



**HAL**  
open science

# L'intertextualité à l'œuvre dans *Étreintes brisées* de Pedro Almodóvar (2009) : l'amour à mort (du cinéma)

Françoise Heitz

## ► To cite this version:

Françoise Heitz. L'intertextualité à l'œuvre dans *Étreintes brisées* de Pedro Almodóvar (2009) : l'amour à mort (du cinéma). Marie-Madeleine Gladieu; Alain Trouvé. *Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire*, 5, Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.151-164, 2011, *Approches interdisciplinaires de la lecture*, 9782374961927. 10.4000/books.epure.1175 . hal-04223840

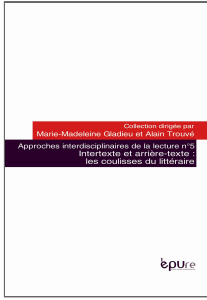
**HAL Id: hal-04223840**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-04223840>**

Submitted on 30 Sep 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.



Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé (dir.)

## Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire

Éditions et Presses universitaires de Reims

---

# L'intertextualité à l'œuvre dans *Étreintes brisées* de Pedro Almodóvar (2009) : l'amour à mort (du cinéma)

Françoise Heitz

---

DOI : 10.4000/books.epure.1175  
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims  
Lieu d'édition : Reims  
Année d'édition : 2011  
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023  
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture  
EAN électronique : 9782374961927



<http://books.openedition.org>

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



### Référence électronique

HEITZ, Françoise. *L'intertextualité à l'œuvre dans Étreintes brisées de Pedro Almodóvar (2009) : l'amour à mort (du cinéma)* In : *Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2011 (généré le 30 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/1175>>. ISBN : 9782374961927. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.1175>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 septembre 2023.

© Éditions et Presses universitaires de Reims, 2011  
Licence OpenEdition Books

---

# L'intertextualité à l'œuvre dans *Étreintes brisées* de Pedro Almodóvar (2009) : l'amour à mort (du cinéma)

Françoise Heitz

---

- 1 Il s'agit du film de Pedro Almodóvar qu'on peut considérer comme critiquable justement par son intertextualité surabondante : paradoxalement, c'est ainsi son défaut qui en fait une qualité pour le sujet de notre séminaire<sup>1</sup>.
- 2 Laurent Tirard rappelle qu'Almodóvar dit, comme Luis Buñuel : « Pour moi, le cinéma s'apprend mais ne s'enseigne pas. C'est un art qui repose moins sur une technique que sur une façon de faire. C'est une forme d'expression qui est entièrement personnelle »<sup>2</sup>. Forme d'expression entièrement personnelle, certes, et l'on reconnaît aussitôt un film d'Almodóvar comme on reconnaît d'ailleurs un Saura ou un Buñuel (il y aurait beaucoup à dire sur la difficulté de définir le style, formé de tant d'éléments composites au cinéma). Mais il s'agit d'un style personnel qui se nourrit du cinéma de ceux qui l'ont précédé et auxquels il voue une admiration passionnée. Dans *La Mauvaise éducation* (2004, film sorti avant *Volver*), l'autre film d'Almodóvar qui met le cinéma en abyme, à la fin, des cartons résumant ce qui est arrivé ensuite à chacun des personnages, poursuivant ainsi la fiction dans l'imaginaire spectatoriel : il est dit d'Enrique, qui est cinéaste et relais du cinéaste comme Mateo dans *Étreintes brisées*, qu'il continue à filmer avec passion, et les lettres apparaissent sur l'écran en majuscules. Il ne semble pas qu'il y ait un cinéaste contemporain qui se livre avec autant de persévérance aux délices de l'intertexte : hommage ou pastiche, parfois détournement parodique<sup>3</sup>, auto-citation dont nous verrons qu'elle prend ici des allures d'auto-dérision... On connaît, pour n'en citer que quelques-unes parmi les plus célèbres, les citations détournées de *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) dans *Femmes au bord de la crise de nerfs* (1988), mais aussi dans le même film, de *Women* de George Cukor (1939), ou de Hitchcock (séquence où Pepa est enfermée dans la cabine téléphonique comme dans *Les Oiseaux*, 1963). Ou celles de *All about Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950), *Opening Night* (John Cassavetes, 1978) et *Un tramway nommé désir* (Elia Kazan, 1952) dans *Tout sur ma mère* (1999) par exemple.

