



HAL
open science

A cinephilic film on cinephilia: mise en abyme, reflection and projection in Pedro Almodovar's Broken Embrace

Alexandra Troubé

► To cite this version:

Alexandra Troubé. A cinephilic film on cinephilia: mise en abyme, reflection and projection in Pedro Almodovar's Broken Embrace. *Cynos*, 2018, Les représentations de la cinéphilie, 34 (1), pp.129-143. hal-03169526

HAL Id: hal-03169526

<https://hal.science/hal-03169526v1>

Submitted on 3 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Un film cinéphile sur la cinéphilie : mise en abyme, reflets et projections dans *Étreintes brisées* de Pedro Almodóvar

Alexandra Troubé

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

De la citation explicite aux références les plus ténues, l'amour du cinéma est omniprésent dans les films de Pedro Almodóvar, faisant de lui une figure cinéphile majeure ainsi qu'un cinéaste postmoderne, associant inextricablement création et intertextualité. Que ses personnages évoluent dans le monde du cinéma (à l'instar de Pepa¹, qui est actrice, ou d'Enrique², cinéaste), ou qu'ils soient simples spectateurs (comme Irene³, qui regarde *Bellissima*, de Visconti, à la télévision), les films s'entremêlent à leur vie, résonnent avec elle, décuplent leurs émotions. Avec *Étreintes brisées* (2009), Pedro Almodóvar réalise son film le plus explicitement tourné vers le cinéma. La cinéphilie y est à la fois un objet du récit, qui représente les pratiques spectatorielles des personnages, et la matière même du film, qui se construit à partir de références intertextuelles que les spectateurs sont invités à déchiffrer.

Le film raconte l'histoire de Mateo Blanco (Lluís Homar), cinéaste qui, ayant perdu la vue dans un accident de voiture qui a coûté la vie à son actrice et compagne Lena (Penélope Cruz), adopte le pseudonyme de Harry Caine et devient scénariste. Confronté à la mort d'Ernesto Martel (José Luis Gomez), producteur de son dernier film, qui était le compagnon officiel de Lena, il est amené à se replonger dans l'histoire de son dernier tournage pour parvenir à dépasser les traumatismes de son passé.

À l'image de son intrigue sinueuse, qui se construit par la superposition de lignes temporelles parallèles, *Étreintes brisées* représente la cinéphilie sous des formes multiples qui, toutes, interrogent la valeur des images et leur impact sur le réel. Dans les séquences de flash-back, situées en 1994, Mateo vit sa cinéphilie dans le processus de création, dialoguant avec les références cinématographiques qui constituent son imaginaire. Devenu aveugle, en 2008, et ayant adopté le pseudonyme de Harry Caine, il devient spectateur, écoutant les films dont il reconstruit mentalement les images. L'amour des films apparaît alors comme le lien essentiel qui construit l'unité du personnage au-delà de la rupture qu'a constituée l'accident de voiture. À travers ces deux manifestations de la cinéphilie chez le personnage de Mateo, *Étreintes brisées* se fait tour à tour film cinéphile et film sur la cinéphilie. Dans les séquences de 1994, le film rejoint la lignée des

¹ Pepa (Carmen Maura) est le personnage central de *Femmes au bord de la crise de nerfs* (1988).

² Enrique (Fele Martínez) est l'un des personnages de *la Mauvaise éducation* (2003).

³ Irene (Carmen Maura) est la mère disparue dans *Volver* (2006).

films mettant en scène un tournage fictif et se présente alors comme un film pour cinéphiles, satisfaisant le désir des spectateurs de passer derrière la caméra, de voir ce qui se joue en coulisses. L'écran de cinéma apparaît comme une fenêtre par laquelle les spectateurs peuvent entrevoir le monde fantasmé du tournage. Mais, simultanément, par la représentation des pratiques spectatoriennes des personnages, la fenêtre s'opacifie au point de devenir miroir, renvoyant les spectateurs à leur propre condition.

Dans cette double mise en abyme d'un film qui met en scène sa propre création et de spectateurs qui regardent les personnages devenir à leur tour des spectateurs, nous verrons qu'*Étreintes brisées* entretient et institue la cinéphilie de ses spectateurs, tout en se construisant grâce aux projections de leurs souvenirs cinématographiques.

