



La femme comme figure totalisante : y a-t-il une généalogie de l'actrice almodovarienne ?

Lombard Gaëlle

[Pour citer cet article](#)

Lombard Gaëlle, « La femme comme figure totalisante : y a-t-il une généalogie de l'actrice almodovarienne ? », *Cycnos*, vol. 27.2 (Généalogies de l'acteur), 2011, mis en ligne en juillet 2013.
<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/228>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/228>
Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/228.pdf>

[Cycnos, études anglophones](#)

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.
Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

La femme comme figure totalisante : y a-t-il une généalogie de l'actrice almodovarienne ?

Gaëlle Lombard

Docteur en études cinématographiques. Elle a enseigné à l'Université Paris 7 et Rennes 2. Elle est l'auteur d'une thèse sur Francis Ford Coppola (*Le démiurge enchaîné - les figures de la transgression et du châtement dans l'œuvre de F.F. Coppola*) et de plusieurs articles sur le cinéaste. Elle travaille aussi sur d'autres objets, comme la frontière documentaire-fiction chez Jean Painlevé, le fantastique, le comique chez Pedro Almodovar, la comédie musicale contemporaine ou la notion d'altérité au cinéma.

Bien qu'inspirés par des stars hollywoodiennes (Joan Crawford, Jennifer Jones, Lana Turner), des divas européennes (Anna Magnani, Sophia Loren) ou des icônes latino-américaines (Sarita Montiel), les personnages féminins d'Almodovar ne se résument pas à ces sources extérieures, auxquelles se joignent d'autres influences (romans-photos, bande dessinée, chansons populaires). Chaque nouveau film réinvente sans cesse une figure, chaque actrice paraissant se nourrir des précédentes, établissant une lignée propre, tantôt suggérée à l'intérieur d'un même film (Chus Lampreave, Carmen Maura et Penelope Cruz dans *Volver*) ou à travers un système d'échos d'un film à l'autre. Ainsi, on peut imaginer que le personnage de Cecilia Roth dans *Le Labyrinthe des passions* n'est peut-être, rétrospectivement, que la mère de celui qu'elle joue dans *Tout sur ma mère*. Notre propos est de mettre à jour les principes fondateurs d'une telle généalogie.

Though inspired by Hollywood stars (Joan Crawford, Jennifer Jones, Lana Turner) as well as European divas (Anna Magnani, Sophia Loren) or Latin American icons (Sarita Montiel), Almodóvar's female characters cannot be reduced to these outside sources, which shape them along with other influences (*fumetti* or photo romances, comic strips, popular songs). They eventually add up to an all-encompassing, totalizing figure endlessly reinvented with each new film, as the actresses embodying them seem to nurture one another, building up a lineage of their own that is suggested either within a single film (e. g. Chus Lampreave, Carmen Maura and Penelope Cruz in *Volver*) or through echoes from one film to another (thus, Cecilia Roth's character in *Labyrinth of Passion* may be fantasized in retrospect as the mother of the character she plays in *All About My Mother*). This paper aims to investigate the founding principles of such a genealogy.

Cet article, prolongeant une réflexion déjà amorcée sur l'œuvre d'Almodovar (Lombard 61-70), s'appuie sur le postulat que l'ensemble des personnages féminins qui la parsèment me semble posséder suffisamment de traits récurrents pour m'amener à construire leur formalisation conceptuelle, c'est-à-dire une figure (Barthes 75)¹, que je juge totalisante, parce qu'elle possède la qualité première d'être un tout, c'est-à-dire d'englober l'univers filmique dont elle représente le principe de circulation, et surtout de l'ouvrir sur ce qui l'excède.

1 « Comme idéalité symbolique, le personnage n'a pas de tenue chronologique biographique ; il n'a plus de Nom ; il n'est qu'un lieu de passage (et de retour) de la figure ».

Pour en arriver à de telles conclusions, il m'a fallu scruter ces héroïnes qui, de *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier* (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980) à Lena dans *Etreintes brisées* (*Los abrazos rotos*, 2009), tracent un cosmos vivant et frénétique au firmament duquel Manuela, la mère-courage de *Tout sur ma mère* (*Todo sobre mi madre*, 1999), Tina, le transsexuel de *La loi du désir* (*La ley del deseo*, 1986) ou Pepa, la femme *au bord de la crise de nerfs* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988) brillent de mille feux : or, si le travail de l'acteur y a été envisagé dans la combinatoire du personnage filmique, il n'y a pas été considéré comme premier et c'est, bien sûr, le présent enjeu que d'effectuer ce retournement radical de position, et d'abandonner la « figure actorielle » (Gardies 33) pour découvrir et mesurer « l'entité » (Panofsky 135), ce singulier impliquant l'idée qu'on peut le bâtir à partir de ces magnifiques pluriels.