- 3 *Étreintes brisées* est le dix-septième long métrage de Pedro Almodóvar. On y remarque le motif de la disparition et de la réapparition, comme dans *Parle avec elle* et *Volver*. Plus que d'autres peut-être, le cinéaste est hanté par les fantômes : le cinéma, art du temps par excellence, est chez lui totalement cette « vie des fantômes » dont parle Jean-Louis Leutrat<sup>4</sup> et donc il n'est pas étonnant que la réflexion sur le temps qui s'inscrit dans ce film, de façon plus dramatique qu'ailleurs, constitue aussi plus qu'un hommage, une déclaration d'amour fou au cinéma.

## Le transfilmique : entre hommage et plagiat

- 4 Il convient d'évoquer d'abord le cas spécifique du générique : non seulement le dispositif cinématographique se donne à voir, mais de plus, le spectateur se trouve placé dans la position de celui qui filme comme au début du film de Michael Powell, *Le Voyeur* (*Peeping Tom*, 1960), qu'Almodóvar avait déjà cité dans *Kika* (1993), implicitement par le sujet du film, la caméra allant débusquer la vie privée des personnages, et explicitement, le film de Powell apparaissant brièvement dans une affiche de *Kika*. Il s'agit dans le générique du film *Étreintes brisées* des essais de positionnement des acteurs, repris à partir de la caméra vidéo, relais de la caméra principale. La mise en abyme est donc discrètement introduite, en douceur et sans effets soulignés.
- 5 Les lettres du titre s'assemblent puis se brisent, de façon métaphorique, comme les étreintes des amants. On se souvient aussi de la façon dont les lettres rouges du générique de *Tout sur ma mère* semblaient se dissoudre comme la vie du mourant dont le service de transplantations de l'hôpital attendait le décès pour procéder au don d'organes. Après la mise en place des acteurs (Penélope Cruz et Lluís Homar) qui incarnent les protagonistes du film, un fondu au noir nous fait passer à un très gros plan d'œil dans lequel se reflète le visage d'Harry Caine, l'écrivain scénariste aveugle, assis en face de la jeune fille. Cette esthétique du miroir au seuil du récit filmique induit dès l'abord l'intertexte (omniprésent chez Pedro Almodóvar, avec la passion des autodidactes : « je n'emprunte pas, je vampirise ! » aime-t-il à dire<sup>5</sup>). Il s'inspire donc ici directement du film de Michael Powell, *Le Voyeur*, qui commence par l'ouverture d'un œil en très gros plan et se poursuit par l'entrée dans le champ du personnage armé de sa petite caméra, puis par la prise de vue en continu, à partir de l'appareil diégétisé (on voit le point de mire au milieu et l'on entend le déroulement de la bobine) de la montée de l'escalier derrière la prostituée jusqu'à son visage horrifié au moment de mourir. Si la situation diégétique du début d'*Étreintes brisées* est bien différente, on retrouve l'ouverture de l'œil, connotant l'importance du regard et instituant le cinéma comme métadiscours, ainsi que le sobre générique cadrant à partir d'une caméra vidéo.
- 6 À la fin du film, l'allusion se fera citation : « Tu me fais penser au *Voyeur* », dit Mateo à Ernesto fils, qui lui répond : « Moi, je n'ai jamais voulu te tuer ». Quelque chose se perd dans cette insistance. Le cinéaste choisit de ne pas laisser à l'intertexte son caractère aléatoire. Or, soit le spectateur est cinéphile et il a reconnu la citation avec un plaisir assez jubilatoire, soit il ne l'est pas, et le dire n'ajoutera rien. Il inclut ainsi de façon assez fallacieuse dans le film *Étreintes brisées* la citation explicite, évidente, et par ailleurs la citation implicite, sur le mode de l'allusion, beaucoup plus intéressante. Il joue de cette ambiguïté car, interrogé par Michel Ciment et Philippe Rouyer, qui lui font remarquer : « On a l'impression que vous avez convoqué votre panthéon