Le film d'un cinéphile pour les cinéphiles : une fenêtre sur le monde du cinéma

Dès le générique, *Étreintes brisées* invite le spectateur dans les coulisses d'un tournage. Le film s'ouvre sur une image dont la texture et le format suscitent immédiatement les interrogations. Le champ est traversé par des femmes et des hommes qui s'affairent, tandis qu'une femme reste immobile, face à la caméra. Au bout de quelques instants, elle est remplacée par Penélope Cruz, qui prend place à son tour face à la caméra. Comme l'explique Pedro Almodóvar, « ces images ont été filmées à l'insu des protagonistes [durant le tournage d'*Étreintes brisées*], avec la caméra vidéo qui est reliée à la caméra Panavision avec laquelle est tournée le film » (Duncan et Peiro 352). On y voit l'actrice prendre la place de sa doublure lumière et se concentrer avant le tournage d'une séquence. Ces images font d'emblée du film une fenêtre sur une zone habituellement interdite au spectateur : celle du tournage, de l'univers qui entoure la fiction. Plus particulièrement, ce sont les spectateurs cinéphiles qui sont immédiatement interpellés, invités à décrypter la séquence pour reconnaître le rôle de la doublure lumière, et désignés comme le public privilégié dont le film satisfera les attentes. Le monde du cinéma est ainsi présenté comme l'objet central du film et, d'emblée, s'institue une mise en abyme qui démultiplie la place faite à la cinéphilie.

Il y a d'abord la cinéphilie du réalisateur, figure ici dédoublée entre Pedro Almodóvar et Mateo Blanco. Evoquant *Étreintes brisées*, Pedro Almodóvar n'a de cesse de dresser la liste des films qui ont nourri l'écriture et la mise en scène : *Blow up*, *Autant en emporte le vent*, *Psychose*, *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?*, *Diamants sur canapé*, etc. Si la plupart des références restent sous-jacentes, certains films sont explicitement cités par les personnages (notamment *Ascenseur pour l'échafaud*) ou à travers des extraits (c'est le cas de *Voyage en Italie*). Pedro Almodóvar souligne que ces références ne relèvent ni de l'hommage, ni du clin-d'œil, mais du « vol » : « Je change le cinéma que j'ai vu en ma propre expérience qui devient automatiquement l'expérience de mes personnages » (Seguin 85). La cinéphilie apparaît alors comme un processus d'appropriation qui

permet de faire des films une voie de connaissance du monde, voire une expérience du réel à part entière. La citation apparaît alors comme un moyen efficace pour révéler une émotion. Cet aspect dialogique et intertextuel à l'œuvre dans le processus de création cinématographique est également mis en avant dans l'univers diégétique d'*Étreintes brisées*. Lors de la scène des essayages pour *Filles et valises*, le film réalisé par Mateo, l'équipe du film façonne l'apparence de l'actrice principale en s'inspirant de figures de stars hollywoodiennes : une perruque blond platine en référence à Marilyn Monroe, puis une queue de cheval brune rappelant Audrey Hepburn dans *Sabrina*. La référence à Audrey Hepburn est double et résonne à travers la mise en abyme : si le personnage de *Filles et valises* ressemble à Sabrina, Pedro Almodóvar dit s'être inspiré de Holly Golightly, le personnage de *Diamants sur canapé*, pour construire le personnage de Lena. La mise en abyme redouble alors la cinéphilie du réalisateur, soulignant la continuité inextricable entre amour des films et création.

Répondant à la cinéphilie de ces deux figures de réalisateurs, se dessine en creux la cinéphilie du spectateur capable de décrypter les références parsemées dans le film. Avec ce spectateur « modèle »⁴ s'établit une forme de complicité autour des références partagées, mais aussi de la fascination pour le monde du cinéma. Par ses séquences relatant l'histoire d'un tournage, *Étreintes brisées* rejoint la lignée des films représentant l'envers du décor cinématographique, tous contribuant à façonner un imaginaire fantasmé autour du monde du cinéma. S'il se rapproche de *la Nuit américaine* par le portrait qu'il propose des relations entre membres de l'équipe du tournage, *Étreintes brisées* rappelle également les portraits du monde hollywoodien, notamment celui qu'en propose *la Comtesse aux pieds nus*, par l'image à la fois glamour et tragique qu'il donne de l'actrice, et par les figures stéréotypées du producteur et du réalisateur. Le producteur est un homme d'affaires froid et rebutant, qui compense son manque d'attrait amoureux par le pouvoir que lui confèrent sa richesse et sa position. À l'inverse, le réalisateur est un artiste et un séducteur, multipliant les conquêtes au sein de l'équipe et entamant immédiatement une relation passionnée avec son actrice. Ces trois personnages apparaissent comme des poncifs qui répondent aux attentes des spectateurs et qui entretiennent leur fascination pour cet univers, tout en faisant appel à la mémoire des cinéphiles. La complicité des références partagées peut également se cristalliser autour de l'univers des films de Pedro Almodóvar, dont les traits caractéristiques, omniprésents dans le film, culminent lorsque le réalisateur fait du film réalisé par Mateo Blanco un remake de *Femmes au bord de la crise de nerfs*. En appelant le spectateur à reconnaître les séquences et les

⁴ Selon la terminologie d'Umberto Eco dans *Lector in fabula* qui parle du « lecteur modèle » pour désigner le lecteur imaginé par l'auteur durant le processus de création, disposant des connaissances que présuppose l'œuvre. (Eco 61-83)

personnages, la mise en abyme construit une familiarité, invite à rejoindre une communauté cinéphile mentale. Le film constitue alors un espace de cinéphilie, dans lequel se jouent des échanges indirects autour des souvenirs de films.

