaux rouges sont souvent associés au théâtre : le lever de rideau indique au spectateur que la pièce est sur le point de débiter. Le film s'ouvre d'ailleurs sur la levée d'un rideau rouge extradiégétique⁸. Dans *Parle avec Elle*, en excluant l'exemple précédent, de tels rideaux sont présents à quatre endroits significatifs : la chambre d'hôtel de Lydia, l'appartement

⁷ Ce geste à lui seul n'indique néanmoins pas la présence de voyeurisme. En effet, la concierge de l'appartement de Benigno le reproduit pour pouvoir parler à Marco. La différence dans le geste de ce personnage féminin, c'est qu'au contraire de Benigno et Marco, elle fait ce geste pour se faire voir, pour s'exposer, pour entrer en dialogue. C'est le fait de voir sans vouloir être vu qui définit le voyeurisme de Benigno, proche en cela du voyeurisme « illicite » de spectateur de film selon Metz (1977; 85-91).

⁸ Le film précédent d'Almodóvar, *Tout sur ma mère*, se termine d'ailleurs sur une tombée de rideau rouge. Nous verrons plus bas que ce lever de rideau est un élément contribuant à l'univers pseudodiégétique d'Almodóvar.

de Benigno, le studio de danse où Alicia pratique et le théâtre où les personnages assistent au ballet *Masurca Fogo*. Le rideau rouge ainsi dédoublé ou multiplié indique la démarcation entre la sphère publique et la sphère privée (que l'on ne doit pas épier). Comme le rideau se lève au début d'une pièce, il retombe également à la fin, signifiant que le spectacle est fini, que les personnages redeviennent des acteurs et que les spectateurs ne doivent plus tenter de regarder ce qui se passe sur la scène. Dans sa vie privée, Lydia ne veut même plus remettre les pieds chez elle après s'être retrouvée démunie face à une couleuvre (elle refuse aussi de se dévoiler à l'intervieweuse insistante du *talk show*) alors que dans son métier exhibitionniste, elle affronte avec bravoure et élégance d'énormes taureaux devant des centaines de spectateurs. C'est alors que Marco lui trouve une chambre d'hôtel qui est décorée de rideaux rouges (fig. 1). Cette fois-ci, elle se retrouve derrière le rideau, à l'abri des regards indiscrets. Ces rideaux réapparaissent d'ailleurs lorsqu'elle se prépare pour son ultime spectacle (fig. 2), alors qu'elle est toujours dans sa vie privée : le rideau marque la séparation entre la vie privée et la vie publique, ou entre le l'animus/anima et le persona si l'on voulait utiliser la terminologie jungienne. D'ailleurs, dans le contexte de la mise en scène qu'est la corrida, Lydia utilise la muleta, qui est fait d'un drap rouge! Cet outil central à la *faena* – le troisième et ultime acte de tauromachie– est un leurre : il sert autant à attirer le taureau qu'à cacher l'épée qui va le mettre à mort. La muleta sert également à mettre en valeur le toreador ou la torrera; c'est avec elle que l'artiste fait des « passes ».

Le rideau rouge apparaît diégétiquement une troisième fois dans l'appartement de Benigno (fig. 3). Ce sont les rideaux de la fenêtre donnant sur le studio de danse. Ces rideaux sont de son côté : c'est donc lui qui décide lorsque le spectacle commence et lorsqu'il finit.

Lorsque Marco reprend l'appartement de Benigno, c'est de l'autre côté de la rue que le rideau rouge retombe (fig. 4 et 5) : le spectacle est terminé et ce sont les femmes qui l'ont décidé ainsi.

On voit une dernière fois un rideau rouge dans la séquence finale, rideau qu'Alicia, Katerina et Marco traversent pour entrer dans une salle de spectacle (fig. 6). Bien que « rien n[est] simple » selon les mots de Katerina, les trois personnages traversent le rideau de leur plein gré : l'équilibre est rétabli et le consentement de toutes les parties impliquées est respecté.



Figure 1



Figure 2



Figure 3



Figure 4



Figure 5



Figure 6

Sortie de douche

Lydia prend sa douche dans sa chambre d'hôtel et elle doit l'interrompre puisque le téléphone sonne : c'est Marco. Similairement, Alicia surprend Benigno qui s'était introduit dans sa chambre pendant qu'elle était sous la douche, après son rendez-vous avec le père de cette dernière. Ce dédoublement illustre la facilité avec laquelle l'homme peut entrer dans l'intimité de la femme (pour de bonnes raisons dans le cas de Marco mais pour de mauvaises dans le cas de Benigno). Ce dédoublement met lui aussi en lumière la précarité de l'intimité féminine : c'est souvent l'homme qui décide quand il peut « tirer le rideau ».

Scènes d'habillage

Les deux femmes au centre du film sont montrées se faisant habiller. Alicia, dans le coma, se fait habiller par Benigno et sa collègue infirmière. Lydia, elle, a besoin d'aide pour serrer son costume de « scène » (l'habit de lumières) avant son ultime performance; un effet de miroir est ainsi créé. Alors que Lydia se prépare à se donner en spectacle de son plein gré, Alicia, elle, est contrainte de se faire habiller sans qu'elle ne puisse avoir la possibilité de donner son accord. Semblables aux sorties de douche, ces mouvements forment un ensemble de motifs qui assurent une cohésion formelle au film tout en soulignant les ressemblances et différences entre les personnages.

Roses rouges

Un autre motif récurrent est celui du bouquet de roses rouges. Il y en a un dans la chambre d'hôtel où Lydia réside temporairement au début du film. El Nino en apporte un à Lydia alors qu'elle est dans le coma dans sa chambre d'hôpital. Finalement, la boucle est bouclée lorsque Marco en dépose une gerbe sur la tombe de Benigno. Le rouge rejoint évidemment la couleur des rideaux de scène, de la muleta du torero, couleur du sang et de la passion.

Alicia couchée

Dans deux scènes, Alicia est couchée sur le dos dans un plan en plongée verticale. Dans le premier, elle est couchée par Benigno pour que ce dernier lui administre ses soins (fig. 7). Dans le deuxième plan, pivoté de 180°, c'est elle-même qui se couche sur un tapis d'entraînement pour qu'elle puisse faire ses exercices de réhabilitation (fig. 8). Outre le changement d'orientation du personnage dans le plan, c'est le fait que ce soit Alicia elle-même qui se couche dans le deuxième plan qui illustre le rétablissement de l'équilibre entre l'homme et la femme.



Figure 7



Figure 8

Le suaire d'Alicia

Dans la dernière partie du film, Marco, à partir de son nouvel appartement, aperçoit ce qui lui semble être un vrai dédoublement : une vision impossible. Par la fenêtre de son nouvel appartement qui lui a été laissé par Benigno, il entrevoit Alicia, consciente dans le studio de danse de l'autre côté de la rue. Il se retourne, troublé, pour regarder l'imposante photo de cette dernière (que Benigno avait vraisemblablement fait imprimer), comme s'il ne croyait pas ce qu'il avait vu et devait confirmer que c'est bien elle : « Le mouvement restitue la corporalité et la vie qu'avait figée la photographie. Il apporte un irrésistible sentiment de réalité.⁹ » C'est l'ultime dédoublement qui témoigne du voyeurisme des personnages du film. La photo, pas plus que le film (Metz 2002 : 117-118), ne sait pas qu'elle est regardée : elle n'est que le témoignage de quelqu'un ayant déjà vécu. Néanmoins, l'essence de la photographie est « cela-a-été » (Barthes 47) tandis que celle du cinéma, grâce au mouvement, est « c'est » (Metz écrit qu'il donne l'impression de l'« être-là vivant » [2013 : 19]) .

Rencontres avec un professionnel

Les deux personnages masculins principaux du film rencontrent un professionnel à leur bureau. Benigno rencontre un psychiatre (le père d'Alicia) après avoir pris un rendez-vous lorsqu'il a suivi cette dernière. Marco, lui, consulte un avocat pour tenter d'assurer une défense à Benigno. Ce dédoublement en est un des rares qui n'a pas de lien direct avec le voyeurisme. Il

⁹ Edgar Morin (108) fait cette affirmation pour différencier le cinématographe et la photographie, mais elle s'applique également à la vraie vie. C'est d'ailleurs, tout comme Metz (2013:19), la base de son argumentation : c'est le mouvement qui donne au cinéma son impression de réalité.

met plutôt en lumière la différence entre ces deux hommes : alors que la rencontre de Benigno avec le psychiatre n'est qu'une excuse pour essayer de revoir Alicia, celle de Marco avec l'avocat est altruiste : il tente d'aider son ami.

Serpents tués

Une autre scène où il y a dédoublement est celle où Marco tue le serpent dans la maison de Lydia. Ce mouvement dédouble en fait deux éléments bien distincts. D'abord, Marco raconte explicitement à Lydia que son ex-copine avait une phobie des serpents et qu'il avait dû en tuer lors d'un voyage. Cet acte est d'ailleurs montré dans un *flashback* à l'intérieur d'un *flashback* tiré de la mémoire de Marco. Le deuxième dédoublement est plus subtil. Marco se sert d'un bâton de baseball pour tuer le serpent, mais il s'en sert d'une façon inusitée. En effet, il « pique » le serpent avec le bout du bâton en reproduisant le même geste qu'un banderillero lorsqu'il pique le taureau. Ainsi, il est représenté comme l'un des hommes qui aident la torera dans l'arène, mettant en lumière la complicité du couple, complicité absente dans l'autre couple du film (Benigno et Alicia).

Deux font un

Bien que Marco soit plus pragmatique et plus psychologiquement stable que Benigno, il est également ouvert d'esprit et sait qu'il peut tirer des leçons de la sensibilité de l'infirmier. Cette transformation est explicite dans deux scènes. Marco reprend l'appartement de Benigno (il

prend littéralement sa place, se substituant à lui), mais c'est lorsque Marco rend visite à Benigno en prison que cette évolution est représentée comme complétée. Les deux hommes se parlent à travers la vitre. Cette dernière, mi-transparente mi-réfléchissante, superpose les visages des deux amis. Bien que Benigno ne soit pas encore mort, Marco a appris de lui. Il réussit d'ailleurs à lui « parler » sur sa tombe, chose qu'il n'a jamais réussi à faire avec Lydia lorsqu'elle était dans le coma.

Dédoubléments extradiégétiques

Outre le lever de rideau digital qui ouvre le film abordé plus haut, on retrouve aussi dans *Parle avec elle* un dédoublement « purement » extradiégétique, c'est-à-dire que dans celui-ci, c'est un élément de la narration/monstration qui est dédoublé plutôt qu'un élément de l'histoire.

La discussion en voiture

Une scène de discussion en voiture entre Marco et Lydia est montrée deux fois. La deuxième fois, on réalise que plus tôt dans le film on était entré *in media res* dans la scène et qu'il nous manquait le début de la conversation (un cas de figure d'analepse complétive au sens de Genette¹⁰). On y réalise que Lydia, après avoir assisté avec Marco au mariage de l'ex-copine de ce dernier, tentait depuis un bon moment de se confier à Marco et que ce dernier, tentant de la

¹⁰ « La première, que j'appellerai analepses complétives, ou “renvois”, comprend les segments rétrospectifs qui viennent combler après coup une lacune antérieure du récit, lequel s'organise ainsi par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives, selon une logique narrative partiellement indépendante de l'écoulement du temps. » (Genette 1972 : 92)

rassurer à propos de sa relation avec son ex-copine, n'avait jamais réalisé que Lydia avait quelque chose d'important à lui annoncer (c'était elle qui avait repris avec son ex-copain). Ce dédoublement rejoint le thème de la communication auquel nous arriverons plus bas, mais il démontre au final que la communication se fait à deux et que l'on ne peut pas bien communiquer si on nous prive (volontairement ou non) d'information.

Dédoubléments métadiégétiques

La mise en abyme et les récits métadiégétiques sont profusément utilisés dans *Parle avec Elle*. Le film s'ouvre avec une représentation de *Café Müller* et se conclut avec une représentation de *Masurca Fogo*, deux ballets de la chorégraphe allemande Pina Bausch. En son centre, un film muet inspiré des films de monstre des studios *Universal* « cache » et euphémise le viol commis par Benigno. Ces mises en abyme mettent en jeu différents niveaux de narrativité et introduisent différentes métadiégèses dans la diégèse de *Parle avec elle*. Les dédoublements métadiégétiques y sont donc nombreux. On remarque que si de nombreux dédoublements diégétiques sont liés au thème du voyeurisme, les thèmes liés aux par les dédoublements métadiégétiques sont plus variés.

Les personnages dédoublés

Les différents métarécits présentent des personnages qui sont des doubles des personnages du film d'Almodóvar. À leur tour, certains de ces personnages imitent, deviennent des doubles

des œuvres qu'ils consomment. Benigno, en particulier, fonctionne par dédoublement ou par mimétisme: il reproduit dans son appartement exactement la chambre qu'il a vu dans un magazine de décoration. Lorsqu'il apprend qu'Alicia est une danseuse et qu'elle aime le cinéma muet, il se met lui-aussi à aimer ces arts. Il confie à Marco qu'il se sent comme la femme apparaissant sur la couverture d'un carnet de voyage de celui-ci, femme dont il ne connaît pourtant absolument rien. Ayant vécu sous l'emprise de sa mère (ce que le film suggère), il n'a jamais réussi à se constituer une identité propre. C'est d'ailleurs le film muet qu'il va voir à la cinémathèque qui le pousse vraisemblablement à commettre l'acte qui le conduira ultimement en prison et à sa propre mort. Ce film, *L'amant qui rétrécit*, opère un double dédoublement avec *Parle avec elle*: il opère une obscurcissement temporaire et un euphémisme visuel du viol commis par Benigno, mais c'est également, dans la logique diégétique du film, ce qui le pousse à commettre ce crime. Ce film métadiégétique fictif, dont le titre fait référence à *L'Homme qui rétrécit* (Jack Arnold, 1957), rappelle les films de monstre produits par les studios Universal dans les années 1930. Dans ces films, les « monstres » (l'homme invisible, le monstre de Frankenstein, la momie, le fantôme de l'opéra, etc.) sont souvent en réalité des âmes tourmentées qui ne sont pas adaptées à la société dans laquelle elles ont été relâchées et qui ne cherchent qu'à être aimées, à l'image de Benigno. Ce dernier se transforme lui-même en un monstre après avoir vu le film. Benigno est en quelque sorte l'analogue de la voisine de Pedro Almodóvar qui se fait lire sa correspondance et qui ne peut pas différencier la réalité de la fiction. Il reconnaît que le personnage du film est en quelque sorte son double (« Alfredo, un garçon un peu enveloppé, comme moi »), mais il ne semble pas réaliser que la situation fictionnelle du film¹¹ est différente

¹¹ Dans *L'Amant qui rétrécit*, Alfredo devient assez petit pour pénétrer complètement dans le vagin de son amoureuse Amparo, ce qu'il fait pendant qu'elle dort (on déduit qu'il en meurt ou qu'il finit par disparaître totalement). Bien que ce soit dans le cadre d'une relation de couple consensuelle, contrairement à celle de

de la sienne. Il se sent donc justifié de reproduire ce qu'il y voit et finira par mourir suite à ce choix, tout comme Alfredo.