cinéphile », le réalisateur se garde bien de dévoiler jusqu'à quel point<sup>6</sup>. Le metteur en scène fait donc croire que la filiation avec le film de Powell tiendrait seulement à la névrose obsessionnelle du personnage pour sa caméra, alors qu'il y a reprise de techniques de filmage et même du très gros plan de l'œil après le générique. *Allusio*, faut-il le rappeler, vient de *ludere*, et la dimension ludique chez notre cinéaste est sans limites. Et quand il fait semblant de dévoiler, ce peut n'être qu'un leurre.

- 7 Mais après la question de la jeune fille et la réponse (« je m'appelle Harry Caine »), intervient la voix *over* où le personnage fait son auto-présentation, ce qui ne manque pas de renvoyer aux films noirs des années 1940-50. Remarquons la pratique du simulacre cinématographique, la fausse piste donnée en pâture au début : « vivre une seule vie ne me satisfaisait pas » : en fait, il s'agit que le protagoniste ne révèle pas tout de suite le drame qu'il a vécu et qui l'a poussé à changer d'identité et qui n'a rien à voir avec cette fausse explication. L'adoption d'un pseudonyme et le changement d'identité et de vie connotent aussi les films noirs, alors même que par contraste, les gros plans sur les instruments de gymnastique en mouvement connotent à la fois la modernité et l'hyperactivité physique d'un personnage « bien dans sa peau ». On est donc en présence d'un recyclage habile à la Hitchcock, avec la présence d'invariants, mais aussi de changements notables : on se souvient de la séquence d'anthologie dans *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*, 1959), où le héros est attaqué par un avion, en plein midi, dans un paysage rural désert, prenant volontairement le contrepied de tous les clichés de *thrillers* (où les attaques ont lieu dans des rues sombres, la nuit, avec effets expressionnistes sur les pavés luisants).
- 8 Les conjectures que l'on peut faire sur le choix du pseudonyme de « Harry Caine » sont nombreuses : on peut penser à l'acteur britannique Michael Caine, si inquiétant dans certains rôles comme dans *Le Limier* de Mankiewicz (1972). Le prénom fait penser à *Harry dans tous ses états*, un film de Woody Allen (1997) qui met justement en scène un écrivain en panne d'inspiration, et par ailleurs le petit escroc joué par Richard Widmark dans *Les Forbans de la nuit* (*Night and the City*) s'appelle aussi Harry : il s'agit d'un film de Jules Dassin (1950), réalisateur cité comme faisant partie de la cinémathèque personnelle de Mateo. Mais pourquoi ne pas penser à de possibles jeux de mots, la prononciation espagnole faisant penser à « huracán », ouragan, comme la tourmente qui emporte les amants dans la plus pure tradition du mélodrame ? (Il suffit de rappeler le titre d'un mélo célèbre de Douglas Sirk, datant de 1956, *Écrit sur du vent*). Et pourquoi ne pas évoquer, en poussant plus loin le jeu de l'arrière-texte, le personnage biblique de Caïn, si prégnant dans la littérature espagnole, et qui a tué son frère, c'est-à-dire son autre moi, comme le héros l'a fait avec Mateo Blanco ? Un autre personnage dans le film adopte un pseudonyme, cette fois dans une tentative désespérée d'effacer son propre père et une filiation qui lui fait honte : Ernesto Martel fils prend comme nom d'artiste « Ray X », soit « Rayon X », pseudonyme transparent cette fois, puisque le personnage a tourné le *making of* du film enchâssé (*Des filles et des valises*, dont nous parlerons plus loin), et même l'accident qui a coûté la vie à Lena et la vue à Mateo, et il est donc celui « radiographie » la réalité et la retranscrit.
- 9 Enfin, l'auto-présentation comme embrayage du récit qui va se constituer en *flash-back* (ici, la construction est plus complexe, avec son va-et-vient incessant entre présent et passé) évoque immanquablement les grands films noirs (*Les Tueurs*, Robert Siodmak, 1946) ou *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950).