C'est la première raison de la forme interrogative : y a-t-il une actrice almodovarienne, comme il y a un acteur scorsesien ou bressonien ? Mais la seconde est plus importante : pour un cinéaste qui a fait de la question de l'atavisme au sens large le cœur de son oeuvre, essentiellement perçu sous un regard critique (pouvant se résumer par : à qui dois-je ressembler pour mieux affirmer ma différence ?), parler de généalogie est-il pertinent ? A cela, je réponds d'emblée : oui, car la particularité de l'étude d'une oeuvre est de permettre à travers elle une pensée du monde². Ce que je veux dire par là est qu'Almodovar nous demande de construire, à travers ses films, sa propre ascendance et qu'il le fait à travers ses actrices, représentant par le fait le principe même d'une filiation idéale car choisie et non subie.

Pour autant, et puisque ce second oui implique le premier (il y a une actrice almodovarienne), on peut se demander si on trouve ici un modèle unique dont tout découlerait : y a-t-il, par exemple une lignée avec la grand-mère Chus Lampreave, la mère Carmen Maura et la fille Penelope Cruz, les tantes dont l'âge est plus ou moins élevé (Marisa Paredes, Julietta Serano, Verónica Forque, Rossy De Palma, Victoria Abril, Cecilia Roth, Angela Molina), et une dernière génération impliquant la venue de Bianca Portillo et de Lola Duenas, voire de Yohana Cobo, comme petites et grandes cousines ? Ou gagne-t-on à effectuer des regroupements par sous-groupes : les émotionnelles extensives – Victoria Abril, Carmen Maura –, les bouillonnantes intérieures – Penelope Cruz, Cecilia Roth –, les innocentes assumées – Verónica Forque, Antonia Santa Juan, Maria Barranco –, les obsessionnelles plus ou moins figées – Marisa Paredes, Chus Lampreave, Julietta Serrano ?

Il est vrai que le format présent ne nous permet pas de rentrer dans le détail réel des compositions mais nous intime de choisir quelques grands principes récurrents. Dans ce contexte, on s'autorisera à trouver leur origine idéale chez le transsexuel Agrado (Antonia San Juan) de *Tout sur ma mère* tel qu'il se définit dans son discours lors de l'annulation de la représentation théâtrale due à la toxicomanie dépressive d'une des comédiennes dont il s'occupe. Cet instant du film est fondateur, car il permet de concevoir à la fois l'idée de l'actrice et celle de la femme : Agrado y exprime le souhait du cinéaste de montrer que c'est par le « faux » sous son acception artistique (tous les artifices nécessaires à une création) que le vrai jaillit. Cette séquence, très simple dans son dispositif possède donc un solide enjeu théorique : faire l'éloge du travail esthétique devant ceux à qui il s'adresse (les spectateurs). Mais elle précise aussi une direction qui pourra durablement entretenir les malentendus sur une conception de la femme comme support de fantasmes éculés, puisqu'il s'avère qu'effectivement l'image vers laquelle

2 Je souscris ici à la pensée de Croce : « Ainsi, donner au contenu sentimental la forme *artistique*, c'est lui donner aussi l'empreinte de la *totalité*, le souffle cosmique, et, dans ce sens, universalité et forme artistique ne sont pas deux choses, mais une seule » (Croce 143).

tend la représentation donnée par Antonia San Juan (connue pour ses *one man show* en Espagne) se rapproche de celle d'objet du regard avide et fasciné de l'homme tel qu'elle a été déployée dans le cinéma hollywoodien.

La nature du panoramique inaugural sur les draps rouges du théâtre avec le bruit des talons qui résonne est sans appel : ce son révélateur, attribut premier d'une parure rattachée à la vamp, va dans le sens de cette revendication de l'archétype³ et décliner les étapes de la transformation qui y mène permet d'insister sur le caractère volontaire de cette codification. A preuve, le resserrement des plans au fur et à mesure que s'affirme la suite des artifices nécessaires à Agrado tend à faire du visage le terme même du travail de recréation.