Cependant, tout en jouant avec la fascination et les fantasmes de la cinéphilie, la mise en abyme questionne profondément le regard du spectateur. Si *Étreintes brisées* semble ouvrir une fenêtre sur le monde du cinéma, il interroge simultanément la légitimité du spectateur à regarder au travers. Dès l'ouverture du film, les images de la doublure lumière soulèvent la question du voyeurisme. Pedro Almodóvar souligne avoir choisi d'ouvrir le film sur ces images « parce que ce sont des images dérobées et furtives » ainsi que par fascination pour la multiplication des « écrans de tailles différentes qui montrent ce qui se passe sur le plateau et tout autour », qui constituent autant de « surfaces réfléchissantes qui servent de miroir au film » (Duncan et Peiro 356). En présentant ces images dérobées, le film fait d'emblée de la caméra un instrument capable de capter ce qui échappe normalement au regard, objet à la fois de fascination et de crainte. L'omniprésence des caméras qui scrutent l'espace du tournage semble en permanence susceptible de basculer du côté de la tyrannie et de l'oppression. C'est ce que révèle la diégèse du film, à travers le personnage d'Ernesto Junior (Rubén Ochandiano), fils du producteur Ernesto Martel, chargé par son père de réaliser le *making-of* de *Filles et valises* pour surveiller Lena. Poursuivant les protagonistes contre leur volonté, Ernesto Junior filme la romance naissante entre Lena et Mateo, provoquant chez son père une jalousie aux conséquences tragiques. Mal dans sa peau, constamment armé de sa caméra, Ernesto Junior apparaît comme l'incarnation du *Voyeur*, de Michael Powell, auquel il emprunte son comportement et auquel il est explicitement comparé par Mateo. Scindée entre le père qui commande et regarde et le fils qui filme compulsivement, la figure du Voyeur se trouve incarnée dans le film par un monstre à deux têtes. La référence se voit en partie détournée, notamment lorsque, surprenant Ernesto fils en train de la filmer, Lena tente de renverser le rapport de force en cherchant à lui arracher la caméra, puis finit par s'approprier son image en adressant, par le biais de la caméra, un message à son compagnon. Pourtant, cette victoire apparente sur la tyrannie de l'image n'est que de courte durée, puisque Lena finit par mourir des suites de la révélation de sa romance avec Mateo. Dans un film ayant pour objet le monde du cinéma et la cinéphilie, la référence au *Voyeur* ne saurait être anodine. Elle manifeste une interrogation du réalisateur sur les aspects mortifères de la fascination pour les images. Par la mise en abyme, cette interrogation acquiert une dimension réflexive qui vise et questionne le regard du spectateur et sa pulsion scopique, entre fascination et perversité. De fenêtre, l'écran du film se transforme parfois en miroir, renvoyant le spectateur à son propre statut.

Un film-miroir : pratiques de la cinéphilie post-moderne

Si *Étreintes brisées* peut apparaître comme un film cinéphile qui entremêle amour du cinéma et création, il représente également plus directement la cinéphilie de ses personnages et leurs pratiques de visionnage. L'accent est mis sur le lien intime que ces derniers entretiennent avec les films qu'ils regardent, à travers une cinéphilie que l'on peut qualifier de postmoderne. La « cinéphilie postmoderne » est définie par Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto comme l'ensemble des pratiques qui ont accompagné l'accès au film « *ATAWAD (Any Time, AnyWhere, Any Device)* » (Jullier et Leveratto 178). Touchant autant les spectateurs que les cinéastes, ces pratiques impliquent un changement dans la représentation de la figure du cinéphile. L'analyse d'*Étreintes brisées* met en évidence quelques traits de cette nouvelle cinéphilie, définie davantage par la nature du lien qui unit le cinéphile aux films que par les modes de visionnement ou les films regardés.

Une première caractéristique de cette nouvelle cinéphilie correspond à l'entrée du film dans l'espace de l'intimité du spectateur. Dans *La Nuit américaine*, déjà, le réalisateur incarné par François Truffaut – chanteur, s'il en est, de la cinéphilie – rêvait chaque nuit d'un jeune adolescent qui marchait dans la rue, la nuit, semblant poursuivre une quête mystérieuse. Il se rendait, en fait, au cinéma pour voler, à travers la grille, les photographies de *Citizen Kane*, d'Orson Welles, film étendard de la cinéphilie par excellence. Cette séquence met en évidence à la fois le rôle déterminant de la cinéphilie dans la construction de soi (en mettant en scène un jeune garçon à l'âge où la fascination pour les acteurs est peut-être la plus prégnante) et l'importance de l'appropriation des images cinématographiques par le spectateur cinéphile. En volant ces photographies, le jeune cinéphile arrache ces images à l'espace public qu'est la salle de cinéma pour les faire siennes. Ce geste si révélateur, consistant à intégrer les films aimés à l'espace intime, semble être indissociable de la cinéphilie. Il apparaît ainsi dans la liste des comportements distinctifs des fans, dressée par Janet Staiger⁵, comme le besoin éprouvé par ces derniers d'inclure l'objet de leur passion à leur vie quotidienne (Staiger 105).