- 10 Après le gros plan sur la feuille recouverte d'écriture en braille suivie par les doigts de Harry Caine, le retour au présent diégétique se fait par un raccord sur le journal qu'ouvre la fille inconnue (dont nous n'avons encore vu que l'œil en très gros plan) et l'on entend sa voix étonnée à la lecture de l'annonce du décès d'Ernesto Martel. À la demande d'Harry, qui l'a draguée dans la rue, la fille fait sa propre description : notons déjà une autocitation dans le fait qu'elle porte des talons hauts, comme dans *Talons aiguilles* (1991) ou Pepa dans *Femmes au bord de la crise de nerfs* (avec ce gros plan sur les chaussures à talons quand Pepa attendant désespérément un coup de fil d'Iván, fait les cent pas dans son appartement). Cinéaste de la modernité, Almodóvar démarre son film sur une scène assez leste, recyclant à sa manière les grands mélodrames du passé qu'il admire, comme *Le Secret magnifique* (cité expressément à la fin). C'est le *remake* de Douglas Sirk (avec Rock Hudson, 1954) qui est le plus connu, or en voyant la séquence d'ouverture de notre film, on songe plutôt à l'original de John Stahl (1935, avec Irene Dunne et Robert Taylor) : la lecture à l'aveugle se fait non pas sur un sofa mais sur un banc très convenable et par l'entremise d'une petite fille. Par ailleurs, Judit (Blanca Portillo) aide Mateo après la mort de Lena, comme le mauvais garçon transformé par l'amour sauve sa bien-aimée dans *Le Secret magnifique*.
- 11 Harry Caine, devenu aveugle, remonte à la fin, avec l'aide de Diego (Tamar Novas), le film *Des filles et des valises*, qu'il avait réalisé quatorze ans plus tôt. Le thème renvoie irrémédiablement à une comédie de Woody Allen, *Hollywood Ending* (2002), où le réalisateur, atteint de cécité psychosomatique, due à sa rancœur et sa jalousie (il est engagé par un producteur qui n'est autre que l'amant de son ex-femme), tourne quand même le film, avec l'aide d'un interprète qui le guide sur le plateau. D'ailleurs, le personnage joué par Woody Allen est fâché avec son fils (comme Ernesto Martel avec le sien), et c'est dans la lignée de ce film qu'on peut interpréter la dernière réplique d'*Étreintes brisées* : « *Las películas, hay que terminarlas, aunque sea a ciegas* » (« Les films, il faut les finir, même à l'aveuglette »).

## L'hommage au cinéma et les mille visages de Penelope

- 12 Ce film est un film sur le cinéma, le réalisateur ayant expliqué qu'il utilisait pour la première fois le matériel de montage Avid et que c'était la dernière occasion de montrer comment on travaillait sur un film auparavant, avant l'ère de la numérisation par ordinateur<sup>7</sup>. C'est un art qui est sur le point de se désincarner.
- 13 S'il ne fallait retenir que deux séquences emblématiques du film, il s'agirait probablement tout d'abord de celle où la femme qui sait lire sur les lèvres (Lola Dueñas) interprète pour Ernesto Martel (José Luis Gómez) les paroles échangées entre Lena et son amant. Rappelons-nous que cette mise en abyme du cinéma ne date pas d'hier chez Almodóvar et que déjà le travail de Pepa et Iván dans *Femmes au bord de la crise de nerfs* consistait à doubler des films. Cette forme de métadiscours, révélateur pour le personnage du mari jaloux, atteint un summum quand Lena revient et se voyant sur l'écran, redit les mêmes mots, comme si elle se postsynchronisait elle-même.
- 14 La deuxième séquence remarquable est celle où le cinéma est pris comme une arme dérisoire contre la fuite du temps : Mateo caresse l'écran où est projeté le dernier baiser dans la voiture, juste avant l'accident, en demandant à Diego de passer image par

image « pour que cela dure plus longtemps », dans un effort désespéré pour retarder l'arrivée du mot « fin ». L'image est poignante, induisant toute une réflexion sur le temps et la mort, mais la réminiscence de Powell est toujours là, pour peu qu'on la cherche, dans un déplacement sémantique et symbolique<sup>8</sup>, mais une persistante et troublante reprise formelle.