Les danseurs de *Café Müller* présentent aussi plusieurs dédoublements avec les personnages de *Parle avec elle*. La danseuse principale (interprétée par Malou Airaudo) déambule les yeux fermés sur la scène alors qu'un « employé » du café enlève le mobilier de son chemin. Cette mise en abyme prospective reflète évidemment les personnages d'Alicia (dans le coma) et de Benigno (qui prend soin d'elle). La danseuse entre en collision avec le mur et tombe sur le côté sur le mur (fig. 9). Elle reproduit ainsi la position et l'habillement d'Alicia couchée que l'on verra plus tard dans le film (fig. 10) : les deux plans sont presque des miroirs l'un de l'autre.

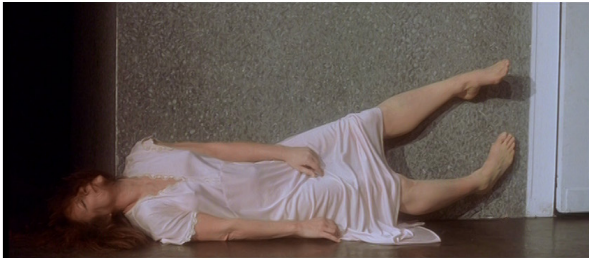


Figure 9

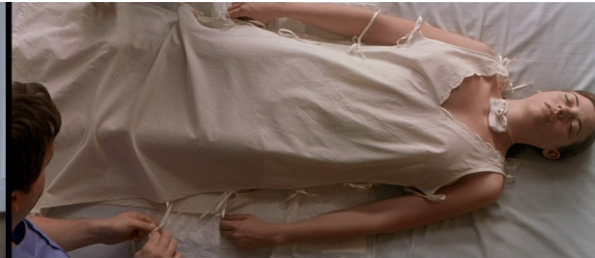


Figure 10

Benigno et Alicia, l'action d'Alfredo n'en est pas moins un viol puisqu'Amparo ne peut pas donner son consentement pendant son sommeil.

Pendant que la première danseuse est aux soins de l'homme, la deuxième (interprétée par Pina Bausch) doit se débrouiller seule. Cette situation est analogue à la situation de Lydia qui, lorsqu'elle est dans le coma, ne reçoit l'attention de personne, Marco se trouvant incapable de lui parler, de lui fournir des soins ou même de lui tenir compagnie. Elle est ainsi victime d'un revirement de situation ironique puisqu'auparavant, c'était plutôt le taureau qui était dans la situation de la première danseuse.

La parole

Tel que le titre du film l'indique, *Parle avec elle* a pour sujets la parole et la communication. *L'Amant qui rétrécit*, que Benigno regarde à la cinémathèque, est un film muet. C'est donc dire que bien que diégétiquement, les personnages de ce film peuvent parler, les spectateurs, eux, ne peuvent pas les entendre. Marco se considère en quelque sorte comme un de ces personnages : il ne voit pas l'utilité de parler à Lydia puisqu'elle ne peut pas l'écouter. Là est la différence entre Benigno et lui. L'infirmier sait que même si les deux femmes dans le coma ne peuvent pas les écouter attentivement, elles les entendent quand même. Après tout, même si les personnages de *L'Amant qui rétrécit* ne peuvent pas être entendus par les spectateurs, le film n'en est pas moins intelligible. Le contraire est tout aussi vrai : lorsque Marco entre dans la prison, l'agente aux communications, ironiquement, n'arrive pas à se faire comprendre par celui-ci avant d'allumer son micro. D'ailleurs, *Masurca Fogo*, le ballet qui clôt le film, conclut cette série de dédoublements. On y voit un danseur tendre un micro à une danseuse en rouge et cette dernière laisse entendre des soupirs. Elle ne parle pas, mais ce n'est pas ce qui importe. En offrant un

micro à la femme, la situation initiale du film s'inverse : alors que pendant tout le film, ce sont les hommes qui ont eu la parole, on offre maintenant à la femme la capacité de répondre et de prendre la parole. C'est comme si le reproche que Lydia avait fait à Marco :

Lydia : « Il faut qu'on parle après la corrida. »

Marco : « Ça fait une heure qu'on parle. »

Lydia : « Toi, oui. Pas moi. »

avait finalement été entendu.

La vision

Tel que nous l'avons déjà mentionné, les deux danseuses de *Café Müller* aux yeux fermés dédoublent principalement Alicia et Lydia qui, étant dans le coma, ne peuvent pas voir. Nous l'avons vu plus haut : une grande partie des dédoublements diégétiques sont liés au thème du voyeurisme. Le coma semble être au premier abord l'ultime incarnation du *to-be-looked-at-ness* de Mulvey. Les deux femmes dans le coma ne peuvent pas retourner le regard. Elles ne peuvent pas non plus être exhibitionnistes. C'est pourquoi Marco est si troublé lorsqu'Alicia ouvre soudainement les yeux (il ne sait pas que ce réflexe est normal) : il se rend compte de sa position de voyeur en s'en trouve troublé, un peu « comme [ce] point d'incandescence et comme la transgression [de l']interdit » (Casetti 40) qu'est le regard à la caméra dans un film de fiction. Marco n'est pas dans une salle de cinéma : il observe une vraie personne, une vraie femme. Jacques Lacan (99) affirme d'ailleurs du voyeurisme et de la pulsion scopique : « le regard est cet objet perdu et soudain retrouvé, dans la conflagration de la honte, par l'introduction de l'autre. »

Là est la différence entre les deux hommes centraux au film : tandis que Marco prend immédiatement conscience de la perversité (Lacan 99) de son geste, Benigno continue de considérer ses propres agissements comme normaux. Qui plus est, plus on tente d'éloigner l'infirmier de l'objet de sa pulsion scopique, plus il perd contact avec la réalité et s'entête dans sa relation imaginée; un comportement symptomatique typique selon le psychanalyste Otto Fenichel.¹²

Le mouvement

Le coma prive de la vision, de la parole, mais également de la capacité à se mouvoir. Sur ce point, les dédoublements ne sont pas aussi explicites que les précédents. Ils fonctionnent plutôt par contraste. Le cinéma, dès ses premiers balbutiements, a été qualifié d'art du mouvement : le nom même du cinéma vient du grec *κίνημα/kínēma*, qui signifie « mouvement ». La danse est évidemment elle-aussi un art cinétique. Les quatre personnages principaux se définissent d'ailleurs par leur relation au mouvement. Alicia est une danseuse (c'est pourquoi Benigno se retrouve à la représentation de *Café Müller* au début du film). Lydia, bien qu'elle ne soit pas « officiellement » une danseuse, occupe un métier dans lequel ses mouvements et son corps sont centraux et même essentiels à sa survie. Marco, lui, est un voyageur et est donc constamment en mouvement (son nom rappelle d'ailleurs celui de Marco Polo¹³). Benigno est le seul des quatre

¹² « If scopophilia has been repressed, inhibitions of looking come to the fore. In extreme cases they may develop to such an extent that the person actually becomes unable to look at things and instead lives in abstractions only. » (177)

¹³ La remarque est d'Adriana Novoa (246 n9). La connotation des noms de tous les personnages est d'ailleurs assez frappante. Benigno, malgré son délire et son crime, est bénin, comme une maladie non maligne qui ne s'étend pas. Par ailleurs, Benigno est une forme espagnole de Benoît, qui signifie « béni », « calme », « tranquille », « satisfait » ou « bienheureux ». Le nom d'Alicia fait penser à *Alice au Pays des Merveilles*.

qui ne semble pas se définir dans le mouvement. Au contraire : il est resté cloîtré dans son appartement jusqu'à sa vie adulte et son travail est de s'occuper des personnes alitées. Sa mère était, selon ses propres mots, « paresseuse ».

La perte de confiance en des figures de droiture morale

Le viol perpétré par Benigno est préfiguré par une séquence dans laquelle une femme de la famille de Lydia raconte que des curés missionnaires violaient des religieuses (Marco ajoutant qu'avant le VIH ils violaient des indigènes). Dans les deux cas, ce sont des figures d'autorité morale qui abusent de la confiance de leurs protégées.

Consentement

Tous ces dédoublements qui mettent en lumière le voyeurisme proposent finalement une réflexion sur un thème analogue : le consentement. En effet, défini par l'*American Psychiatric Association*, le voyeurisme, « dans sa forme paraphilique [...] consiste à observer, à leur insu, des individus, généralement des étrangers, qui sont nus, en train de se déshabiller ou qui se livrent à une activité sexuelle. » (« The paraphiliac focus of voyeurism involves the act of observing unsuspecting individuals, usually strangers, who are naked, in the process of disrobing, or engaging in sexual activity »; ma trad; 532). Il s'effectue nécessairement sans le consentement de la victime. À deux reprises, Marco est témoin de quelqu'un qui doit – ou devrait – donner son consentement. Il assiste d'abord au mariage de son ex-copine, qui doit réciter ses vœux (« Oui, je

le veux »). Par la suite, Benigno annonce qu'il veut marier Alicia, qui ne peut évidemment pas consentir à se marier ou à entreprendre une relation sexuelle. Le contraste entre ces deux situations met encore davantage en lumière l'absurdité de la proposition de l'infirmier aux yeux de Marco.

La Mauvaise Éducation

« Une partie est inspirée de notre enfance, l'autre non. »

Madrid, 1980. Enrique Goded (Fele Martínez), jeune réalisateur talentueux mais en manque d'inspiration, reçoit la visite d'un jeune homme (Gael García Bernal) qui dit être Ignacio, un ami d'enfance. Ce dernier, désirant maintenant se faire appeler Angel, lui remet une nouvelle qu'il a écrite, *La Visite*, et qui relate leur enfance ensemble dans un pensionnat religieux où ils ont découvert leur sexualité malgré les mauvais traitements de Père Manolo, épris d'Ignacio. La deuxième partie de la nouvelle est la suite fictive de ces deux personnages à l'âge adulte. Enrique décide d'adapter la nouvelle mais refuse de choisir Ignacio/Angel pour incarner Zahara (son alter ego transgenre fictionnel) jusqu'à ce qu'il découvre qu'Angel est en réalité Juan, le frère d'Ignacio, et que ce dernier est mort depuis plusieurs années. Lorsque Manuel Berenguez, le vrai Père Manolo maintenant devenu éditeur, visite le plateau de tournage, il révèle à Enrique la véritable histoire : Angel/Zahara n'est pas morte assassinée par le collègue du Père Manolo, mais par une surdose volontairement causée par Juan et Berenguez.

Les dédoublements diégétiques et métadiégétiques dans *La Mauvaise Éducation* suivent plusieurs thèmes. Alors que *Parle avec elle* dénonçait principalement la misogynie via les thèmes du voyeurisme et du consentement, *La Mauvaise Éducation* détourne les symboles traditionnels du christianisme (l'eau et la croix, entre autres) pour s'interroger sur la mort et sur

l'immortalité proposée par la religion et par l'art. La frontière entre les niveaux narratifs est déjà plus ténue que dans *Parle avec Elle*.

Dédouplements métadiégétiques

Les croix

La religion est omniprésente dans le film, autant narrativement que thématiquement et iconographiquement. Le symbole par excellence du christianisme, la croix, est présent tout au long du film sous plusieurs formes, mais c'est dans la métadiégèse du film d'Enrique qu'on le voit de manière soutenue.

La croix la plus utilisée dans le christianisme est la croix latine, celle du crucifix, mais cette religion fait aussi usage d'autres types de croix : la croix grecque (+) ainsi que plusieurs autres variantes comme celle de Saint-Antoine (aussi connu sous le nom de croix de Tau, T), par exemple. L'élément commun à tous ces types de croix, celui qui la définit comme telle, est le croisement perpendiculaire d'une ligne horizontale par une ligne verticale. Cette intersection entre l'horizontal et le vertical est un élément iconographique récurrent dans *La Mauvaise Éducation*. Au delà du symbolisme traditionnel qui lui est associé (la crucifixion, les tombes), l'idée de croisement, de croisée des chemins est centrale à *La Mauvaise Éducation*. Enrique est en panne sèche d'inspiration.

La majorité des images de croix se trouvent dans la métadiégèse, soit dans le film d'Enrique. C'est un élément extrêmement intéressant puisqu'il révèle un aspect stylistique du

cinéma d'Almodóvar¹⁴ : le fait qu'une grande attention est portée au style cinématographique des réalisateurs diégétiques. La première fois où une forme en croix apparaît métadiégétiquement, c'est dans le bureau du Père Manolo. Derrière lui, les croisillons de la fenêtre forment distinctement deux croix inversées (fig. 11). Plus tard dans le film (toujours celui d'Enrique), les lits dans le dortoir sont formés de poutres de bois blanches qui rappellent les rangées de tombes des cimetières pour les soldats tombés au combat. Quand Père Manolo surprend Enrique et Juan dans la salle de bain du dortoir, la lumière de la lune sur la fenêtre à quatre carreaux projette une ombre en forme de croix inversée sur le sol (figs. 12-13). Plus tard, une autre ombre forme une image de croix – à l'endroit, cette fois-ci – encore derrière Père Manolo (fig. 14).



Figure 11

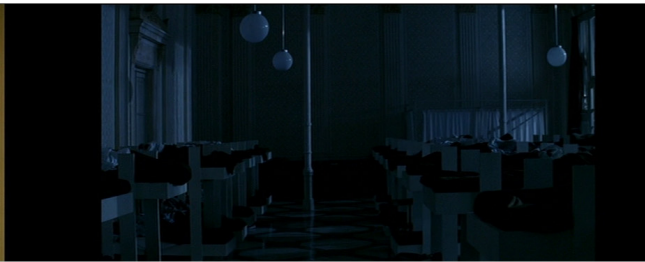


Figure 12



Figure 13



Figure 14

¹⁴ Cette caractéristique sera explorée plus plus en profondeur au prochain chapitre.

L'imagerie de la croix est associée au Père Manolo : rien de particulièrement étonnant puisqu'il est la principale figure d'autorité religieuse dans le film. L'analyse peut cependant être poussée plus loin. Dans deux des plans mentionnés plus haut (figs. 11 et 13), la croix est représentée à l'envers. De par son origine, ce symbole est très révélateur du style almodóvarien. En effet, la croix latine inversée a plusieurs significations, mais elle était d'abord associée à Saint-Pierre, qui, selon la tradition chrétienne, a demandé à être crucifié à l'envers puisqu'il ne s'estimait pas digne de mourir de la même manière que le Christ. Néanmoins, ce symbole a acquis une connotation différente au fil du temps dans la culture populaire. En effet, la croix de Saint-Pierre a historiquement aussi été utilisée comme symbole anti-religieux et anti-chérîten. Par ces croix dédoublées, Almodóvar (ou Enrique!) laisse entendre que Père Manolo n'est pas entièrement digne de son office de prêtre.

Élément intéressant : lorsqu'Enrique est de passage à Galicia, les lignes droites horizontales et verticales font place à des formes rondes. Enrique doit passer en voiture sur un pont voûté en pierres dont les arcs ainsi que leurs réflexions dans l'eau forment des cercles. Lorsqu'il entre dans le bar, il passe à côté d'une cible de fléchettes et les luminaires sont des demi-boules. Un raccord sur le regard nous montre qu'il observe une toile derrière le bar représentant une huître avec une grosse perle en son centre. C'est comme si le retour à ses origines, à sa famille et à son enfance était plus naturel que la rigidité et la rectilinéarité des grandes villes.¹⁵

¹⁵ Retourner à son village natal est d'ailleurs un élément narratif récurrent dans l'œuvre d'Almodóvar; on le retrouve entre autres dans *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça?* et *Volver*.