Étreintes brisées témoigne de cette appropriation du film par le spectateur par sa représentation des modes de visionnage. Si le film traite directement de l'amour du cinéma et multiplie les références à la cinéphilie de ses personnages, la salle de cinéma en est totalement absente. Les personnages regardent des films en DVD ou à la télévision et les échanges sur les films ne sortent pas du cercle amical ou intime. Cette inscription du visionnage dans un espace personnel modifie le rapport au film, dans la mesure où ce ne sont pas les spectateurs qui suspendent leurs activités le temps de la projection, mais bien le film qui se plie à leur rythme.

⁵ Elle ajoute ce critère à ceux énumérés par Henry Jenkins.

Ainsi, alors qu'il regarde *Voyage en Italie* avec Lena, Mateo n'hésite pas à interrompre le visionnage pour prendre une photo d'eux-mêmes, dans leur position de spectateurs, émus par le film. L'expérience du spectateur prime alors sur le film lui-même, comme en témoigne également le mode d'intégration du film de Rossellini à celui de Pedro Almodóvar. L'extrait est montré par bribes, sur un petit écran de télévision, dans un champ-contrechamp qui le confronte au regard des personnages, couvert par le son de *Werewolf* de Cat Powers. Par cette intégration de la référence intertextuelle à la mise en scène de la séquence, le réalisateur représente avant tout la relation intime qui se joue entre les spectateurs et le film, et entre les deux spectateurs grâce au film. Pour les spectateurs d'*Étreintes brisées*, l'extrait de *Voyage et Italie* apparaît alors comme une façon d'accéder aux sentiments des personnages.

De même, la représentation de la collection de DVD et du choix d'un film apparaît comme l'aboutissement de l'appropriation du film par le spectateur : le film est possédé, connu et sélectionné selon une envie, un besoin. Mateo demande ainsi à son fils, Diego (Tamara Novas), de mettre le DVD d'*Ascenseur pour l'échafaud*, de Louis Malle, parce qu'il « a envie d'entendre la voix de Jeanne Moreau ». Le film a été parfaitement intériorisé par le spectateur et le DVD n'apparaît que comme une concrétisation matérielle d'une filmothèque mentale, qu'il peut convoquer pour satisfaire une envie.

Cette intériorisation du film par le cinéphile passe par un investissement de son corps dans l'expérience filmique. En privant son protagoniste du sens qui paraît être le plus crucial dans le visionnage d'un film, Pedro Almodóvar interroge la puissance du lien tissé entre le spectateur et les films. Devenu aveugle, Mateo prolonge sa cinéphilie en écoutant les films, geste qui met en évidence l'intériorisation du film par le personnage et la force de sa mémoire, mais également la participation de l'esprit du spectateur à la construction du film durant le visionnage. En écoutant un film, Mateo en écrit mentalement les images. Cette approche uniquement sonore du film tend à conférer à l'expérience une dimension intime et synesthésique, en soulignant les liens qui se tissent entre l'ouïe et la vue, mais également avec le toucher, que convoque fréquemment Mateo. Cet investissement sensoriel total est représenté lorsque, à la fin du film, Mateo s'approche de l'écran et caresse les images du dernier baiser qu'il a échangé avec Lena, avant leur accident de voiture. Les images sont passées au ralenti, ce qui montre qu'un véritable échange a lieu grâce à ce geste apparemment stérile. Ce rapport tactile aux images témoigne de leur valeur émotionnelle et de leur capacité à incarner, pour le cinéphile, un intermédiaire qui lui permet d'accéder au réel et d'agir sur lui. L'appropriation corporelle de l'image filmique permettrait au cinéphile de l'intégrer à sa vie et d'en faire un outil dans son appréhension du réel.

À l'opposé de ce rapport d'immédiateté qu'entretient Mateo avec les films se trouve un contre-modèle : celui d'Ernesto Martel. Homme d'affaires devenu producteur dans le seul but d'observer Lena, il est le seul personnage du film à ne pas être cinéphile. Lorsqu'il se fait projeter les rushes du *making-of* réalisé par son fils, il a symboliquement besoin d'une interprète pour décrypter les images : une liseuse de lèvres qui pallie la mauvaise qualité du son en retranscrivant les dialogues. Voyeur non-cinéphile, il incarne un rapport négatif aux images et la nature antipathique du personnage est redoublée par son exclusion du cercle complice de la cinéphilie qui rassemble réalisateur, personnages et spectateurs.