- 15 L'hommage au cinéma passe bien sûr par un hommage aux actrices, et c'est ici un véritable « hymne à Penelope »<sup>9</sup> que le cinéaste offre à sa nouvelle muse. Le démarrage du film, sorte de prologue qu'on peut trouver un peu long, est ainsi le prétexte à l'apparition, dans le rôle de la mère de Lena, d'une Angela Molina vieillie, qui n'est plus que le fantôme de la belle femme aguicheuse qu'elle incarnait dans le dernier film de Luis Buñuel, *Cet obscur objet du désir* (1977). Pour payer les frais consécutifs au cancer de son père, Lena se prostitue occasionnellement, et une brève séquence constitue un hommage à *Belle de Jour* du même don Luis (1967), une citation transparente puisque Lena adopte comme nom de « travail » celui de Séverine<sup>10</sup>. L'éclectisme des goûts du cinéaste entraîne celui des références. Dans un éblouissant ballet de changement de coiffure et de maquillage (hommage aussi aux petits métiers du cinéma), il donne à sa muse le *look* d'Audrey Hepburn, mais aussi celui de Marilyn Monroe, montrant la puissance de métamorphose qu'opère le 7<sup>e</sup> art.
- 16 La scène où Ernesto pousse Lena dans l'escalier, accident dont elle se sort avec une fracture, est une séquence d'anthologie qui convoque toutes les descentes d'escalier célèbres du cinéma. D'ailleurs, Mateo dit : « Personne ne tombe dans les escaliers, cela n'arrive qu'au cinéma ». On pense par exemple à la star qui le descend majestueusement, impériale, comme Gloria Swanson (Norma Desmond dans la fiction) dans *Sunset Boulevard*, ou à celle qui s'y jette volontairement comme Vivien Leigh (Scarlett O'Hara) dans *Autant en emporte le vent* (Victor Fleming, 1939), ou bien Gene Tierney (Ellen) dans *Péché mortel* (*Leave Her to Heaven*, John M. Stahl, 1945), mais aussi à la vieille dame paralytique poussée par le voyou dans *Le Carrefour de la mort* (*Kiss of Death*, Henry Hathaway, 1947). Ce dernier exemple rappelle l'esthétique du film noir, présente dans *Étreintes brisées*, indissolublement liée à celle du mélodrame, dans l'apogée transgénérique de l'intertexte.

## Séquences et photos « volées »

- 17 Dans les interviews, Pedro Almodóvar établit une subtile, et à vrai dire, étonnante distinction entre les images « volées » à d'autres films, comme celles de *Voyage en Italie* (Roberto Rossellini, 1953, avec George Sanders et Ingrid Bergman), et les hommages, c'est-à-dire les citations déclarées, comme l'hommage à Jeanne Moreau : Mateo dit en effet que pour se remonter le moral il a besoin d'entendre l'admirable voix de Jeanne Moreau dans *Ascenseur pour l'échafaud* (Louis Malle, 1958). Or, les expressions d'images « volées », de « délinquance esthétique » nous semblent plutôt relever du plagiat de l'ouverture du *Voyeur* par exemple, même procédé que le réalisateur employait déjà dans *Tout sur ma mère* en reprenant sans le dire la scène de l'accident que l'on voit au début de *Opening Night*<sup>11</sup>, que de la citation explicite de *Voyage en Italie*.
- 18 À la catégorie des hommages déclarés appartient bien sûr l'énumération par Diego qui cherche le film de Louis Malle, des créateurs et des films qui se trouvent dans la cinémathèque personnelle de Mateo : Douglas Sirk, Nicholas Ray, Fritz Lang, Jules Dassin, *Fanny et Alexandre*, *8<sup>1/2</sup>*, *Le Secret magnifique*. Quant à l'aspect citationnel du film