L'eau et le sable

Comme *Parle avec elle*, *La mauvaise éducation* s'ouvre sur une mise en abyme, quoique homogène et plus précisément verbale (Fevry 59). Les éléments présents dans ce métarécit – un fait divers que le réalisateur lit dans le journal¹⁶ – ne semblent pas, à première vue, avoir de lien explicite avec l'image (présente ou future). La première phrase, « Le froid qui sévit sur Castilla-La-Mancha fait sa première victime. », est prononcée pendant que l'on voit l'affiche précédemment mentionnée qui, bien qu'arborant en majorité des couleurs froides (bleu et turquoise), évoque davantage les vacances et la chaleur avec ses deux avions et ses hôtesse de l'air en tenues colorées. En fait, les couleurs superposées horizontalement semblent représenter le ciel (bleu), la mer (turquoise) et la plage (jaune) (fig. 15). Le même motif se retrouvera également dans le film imaginé par Enrique, dans l'arrière-plan du décor scénique sur lequel Zahara danse (fig. 16). Il est intéressant de noter que c'est donc la même combinaison de couleurs qui est à l'écran les deux premières fois où Enrique et Ignacio se rencontrent dans l'ordre chronologique du film (bien que ce soit Angel/Juan qui ait pris la place d'Ignacio dans ce dernier cas). Diégétiquement, la réutilisation du motif est motivée par le fait que les deux images proviennent de l'imagination du même personnage. Cette représentation minimaliste de la plage peut donc être un motif récurrent dans l'œuvre d'Enrique, ou ce peut être tout simplement une répétition inconsciente du cinéaste qui voit l'affiche à longueur de journée et la recrée (ou plutôt l'imagine, pour être exact) dans un film postérieur. D'une manière ou d'une autre, ce recyclage des motifs est un reflet du travail d'Almodóvar, qui est reconnu pour réutiliser (comme la majorité des cinéastes « d'auteur ») un même style, des thèmes et des prototypes de scènes. Bénédicte

¹⁶ Une pratique à laquelle Almodóvar a aussi recours (Almodóvar 2004).

Bremard (371-394) recense d'ailleurs 45 de ces « auto-plagiats » dans la filmographie d'Almodóvar, du *Labyrinthe des passions* à *Parle avec Elle*.

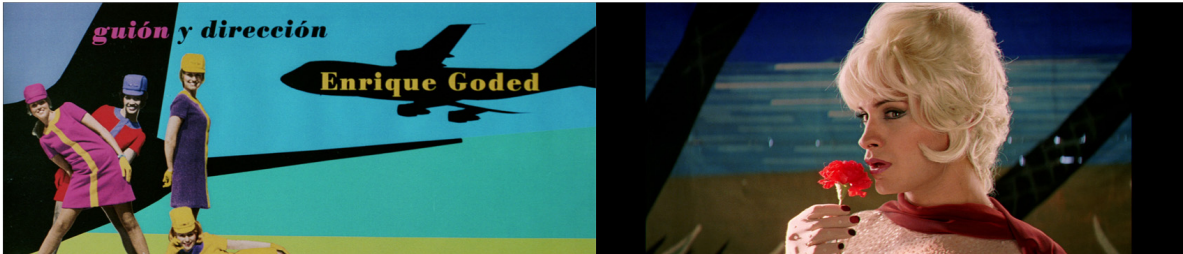


Figure 15



Figure 16

On retrouve également dans cette répétition les motifs du sable et de l'eau qui, sans faire explicitement partie de l'intrigue du film, le parcourent en large, comme sous-jacents à sa structure même, soulignant l'état psychologique des personnages. Le sable est ici associé au passé, à la nouvelle d'Ignacio, à l'enfance et à l'école (c'est particulièrement frappant lors des scènes de soccer et d'entraînement physique). L'eau, quant à elle, est davantage liée à la maturité et la perte de l'innocence. À preuve : la seule scène dans laquelle le sable et l'eau sont co-présents est celle où le Père Manolo agresse le jeune Ignacio. L'agression n'est pas montrée : le film coupe plutôt sur les autres élèves plongeant et se baignant dans le lac à proximité. En outre, l'agression survient après qu'Ignacio ait chanté au Père Manolo la chanson que ce dernier lui a apprise : « Moon River ». Les paroles de la chanson oscarisée, à l'origine composée par Henry Mancini et interprétée par Audrey Hepburn dans *Breakfast at Tiffany's* (1961), ont été modifiées par Almodóvar pour le film, laissant de côté le thème de la nature idyllique et l'espoir de trouver

le bonheur, préférant représenter la nature comme source de sombres secrets et d'une dichotomie marquée « presque biblique » entre le bien et le mal (Vernon 61). En effet, les nouvelles paroles masquent maintenant à peine la perte de l'innocence :

Moon River

Jamais je ne t'oublierai

Jamais je ne me laisserai emporter

Par les eaux

Les eaux tourmentées

Du fleuve de lune

Qui tourbillonnent à mes pieds

Ô fleuve, ô lune

Dites-moi où se trouvent

Mon Dieu, le bien et le mal

Dites-le-moi

Je veux savoir

Ce qui dissimule

Dans l'obscurité

Pour qu'enfin soit dévoilé...¹⁷

Ignacio ne termine pas la chanson. La dernière parole qui nous est donnée à entendre, « Pour qu'enfin soit dévoilé », nous laisse en suspens mais ne laisse pas de doute sur la suite bien qu'elle puisse être interprétée de différentes manières. En effet, on peut se demander : « Pour

¹⁷ Traduction de l'espagnol : sous-titres du DVD Séville.

qu'enfin soit dévoilé quoi? » Au niveau de la diégèse, on se doute bien que cela réfère au désir du prêtre qui sera effectivement dévoilé immédiatement après cette phrase. On peut aussi l'interpréter comme étant le manuscrit d'Ignacio qui, s'il était publié ou adapté en un long-métrage, révélerait les abus sexuels du père Manolo. Le film met d'ailleurs en jeu tout une dynamique sur le thème du chant. C'est d'abord le père Manolo qui fait chanter littéralement Ignacio puis, quinze ans plus tard, ce dernier lui renvoie l'ascenseur en le faisant chanter figurativement (au sens de chantage, ou de l'espagnol *chantaje*) contre de l'argent en échange de quoi il ne publiera pas son manuscrit révélant le passé du prêtre.

Comme pour *Parle avec Elle*, l'acte fatidique au centre du film est obscurci par un métarécit. Néanmoins, il est moins clair que l'acte se soit réellement déroulé dans *La mauvaise éducation*, et c'est dû à la manière dont la scène est traitée. La séquence, qui serait définie comme un syntagme alterné par Metz (2013), suggère la simultanéité des deux événements présentés (Ignacio chantant pour le père Manolo et le reste des élèves dans le lac). La connotation de l'utilisation de l'eau pour signifier la perte de l'innocence est particulièrement significative, considérant l'importance de ce symbole pour la religion catholique. En effet, pour cette dernière, l'eau est purificatrice : le rituel du baptême en est le meilleur exemple. Le ralenti sur les enfants qui se baignent introduit cependant un doute sur la temporalité réelle de la scène : est-ce que le ralenti dilate le temps du récit faisant en sorte que le temps passé derrière le buisson ne soit pas celui du film? On dit d'ailleurs souvent que pendant un événement marquant ou traumatisant la vie semble tourner au ralenti. Il ne semble pas y avoir eu une agression complète puisque les deux personnages sont toujours habillés, bien que Père Manolo remonte sa braguette en revenant dans le champ de la caméra. Finalement, comme pour confirmer qu'Enrique a lui-aussi perdu son

innocence (dans son cas par rapport à la mort d'Ignacio), dans la toute dernière séquence du film il appelle un taxi pour se débarrasser une fois pour toute de Juan et éviter d'avoir à le raccompagner. Pour ce faire, il donne son adresse au répartiteur : « 11, Avenida del Agua [*Avenue de l'eau*] ».

La deuxième phrase du fait divers marque le début de la portion narrative du métarécit : un motocycliste meurt gelé et continue sa route, escorté par des policiers, sur 90 kilomètres. Au premier abord, il ne semble pas y avoir énormément de ressemblance entre ce fait divers et le reste du film. C'est que le récit, bien que motivé diégétiquement, fonctionne comme une métaphore proleptique du récit de *La mauvaise éducation* (Metz rappelle que « la métaphore sans métonymie est rare » [2002 : 245]). L'analogie simultanée que l'on peut trouver est la similitude entre le motocycliste et Enrique qui continue de travailler malgré la mort de son inspiration créatrice (il est en panne d'inspiration et cherche des idées de films dans les journaux). Néanmoins, on peut aussi faire le lien entre deux morts réelles (diégétiquement bien sûr) : celle du motocycliste et celle d'Ignacio. Le motocycliste meurt – il est escorté par deux policiers –; Ignacio meurt – il continue de « vivre » à travers les deux personnalités (à défaut d'être deux personnes physiques) de Juan/Angel. Comprise à un niveau plus figuré, cette mise en abyme inaugurale réfléchit, comme *Parle avec Elle* mais de manière différente, l'idée même du cinéma. En effet, le film (au sens général) « immortalise » l'image des acteurs qui ont défilé devant la caméra. Si Roland Barthes disait que l'essence de la photographie est « cela-a-été » (47), le cinéma, lui, donne davantage l'impression du « être-là vivant » (Metz 2013 : 19) ou en d'autres mots du « c'est ». Le motocycliste, décédé mais continuant pourtant sa route porté par sa machine, c'est alors métaphoriquement le film – au sens général – même. Le motocycliste, c'est

l'acteur qui a performé devant l'objectif de la caméra, mais c'est aussi le réalisateur, le directeur de la photographie, le monteur, tous les intervenants qui ont participé à créer le film; c'est le film même, véritable discours produit à une époque fixe puis figé dans le temps, mais donnant tout de même l'impression à chaque projection qu'il a lieu « en ce moment-même ». La motocyclette, avec son moteur, ses roues et sa lumière avant, c'est l'appareillage cinématographique, le « dispositif » ; la caméra qui permet l'enregistrement, mais également (surtout) le projecteur qui permet au film de survivre¹⁸. Évidemment, cette métaphore serait beaucoup moins significative si elle n'avait pas un lien quelconque avec la suite du film. Cette essence filmique du « c'est », le film lui-même l'évoquera par son intrigue. Par son film (particulièrement après qu'il eut découvert la mort du vrai Ignacio), Enrique tente de garder le souvenir de son amant vivant, et il ne peut le faire qu'à travers le corps de son meurtrier (puisque ce dernier a presque tout détruit ses effets personnels), tout comme le cinéma immortalise sur pellicule des personnes parfois décédées ensuite. D'ailleurs, dans la dernière partie du film, après que Berenguer ait donné de l'héroïne pure à Ignacio, l'ancien prêtre et Juan se rendent dans un cinéma pour « tuer le temps », en attendant qu'Ignacio meure d'une surdose planifiée par le duo.

Conclusion : dédoublements métaleptiques et intertextuels

Nous concluons ce chapitre avec les dédoublements métaleptiques et intertextuels dans *La Mauvaise Éducation*. Nous avons examiné quelques exemples de dédoublements intertextuels,

¹⁸ Suivant cette logique, les policiers seraient les conservateurs et les projectionnistes qui assurent la pérennité d'une œuvre filmique.

mais il y en a un de plus qui, considéré dans l'ensemble de la filmographie d'Almodóvar, devient métaleptique.

Dans le bureau d'Enrique sont exposées, en plus de plusieurs œuvres d'arts dont une peinture de Sigfrido Martín Beugé qui « capture de manière réflexive la dynamique déshumanisée du spectacle de marionnettes dans cette histoire à plusieurs niveaux » (« reflexively captures the dehumanized puppet-show dynamics in this multitiered story »; ma trad.; Kinder 280), trois affiches de films. La première est *La Abuela Fantasma* (« La grand-mère fantôme »), présente en deux exemplaires différents. Ce titre était le titre de travail du film subséquent d'Almodóvar, *Volver*. L'autre affiche en est une pour un film explicitement attribué à Enrique Goded : *La Noche de Madrid*. Les trois autres noms qui apparaissent sur cette affiche sont Carmen Maura et Antonio Banderas, deux collaborateurs fréquents d'Almodóvar, ainsi qu'Alaska, musicienne et amie d'Almodóvar qui a joué dans son premier film. Outre l'évident clin d'œil suggérant le lien autofictionnel entre le réalisateur réel et celui qui appartient à la fiction, ces trois affiches peuvent être lues comme un indice quant au statut de l'univers du film. Évidemment, *La Mauvaise Éducation* n'est pas le premier ni le seul film dans lequel se côtoient des acteurs jouant des personnages et d'autres jouant leur « propre » rôle (pensons à *Being John Malkovich* [1999], *Last Action Hero* [1993], Peter Falk dans *Wings of Desire* [1987] ou encore Maggie Cheung dans *Irma Vep* [1996]). Néanmoins, considérés et analysés dans l'ensemble de l'œuvre du cinéaste, ces deux dédoublements mettent en lumière une caractéristique fondamentale de l'univers almodóvarien n'ayant pas encore fait l'objet d'une analyse plus poussée. En effet, le cinéma de Pedro Almodóvar, comme plusieurs analystes l'ont déjà relevé, est très réflexif, auto-référentiel, et incorpore souvent l'autofiction. Cependant, ces auteurs se

contentent généralement d'attribuer cet aspect du style narratif à la cinéphilie du cinéaste ainsi qu'à son amour pour tous les types de fiction. Bien que ces affirmations soient justes, l'objectif du prochain chapitre sera d'analyser et de définir l'univers almodóvarien dans son ensemble, la diégèse résultant de tous ses films. Pour ce faire, nous devons analyser les dédoublement hétérofilmiques, c'est-à-dire intertextuels et métaleptiques, pour tisser la toile des liens entre ces films et définir à quels niveaux narratifs dans cette « diégèse totale » ces derniers logent.

CHAPITRE 2

Dédoubléments hétérofilmiques

Alors que le premier chapitre était dédié à analyser les dédoubléments à l'intérieur d'un même film (dédoubléments homofilmiques), le second s'intéresse aux dédoubléments qui débordent du cadre du film et qui font référence à des éléments extérieurs à celui-ci. Seront donc analysés les dédoubléments métaleptiques – ceux qui impliquent ou suggèrent l'apparition de l'auteur dans ses films et qui transgressent donc en apparence la frontière entre la réalité et la fiction – ainsi que les dédoubléments intertextuels – c'est-à-dire ceux qui font référence à d'autres textes (dédoubléments hétérofilmiques). Puisque l'objectif de ce mémoire est de proposer une définition de l'univers almodóvarien en analysant les dédoubléments à l'intérieur de ce dernier, seuls les références aux autres films d'Almodóvar y seront considérés.

Dans la première section du chapitre, nous analyserons les dédoubléments hétérofilmiques dans *Étreintes brisées* pour démontrer qu'ils illustrent le phénomène de morcellement au centre du film et qu'ils brouillent les frontières entre les niveaux narratifs.