Par ailleurs, l'investissement physique du cinéphile peut prendre la forme d'une modification de l'apparence corporelle, qui devient un étendard des goûts du cinéphile. Lors de la séquence des essayages, les métamorphoses successives de Lena en Marilyn Monroe et en Audrey Hepburn font de son corps un espace de projection des fantasmes cinéphiles de Mateo. Mais, simultanément, il devient un objet d'expérimentation par lequel Lena façonne progressivement sa nouvelle identité d'actrice à partir de ses modèles. Le corps constitue une interface par le biais de laquelle la cinéphilie s'inscrit dans l'identité du personnage et en influence la construction.

L'impact des films sur l'identité du spectateur apparaît comme l'aboutissement de la cinéphilie, notamment dans ses manifestations postmodernes. Être cinéphile, se revendiquer comme tel, constitue une affirmation identitaire complexe, qui implique l'individu à de nombreux niveaux. En se proclamant cinéphile, il affirme un goût, un mode de vie, mais également son appartenance à une communauté - concrète ou fantasmée. Plus profondément, l'amour du cinéma devient une part intégrante de l'individu en tant qu'il participe à la construction de son identité. La figure du cinéphile apparaît tout d'abord, dans l'imaginaire collectif, comme un type social identifié, auquel sont associés des comportements spécifiques. En se déclarant cinéphile, l'individu se rêve d'abord comme tel, s'associant intentionnellement à une communauté dont il peut chercher à adopter les comportements (une certaine boulimie de films, la fréquentation de certaines salles de cinéma, etc.), mais aussi les opinions (par l'adoption d'un panthéon plus ou moins admis de chefs-d'œuvre et de réalisateurs admirés). Mais, au-delà de sa composante sociale et communautaire, la cinéphilie joue également un rôle plus insaisissable dans la construction de l'identité de l'individu par la relation intime que ce dernier tisse avec les films. Si la fréquentation assidue des films contribue à façonner le goût du spectateur cinéphile, chaque film participe à la construction de son imaginaire et de sa personnalité. Cette influence peut même devenir consciente, voire désirée, dans le cas de films vus et revus, brandis par l'individu comme étendards de son identité profonde. La cinéphilie participe ainsi simultanément à la construction de l'identité sociale de l'individu et de son intériorité. Elle

apparaît comme un lien entre l'intime et le collectif, entre la réception individuelle du film et son usage social.

L'influence intime du film sur l'identité du spectateur apparaît à plusieurs reprises dans *Étreintes brisées*. Le personnage d'Ernesto Junior en est le plus révélateur, dans sa proximité avec le protagoniste du *Voyeur* de Michaël Powell. Cette ressemblance dicte son comportement social et sa perception par les autres personnages bien au-delà du tournage du *making-of*. Dans les séquences se déroulant en 2008, Ernesto Junior est métamorphosé physiquement. Cependant, il reste profondément lié au *Voyeur*, comme en témoigne le pseudonyme qu'il adopte, Ray-X, qui inscrit la pulsion scopique absolue dans son identité même. Si la mort de son père lui offre une opportunité de se détacher de l'autre moitié du monstre voyeur qu'ils constituaient ensemble, il n'y parvient pas réellement, comme le révèle sa volonté d'écrire un film sur la haine qu'il lui vouait. Sa seule rédemption - outre l'acceptation de son homosexualité jusque-là refoulée - le renvoie à son statut de voyeur, qu'il met cette fois-ci au service d'une cause juste, lorsqu'il offre à Mateo les images de son accident de voiture et de son dernier baiser avec Lena.

L'intrication entre les films et la vie des personnages apparaît également dans la séquence durant laquelle Mateo et Lena regardent *Voyage en Italie*. L'émotion de Lena face au film révèle l'impact qu'il a sur elle, mais également sur leur relation qui se construit dans une double comparaison avec le couple formé par Katherine et Alexander Joyce (interprétés par Ingrid Bergman et Georges Sanders) ainsi qu'avec le couple dont les squelettes enlacés sont retrouvés à Pompéi⁶. Toutefois, en interrompant la projection pour prendre une photographie de cet instant, et en cela, l'immortaliser, Mateo fige leur couple dans un geste mortifère et annonciateur, puisque la mort de Lena intervient rapidement après cette séquence.