de Rossellini, il apparaît de façon assez conventionnelle. Rappelons que dans ce film, un couple britannique interprété par George Sanders et Ingrid Bergman, au cours d'un voyage en Italie pour mettre en vente une maison dont ils ont hérité, va prendre conscience des failles qui existent dans leur relation, mais se réconcilier à la fin<sup>12</sup>. La séquence emblématique du film est la découverte par des archéologues, à laquelle assistent les époux, d'un couple pétrifié par la lave dans les ruines de Pompéi, et enlacé dans une dernière étreinte. Cette séquence vue à la télévision par Mateo et Lena, vivant leur amour passionné en sursis dans l'île de Lanzarote, conscients que le mari jaloux les rattrapera un jour et qu'ils ne peuvent demeurer là éternellement, donne à Mateo l'idée de se photographier tous deux enlacés, sans savoir que ce sera la dernière photo, avant que leur étreinte ne soit brisée. On comprend ainsi le titre du film, sur le thème on ne peut plus mélodramatique de l'amour impossible. S'il ne fallait citer qu'un seul autre exemple d'anthologie, ce serait celui de *Casablanca*<sup>13</sup>, avec Ingrid Bergman également et Humphrey Bogart (Michael Curtiz, 1942).

- 19 Lena et Mateo voient donc le film de Rossellini à la télévision. Au début, on entend la voix hors champ (« on dirait une jambe ») alors qu'à l'écran on voit les amoureux, puis l'écran second apparaît plein cadre : « deux personnes, surprises par la mort » déclare l'archéologue, puis « ils ont trouvé la mort ensemble » (plan des archéologues qui déblaient avec précaution), enfin la réaction de Katherine Joyce (Ingrid Bergman), en alternance avec les plans de Lena et Mateo.
- 20 La photo que prend Mateo à ce moment-là, voulant en quelque sorte éterniser leur amour, à l'image du couple de Pompéi, en appelle une autre : celle que le réalisateur avait prise quelques années auparavant, où l'on aperçoit un couple enlacé sur une plage. Lena dira que ces amoureux-là sont une figure d'eux-mêmes. Une photo d'une rencontre furtive prise en cachette, voilà qui rappelle aussi immanquablement *Blow up* (Antonioni, 1967).

## Intratextualité : intrusion de la comédie

- 21 Poussant plus loin le « jeu dialogique », Pedro Almodóvar se paie le luxe d'un auto-remake de *Femmes au bord de la crise de nerfs*, assez drôle et pour tout dire, très surprenant. Mateo-Harry apprend par Judit qu'elle n'a pas brûlé les copies du film comme le lui avait demandé Ernesto Martel et qu'elle les a toujours. Ernesto, humilié par la trahison de Lena, s'était en effet vengé des amants en choisissant les pires plans de *Chicas y maletas* (*Des filles et des valises*), massacrant le film au montage. Quatorze ans plus tard, le cinéaste de la diégèse, relais du créateur, offre une nouvelle vie à ses personnages et se penche sur son œuvre passée. La voix *off* explique : « Après cinq drames, j'avais enfin pondu un scénario de comédie, je voulais changer de genre et prendre des risques. » C'est ainsi que le spectateur amusé retrouve des actrices du film : Chus Lampreave (toujours la concierge), Rossy de Palma (cette fois dans le rôle de la femme d'Iván), et des situations emblématiques comme le téléphone brisé, le lit brûlé, la préparation du gazpacho bourré de somnifères. Mais les différences soulignent que le temps a passé : en particulier Carmen Maura, avec laquelle Almodóvar a renoué pour son avant-dernier film, *Volver*, a été remplacée par Penelope Cruz, et les situations ont évolué : l'amie de Pepa (qui est conseillère municipale) n'héberge plus un terroriste chiite, mais un trafiquant de cocaïne, se demandant avec humour et cynisme comment elle va pouvoir écouler la marchandise trouvée chez elle dans une valise. Ainsi la satire



sociale s'accroît et s'actualise. Le cinéaste joue aussi avec la tradition, qui doit parfois plus au marketing qu'à l'art, de fabriquer des remakes à tout va.