A l'instar du travesti, le trait commun des actrices almodovariennes est de mettre en scène leur propre activité à travers le dispositif du spectacle que le cinéaste décline sous toutes ses formes : elles donnent ainsi à voir l'imitation d'un fantôme qu'elles se chargent de projeter pour l'offrir à d'autres, garantissant la valeur spéculaire du processus qu'elles empruntent. C'est la raison pour laquelle la quintessence de cette volonté réflexive se situe dans la pratique du numéro, qu'il soit de chant ou de danse, concert punk, prestation télévisée, représentation théâtrale, tournage de roman-photo ou de film, corrida, et peu importe que le corps qui l'exprime puisse être celui d'un homme – comme Letal (Miguel Bosé), le travesti de *Talons aiguille* (*Tacones lejanos*, 1991) ou Angel (Gaël Garcia Bernal) dans *La Mauvaise Education* (*La mala educación*, 2004) –, dans la mesure où le résultat final du mécanisme est de lui conférer une identité de femme. L'instant de la vérité devient celui où, à travers le masque, s'affirme l'irréductibilité du vivant qu'il recouvre : l'actrice se définit en tant qu'acte (s'effacer derrière un être qu'on fabrique – et on nous détaille cette fabrication), mais aussi par ce que cet acte d'imitation (fut-elle d'un fantôme) autorise (s'affirmer grâce et à travers l'entreprise de métamorphose). Elle met ainsi en perspective sa qualité proprement cinématographique : la réalité sensible d'un modèle devenu spectre hantant un être de fiction, c'est-à-dire ré-imaginé doublement par le jeu et le dispositif. Retrouver l'une sous l'autre, voire les autres. Et cela, c'est le cinéma qui le permet et qui fait qu'Almodovar parvient, tout en assumant la codification même du principe de l'exhibition, à en montrer l'écart constitutif d'avec le modèle présumé comme traducteur d'une vérité intérieure. En cela, la valeur plastique de l'actrice almodovarienne est bien celle d'un tout dont on nous permet parfois d'apercevoir les parties sans pour autant épuiser la force de ce qui les prolonge en les liant.

Les plans les plus emblématiques de cette conception sont ceux dont la composition inclut l'actrice face à un miroir. Almodovar aime la confronter à cet élément qui lui permet de se réfléchir, parfois sous une forme brisée⁴. L'actrice est souvent prise dans de telles configurations qui rendent compte que son statut figuratif est celui d'une image rappelant à tout moment la fragilité initiale de sa constitution (c'est aussi, de manière plus métaphorique, le principe du plan où Penelope Cruz est face à son double vidéo dans *Etreintes brisées*). Parce qu'il sait ce fondement sensible, le cinéaste aime saisir ses comédiennes au cœur d'espaces solitaires, en attente des instants où elles se recomposeront pour s'offrir aux autres, qu'il s'agisse de coulisses

3 On aura reconnu là l'un des acquis de la réflexion de Laura Mulvey (« Plaisir visuel et cinéma narratif », traduit dans *Cinéaction* n°67, printemps 1993 - première édition anglo-saxonne : 1975) qui, avec Molly Haskell, est un des piliers de la lecture féministe de cette créature hybride qu'est la star féminine.

4 Voir le judas de *Femmes au bord de la crise de nerfs* où, entre les fragments du reflet de Maria Barranco surgissent les vues de Rossy De Palma et d'Antonio Banderas, manière de montrer que l'actrice bâtit son image en mêlant ses bris à ceux des autres qu'elle incorpore, mais on peut songer à *La Fleur de mon secret* (*La flor de mi secreto*, 1995) où Marisa Paredes, retrouvant Imanol Arias, est saisie dans plusieurs glaces qui ne conservent que certaines de leurs parties respectives.