Si les films contribuent à la construction identitaire des personnages d'*Étreintes brisées*, ces exemples révèlent que l'enchevêtrement des films et du réel apparaît souvent comme un danger. Le lien entre les films et la vie des personnages est parfois si étroit que ces derniers risquent d'être eux-mêmes happés par l'image. Pedro Almodóvar s'inscrit ainsi dans la longue tradition qui tend à faire de la pulsion scopique une pulsion mortifère. Ernesto Junior ne parvient jamais à se libérer du Voyeur, rôle qui a englouti son identité. Lena, qui voit son rêve de toujours se réaliser en devenant actrice, se disperse ainsi progressivement à travers les images d'elle-même. Filmée en permanence, par les caméras du film et par celle, souvent cachée, d'Ernesto Junior, elle semble tantôt engloutie par les actrices en qui elle tente de se transformer (comme le suggère la ressemblance recherchée

⁶ Le lien thématique entre ces trois couples est renforcé par le titre espagnol de *Voyage en Italie : Te querré siempre* (qui signifie « Je t'aimerai toujours »), comme le rappelle Pedro Almodóvar (Duncan et Peiro 352).

avec Audrey Hepburn), tantôt par la caméra intrusive du *making-of*, et tantôt par le regard inquisiteur d'Ernesto Martel qui se fait projeter chaque soir les rushes de son fils afin de la surveiller. Mateo, lui aussi, la transforme en image, dans son film comme dans les photos qu'il prend d'elle. La séquence durant laquelle Lena se bat avec Ernesto Junior pour qu'il cesse de la filmer est révélatrice de la dissolution du personnage dans l'image. Sortant d'un rendez-vous clandestin avec Mateo, Lena réalise qu'Ernesto Junior a filmé leur rencontre. Après avoir échoué à lui arracher la caméra, elle décide d'utiliser le dispositif pour s'adresser directement à Ernesto Martel. Le montage de la séquence, en passant imperceptiblement des images de la lutte entre les deux personnages, capturées par la caméra d'Ernesto Junior, à la projection de ces images devant son père, souligne combien Lena est devenue la prisonnière du regard voyeur de ces deux hommes. Par le message qu'elle adresse, face caméra, à son ancien compagnon, elle tente de reprendre le contrôle de la situation. Pour compléter les images muettes capturées par Ernesto Junior, elle entre dans la pièce durant la projection et se double elle-même, en direct. Si cette séquence semble constituer un moment de vérité et de puissance pour Lena, le dispositif de dédoublement souligne que l'unité qu'elle trouve en cet instant est fragile. Il s'agit seulement d'une synchronisation temporaire qui ne fait que mettre en évidence la dispersion de l'identité du personnage dans les images. Dans *Étreintes brisées*, si l'image met en péril l'identité des individus, elle est elle-même sans cesse menacée de disparition, contredisant tous les rêves d'immortalité que les personnages peuvent placer en elle. Après la mort de Lena, les photos qui la montraient heureuse avec Mateo sont déchirées en morceaux, tandis que le film est massacré par Ernesto, qui oblige le monteur à choisir les plus mauvaises prises de chaque séquence. Lena a été engloutie par les images qui, à leur tour, sont lacérées. Pour la retrouver, Mateo doit remonter son film « en aveugle », comme il l'affirme dans la dernière réplique du film. La fascination pour les images semble alors mener à la dispersion de soi, à la perte d'identité.

Étreintes brisées, par sa représentation de la cinéphilie postmoderne représente ainsi la porosité de la frontière entre les personnages et les références cinématographiques auxquelles ils sont confrontés. Cependant, l'impact de la représentation de la cinéphilie des personnages s'exerce également hors de l'univers diégétique, en mettant en jeu la frontière entre le film et ses spectateurs. Il semble alors que ce soit dans la communication qui s'établit par le biais des films que peut se dépasser le risque de perte de soi inhérent à la fascination pour l'image.

Entre reflets et projections : les images comme lieu d'échanges

Si l'écran du film a pu apparaître comme une fenêtre incitant le spectateur au voyeurisme, ou comme un miroir le renvoyant à sa propre condition, il est avant tout une surface attendant la projection. Par la représentation de la cinéphilie, *Étreintes brisées* suscite une porosité entre le film

et le spectateur, et propose une interaction entre ces deux pôles. Le spectateur est alors invité à s'impliquer dans le récit, et c'est par l'établissement d'un échange véritable que le film et les images peuvent devenir un espace de rédemption, et la cinéphilie s'incarner comme un espace de complicité et de partage.