- 22 Le film *Des filles et des valises* est ainsi achevé dans la diégèse (paradoxe puisque ce n'est qu'un embryon autoparodique dans *Étreintes brisées*), et l'on doit également évoquer le court-métrage à l'humour décapant : « *La concejala antropófaga* » (« La conseillère municipale anthropophage ») qui est, à son tour, une mise en abyme de l'auto-remake.
- 23 Dans *Étreintes brisées*, les personnages connaissent enfin toute (ou presque toute) la vérité sur leur passé : comme dans *Tout sur ma mère*, Diego dit à Judit que le temps des secrets est terminé et exige la vérité. Le cinéaste brode à nouveau sur le thème des femmes qui ont été obligées de mentir, apprenant ainsi l'art propre aux acteurs et aux actrices.
- 24 Enfin, le metteur en scène se délecte aussi d'autres pistes de films possibles : l'affiche entrevue dans la rue pour inviter à donner son sang fournit à Diego l'idée d'un scénario comique de films de vampires, que les deux compères fantasment dans une euphorie qui fut peut-être celle qui présida jadis à la création du film *Un chien andalou* (1928), résultat de la complicité totale entre Dalí et Buñuel.
- 25 Dans *Étreintes brisées*, Pedro Almodóvar revient à l'essence première du mélodrame comme mélange de tous les genres<sup>14</sup>. Poussant à son comble la pratique de l'intertextualité filmique, il nous livre une réflexion sur l'essence du cinéma, le pouvoir hallucinatoire des images qui hantent la conscience des spectateurs. Cinéaste, Almodóvar rappelle qu'il l'est parce qu'il fut auparavant un spectateur. Dans le palimpseste de son cerveau créateur, il n'est pas aisé de savoir ce qui échappe à son « vampirisme » conscient. Dans l'infinie superposition des images, il s'adonne à la pratique ludique des collages (emprunts déclarés ou allusifs) et du bricolage d'un film enchâssé, auto-remake de surcroît.
- 26 La ronde des intertextes n'a pas fini de tourner, et ainsi Almodóvar influencera d'autres créateurs, peut-être parfois à leur insu : le dernier film de Francis Ford Coppola, *Tetro*, avec son esthétique baroque et affranchie des conventions, et sa profonde réflexion sur les jeux identitaires, ne pourrait-il être lu, entre autres, à travers le prisme d'un arrière-texte almodovarien ?

---

## NOTES

1. On n'abordera pas ici les emprunts à d'autres formes artistiques, les citations endogènes étant déjà trop abondantes pour nous donner le temps d'explorer les allusions picturales par exemple. Contentons-nous d'évoquer l'éclectisme des références : des revolvers pop accrochés au mur de l'appartement d'Ernesto fils au tableau d'énormes fruits chez son père, rappelant les peintures classiques de vanités, à la citation de Magritte quand Lena fait l'amour avec son mari Ernesto, les corps entortillés dans les draps, invisibles (René Magritte, *Les Amants*, 1928). Cf. Seguin, Jean-Claude, *Pedro Almodóvar, Filmer pour vivre*, Paris, Ophrys, « Imágenes », 2009, p. 85 : « Si le cinéma de Pedro Almodóvar est souvent considéré comme post-moderne, c'est en particulier par l'usage intensif que le cinéaste fait des citations de tous ordres. »

