

Talons Aiguilles

L'amour à mort

Olivier Marie

Avec *Talons Aiguilles*, Almodóvar nous livre un film haut en couleur et composite, inversant la proposition selon laquelle l'on se doit d'être sage comme une image. Le cinéaste s'évertue en effet tout au long du film à multiplier les pistes et les genres (le mélodrame, la comédie musicale, l'enquête policière, le film initiatique), croisant les trajectoires personnelles et les récits. La fiction, pour lui, est le lieu de tous les possibles où les émotions s'exposent sans fausse pudeur. Pratiquant l'art du court-circuit, le cinéaste espagnol se plaît à juxtaposer le comique et le tragique, le drame et le grotesque, à nous détourner du sordide du réel pour mieux nous y replonger, en un ballet incessant de couleurs et de formes fragmentées.

De la nécessité de la perte

A propos de son père, Søren Kierkegaard écrit dans ses *Papiers* : " *Il est mort, non à moi, mais pour moi, afin que si possible, quelque chose puisse encore sortir de moi* ". Transposée du côté de la mère, cette phrase du philosophe danois semble s'appliquer à merveille à la problématique de *Talons Aiguilles*, où justement une mère va mourir pour que sa propre fille puisse endosser à son tour son rôle de mère. La beauté de *Talons Aiguilles* réside, en partie, dans ce récit de transmission de la vie sous le sceau de la mort. Mourir pour Becky (Marisa Paredes), c'est créer un vide entre elle et sa fille, un vide tout autant effectif que symbolique, pour que la création et la reproduction de la vie deviennent possible. Mais pour ce faire, Rebeca (Victoria Abril) devra effectuer un trajet qui la conduira à briser la circularité paralysante dans laquelle celle-ci est enfermée vis-à-vis d'une image maternelle qui l'obsède.

S'il est beaucoup question du corps dans le cinéma d'Almodóvar, cette question ne peut être comprise dans *Talons Aiguilles* qu'articulée à celle de l'image. La maternité, qui est à comprendre également comme une mise au monde de Rebeca par elle-même (l'autorisant par la suite à entamer une relation féconde à l'altérité), va trouver en effet son point d'accomplissement dans la destruction de l'image d'une mère elle-même fascinée par sa propre image, déposée dans un premier temps au



cœur de la subjectivité qui empêche toute reconnaissance de soi, et partant toute relation féconde au réel. S'agissant de Rebeca, il est donc question de se défaire de ce qui empoisonne l'intériorité, de faire le deuil de l'unité afin de s'ouvrir à la pluralité du monde et à la nécessité de la perte.

Le motif du cercle

Cette relation problématique de Rebeca vis-à-vis du réel, adossée à celle du rapport à l'image maternelle, trouve sa manifestation figurative dans le motif du cercle. Cercle des boucles d'oreilles offertes par Becky à Rebeca sur l'île Margarita, toupie, cercle que décrit l'arrosoir lors de l'assassinat de Manuel, rapport entre intériorité et extériorité : tout cela suggère un rapport d'enfermement tout autant que le lieu de la prison. Dès la première séquence, une illustration probante nous en est donnée. Extérieur jour. En une contre-plongée, la caméra cadre le ciel vide. Mais ce plan d'ouverture maximale n'est qu'un trompe-l'œil. Lentement, la caméra descend en un panoramique vertical, recadrant une vitre qui laisse apparaître le visage de Rebeca dans un reflet. La caméra, que l'on croyait à l'extérieur, se situe en fait à l'intérieur d'un aéroport. Cut. La séquence la suit, toujours filmée dans les reflets des vitres de l'aéroport. Puis cadrage frontal sur Rebeca qui, dans une moue boudeuse de petite fille, s'embarque dans deux flashes-back où se loge le nœud du drame : une mère, qui obnubilée par son image, néglige sa fille tandis que cette dernière, par amour pour sa mère – ou plutôt son image – assassinera son deuxième mari voulant entraver sa carrière. Le premier flash-back s'ouvre par ailleurs sur les mailles d'un filet accusant ainsi la planéité de l'image alors qu'il se fermera sur l'image de Rebeca courant sur un sentier filmé en profondeur de champ. Intérieur/extérieur, surface, profondeur, tels sont les points cardinaux à partir desquels la séquence se polarise. En quelques plans, le film passe d'un extérieur supposé (dans la mesure où la vitre qui sépare Rebeca du ciel manifeste la distance de celle-ci face au réel) à une image se donnant comme pure surface – maille du filet qui tombe ouvrant le plan sur la profondeur, Rebeca en tailleur et sac Chanel, jeune femme fardée en talons