Du sac rempli des photographies déchirées de Lena et Mateo que Diego s'attèle à reconstituer, au film massacré, dont Mateo reprend le montage, *Étreintes brisées* progresse vers la reconstitution des images. C'est en réparant les images dans lesquelles elle s'était dispersée que Mateo cherche à retrouver Lena. L'image apparaît ainsi simultanément comme le lieu de la perte et de la rédemption. S'ils peuvent être le lieu d'un enfermement identitaire stérile, les films sont parfois le lieu d'échanges et de communication et permettent alors la libération des personnages. C'est en offrant ses images à Mateo qu'Ernesto Junior, enfermé dans le personnage du voyeur, achève enfin le *making-of* commencé quatorze ans plus tôt et peut s'en libérer. C'est également grâce au visionnage des images tournées par Ernesto que Mateo parvient, à la fin du film, à trouver un apaisement. Ce geste reste cependant ambigu, la conduite de Mateo étant elle-même dictée par un personnage de film. En caressant l'image de Lena, il reproduit en effet le geste de Florence (Jeanne Moreau), à la fin d'*Ascenseur pour l'échafaud*⁷, lorsqu'elle effleure les photographies en cours de développement la montrant dans les bras de son amant. Si l'image semble offrir la possibilité de retrouver un lien avec le passé et avec l'être aimé, elle est, simultanément, le lieu de la perte, puisque ces photographies achèvent de condamner les personnages en prouvant leur culpabilité. La référence au film de Louis Malle souligne ainsi l'ambivalence du rapport à l'image. Le geste de Mateo, reposant sur le fantasme de l'accès, par le biais de l'image, à un rapport plus intense au réel et à ce qu'il a perdu, semble ainsi l'entraîner dans le piège d'une double mise en abyme qui ne peut offrir que des retrouvailles fictives avec Lena, hors du monde (l'aspect très pixélisé de l'agrandissement de l'image contribue à conférer un aspect onirique et irréel à la scène). Les conséquences de ce geste ne sont cependant pas dérisoires, puisqu'il signe la réconciliation de Mateo avec son passé de réalisateur et provoque sa décision de reprendre le montage de son dernier film. Si la perte de la vue, et donc des images, avait signifié pour Mateo une mort symbolique (actée par son changement d'identité et l'adoption du pseudonyme Harry Caine), cette redécouverte tactile des images signifie une coïncidence entre le retour à la réalisation et le retour à la vie. Les images audiovisuelles recèlent alors un pouvoir de rédemption et d'action sur le monde lorsqu'elles sont mise au service d'un échange réel.

⁷ La référence au film de Louis Malle, déjà soulignée plus haut, traverse le film.

Dans *Étreintes brisées*, cet espoir de communication semble s'étendre au spectateur. Par la mise en abyme de la cinéphilie, le spectateur se trouve en effet convoqué par le film, appelé à participer. Au premier abord, les références cinéphiles appliquées aux personnages peuvent les transformer en objets de cinéphilie, témoignant avant tout des références du réalisateur et rappelant l'artificialité du récit. Pourtant, malgré la contradiction entre cet aspect référentiel et la nécessité de faire exister des personnages vers lesquels les spectateurs peuvent se projeter au fil du récit, il semble que les références intertextuelles permettent de renforcer le lien qui se tisse entre le spectateur et le personnage, plutôt qu'elles ne le fragilisent. En effet, en convoquant la mémoire du spectateur, le récit met l'accent sur le rôle actif que ce dernier est amené à jouer dans la construction du personnage. Ce dernier devient ainsi un écran sur lequel le spectateur est invité à projeter ses propres souvenirs de cinéma, son univers, ainsi que ses émotions. Même lorsqu'elle est implicite, la référence sous-entend la relation du personnage au film auquel il fait appel et apparaît comme un blanc que le spectateur comble par sa propre relation au film en question. Le personnage se construit alors à partir de la matière même du spectateur et cette dimension malléable du personnage est justement celle qui lui confère une profondeur. Il en est ainsi lorsque Lena s'émeut de la séquence de *Voyage en Italie*, ou lorsque Mateo dit son envie de regarder *Ascenseur pour l'échafaud*. Le spectateur cinéphile est alors amené à convoquer ses souvenirs de ces films et à reconstituer les émotions des personnages, ainsi que les liens qu'ils entretiennent avec ces films. Le récit dessine alors une marge dans la compréhension des spectateurs, selon qu'ils connaissent ou non ces références⁸. Chaque spectateur construit ainsi le récit ou les personnages à partir de ses références, facilitant l'établissement d'un lien qui permet de susciter une réciprocité de la mise en abyme. Par la référence cinéphile, le spectateur se trouve pris à partie par le récit et contaminé par les émotions des personnages qu'il doit reconstituer. La cinéphilie apparaît alors comme une matière partagée par le personnage et le spectateur, comme un lien entre la fiction et le réel, et le personnage devient une interface qui, tout en facilitant l'entrée du spectateur dans la fiction, renforce à son tour l'influence de la référence fictive sur le réel. En contribuant à la construction du personnage, le spectateur réduit l'écart qui le sépare de ce dernier et semble ainsi, réciproquement, plus enclin à s'appropriier les éléments d'altérité véhiculés par la fiction.