Dans la deuxième section, l'ensemble des dédoubléments et références entre les différents films de la filmographie complète d'Almodóvar seront analysés dans le but de définir la logique narrative à l'œuvre dans celle-ci. En effet, de la même manière que nous avons démontré comment les dédoubléments diégétiques et métadiégétiques d'un seul film fonctionnent et font avancer l'argument de celui-ci, nous pouvons analyser les dédoubléments

intertextuels/métaleptiques dans l'ensemble de la filmographie du cinéaste pour tenter d'en déduire une maxime, un message fondamental, s'il y en a un. Nous proposerons trois hypothèses quant au fonctionnement des dédoublements qui franchissent (ou non) la frontière entre les niveaux narratifs pour ainsi cerner les contours de l'univers narratif almodóvarien.

Étreintes Brisées

À la suite d'un accident l'ayant rendu aveugle et lui ayant fait perdre l'amour de sa vie, le cinéaste Mateo Blanco (Lluís Homar) est devenu Harry Caine et vit désormais avec son agente Judit (Blanca Portillo) ainsi que le fils de celle-ci, Diego (Tamar Novas). Lorsqu'il apprend le décès d'un millionnaire dénommé Ernesto Martel (José Luis Gómez), qu'il reçoit la visite d'un jeune documentariste affirmant être le fils de ce dernier et que son propre fils se trouve hospitalisé à la suite d'une surdose, il est contraint de livrer à ce dernier des informations sur le mystérieux Ernesto Martel. Des *flashbacks* montrent Lena (Penélope Cruz), aspirante actrice et secrétaire du millionnaire, devenir la maîtresse de Martel pour payer les frais médicaux de son père mourant. Bien que Martel soit jaloux et possessif, elle parvient à obtenir le rôle principal dans le film de Mateo Blanco, produit par l'homme d'affaires. Le réalisateur et l'actrice tombent amoureux et Martel, sous prétexte de la création d'un *making-of* du film, envoie son fils les filmer pour les épier. Quand Lena découvre le subterfuge, elle confronte Martel, qui la pousse dans les escaliers. Une fois guérie et le tournage terminé, Mateo et Lena quittent Madrid pour un petit hôtel à Lanzarote. Lorsqu'ils apprennent que le film a reçu des critiques dévastatrices, ils décident de quitter une fois de plus, mais ont un terrible accident de voiture qui tue Lena et rend

Mateo aveugle. De retour au présent, Judit avoue que, furieuse du départ de Mateo avec Lena, c'était elle qui avait donné l'adresse de leur hôtel à Martel, ce qui avait ultimement provoqué leur accident, et que ce dernier avait volontairement saboté le film pour nuire à la carrière des deux amants. Elle finit par avouer que Diego est en réalité le fils de Mateo, à la surprise des deux hommes. Mateo et son fils refont un montage du film selon la conception originale du cinéaste.

Dans *Étreintes Brisées*, les dédoublements sont représentatifs d'un procédé cher à Pedro Almodóvar : l'auto-référence et le jeu avec le « quatrième mur ». Dans ce film, les dédoublements servent à illustrer le phénomène psychologique du morcellement. L'angoisse de morcellement, un concept psychanalytique introduit par Melanie Klein et développé entre autres par Heinz Kohut, est une « sensation extrêmement angoissante d'éclatement ou de “morcellement” de la personnalité en éléments qui ne sont plus reliés les uns aux autres » et est donc une « forme grave de dépersonnalisation » (De Mijolla 630). En analysant les mémoires du juriste allemand Daniel Paul Schreber à la suite de Freud, Gilbert Diatkine décrit « comment l'angoisse de morcellement apparaît chez lui quand il est séparé d'un objet fortement investi, et comment elle disparaît quand il peut à nouveau reconstituer un lien à un objet significatif. » (395) Après avoir perdu Lena, Mateo Blanco a changé de personnalité et est devenu Harry Caine dans le cadre de son travail : sa personnalité s'est littéralement fragmentée en deux¹⁹. Ses sens se sont également fragmentés : après avoir perdu la vue, il ne travaille désormais que comme scénariste.

¹⁹ Utiliser un nom de plume pour signer ses œuvres artistiques n'est pas nouveau ni particulièrement rare. C'est le fait que Mateo Blanco décide de commencer cette pratique uniquement après avoir perdu l'amour de sa vie qui fait en sorte que l'on puisse présumer que c'est un cas d'angoisse de morcellement.

C'est un peu comme si Blanco était auparavant responsable du travail visuel et Caine était maintenant responsable du travail écrit.

Au niveau de l'intrigue et de la forme, le film lui-même repose sur le principe de morcellement. Le récit procède au moyen de *flashbacks* : il est constamment fragmenté entre le passé et le présent, comme Mateo est incapable de vivre pleinement au présent puisqu'il est déchiré par un événement traumatique du passé. L'intrigue du film tourne autour presque entièrement sur une autre forme de fragmentation : le montage du film de Mateo. Judit, lorsqu'elle avoue finalement le sort qu'a réservé le producteur au film, le fait en ces mots : « il l'a réduit en pièces ». Ce n'est qu'en recréant un nouveau montage tel qu'il l'avait initialement envisagé (un *director's cut*, si l'on veut) que Mateo réussit « à nouveau [à] reconstituer un lien à un objet significatif » (Diaktine 395), c'est-à-dire Lena. C'est en la montrant sous son meilleur jour qu'il réussit à faire la paix avec lui-même (bien que, de toute évidence, cela ne puisse pas lui ramener la vue). D'ailleurs, pour tenter de découvrir le passé de Mateo, Diego recompose littéralement les photos déchirées (morcelées, fragmentées) du cinéaste : une analogie est créée entre ces images que reconstruit Diego et celles en mouvement que Mateo doit remonter. Plus philosophiquement, elles préfigurent également que c'est Diego qui réunira ses parents Mateo et Judit.

Les dédoublements dans ce film illustrent aussi ce concept en jouant avec les sens. Lorsqu'il tourne son « documentaire », Ernesto Jr n'enregistre pas le son : Martel doit engager une lectrice labiale pour traduire ce que disent Mateo et Lena. La réalité, une fois enregistrée par la caméra d'Ernesto Jr, est fragmentée et doit être reconstituée si Martel veut en comprendre le

sens. La diégèse du film s'ouvre d'ailleurs sur un œil qui reflète des pages de journal se tourner : Mateo ne vit que grâce aux yeux des autres (figurativement et littéralement).

Dédoublements métaleptiques

Dans plusieurs films d'Almodóvar et même certains dont l'intrigue gravite autour de l'industrie cinématographique, les caméras et autres outils de production ne sont pas visibles à l'écran lors des mises en abyme. Cependant, le contexte de production est souvent présenté. Le cas d'*Étreintes Brisées* est particulièrement intéressant. Le film débute avec un plan fixe de ce qui apparaît comme une vue extradiégétique du moniteur de la caméra servant à tourner *Étreintes Brisées*. Dans toute la filmographie du cinéaste, c'est probablement une des séquences brisant le plus l'illusion de réalité. Le seul autre exemple aussi fort est *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça?* (1984), qui commence sur un plan d'ensemble de l'extérieur de l'immeuble à logements central au film et dans lequel on voit le personnage principal interprété par Carmen Maura, mais également l'équipe de tournage du film²⁰. La différence entre *Étreintes Brisées* et les autres films de notre corpus est que dans l'ouverture de celui-ci, la mise en abyme de l'énonciation est plus importante que la mise en abyme de l'énoncé. Ici, bien qu'encore une fois aucune caméra ne soit présente à l'écran, c'est l'interface, ou plutôt la visualisation du viseur de la caméra qui met d'abord en lumière le bris du quatrième mur. Avec celle-ci, l'aspect réflexif du film s'affirme dès les premières secondes. Une certaine ambiguïté est d'ailleurs créée. En effet, le personnage incarné par Penélope Cruz se révèle être une actrice qui joue dans le film du personnage

²⁰ On ne voit pas cependant pas la caméra. L'ouverture du film de 1984 est d'autant plus déroutante (rétrospectivement) considérant que ce film est le plus néoréaliste de la carrière d'Almodóvar et ne contient aucune autre référence explicite à l'industrie et à la production cinématographique. Nous y reviendrons plus bas.

principal. On peut donc se demander rétrospectivement si la mise en abyme prospective inaugurale était métadiégétique (voit-on Lena devant la caméra de Mateo?) ou extradiégétique (est-ce plutôt Penélope Cruz devant la caméra de Pedro Almodóvar?)²¹.

La fin du film est elle-aussi singulière. Mateo Blanco monte finalement son film (un *director's cut* bien mérité) et la dernière séquence est la scène complète de ce dernier. Cette mise en abyme particulièrement longue (cinq minutes) présente les personnages de Lena (Penelope Cruz) et Chon (Carmen Machi) dans leur rôle respectif du long-métrage d'Harry Caine. Le fait que l'extrait soit montré en continu n'est pas bénin. En effet, tout au long du film, *Filles et Valises* est morcelé, présenté en pièces détachées ou avec ses mauvaises prises. Rappelons que Judit (Blanca Portillo), lors de sa révélation cathartique, avait affirmé qu'Ernesto (José Luis Gómez) voulait « réduire [le film] en pièces ». La complétion du film coïncide par ailleurs avec la décision de Mateo de revenir à son nom de baptême et d'abandonner son nom de plume d'Harry Caine. En d'autres mots, le film *Étreintes Brisées* peut se terminer uniquement lorsque le film *Filles et valises* est complété.

L'intertextualité du métafilm *Filles et valises* renvoie également à plusieurs titres différents. Le film a énormément de similitudes avec *Femmes au bord de la crise de nerfs* (*Mujeres al borde de un ataque de "nervios"*, 1988) d'Almodóvar dans la mesure où il lui emprunte de nombreux motifs: le gaspacho aux somnifères, le téléphone rouge, les trafiquants de drogue, le lit en feu et la structure narrative générale. *Femmes...* est lui-même une adaptation très libre de la pièce *La voix humaine* de Jean Cocteau (1930)²². Un peu comme celui de *La*

²¹ Bien entendu, c'est toujours Penélope Cruz qui se trouve devant la caméra même lorsque l'on considère que la mise en abyme est métadiégétique.

²² Pièce qu'Almodóvar a finalement lui-même explicitement adapté en court-métrage en 2020.

Mauvaise éducation, le film métadiégétique d'*Étreintes Brisées* est une réflexion sur le travail d'adaptation. Le film d'Harry Caine n'est pas explicitement une adaptation, mais les similitudes avec *Femmes...* mentionnées plus haut introduisent l'idée d'une forme métalectique d'adaptation. La métalepse est décrite par Gérard Genette comme étant « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.) » (1972 : 244). Dans sa définition stricte et traditionnelle, elle est donc rarement présente chez Almodóvar²³. En effet, si le cinéaste apparaît parfois en « caméo » dans ses films à la manière d'Hitchcock, il n'y apparaît jamais explicitement comme l'auteur extradiégétique de l'œuvre²⁴. Évidemment, la majorité des films de fiction veulent donner l'impression qu'ils se déroulent dans la réalité, mais il existe un pacte implicite qui veut que l'on évite de faire référence à leur auteur puisque la métalepse est « fondée sur une impossibilité logique (on ne peut être à la fois dans le film et dans la salle...) » et qu'elle est donc « toujours ressentie comme une infraction » (Kaempfer & Zanghi VII).

Outre *L'amant qui rétrécit*, *Filles et valises* est le métafilm de notre corpus qui prend le plus explicitement un rôle de miroir. Plusieurs plans du film-cadre de *Étreintes Brisées* se retrouvent presque *verbatim* dans *Filles et Valises*. Par exemple, le plan où Ernesto pousse Lena dans l'escalier – un plan rapproché en légère plongée de sa main poussant lentement le dos de cette dernière – est reproduit à la même échelle de plan, avec le même angle de prise de vue et un même mouvement du bras dans le film d'Harry Caine, la seule différence au plan formel étant qu'il est inversé horizontalement (une véritable image-miroir!) et que l'ex-femme de l'amant du

²³ Genette élargit cependant sa conception avec ce qu'il appelle « métalepse narrative » ou « jeu métalectique » (1972 : 244-245). Il élargit encore plus la notion dans *Métalepse* (2004).

²⁴ Nous verrons cependant qu'il y prend souvent des rôles d'auteur ou de réalisateur.

personnage interprété par Lena remplace cette fois Ernesto. De plus, c'est le personnage joué par Lena dans la métadiégèse qui remplace Lena (même si ce sont toutes deux la même actrice diégétiquement – Lena – et extradiégétiquement – Penelope Cruz). On a donc un exemple d'événement diégétique qui influence, provoque, un événement métadiégétique.

Le format d'images

Finalement, pour revenir à la scène d'ouverture qui est vue à travers l'écran de la caméra²⁵, il est intéressant de noter que l'on voit le gabarit qui permet de déterminer les formats pour le cadrage de l'image : celui tourné (ce que voit l'opérateur) et celui final (ce que verront les spectateurs). Ce petit détail préfigure déjà plusieurs des dédoublements du film. Premièrement, il introduit les différents formats du cadre propres à chaque époque diégétique du film. *Étreintes Brisées* utilise deux formats d'image : 2.35:1 et 16:9. La diégèse est au format 2.35:1 tandis que la métadiégèse (*Filles et valises*) est au format 16:9. De plus, il présente la limite entre le champ et le hors-champ diégétiques, qu'il nous montre (en partie) diégétiquement. De cette manière, il préfigure une partie de l'intrigue du film en faisant allusion au travail derrière la caméra et par conséquent aux manigances d'Ernesto Martel et, par association, il rappelle que ce travail a également dû s'effectuer de manière extradiégétique par Almodóvar et son équipe pour qu'*Étreintes Brisées* puisse voir le jour.

²⁵ Ce pourrait aussi être un viseur de réalisateur (*director's viewfinder*).

Dédoubléments intertextuels et métaleptiques dans la filmographie d'Almodóvar : l'univers pseudo-diégétique almodóvarien

Si les deux films abordés au premier chapitre ont pu être analysés individuellement quant aux dédoublement intra-, extra- et métadiégétiques, il doit en être autrement pour les dédoublements intertextuels et métaleptiques, tels qu'exemplifiés avec *Étreintes brisées*. Si toute référence intertextuelle met en jeu plus d'une œuvre, les nombreux dédoublements métaleptiques dans l'ensemble de l'œuvre almodóvarienne font en sorte qu'il est beaucoup plus productif d'analyser la filmographie du cinéaste dans son ensemble.

La raison pour laquelle les dédoublements intertextuels et métaleptiques sont abordés dans le même chapitre est qu'une grande quantité de procédés métaleptiques font référence à d'autres œuvres du cinéaste plutôt qu'au cinéaste lui-même, et que les catégories trouvent à se chevaucher. Traditionnellement, il existe en fiction une convention selon laquelle, même si l'œuvre narrative est sensée se dérouler dans la réalité, aucune référence ou allusion à l'auteur ou aux artisans responsables de cette œuvre n'est « autorisée ». Les réalités diégétique et extradiégétique doivent rester étanches dans la mesure où une apparition de l'auteur dans son œuvre met en lumière l'artifice narratif et rompt du coup l'impression de réalité du récit. Dans le cas contraire nous trouvons cette « entorse au pacte de la représentation » qu'est la métalepse.

Notre objectif n'est pas de répertorier de manière exhaustive tous les dédoublements présents dans la filmographie complète d'Almodóvar. C'est d'ailleurs l'exercice auquel s'est prêtée Bénédicte Brémard dans sa thèse de doctorat, *Le cinéma de Pedro Almodóvar: tissages et métissages* (2003). L'idée derrière ce chapitre est plutôt de répertorier les dédoublements qui sont à la fois métaleptiques et intertextuels, c'est-à-dire qui offrent des références tant au cinéaste qu'à son œuvre. Ces références peuvent être explicites, par exemple des mentions de titres des précédents films du réalisateur ou d'acteurs ayant déjà joué dans de précédents films d'Almodóvar, ou implicites, en reprenant spécifiquement des motifs formels ou narratifs de sa filmographie.