2. Tirard, Laurent, *Leçons de cinéma*, Paris, Nouveau monde Éditions, 2009.
3. On pense aux parodies de publicités, comme dans *Femmes au bord de la crise de nerfs* et de journaux télévisés comme dans ce dernier ou dans *Kika*.
4. Leutrat, Jean-Louis, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, « Essais », 1995.
5. Si pour Julia Kristeva, tout texte se construit comme une mosaïque de citations, et est absorption et transformation d'un autre texte, le vampirisme, s'il suppose une destruction, assure aussi la filiation, la poursuite de la « lignée ». Merci à Alain Trouvé de nous l'avoir fait remarquer.
6. Ajoutons qu'heureusement, les références, si elles sont pratiquement toutes débusquées par les critiques, ne sont pas analysées, les uns (les critiques) laissant ainsi aux autres (les universitaires) leur champ de recherche spécifique.
7. Cf. *Positif*, n° 543, 2006, p. 12 : « Ce film est pour moi une déclaration d'amour au cinéma. J'ai essayé d'y montrer toutes les formes d'écran où se reflète le film qui est en train de se tourner et sa préparation. J'ai aussi voulu montrer la table de montage Moviola, le cahier dans lequel on consignait les prises choisies, le noyau des bobines, la pellicule et le négatif. Tout ce matériau qu'on pouvait toucher et avec lequel on faisait du cinéma il y a quinze ans. »
8. Le voyeur est un assassin mais il est tombé amoureux de sa voisine du dessous. La mère de celle-ci, aveugle, se méfie du garçon et monte chez lui, le priant de lui montrer son « cinéma ». Sur l'écran, l'expression horrifiée de la victime n'a pas le temps de s'inscrire, ce qui désespère le tueur : « la lumière s'est éteinte trop tôt ! » « Pour moi aussi », réplique l'aveugle.
9. Titre de l'article de *Télérama*, n° 3097, 20.05.09.
10. Une autre allusion au maître incontesté du cinéma espagnol, qui a marqué les générations suivantes, apparaît lorsque, dans une épreuve cruelle, Ernesto fait semblant d'être mort après avoir fait l'amour, pour tester la réaction de sa femme. Lorsqu'il avait des visites d'amis, Buñuel se plaisait à la mise en scène de ce jeu macabre. Cf. Bénédicte Brémard, « Les *Étreintes brisées* d'Almodóvar, palimpsestes d'outre-tombe ? », in actes du symposium : « L'écran-palimpseste, cinéma et intertextualité », Université du Littoral Côte d'Opale (16-17.03.10), à paraître.
11. Rappelons que pour l'insertion de *Johnny Guitar* dans *Femmes au bord de la crise de nerfs*, Pedro Almodóvar remanie l'échelle des plans, remplaçant les plans rapprochés des personnages (taille ou poitrine) par des gros plans, qui servent mieux l'expressivité mélodramatique qu'il veut transmettre. Dans la citation de *All about Eve* au début de *Tout sur ma mère*, il ne modifie pas l'organisation scalaire mais coupe les plans inutiles à son propos.
12. Cf. la séquence de la procession à Naples, où Katherine manque être emportée par la foule et où son mari la rattrape et l'enlace. Le mari, muré dans son orgueil, ne veut pas montrer ses sentiments à sa femme, à laquelle il reproche son « romantisme ridicule ». Chez Almodóvar, reflet d'une évolution des rôles sexuels dans la société comme de la revendication militante du cinéaste gay, les hommes acceptent la part traditionnellement jugée « féminine » de leur être : on les voit pleurer et s'émouvoir de la même façon que leurs compagnes. Chez Abbas Kiarostami au contraire (*Copie conforme*, film pour lequel Juliette Binoche reçut le prix d'interprétation à Cannes en 2010), on retrouve le classicisme de Rossellini dans les attitudes au sein du couple, alors que la caméra au plus près du visage de la femme devant son miroir fait penser à l'esthétique almodovarienne.
13. Le film fut autorisé en 1946 en Espagne, et victime de la censure franquiste, fut amputé des allusions à la participation de Rick au combat des républicains espagnols.
14. On pense à *The Kid* (Charlie Chaplin, 1921), classique inoubliable et archétype du genre. Comme Charlot, Pedro se révèle comme celui qui fait « rire et pleurer à la fois ».

---

AUTEUR

FRANÇOISE HEITZ

Université de Reims Champagne-Ardenne