La mise en abyme de la cinéphilie invite ainsi à se demander dans quelle mesure elle peut agir sur le spectateur et contribuer à le construire comme cinéphile. La référence cinéphile, en invitant le spectateur à partager l'émotion du personnage à partir d'un même film, contribue à tisser

⁸ La référence à *Voyage en Italie* sera ainsi probablement comprise différemment par un spectateur espagnol, se souvenant du titre espagnol du film *Te querré siempre*, que par les autres spectateurs.

une relation intime entre eux, relation qui touche le spectateur et peut modifier sa perception du film ou jouer avec ses émotions. Mais, plus largement, la représentation de la cinéphilie incite le spectateur à rejoindre une communauté cinéphile - réelle comme virtuelle. Par la complicité qu'elle sous-tend, la référence cinéphile établit une communication entre le spectateur et l'énonciateur, qui peut être identifié comme la figure du réalisateur. Ce dernier, par l'usage des références, adresse des clins d'œil complices à un spectateur cinéphile, postulant une figure de spectateur-modèle capable de reconnaître les références et prenant plaisir à les identifier. Réciproquement, la référence cinéphile fournit aux spectateurs des éléments pour construire la figure d'« auteur modèle » (Eco 61-83). La référence cinéphile devient une interface où se concrétise la communication entre ces deux pôles. Analysant le film comme un « vaste acte communicatif », Alessandro Pignocchi souligne que le spectateur postule les états mentaux du réalisateur pour comprendre la finalité des énoncés du film (Pignocchi 60). Avec la référence intertextuelle, la communication prend la forme d'une interpellation de l'émetteur au récepteur. Le spectateur est alors amené à chercher à deviner le sens de la référence, mais également à comprendre le rôle qu'il est lui-même appelé à jouer. En percevant la complicité à laquelle il est invité à prendre part, le spectateur est alors confronté à la conduite de cinéphile que prévoit le film et peut ainsi choisir de s'y conformer. Par la représentation d'une cinéphilie postmoderne mettant l'accent sur la connaissance intime des films, *Étreintes brisées* incite le spectateur à entrer dans le dispositif complexe de dédoublements et de reflets qu'offre le film pour se construire à son tour à partir de ses images.

Dans *Étreintes brisées*, Pedro Almodóvar construit un objet optique complexe dans lequel références cinéphiles, personnages et spectateurs se croisent, se dédoublent, s'enrichissent mutuellement. En prenant tour à tour la forme d'une fenêtre, d'un miroir et d'un écran de projection, le film interroge constamment le regard cinéphile de son spectateur et l'invite à jouer un rôle dans la construction du film. Film postmoderne représentant la cinéphilie postmoderne, il témoigne d'une fascination pour un monde où la multiplication des écrans offre des possibilités toujours plus nombreuses de faire naître des histoires, des personnages et de rendre les émotions toujours plus intenses et palpables, un monde où, au contact de la main, l'écran deviendrait pénétrable, comme dans un film de Jean Cocteau.

Bibliographie

DUNCAN, Paul et PEIRO, Barbara (dir.). *Les Archives Pedro Almodóvar*, Cologne : Taschen, 2011.

ECO Umberto, *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris : Grasset, 1979.

JULLIER, Laurent et LEVERATTO, Jean-Marc. *Cinéphiles et cinéphilies*. Paris : Armand Colin, 2010.

PIGNOCCHI, Alessandro. *Pourquoi aime-t-on un film ? Quand les sciences cognitives discutent des goûts et des couleurs*, Paris : Odile Jacob, 2015.

SEGUIN, Jean-Claude, *Pedro Almodóvar : Filmer pour vivre*, Paris : Editions Ophrys, 2009.

STAIGER Janet, *Media reception studies*. New York : New York University Press, 2005.

Filmographie

ALDRICH, Robert. *What Ever Happened to Baby Jane ? (Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?)*, 1962.

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

ALMODÓVAR, Pedro. *La Mala educación (La Mauvaise éducation)*, 2003.

ALMODÓVAR, Pedro. *Volver*, 2006.

ALMODÓVAR, Pedro. *Los abrazos rotos (Étreintes brisées)*, 2009.

ANTONIONO, Michelangelo. *Blow-up*, 1966.

EDWARDS, Blake. *Breakfast at Tiffany's (Diamants sur canapé)*, 1961.

FLEMING, Victor. *Gone with the Wind (Autant en emporte le vent)*, 1939.

HITCHCOCK, Alfred. *Psycho (Psychose)*, 1960.

MALLE, Louis. *Ascenseur pour l'échafaud*, 1957.

MANKIEWICZ, Joseph L. *The Barefoot Contessa (La Comtesse aux pieds nus)*, 1954.

POWELL, Michael. *Peeping Tom (Le Voyeur)*, 1960.

ROSSELLINI, Roberto. *Viaggio in Italia (Voyage en Italie)*, 1954.

TRUFFAUT, François. *La Nuit américaine*, 1973.

VISCONTI, Luchino. *Bellissima*, 1951.

WELLES, Orson. *Citizen Kane*, 1946.

WILDER, Billy. *Sabrina*, 1954.