Un univers fictif partagé est considéré comme tel lorsque des personnages, des événements ou autres traits diégétiques significatifs d'une œuvre se retrouvent et circulent dans d'autres œuvres indépendantes de la première. Par exemple, on peut penser au *Marvel Cinematic Universe*, mais également à l'œuvre de Stephen King ou à la trilogie *Trois Couleurs* de Krzysztof Kieślowski. Dans sa tentative de définition d'un univers partagé, Donald D. Markstein stipule que les personnages ne peuvent être liés à des personnes réelles ou à des personnages créés par des auteurs (ou éditeurs) différents, « sinon nous nous retrouverions avec Superman et Les Quatre Fantastiques dans le même univers puisqu'ils ont tous deux rencontré Hercule à un moment ou un autre. » (« Otherwise, we would have Superman again in the same universe with The Fantastic Four, since both have met Hercules at one time or anothers. »; ma trad.; Markstein)²⁶ Néanmoins, une exception peut être faite lorsqu'il s'agit de la version fictive d'une personne réelle (l'auteur

²⁶ L'auteur précise également que différentes adaptations d'une même œuvre (pensons par exemple aux différents films et bandes dessinées mettant en scène Sherlock Holmes) ne forment pas un univers partagé.

cite en exemple le « Jerry Lewis » de l'univers DC qui, contrairement au comédien en chair et en os, a un neveu prénommé Renfrew et une sorcière comme ménagère). C'est en partie sur cette précision que repose l'ambiguïté de l'univers almodóvarien. Si l'on prend la même hypothèse de départ pour définir cet univers (c'est à dire une diégèse globale où les intrigues de tous ses films se déroulent et où certains personnages créent des œuvres narratives qui ont chacune leur propre diégèse), on fait vite face à un problème : si l'on tente d'inventorier ces métadiégèses, on réalise que certaines d'entre elles ne se retrouvent pas au niveau narratif où elles devraient être. Prenons l'exemple de *Filles et Valises*. À l'intérieur d'*Étreintes brisées*, il n'y a pas d'ambiguïté eu égard au niveau narratif : le film est réalisé par Mateo Blanco – c'est la métadiégèse du film d'Almodóvar. Cependant, resitué dans l'ensemble de l'œuvre et de la diégèse du cinéaste, le niveau narratif auquel il appartient n'est pas si facile à déterminer. C'est que les similitudes entre *Filles et Valises* (métadiégèse) et *Femmes au bord de la crise de nerfs* (diégèse) ne laissent pas de doute sur le lien entre les deux films! Par ailleurs, si on poursuit avec notre hypothèse de départ de manière à situer *Femmes...* et *Étreintes Brisées* sur un même niveau narratif, plusieurs questions peuvent être soulevées. En outre, cela supposerait que les événements de *Femmes...* se soient « réellement » déroulés et que Mateo s'en soit inspiré pour son film. Pourrait-on considérer dès lors *Filles et Valises* comme la version fictive de *Femmes...*, de la même manière que le Jerry Lewis de DC est la version fictive du vrai comédien? Qui plus est, cela nous rappelle que *Femmes...* est une adaptation libre de la pièce de Jean Cocteau *La Voix humaine*. Bref, nous voyons que vouloir simplement mettre tous les personnages et œuvres d'Almodóvar au même niveau narratif n'est pas nécessairement la meilleure solution au problème des relations interfilmiques que déploient sa filmographie.

La méthode pour déterminer le niveau diégétique d'un film ou d'une œuvre de l'univers almodóvarien est de déterminer à celui-là même où se trouve le spectateur. Nous rappellerons que les narratologues distinguent l'auteur empirique du narrateur, et le lecteur du narrataire. Bien que tous les chercheurs ne s'entendent pas quant à l'usage de ces notions, ce sont elles qui nous mèneront vers la classification la plus précise. Par exemple, le générique du court-métrage *La conseillère anthropophage* désigne Mateo Blanco comme réalisateur et Harry Caine comme scénariste, deux personnages issus de la diégèse d'*Étreintes brisées*, mais le court-métrage n'est jamais mentionné dans ce film et ce sont uniquement les vrais spectateurs en chair et en os (vous et moi, spectateurs d'*Étreintes brisées*) – et donc extradiégétiques – qui peuvent le visionner. Malgré que les nom des quatre actrices (Carmen Machi, Penélope Cruz, Marta Aledo et Chus Almodóvar) apparaissent au générique, celui de Pedro d'Almodóvar n'y apparaît que dans la mention : « Ce scénario est inspiré d'un personnage secondaire d'*Étreintes brisées* de Pedro Almodóvar. » En un sens, c'est donc un film métadiégétique et (anti)métaleptique (puisque « créé » par un personnage diégétique) mais diégétique lors de sa réception par des spectateurs réels.²⁷ On pourrait donc conclure que ce film d'Almodóvar (comme certains autres que nous nommerons plus bas) effectue ce que Genette nomme une antimétalepse :²⁸ ce sont les personnages créés par Almodóvar qui s'inspirent du film réalisé par ce dernier (film dont ils font d'ailleurs eux-même partie) pour « réaliser » un film qui n'existe, lui, que dans la réalité!

²⁷ Évidemment, ce « sens » n'est qu'une vue de l'esprit puisque, dans les faits, le film a bien été réalisé par une personne réelle.

²⁸ « Puisque la théorie classique n'envisageait sous le terme de métalepse que la transgression ascendante, de l'auteur s'ingérant dans sa fiction (comme figure de sa capacité créatrice), et non, à l'inverse, de sa fiction s'immiscant dans sa vie réelle[...] on pourrait qualifier d'antimétalepse ce mode de transgression. »(2004:27)

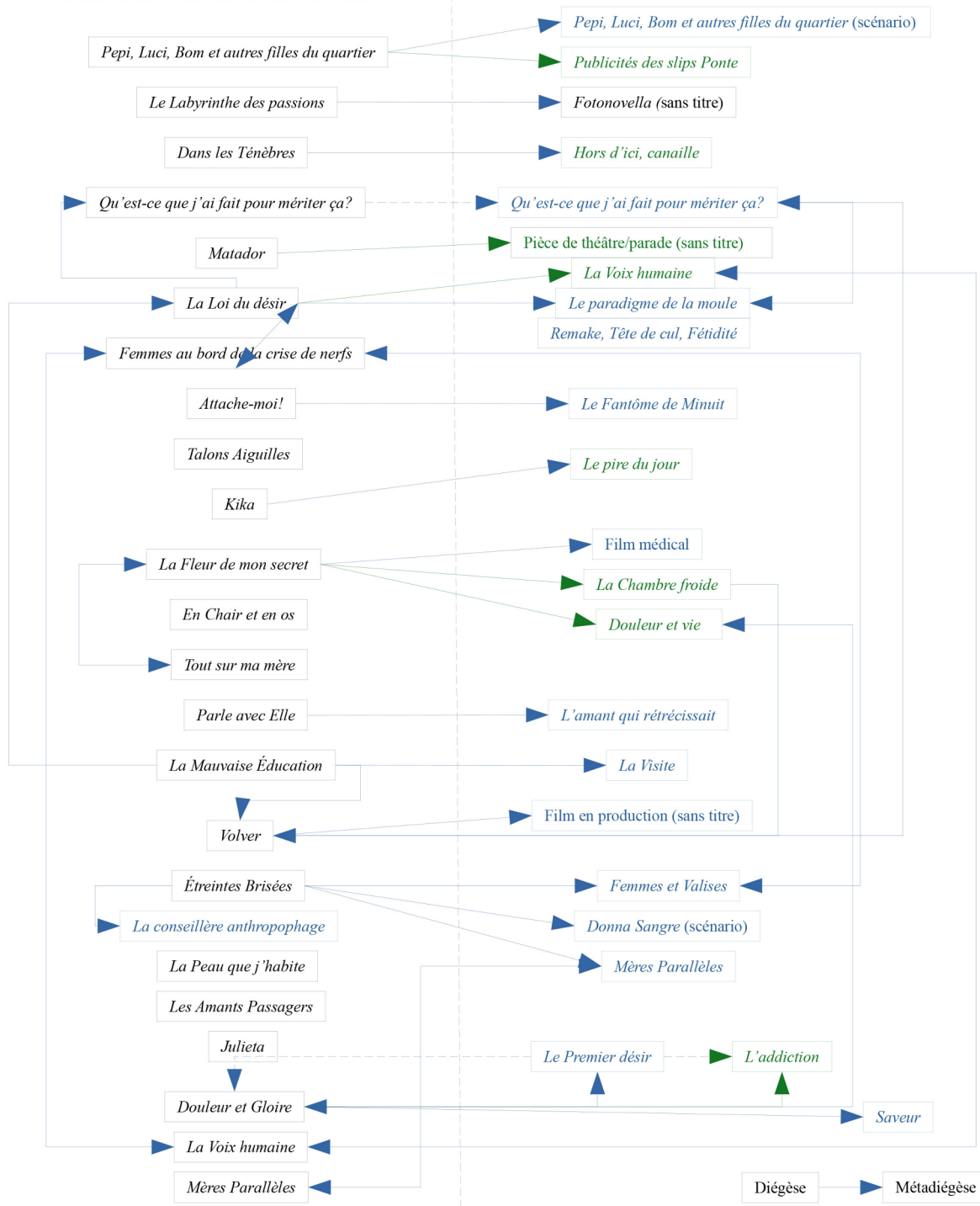
Pour bien saisir ces différents niveaux, nous avons recensé tous les dédoublements intertextuels/métaleptiques de la filmographie d'Almodóvar en les catégorisant selon deux axes. D'abord, nous déterminons si le film existe dans la réalité, ou s'il n'existe que diégétiquement.²⁹ Ensuite, nous déterminons si le film est réalisé par Almodóvar ou s'il est « réalisé » par un personnage diégétique issu de l'univers d'Almodóvar (comme par exemple *Filles et valises* réalisé par Mateo Blanco dans *Étreintes brisées*). Théoriquement, ces deux catégories devraient être identiques, mais, comme nous l'avons vu avec l'exemple de *La conseillère anthropophage*, ce n'est pas toujours le cas avec les films du cinéaste catalan.

²⁹ Nous y arrivons en utilisant une approche qui prend en considération la nature (réelle ou fictionnelle) du spectateur, tel que mentionné ci-haut.

Tableau 3: Diagramme de l'univers almodóvarien

Films existant dans la réalité

Œuvres existant dans la diégèse almodóvarienne



Légende:

- Film réalisé par Almodóvar Film « réalisé » par un personnage issu de l'univers almodóvarien Œuvre non-filmique créée par un personnage de l'univers almodóvarien Diégèse Possible métadiégèse

Quelques exemples

Nous n'expliquerons pas chacun des liens entre les films réels et/ou diégétiques du cinéaste, mais nous nous attarderons ici à quelques cas spécifiques qui peuvent exemplifier la complexité de l'analyse des niveaux narratifs. À ce moment, il importe également de mentionner que ces liens – ces dédoublements – sont, au premier degré, des marques de l'aspect auto-fictionnel des films du cinéaste ainsi que des clins d'œil destinés aux cinéphiles attentifs. Cela ne signifie pas pour autant qu'ils ne peuvent pas être analysés selon une logique diégétique. L'objectif est de déterminer s'il y a une cohérence dans ces dédoublements.

Volver

L'intrigue de *Volver* est présentée précisément dans *La fleur de mon secret*. Dans ce film de 1995, Leo Macías (Marisa Paredes), une autrice de romans à l'eau de rose, fait publier son dernier roman, *Chambre froide*, dans *El País* après l'avoir vu être rejeté par son éditeur, qui le considérait trop sombre et pessimiste. La prémisse de *Chambre froide* est donc exactement la même que celle de *Volver*. Si l'on veut suivre la logique de la diégèse de *La fleur de mon secret*, *Volver* serait métadiégétique et subséquent à *Chambre froide* puisque l'idée du roman est présentée comme entièrement originale et rien n'indique que l'autrice dans le film ne se soit inspiré d'un film quelconque. En d'autres mots, on pourrait considérer *Volver* comme une « adaptation » métaleptique de *Chambre froide*.

Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça?

Comme nous l'avons mentionné plus haut, ce film de 1984 est formellement réaliste, mais débute avec un plan on ne peut plus énigmatique. On y voit Carmen Maura marcher à l'extérieur jusqu'à son immeuble d'appartements. La particularité de ce plan est que l'on y voit aussi l'équipe de tournage et l'équipement cinématographique, mais pas la caméra (équipe et équipement qu'on ne revoit d'ailleurs jamais dans le film). Cette ouverture rappelle évidemment celle de *La nuit américaine* (1973), mais l'intrigue du film d'Almodóvar, contrairement à celle de celui de Truffaut, ne porte pas du tout sur le tournage d'un film. On ne refait même jamais allusion à cette équipe de tournage.³⁰ On se retrouve donc avec un plan ambigu semblable à celui par lequel *Étreintes Brisées* débute. Est-ce que tout le reste de *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça?* n'est que le film complété par l'équipe de tournage montrée au début? Si c'est le cas, l'équipe de tournage serait donc diégétique et on pourrait avancer que le film métadiégétique (qui est à ce plan près identique au film réel)³¹, l'est aussi dans l'ensemble de l'univers almodóvarien, hypothèse d'autant plus renforcée par le fait que le logo de l'affiche du film se retrouvera subséquentement sur le tablier que porte le personnage de Carmen Maura dans *La loi du désir!* (figs. 17 & 18)

³⁰ Selon une définition stricte, on ne pourrait même pas considérer ce potentiel métarécit comme emboîté puisque, comme le rappelle Dällenbach à la suite de Noam Chomsky, « une séquence B peut être dite emboîtée dans une séquence A lorsqu'elle y est incluse en ayant un élément non nul à gauche [avant] et un élément non nul à droite [après]. » (repris dans Šrámek 1990; 44).

³¹ Ce plan exemplifie l'idée qu'un film peut toujours être virtuellement métadiégétique. Similairement Genette affirmait à propos de la narration littéraire, toujours virtuellement à la première personne : « En tant que le narrateur peut à tout instant intervenir comme tel dans le récit, toute narration est, par définition, virtuellement faite à la première personne » (1972 : 252).



Figure 17: Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça? (affiche originale)



Figure 18: La loi du désir (détail)

Douleur et Gloire : la synthèse

La scène finale de *Douleur et Gloire* est un parfait condensé du style narratif d'Almodóvar et de ce que l'on a appelé l'univers pseudodiégétique almodóvarien. À la fin de ce que l'on soupçonne être le plan final du film réunissant les personnages de Penélope Cruz et Asier, un lent travelling arrière dévoile une perchiste, puis une partie de l'équipe technique, puis une assistante à la caméra faire le clap de fin, avant que le film ne coupe au personnage d'Antonio Banderas qui dit « coupez ». Cette révélation, en apparence simple, génère possiblement plus de questions que de réponses.