réelles (les loges de *Tout sur ma mère*, le plateau d'*Etreintes brisées* ou d'*Attache-moi !* [Átame !, 1990]), ou symboliques. Abondent les plans de femmes seules dans des décors trop grands mûrissant la meilleure façon d'apparaître à l'autre pour fournir l'effet voulu (*La fleur de mon secret*, *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* [¿Qué he hecho yo para merecer esto !, 1984], *Talons aiguille*). Là encore, la constante de l'actrice est de permettre au dispositif de peindre ces moments d'esseulement et de doute où le masque, au repos, se prépare, où l'on hésite et soupèse quant à ce qu'on doit garder et retirer de l'ensemble. Ces moments peuvent flirter avec le trivial (jamais un réalisateur n'aura à ce point montré ses comédiennes uriner – Penelope Cruz dans *Volver* ou Loles Leon dans *Attache-moi !*–), l'obscène (Victoria Abril se donnant du plaisir avec un petit plongeur mécanique dans son bain dans *Attache-moi !*) ou simplement le ridicule touchant (Marisa Paredes étouffant dans des bottes trop serrées qu'elle veut tout de même conserver car elles ont été offertes par son mari adoré dans *La fleur de mon secret*) : sont-ce des effets de réel, le retour d'un naturel, privilège de la matière humaine dont le cinéma fournit le reflet et qui fait de l'actrice cinématographique un double de chair et de sang de la femme réelle en même temps qu'une création ? Il y a effectivement de cela : l'actrice chez Almodovar possède comme particularité de mettre en scène son intimité parce qu'elle exprime la densité de cette dimension humaine et vulgaire qui empêchera toujours le plan de se hisser à la taille de la respectabilité picturale. Par là même, elle nous rend spectaculaire cette promiscuité dont nous nous souviendrons lorsqu'elle s'étirole face aux autres, créant par là ce lien tendu entre la vérité documentaire de l'actrice (c'est bien Penelope Cruz que l'on voit uriner dans *Volver*) et son pouvoir fictionnel (c'est la même Penelope Cruz qui, dans le rôle de Raimunda, chantera la chanson-titre devant une assemblée conquise).

En cela, maintenir l'idée d'une exploration de l'intime conçue comme les coulisses où se prépare le spectacle (ou, plus généralement, la monstration consciente), en faisant de l'actrice la révélatrice de cet entre-deux si constitutif de sa qualité (si le cinéma reproduit des corps réels, c'est leur reflet qui hante ses fictions) est un trait commun de son attribut almodovarien.

Cette révélation n'est rien moins que dialectique puisqu'elle autorise alors à dévoiler ce qui, dans la secrète solitude, est de l'ordre de la représentation (cette fois offerte simplement à nous, spectateur) et, bien sûr, ce qui dans l'ordre de la représentation, révèle la part de vivant, comme la qualité première de cet intime. Il est un fait que cette nature ne se limite nullement aux moments intégrant le monde du spectacle et que ce dernier n'est jamais que la variation la plus explicite de l'activité première de toute comédienne : savoir s'offrir aux regards de l'autre – et de Cristal (Veronica Forque) dans *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?*, la prostituée se déguisant sans cesse pour satisfaire ses clients, à Queti (Marta Fernandez Muro) dans *Le labyrinthe des passions* (*Laberinto de pasiones*, 1982) allant jusqu'à changer de visage pour assumer un inceste à la place de la protagoniste principale (Cecilia Roth), en passant par la mère de *Volver* empruntant l'identité d'une shampooineuse russe (Carmen Maura), les exemples ne manquent pas – : mais, contrairement à ce que laisserait penser la nature des morceaux de bravoure authentiquement spectaculaires, le registre constant de ces confrontations aux autres reste d'une sobriété mesurée, voire d'un effacement figuratif conscient et volontaire.

C'est que les actrices, ici, sont des guerrières mutiques et déterminées dont l'apparence tient aussi à l'incorporation d'un code iconographique – celui de la religieuse (*Dans les ténèbres/ Entre tinieblas*, 1984), comme de l'écrivain (*La Fleur de mon secret*) en passant par la ménagère (*Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?*) ou de l'épouse fidèle du vieux protecteur qu'on n'aime pas (*Etreintes brisées*) – qui les oblige souvent à la retenue, voire à l'estompement (c'est la ligne directrice de l'interprétation de Penelope Cruz dans *Etreintes brisées*, mais, déjà, celle de

Carmen Maura en sous-prolétarienne opprimée par sa vie misérable dans *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?*). Ce travail (qui concerne encore un aspect de l'actrice même : apprendre à contrôler ses traits pour les annihiler sous la surface visagière) a pour but de permettre aux éclats infinitésimaux ou conséquents de crépiter avec plus de vigueur, c'est-à-dire à l'affect de se révéler : la fixité constitue alors le fond sur lequel tous ces débordements se détachent.