Douleur et Gloire est un hommage d'Almodóvar à *8 1/2* de Fellini³², mais Almodóvar l'écrit à sa façon et complexifie le concept. *8 1/2* est un exemple typique de ce que Lucien Dällenbach a appelé la mise en abyme aporétique. Christian Metz résume ainsi la structure des dédoublements du film de Fellini:

... si *8 1/2* diffère des autres films « dédoublés », ce n'est pas seulement parce que le dédoublement y est plus systématique ou plus central, mais aussi et surtout parce qu'il y fonctionne autrement. Car *8 1/2*, qu'on y prenne garde, est un film *deux fois dédoublé*, et si on le dit construit en abyme, c'est d'une double mise en abyme qu'il faudra parler. Nous n'avons pas seulement ici un film sur le cinéma, mais un film sur un film qui aurait lui-même porté sur le cinéma; pas seulement un film sur un cinéaste, mais un film sur un cinéaste qui réfléchit lui-même sur son film. » (2013; 214)

La « version » d'Almodóvar,³³ cependant, porte le spectateur à se poser la question : « qu'est-ce qui est dédoublé? Qu'est-ce qui ne l'est pas? » En effet, si, dans *8 1/2*, on finit par comprendre que le film que réalise Guido (Marcello Mastroianni) est le film réalisé par Fellini (celui que nous sommes réellement en train de voir), *Douleur et gloire* ne différencie jamais explicitement ce qui relève de la diégèse de ce qui relève de la métadiégèse. Le film que tourne Salvador Mallo (Antonio Banderas) serait donc *Douleur et Gloire* : le clap indique qu'il s'agit du cinquième plan de la 38e scène et il s'agit effectivement du cinquième plan de la séquence finale du film. Néanmoins, ce même clap révèle que le titre du film est *Le premier désir* (*El primer*

³² La référence n'est même pas implicite : une affiche du film est présente dans le bureau de Mme Mercedes et deux (!) personnages du film se nomment Federico.

³³ Précisons que *8 1/2* n'est pas la seule mise en abyme aporétique filmique avant *Douleur et Gloire*. On peut penser à *Adaptation* (Charlie Kaufman, 2001), écrit par et mettant en scène Charlie Kaufman.

deseo) et non pas *Douleur et gloire*. Bien qu'il n'est pas impossible que, diégétiquement, le film ait changé de nom entre le tournage et sa sortie, cette incongruité peut également laisser entendre que seules certaines séquences du film sont métadiégétiques. De plus, même si le film montre explicitement le personnage tourner une scène, il n'est pas exclu que cette scène fasse *aussi* parti du film de Salvador Mallo. En effet, comme nous le verrons plus bas, Almodóvar a l'habitude de se mettre en scène dans ses propres films, souvent dans des personnages de réalisateurs ou de créateurs.

Étaient-ce donc seulement les scènes de l'enfance de Mallo en flashback qui étaient en réalité les scènes du film qu'il réalise? Ou est-ce qu'une partie des scènes au temps présent en font aussi partie? Il se pourrait aussi bien que le film en entier soit le film de Salvador Mallo. Chacune de ces lectures sont légitimes de sorte qu'il est impossible d'en privilégier une avec certitude.

Types de frontières

S'inspirant de la narratologie classique, Marie-Laure Ryan (1986) en arrive à une typologie des changements de frontières narratives. La distinction entre l'histoire et le discours génèrent deux types de frontières : ontologique et illocutoire. Ryan en vient donc à la conclusion qu'il y a quatre types de récits, selon qu'une, l'autre ou les deux types de frontières sont franchies.

- 1 Aucune frontière n'est franchie : il s'agit du récit « simple » : un même narrateur re-conte une même histoire se déroulant dans une même réalité.
- 2 La frontière illocutoire est traversée, mais celle ontologique ne l'est pas : il y a changement de narrateur mais la réalité reste la même. Par exemple, un personnage secondaire raconte une anecdote qui lui est arrivée plus tôt dans la journée.
- 3 La frontière ontologique est franchie, mais celle illocutoire ne l'est pas : on change de réalité sans changer de narrateur. Exemples : *Alice au pays des merveilles*, ou, au cinéma, *Inception* (2010).
- 4 Les deux frontières sont traversées : c'est le cas typique du récit dans le récit (le métarécit selon Genette).

Interprétations possibles

Le diagramme proposé plus haut (page 57) illustre la complexité et l'apparente impossibilité de trouver une structure cohérente des niveaux narratifs de l'univers du cinéaste catalan. Nous proposerons ici trois pistes d'interprétation possibles.

1. Aucune entorse au pacte fictionnel

Puisqu'en aucun cas, il n'y a de réelle métalepse au sens le plus traditionnel dans la filmographie du cinéaste³⁴, on pourrait considérer que l'univers almodóvarien en est un complètement différent de notre réalité et dans lequel existent des films qui portent le même nom que ceux du cinéaste. Cependant, une analyse plus approfondie montrerait que cette hypothèse ne tient pas la route puisqu'à plusieurs reprises, les noms de différents collaborateurs du cinéaste ou des références aux propres films de ce dernier apparaissent également dans ses films (et métafilms). Rappelons l'exemple du personnage joué par Carmen Maura dans *La Loi du désir* qui porte un tablier sur lequel est imprimé le logo de l'affiche de *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça?*, film dans lequel le personnage principal est interprété par Maura elle-même! On peut donc exclure cette hypothèse d'emblée.

2. La logique diégétique

Une piste de solution pour l'interprétation de l'univers almodóvarien est de le considérer sous l'angle d'une sorte de logique diégétique; c'est à dire considérer la diégèse de tous les films du cinéaste comme faisant partie d'un même univers. Pour que celle-ci soit admissible, contrairement à l'hypothèse précédente, il faut y inclure le personnage du cinéaste. Dans cet univers évoluent plusieurs personnages d'auteurs, de créateurs et de réalisateurs, dont Pedro

³⁴ Dans les exemples utilisés dans les définitions de la métalepse, les narratologues utilisent des exemples très explicites dans lesquels il n'y a aucune ambiguïté, qui ne font aucun doute que c'est bel et bien l'auteur du texte qui se retrouve dans son œuvre. Au cinéma, pensons par exemple, à *Adaptation* (Spike Jonze, 2002), écrit par Charlie Kaufman, à *The Player* (Robert Altman, 1991) ou encore à plusieurs films de Woody Allen. C'est dans ce sens que nous affirmons qu'il n'y a pas de réelle métalepse dans la filmographie d'Almodóvar et que nous préférons utiliser le terme de dédoublement métalectique.

Almodóvar lui-même (ou, pour être plus précis, une version fictive et intradiégétique d'Almodóvar). Selon cette logique, certains films d'Almodóvar (l'auteur empirique, la personne réelle, en chair en et os) constitueraient l'univers diégétique qui forme le monde « réel » de la fiction où se meuvent les personnages alors que les autres films seraient issus de ce même univers et seraient donc déjà métadiégétiques par rapport à cet univers premier. Par exemple, l'Almodóvar diégétique aurait adapté *Volver* du roman de Leo Macías (personnage de *La fleur de mon secret*, film du « vrai » Almodóvar), roman par ailleurs déjà adapté par Enrique Goded dans *La Mauvaise éducation*³⁵! *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça?* serait lui-aussi un film métadiégétique, puisque l'on peut voir l'équipe de cinéma dans les premières minutes du film.

Suivant cette logique, les deux films d'Almodóvar qui peuvent être « virtuellement » considérés comme entièrement (ou presque) métadiégétiques (donc narrés depuis l'intérieur de la diégèse almodóvarienne) sont *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça?* et *Volver*. Ce sont justement deux des films les plus néoréalistes du cinéaste. Ironiquement, cela reviendrait à dire que l'Almodóvar diégétique auteur de ces métafilms est stylistiquement plus réaliste que le « véritable » Almodóvar extradiégétique!

Dans près du quart de ses films (et particulièrement en début de carrière), Almodóvar apparaît à l'écran dans de petits rôles ou pour des caméos. Si certains d'entre eux sont anodins (un passager d'autobus dans *Dans les Ténèbres* ou un employé de magasin dans *La Loi du désir*), la majorité d'entre-eux supportent l'hypothèse d'un Pedro Almodóvar diégétique néanmoins très

³⁵ On peut apercevoir dans le bureau d'Enrique Goded une affiche de *La Abuela Fantasma*, qui était à l'origine le titre de travail de *Volver*.

près de celui en chair et en os.³⁶ Par exemple, dans *Le Labyrinthe des passions*, il joue un réalisateur de *fotonovella* prénommé Pedro qui est invité à monter sur scène pour chanter avec un autre musicien qui n'est nul autre que Fabio McNamara, son collègue du groupe Almodóvar & McNamara, réel duo punk underground dans lequel les deux hommes ont joué à Madrid avant la carrière cinématographique d'Almodóvar. Dans le plan d'ouverture de *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça?*, tout comme dans celui d'*Étreintes Brisées*, il semble aussi jouer son propre rôle (voir le tableau 4 ci-dessous qui fait état des rôles joués par Almodóvar dans ses films et les comparant à la personne réelle de Pedro Almodóvar).

Tableau 4 : Rôles et caméos d'Almodóvar

Film	Rôle	Similitude au vrai Almodóvar
<i>Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier</i>	Maître de cérémonie	Peu similaire/ pas assez d'information
<i>Le Labyrinthe des Passions</i>	Réalisateur de fotonovella et chanteur	Très similaire
<i>Dans les Ténèbres</i>	Passager d'autobus	Peu similaire/ pas assez d'information
<i>Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça?</i>	1- Réalisateur 2- Acteur « opéra » télévisé	1- Identique 2- Similaire
<i>Matador</i>	Metteur en scène	Similaire
<i>La Loi du Désir</i>	Employé d'un magasin général	Très peu similaire
<i>Étreintes Brisées</i>	Réalisateur	Identique

³⁶ Par ailleurs, dans le cas des caméos, la nature du rôle importe peu, puisque le spectateur qui reconnaît le cinéaste le voit dès lors comme tel: « on ne sait pas toujours si la silhouette ventrue qui agrémente fugitivement tant de ses films est celle d'Hitchcock en Hitchcock ou en simple quidam, et, au fond, peu importe au spectateur ; c'est toujours le bonjour d'Alfred. » (Genette 2004 : 72)

2. 1. Les poupées russes

On pourrait être tenté de pousser l'exercice plus loin et de se demander : jusqu'à quel niveau est-ce que les œuvres imbriquées se rendent-elles? On peut facilement deviner la présence d'un troisième niveau narratif, mais y en aurait-il un quatrième, ou encore davantage? Suivant la logique précédente, le film en cours de tournage dans *Volver* serait donc au troisième niveau narratif (un film dans un film dans un film – Tableau 5). *Mères parallèles* est un film d'Almodóvar, mais est également un film de Mateo Blanco dans la diégèse d'*Étreintes brisées*³⁷, film lui-même possiblement métadiégétique! On se retrouverait donc avec des films emboîtés comme des poupées russes.³⁸

³⁷ On peut voir l'affiche qui porte le même titre dans son bureau.

³⁸ Il faut ici résister à la tentation d'y voir une possible mise en abyme infinie. Telle que définie par Dällenbach, elle doit contenir un « fragment [qui] entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et [...] enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite » (51). Cette dernière, au cinéma, sera plutôt présente lors d'une image récursive, par exemple.

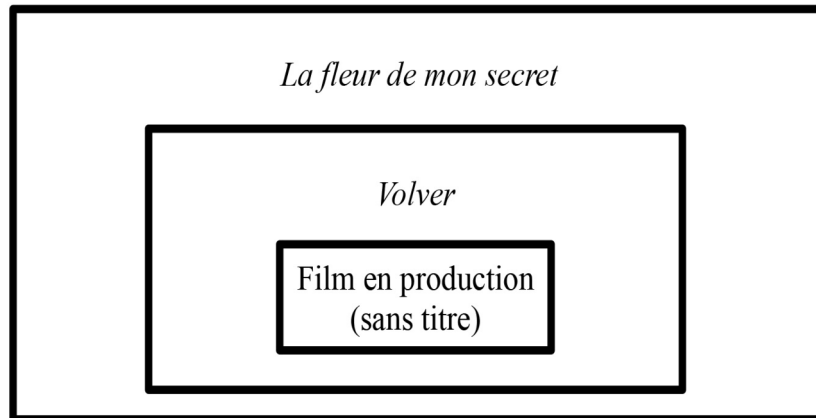


Tableau 5 : Hiérarchie - Volver

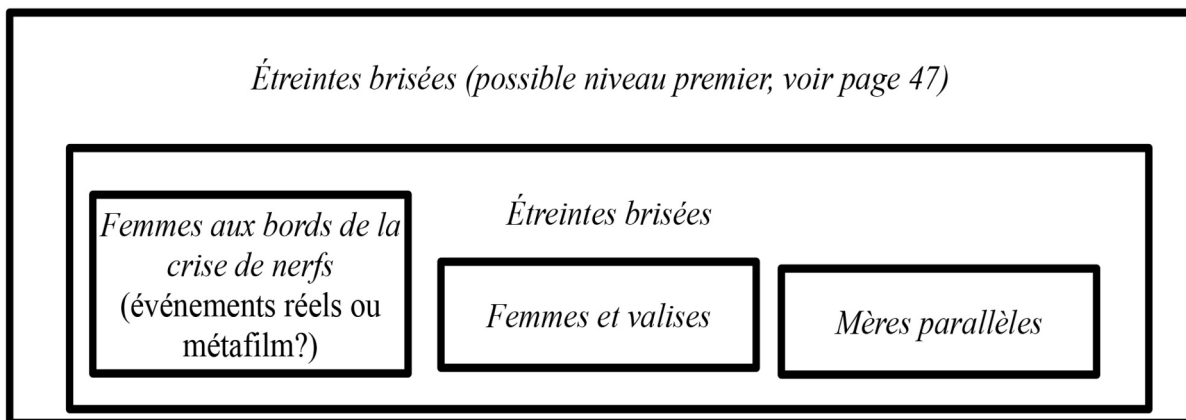


Tableau 6 : Hiérarchie - Étreintes brisées

3. Le ruban de Möbius

L'hypothèse précédente avait ses limites, tel que le démontre le tableau 6. Même le diagramme précédent, si on tente de le développer davantage en y incorporant les autres références touchant à ces films, montre à quel point les limites de l'hypothèse apparaissent rapidement (tableau 7). C'est ici que le dédoublement prend tout son sens : *Volver* semble appartenir à deux diégèses à priori différentes. Le même constat pourrait être fait avec *Mères parallèles*.

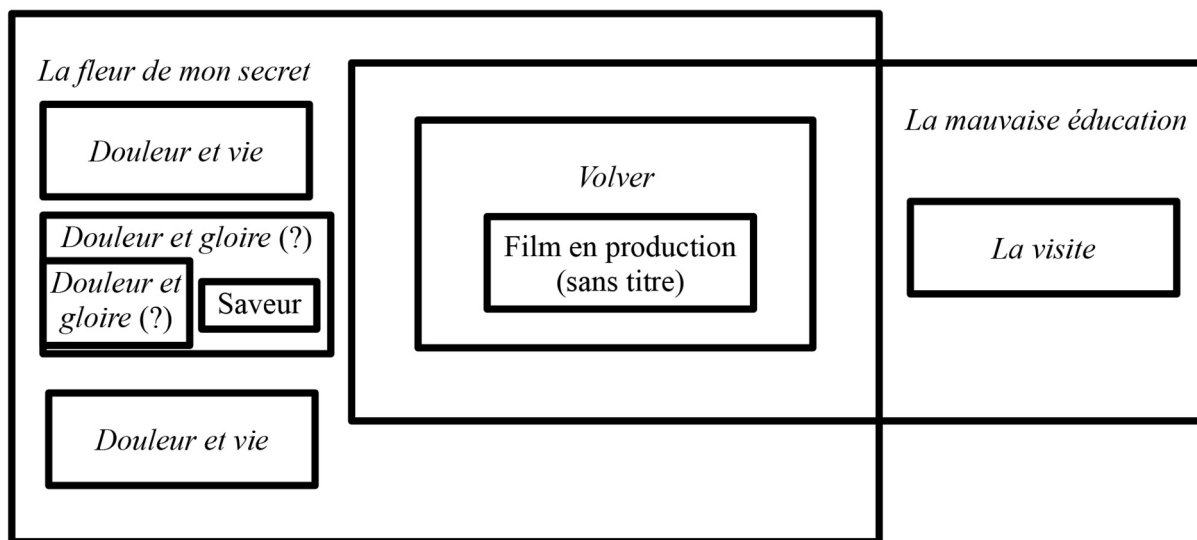


Tableau 7 : Hiérarchie développée - *Volver*

On comprend pourquoi les auteurs qui ont exploré le cinéma almodóvarien le qualifient souvent de labyrinthique. C'est parfois même une caractéristique assez significative pour justifier

le titre d'ouvrages consacrés au cinéaste : *A Spanish labyrinth* (Allinson), *Labyrinths of passion* (Edwards).³⁹ Bien qu'il offre une représentation imagée de l'œuvre, le terme n'est toutefois pas tout-à-fait juste sur le plan narratif, car l'univers almodóvarien tend plutôt à se rapprocher de figures comme le ruban de Möbius (fig. 19) , la bouteille de Klein ou encore certaines œuvres escheriennes. La particularité de ces œuvres ou concepts est qu'ils proposent une vision paradoxale dans laquelle les frontières entre l'art et la vie ou entre différents espaces sont brouillées. Dans les œuvres d'Escher, par exemple, la main dessine la main qui dessine la main (fig. 20). Évidemment, aucune de ces mains n'est réelle, mais elles mettent en lumière la manière dont l'artiste et l'œuvre ne peuvent exister l'un sans l'autre.

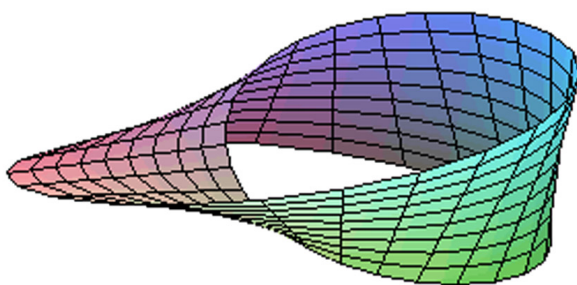


Figure 19: Theon. Ruban de Möbius. 2006.

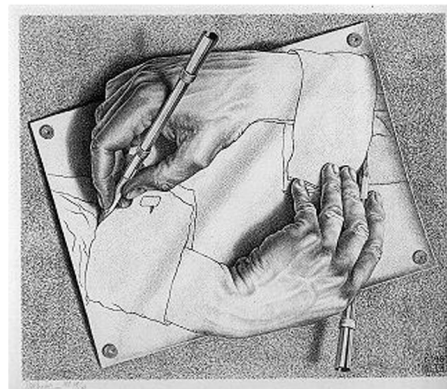


Figure 20: Escher, M.C.
Drawing Hands.
1948, lithographie.

³⁹ Le cinéaste y a en quelque sorte lui-même contribué, en intitulant son quatrième long-métrage *Le Labyrinthe des passions*.

La dernière hypothèse proposée est donc celle du paradoxe. Selon cette hypothèse, il serait impossible de réellement déterminer l'ordre définitif des niveaux narratifs de l'univers almodóvarien puisque l'on finirait par tourner en rond et revenir au point de départ (un peu à la manière d'*Étreintes brisées* et de *La conseillère anthropophage*). En fait, on pourrait considérer cette hypothèse comme une forme de grande mise en abyme aporétique⁴⁰ : prise dans son ensemble, l'œuvre d'Almodóvar se met continuellement en scène en train de se mettre en scène.

Le pseudo-diégétique

Dans *Parle avec elle*, Benigno confond la réalité avec la fiction. De la même manière, Almodóvar joue sur les niveaux narratifs pour illustrer la fine ligne qui tient de frontière entre la réalité et la fiction. Certains dédoublements, comme ceux que l'on a mentionné dans la section précédente, font en sorte qu'il est difficile de déterminer le niveau de narration exact. Par exemple, ce qui semble être un *flashback* initié par Marco se termine par ce dernier qui se réveille. Il y a donc trois possibilités : soit c'est le souvenir de Marco, soit c'est un rêve, soit c'est un entre-deux, un rêve inspiré par un souvenir.

Le pseudo-diégétique est, dans la définition de Genette, «[cette forme] de narration où le relais métadiégétique, mentionné ou non, se trouve immédiatement évincé au profit du narrateur premier; ce qui fait en quelque sorte l'économie d'un (ou parfois plusieurs) niveau narratif » (1972: 246). Ce flou narratif créé par la difficulté (et parfois l'impossibilité) de déterminer le

⁴⁰ Rappelons la définition de mise en abyme aporétique proposée par Lucien Dällenbach : « fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut ». (51)

niveau diégétique d'un récit dans les films d'Almodóvar est à l'origine de leur structure en apparence labyrinthique : l'ouverture d'*Étreintes brisées* et de *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça?* en sont de parfaits exemples.

Finalement, peut-on résumer de manière simple et univoque l'utilisation du dédoublement et des niveaux narratifs chez Almodóvar? Probablement pas. L'idée même d'univocité est contraire au travail visuel et narratif du réalisateur. Almodóvar réussit plus souvent qu'autrement à introduire de l'ambiguïté dans ses films. L'univers almodóvarien est à cet égard pseudodiégétique, puisqu'il ne s'agit pas uniquement d'un univers partagé par différents personnages propres à un même auteur (ou à un même studio comme pour les films Marvel), mais d'un univers où l'on trouve en creux des versions fictives de ses propres films ainsi que de lui-même, créant ses films, faisant en sorte que les niveaux narratifs et la frontière entre la réalité et la fiction se liquéfie et où tout ce qui importe vraiment sont les acte de créer et de raconter.

Conclusion

« La réalité! On en a déjà bien assez chez soi! La réalité, c'est bon pour les journaux et la télé. Résultat : le pays est sur le point d'exploser! La réalité devrait être interdite! »

Cette réplique que lance l'éditrice à l'auteure dans *La fleur de mon secret* semble résumer de manière ironique le style narratif almodóvarien. Ce n'est pas que la fiction soit mieux que la réalité; simplement elle la complète. Dans *Étreintes brisées*, Diego doit recomposer les photos déchirées de son père pour en apprendre sur son passé, tandis que ce dernier doit remonter son propre film « mis en pièces » pour faire la paix avec ce même passé. Dans un effet miroir créé par ces dédoublements si chers au cinéaste espagnol, les deux hommes doivent trouver et replacer les pièces d'un puzzle métaphorique et il importe peu que pour l'un, ce soit des images fixes « documentaires » et que pour l'autre, ce soit des images en mouvement représentant une fiction dont les personnages n'ont jamais réellement existé : c'est l'attachement émotionnel aux personnes réelles qui dicte leurs actions.

Avant de conclure ce mémoire, nous proposerons une dernière supposition quant à la raison d'être de la structure paradoxale de l'univers almodóvarien. Cette particularité, qui est apparue en filigrane tout au long de ce mémoire, est celle du plaisir ludique. En regardant les films d'Almodóvar en tant qu'objets formels, le spectateur peut tirer plaisir (en plus du plaisir procuré par la comédie et la catharsis propre à toute œuvre dramatique) à tenter de découvrir l'ordre, la structure, les relations entre les films du cinéaste ou encore entre les scènes d'un même film. De la même manière qu'on s'amuse à tenter de résoudre une énigme ou à compléter un

casse-tête, l'univers almodóvarien peut être vu comme un film-puzzle. Dans *Impossible Puzzle Films: A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema*, Miklós Kiss et Steven Willemsen suggèrent que les films contemporains dont la structure narrative est complexe et alambiquée instaurent chez le spectateur un état de cognition dissonante⁴¹ qui, à son tour, entraîne un « désir de donner du sens » (« urge to make meaning », ma trad; 6). Ils terminent en proposant huit raisons possibles pour lesquelles quiconque serait intéressé par des films déroutants et potentiellement impossible à résoudre (183). Sans toutes les énumérer ici, nous nous contenterons d'affirmer que l'univers almodóvarien, avec sa multitude de dédoublements réparti sur différents niveaux narratifs à divers degrés d'univocité, qu'on y voit une mise en abyme aporétique ou un film puzzle (et pourquoi pas les deux?), pousse ses spectateurs à réfléchir sur l'acte de création et de lecture d'une œuvre narrative.

Issu du mouvement *La Movida*, Pedro Almodóvar a toujours abordé des sujets sensibles et potentiellement polarisants. Dès 1982, avec *Le labyrinthe des passions*, il met en scène des récits aux structures narratives complexes qui à la fois expriment et réfléchissent la complexité des thèmes qui y sont abordés. Depuis, il continue de développer son style esthétique et narratif qui met en images la leçon que sa mère lui avait accidentellement donnée avec son commerce de lecture de correspondance : « la réalité a besoin de la fiction pour être plus complète, pour être plus agréable, plus vivable. » (Strauss 178) Si la réalité a besoin de la fiction, la réalité des personnages almodóvariens en a également besoin. Pedro Almodóvar crée un univers où la fiction et la réalité, si elles ne s'entremêlent pas toujours, se côtoient d'assez près pour forcer le spectateur à se questionner sur sa relation avec la vérité, vérité qui n'est peut-être pas cella-là

⁴¹ D'après les travaux de Leon Festinger.

même qui vaut pour le spectateur assis sur le siège voisin, et qui au final n'en est peut-être même pas une au sens strict. Si la réalité diégétique et la fiction diégétique se confondent, c'est justement parce que la réalité dédouble la fiction (et vice-versa). Tout n'est alors qu'une question de perception. Jorge Luis Borges écrivait :

Pourquoi sommes-nous inquiets que la carte soit incluse dans la carte et les mille et une nuits dans le livre des *Mille et une Nuits* ? Que don Quichotte soit lecteur du *Quichotte* et Hamlet spectateur d'*Hamlet*? Je crois en avoir trouvé la cause : de telles inversions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs. (709)

Si la préoccupation d'Almodóvar n'est pas exactement identique à celle de Borges, la finalité de leur démarche reste vraisemblablement la même : remettre en question notre vision du monde et se forcer à le voir d'un autre œil. N'est-ce pas là l'objectif de tout grand artiste, après tout?

Bibliographie

- Allinson, Mark. *A Spanish labyrinth : the films of Pedro Almodóvar*. Tauris, 2001.
- Almodóvar, Pedro. « Commentaire du réalisateur. » *Parle avec Elle*, DVD, Films Séville 2003, c2002.
- . *La mauvaise éducation : scénario bilingue*. Cahiers du Cinéma, 2004.
- . « Commentaires du réalisateur. » *La Mauvaise Éducation*, DVD, Séville 2005, c2004.
- . « Commentaires audio de Almodóvar et Penelope Cruz. » *Volver*, DVD, Séville, 2006.
- . *Pain and glory : Original script*. Sony Pictures Classics, 2017.
Accédé à https://www.sonyclassics.com/awards-information/2019-20/screenplays/painandglory_screenplay.pdf le 20 octobre 2023.
- American Psychiatric Association. *Diagnostic and statistical manual of mental disorders*, quatrième édition, American Psychiatric Association, 1994.
- Aristote. *La poétique. Texte, traduction, notes*. In Dupont-Roc, R. & Lallot, J. Du Seuil, 1980.
- Bal, Mieke. « Mise en abyme et iconicité. » *Littérature*, n°29, 1978. pp. 116-128.
- . *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press, 1997.
- Barthes, Roland. « L'effet de réel. » *Communications*, 11, *Recherches sémiologiques : le vraisemblable*, 1968, pp. 84-89
- . *Poétique du récit*. Du Seuil, 1977.
- . *L'Analyse structurale du récit*. Du Seuil, 1981.
- Blüher, Dominique. *Le cinéma dans le cinéma : film(s) dans le film et mise en abyme*. Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 1996.
- Bremard, Bénédicte. *Le cinéma de Pedro Almodóvar: tissages et métissages*. ANRT, Atelier national de reproduction des thèses, 2003.

Accédé à <https://www.vulture.com/2015/08/how-quentin-tarantino-would-fix-it-follows.html> le 6 février 2024.

Branigan, Edward. *Point of view in the cinema: A theory of narration and subjectivity in classical film*. Mouton, 1984.

Bremond, Claude. *Logique du récit*. Du Seuil, 1973.

Brown, Lane. "How Quentin Tarantino Would Fix *It Follows* (and Other Outtakes From Vulture's Interview)" *Vulture*, 25 août 2015.

Chomsky Noam. « La notion de « règle de grammaire ». » *Langages*, 1^e année, n°4, 1966. La grammaire générative. pp. 81-104.

Cerisuelo, Marc. *Hollywood à l'écran - essai de poétique historique des films : l'exemple des métafilms américains*. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

Cohn, Dorrit. "Métalepse et mise en abyme." dans *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*. Ed. John Pier and Jean-Marie Schaeffer. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005. 121-30.

Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*. Du Seuil, 1977.

De Mijolla, Alain. "Fragmentation (sensation de-, angoisses de-)" *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Calmann-Lévy, 2013)

Diatkine, Gilbert. "Angoisse de séparation et angoisse de morcellement" *Revue française de psychanalyse*, 2001/2 (Vol. 65), p. 395-408.

Eaton, A.W (sous la direction de). *Talk to her*. Routledge, 2009.

Edwards, Gwynne. *Almodóvar : labyrinths of passion*. Peter Owen, 2001.

Fenichel, Otto. *The Psychoanalytic Theory of Neurosis*. 1946.

Festinger L. *A theory of cognitive dissonance*. Stanford University Press, 1957.

Fevry, Sébastien. *La mise en abyme filmique : essai de typologie*. Éditions du CÉFAL, 2000.

Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique : Système du récit*. Méridiens Klincksieck, 1988.

- Gaudreault, André, et François Jost. *Le récit cinématographique*. F Nathan, 1994.
- Genette, Gérard. *Figures II*. Du Seuil, 1969.
- . *Figures III*. Du Seuil, 1972.
- . *Palimpsestes : La Littérature au second degré*. Du Seuil, 1982
- . *Nouveau Discours du Récit*. Du Seuil, 1983.
- . *Fiction et diction*. Du Seuil, 1991.
- . *Métalepse: De la figure à la fiction*. Du Seuil, 2004.
- Gerstenkorn, Jacques. « À Travers le miroir. Notes Introductives » in *Vertigo*, no. 1: *Le cinéma au miroir*, 1987, pp. 7-10.
- Gide, André. *Journal 1889-1939*. Gallimard, 1960.
- Kaempfer, Jean & Zanghi, Filippo (2003). « La voix narrative », *Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de français moderne.
Accédé à <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/> le 23 décembre 2023.
- Kinder, Marsha. « All about the Brothers: Retroseriality in Almodóvar's Cinema », *All about Almodóvar*, sous la direction de Brad Epps et Despina Kakoudaki, 2009, pp. 51-70.
- Kiss, Miklós et Steven Willemsen. *Impossible Puzzle Films: A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema*. Edinburgh University Press, 2017.
- Lacan, Jacques. *Séminaire II: Fondements*. 1964.
Accédé en ligne à <http://staferla.free.fr/S11/S11.htm> le 1^{er} mars 2024.
- Limoges, Jean-Marc. *Entre la croyance et le trouble: essai sur la mise en abyme et la réflexivité depuis la littérature jusqu'au cinéma*. Université Laval, 2008.
- . « Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : Pour une distinction de termes trop souvent confondus. » *Les Actes du 10e colloque étudiantin de la SESDEF, Département d'Études françaises de l'Université de Toronto*, 2008, pp. 1-21.
- Lefebvre, Martin. *Truffaut et ses doubles*. VRIN, 2012.

- Markstein, Donald. "The Merchant of Venice meets The Shiek of Arabi". *Don Markstein's Toonopedia*.
Accédé à:
<https://archive.ph/20190531164542/http://toonopedia.com/universe.htm#selection-459.0-459.26> le 4 janvier 2024.
- Metz, Christian. *Langage et cinéma*. Larousse, 1977.
- . *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*. Christian Bourgeois, 1984 (2002).
- . *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Méridiens Klincksieck, 1991.
- . *Essais sur la signification au cinéma*. Klincksieck, 1968-1972 (2013).
- Moinereau, Laurence. *Le Générique de film. De la lettre à la figure*. Presses universitaires de Rennes, 2009.
- Morin, Edgar. *Le cinéma ou l'Homme imaginaire*. Paris, Gonthier, 2009.
- Nelles, William. *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*. New York: Peter Lang, 1997.
- . "Stories within Stories: Narrative Levels and Embedded Narrative." In *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Ed. Brian Richardson. Columbus: Ohio State UP, 2002. 339-53.
- Novoa, Adriana. "Whose Talk Is It? Almodóvar and the Fairy Tale in *Talk to Her*." *Marvels & Tales*, Vol. 19, No. 2 (2005), pp. 224-248.
- Picasso, Pablo. « Picasso speaks: A statement by the artist. » *The Arts: An Illustrated Monthly Magazine Covering All Phases of Ancient and Modern Art*, vol. 3, n°5, Mai 1923. pp. 315-329.
Accédé à <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015020076041&seq=339> le 6 février 2024.
- Ryan, Marie-Laure. "Embedded Narratives and Tellability." *Style* 20 (1986): 319-40.
- Strauss, Frédéric. *Conversations avec Pedro Almodóvar*. Paris, Cahiers du cinéma, 2007.
- Souriau, Étienne. *L'univers filmique*. Flammarion, 1953.

Šrámek, Jiří. "Le dialogue et le métarécit" in *Études romanes de Brno (Université Masaryk)*, vol. 17, 1985, pp. 41-52.

---. "Pour une définition du métarécit" in *Études romanes de Brno (Université Masaryk)*, vol. 20, 1990, pp. 33-48.

Stam, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. University of California, Berkeley, 1985.

Vanoye, Francis. *Récit écrit, récit filmique*. Cedic, 1979.

Vernet, Marc. *Figures de l'absence*. Cahiers du cinéma, 1988.

Vernon, Kathleen M. « Queer Sound : Musical Otherness in Three Films by Pedro Almodóvar », *All about Almodóvar*, sous la direction de Brad Epps et Despina Kakoudaki, 2009, pp. 51-70.

Vernon, Kathleen M, et Barbara Morris, éditrices. *Post-Franco, postmodern : the films of Pedro Almodóvar*. Greenwood Press, 1994.

Autres ouvrages consultés

Acevedo-Muñoz, Ernesto R. *Pedro Almodóvar*. British Film Institute, 2007.

Alexandrescu, Sorin. « Le discours étrange, essai de définition à partir d'une analyse de *La Nuit de Maupassant*. », *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, 1973.

Bakhtine, Mikhaïl. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. L'Age d'homme, 1970.

---. *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, 1978.

Barth, John. *The Friday Book : essays and other nonfiction*, Putnam, 1984.

Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma? Édition définitive*. Éditions du Cerf, 1975.

---. *Jean Renoir*. G. Lebovici, 1989.

- Bordwell, David. "Film Futures." *SubStance*, vol. 31, n°. 1, issue 97: Special Issue: The American Production of French Theory (2002), pp. 88-104.
- Bouza Vidal, Nuria. *The films of Pedro Almodóvar* (trad. Linda Moore & Victoria Hughes). Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura, 1988.
- Ciment, Michel, éditeur. *Revue Française d'Études Américaines no. 19 : Hollywood au miroir*, février 1984.
- Cinématographe no. 50-51 : Le cinéma dans le cinéma*. Août-octobre 1979.
- Costa de Beauregard, Raphaëlle, éditrice. *Le Cinéma se regarde : Spectacle et spécularité*. Sercia, 1995.
- Davies, Ann. *Pedro Almodóvar*. Grant & Cutler, 2007.
- D'Lugo, Marvin. *Pedro Almodóvar*. University of Illinois Press, 2006.
- . "Los abrazos rotos/ Broken Embraces (Pedro Almodóvar, 2009): Talking cures." Spanish cinema 1973-2010 : auteurism, politics, landscape and memory (édité par Maria M. Delgado et Robin Fiddian), Palgrave Macmillan, 2013.
- D'Lugo, Marvin, et Kathleen M. Vernon, éditeurs. *A Companion to Pedro Almodóvar*. John Wiley & Sons, 2013.
- Epps, Brad, et Despina Kakoudaki (sous la direction de). *All about Almodóvar : a passion for cinema*. University of Minnesota Press, 2009.
- Escobar-Trujillo, Maria. *El teatro en el cine español: reflejos y distorsiones de la realidad*. Université McGill, 2014.
- Estrada, Lourdes. "'La potencia de lo falso' en *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar" in *Hispanic Research Journal*, Vol. 15 No. 6, December 2014, pp. 530-546.
- Evans, Peter William. "All that Almodóvar Allows" in *Hispanic Research Journal*, Vol. 14 No. 6, December 2013, pp. 477-84.
- Faszer-McMahon, Debra. "Poetry and Postmodernism in Almodóvar's 'Hable con ella'" in *Anales de la literatura española contemporánea* Vol. 31, No. 1 (2006), pp. 47-70.

- Gardies, André. *Le récit filmique*. Hachette, 1993.
- . *La métaphore au cinéma : Les figures d'analogie dans les films de fiction*. Méridiens Klincksieck, 1995.
- Gómez, Agustín. "The model of television in Pedro Almodóvar. Cinema vs. Televisión" in *Fonseca : Journal of Communication*, Vol 4, Issue 4 (2014) , pp 61-81.
- Goss, Brian Michael. *Global auteurs : politics in the films of Almodóvar, von Trier, and Winterbottom*. Peter Lang, 2009.
- Guse, Anette. "Talk to Her! Look at her! Pina Bausch in Pedro Almodóvar's *Hable con ella*" in *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, Vol. 43 Issue 4. 2007, p. 427-440.
- Gutiérrez Albilla, Julián Daniel. "Body, silence and movement: Pina Bausch's *Café Müller* in Almodóvar's *Hable con ella*" in *Studies in Hispanic Cinemas*, Vol. 2 # 1, 2005, pp. 47-58.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic narrative : the metafictional paradox*. Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Iampolski, Mikhail. *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*. University of California Press. 1998.
- Jost, François. *L'oeil-caméra : Entre film et roman*. Presses universitaires de Lyon, 1987.
- Kolta, Denise. *Les performances de l'identité : transtextualité et transgenre dans Talons aiguilles et Tout sur ma mère de Pedro Almodóvar*. UQAM, 2006.
- Kristeva, Julia. *Sēmeiōtikē : recherches pour une sémanalyse*. Du seuil, 1969.
- Kuntzel, Thierry. « Le travail du film. » In: *Communications*, 19, 1972. *Le texte : de la théorie à la recherche*, pp. 25-39.
- . « Le travail du film, 2. » In: *Communications*, 23, 1975. *Psychanalyse et cinéma*, pp. 136-189.
- Laffay, Albert. *Logique du cinéma : Création et spectacle*. Masson, 1964.
- Leconte, Bernard. *Images abymées : Essais sur la réflexivité iconique*. L'Harmattan, 2000.
- Leonardi, Susan J. « Recipes for Reading : Summer Pasta, Lobster à la Riseholme, and Key Lime Pie. » *PMLA* 104 (1989) : 340-47

- Lenquette, Anne. *Nouveaux discours narratifs dans l'Espagne postfranquiste (1975-1995)*. L'Harmattan, 1999.
- Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne : Rapport sur le savoir*. Éditions de Minuit, 1979.
- Ommundsen, Wenche. *Metafictions?*. Melbourne University Press, 1993.
- Magny, Claude-Edmonde. *Histoire du roman français depuis 1918*. Du Seuil, 1950.
- Méjean, Jean-Max. *Pedro Almodóvar*. Gremese, 2004.
- . *Almodóvar, les femmes et les chansons*. L'Harmattan, 2011.
- Meyer-Minnemann, Klaus, and Sabine Schlickers. "La mise en abyme en narratologie." In *Narratologies contemporaines: Nouveaux paradigmes pour la théorie et l'analyse du récit*. Ed. John Pier and Francis Berthelot. Paris: Editions des Archives Contemporaines, 2010. 91-108.
- Murcia, Claude. *Femmes au bord de la crise de nerf de Pedro Almodóvar : étude critique*. F. Nathan, 1995.
- Obadia, Paul. *Pedro Almodóvar, l'iconoclaste : (Pepi, Kika, Victor, Manuela et les autres)*. Éditions du Cerf ; Éditions Corlet, 2002.
- Poyato, Pedro. « Referencias intertextuales de *Carne Trémula* (Almodóvar, 1997) » *Zer : Revista de Estudios de Comunicacion*, vol. 17, no. 32, mai 2012, pp. 121-139.
- . "La forma narrativa en *La Mala Educación* (Pedro Almodóvar, 2004)" *Fonseca : Journal of Communication*, Vol 9, Issue 9 (2014), pp 207-232.
- Prédale, René. *Le cinéma au miroir du cinéma*. Corlet publications, 2007.
- Prince, Gerald. *A Grammar of Stories*. The Hague: Mouton, 1973.
- . *Narratology : The Form and Functioning of Narrative*. Mouton, 1982.
- Ricardou, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Du Seuil, 1967.
- . *Le Nouveau Roman*. Du Seuil, 1973.

- Riffaterre, Michael. *Semiotics of poetry*. Indiana University Press, 1978.
- . "Syllepsis." *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 4 (Summer, 1980), pp. 625-638.
- . "L'Intertexte Inconnu." *Littérature*, No. 41, Intertextualités Médiévales (Février 1981), pp. 4-7.
- . "Intertextuality vs. Hypertextuality." *New Literary History*, vol. 25 n° 4, 25th Anniversary Issue (Part 2) (Autumn, 1994), pp. 779-788.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Gallimard, 1963.
- de Saussure, Ferdinand. *Cours de Linguistique générale*. Arbre d'or, 2005.
- Scholes, Robert. *Fabulation and Metafiction*. University of Illinois Press, 1979.
- Séguin, Jean-Claude. *Pedro Almodóvar : filmer pour vivre*. Éditions Ophrys, 2009.
- Sermain, Jean-Paul, *Métafictions (1670-1730): La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Honoré Champion, 2002, 457 p.
- Skradol, Natalia. « Figures et figures du discours dans Parle avec elle d'Almodóvar. » *Multitudes*, no. 11, 2003/1, pp. 169-177.
- Smith, Paul Julian. *Desire unlimited : the cinema of Pedro Almodóvar*. Verso, 1994.
- Snow, Marcus. *Into the Abyss: A Study of the mise en abyme*. London Metropolitan University, 2016.
- Sotinel, Thomas. *Pedro Almodóvar*. Cahiers du cinéma; Le Monde, 2007.
- Stewart, Garrett. « Vitagraphic Time. » *Biography* 29.1, hiver 2006.
- Takeda, Kiyoshi. *Archéologie du discours sur l'auto-réflexivité au cinéma* (thèse de doctorat rédigée sous la dir. de Christian Metz), École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1986.
- . « Le cinéma auto-réflexif : quelques problèmes méthodologiques. » *Iconics : The Japan Society of Images arts and Sciences*, 1987, pp. 83-97.
- Todorov, Tzvetan. *Poétique de la Prose*. Du Seuil, 1978a.

---. *Les Genres du Discours*. Du Seuil, 1978b.

Varga, Dejean. "Intertextual and intermedial elements in the formation of identity of the characters in Almodóvar's film "High heels"," *Anafora*, Vol 2, Issue 2 (2016), pp. 127-144.

Filmographie

Par Pedro Almodóvar (produit par El Deseo sauf indication contraire)

Folle, folle, folleme Tim! 1978.

Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón). Fígaro Films, 1980

Le Labyrinthe des passions (Laberinto de pasiones). Alphaville, 1982.

Dans les ténèbres (Entre tinieblas). Tesauro, 1983.

Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça? (¿Qué he hecho yo para merecer esto?). Tesauro S.A., Kaktus Producciones Cinematográficas, 1984.

Matador. Compañía Iberoamericana de TV, [Televisión Española](#), 1986.

La Loi du désir (La ley del deseo). 1987.

Femmes au bord de la crise de nerfs (Mujeres al borde de un ataque de nervios). 1988.

Attache-moi! (¡Átame!). 1990.

Talons aiguilles (Tacones lejanos). 1991.

Kika. 1993.

La Fleur de mon secret (La flor de mi secreto). 1995.

En chair et en os (Carne trémula). 1997.

Tout sur ma mère (Todo sobre mi madre). 1999.

Parle avec elle (Hable con ella). 2002.

La Mauvaise Éducation (La mala educación). 2004.

Volver. 2006.

Étreintes brisées (Los abrazos rotos). 2009.

La Conseillère anthropophage (La Concejala antropófaga). 2009.

La peau que j'habite (La piel que habito). 2011.

Les Amants passagers (Los amantes pasajeros). 2013.

Julieta. 2016.

Douleur et Gloire (Dolor y gloria). 2019.

La Voix humaine (La voz humana). 2020.

Mères parallèles (Madres paralelas). 2021.

Autres films mentionnés

Altman, Robert. *The Player*. Avenue Pictures, 1992.

Arnold, Jack. *The Incredible Shrinking Man*. Universal-International Pictures, 1957.

Assayas, Olivier, *Irma Vep*. Dacia Films, 1996.

Edward, Blake. *Breakfast at Tiffany's*. Jurow-Shepherd, 1961.

Fellini, Federico. *8½*. Cineriz, 1963.

Jonze, Spike. *Being John Malkovich*. Gramercy Pictures, 1999.

—. *Adaptation*. Columbia Pictures. 2002.

McTierman, John. *Last action hero*. Columbia Pictures, 1993.

Nolan, Christopher. *Inception*. Warner Bros, 2010.

Truffaut, François. *La Nuit américaine*. Les Films du Carrosse, 1973.

Wenders, Wim. *Wings of Desire (Der Himmel über Berlin)*. Road Movies, 1987.