Le registre principal de cet épanchement est celui du mélodrame, dans la mesure où l'excès qui s'y consume caractérise toujours la peinture du sentiment. Combien se multiplient, en gestuelles parfois concentrées sur des postures, les déchaînements de passions (voir la crise de larmes de Julietta Serrano figée par un arrêt sur l'image à la fin de *Dans les ténèbres*), généralement primaires et ambivalentes dans leur traduction même : on étreint pour garder, enfouir, ingérer, mais donc aussi pour limiter, emprisonner, étouffer, on ouvre ses membres et son visage pour accepter, recueillir, garder l'autre en soi, mais surtout pour crier son désir de participer au monde. Ainsi, on ne compte plus les scènes où les actrices sont incluses dans la représentation de l'acte sexuel, apothéose figurale de cette profusion, comme celles où l'on crie, en pleurant de jouissance ou de douleur (et de Victoria Abril dans *Attache moi !* à Penelope Cruz dans *En chair et en os* [*Carne tremula*, 1997], combien de beaux visages de femme hurlant leur plaisir et leur souffrance !). Mais cette prédominance d'Eros dans le couple qu'il forme avec Thanatos, s'il mue les visages des comédiennes en traits d'union vers l'univers, connaît également son processus inverse et ces actrices dont la mesure commune est l'exacerbation, aiment également s'exprimer dans la violence. Combien de moments où la passion déborde d'elle-même pour aller jusqu'aux coups, voire au meurtre et se nantit des instruments les plus divers ? Mais en précisant ainsi cette gamme superlative qui conjoint les actrices almodovariennes au registre élémentaire voyant l'appétit de destruction l'emporter (dont l'expression la plus littérale est Assumpta Serna dans *Matador* qui tue ses amants au moment de l'extase), je les enfermerai dans le registre de la *passionaria* tragique, ce que certains modèles cinématographiques clairement désignés comme tels tendent à assumer (Jennifer Jones dans *Duel au soleil/Duel in the Sun*, King Vidor, 1946, visionné par Maria dans *Matador* ou Anna Magnani dans *Mamma Roma*, Pier Paolo Pasolini, 1962, cité dans un des derniers plans de *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?*). Or, le fatalisme inhérent à cette figure (l'exclusivité du sentiment empêchant toute modification possible), Almodovar ne le veut pas et à de rares exceptions (*Matador*), il ne le délègue pas aux femmes, préférant laisser la pulsion de vie (comprise comme la sublimation de l'instinct) l'emporter. De ce fait, ses comédiennes, si elles usent et abusent de postures codifiées par le genre, savent également les transcender : elles ne peuvent demeurer dans l'expression de leur seule douleur sous peine de se voir ravalées au statut d'icône du malheur et savent justement par la pleine ouverture de leur jeu faire intervenir le vivant, c'est-à-dire la nécessité du changement, de la transformation, de l'écart, dans leur entreprise. On le voit avec les magnifiques compositions de Cecilia Roth dans *Tout sur ma mère* ou celle de Marisa Paredes dans *La Fleur de mon secret* qui, dans des registres différents mais liés tous deux à une perte (celle d'un fils tué, celle d'un amour enfui), expriment la lutte contre une fatalité programmée qui finit par s'estomper parce que le corps refuse de plier, que les gestes d'abattement et de déchirure laissent la place à l'ouverture des bras et, donc, l'ouverture au monde.

S'il y a donc une généalogie de l'actrice almodovarienne, on pourrait la résumer par le fait de constituer en projet esthétique la reconquête du vivant sous ce qui le contient et le contraint. En ce sens, il y a bien un patron et c'est l'aïeule, Chus Lampreaves (8 films avec Almodovar), dont le masque keatonien, associé à une fonction souvent totémique (concierge, gardienne du foyer,

des morts et des secrets familiaux dans *Volver*), est toujours susceptible de laisser échapper la manifestation du détail incongru ou insolite (son lézard dans *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?*), qui colore l'immuabilité des traits de loufoquerie. Elle est celle qui condense l'enjeu de ces fictions sur sa seule surface visagière – comme le font aussi Serrano ou Paredes, mais sur des durées beaucoup plus longues et avec plus d'artifices (voir la difficulté à enlever ses bottes pour la seconde dans *La Fleur de mon secret* ou la vue de la première, cheveux au vent et regard fixement halluciné après avoir pris un motard en otage dans *Femmes au bord de la crise de nerfs*). Et si modèle il y a, il est sans doute contenu dans cette dame de 80 ans qui, déjà, dans *Dans les ténèbres*, écrit des romans à l'eau de rose sous un pseudonyme alors que sa position de nonne semble la cantonner à l'austérité. Foisonnent ainsi les scènes où cette belle nature n'hésite pas à piétiner les principes qui l'asservissent et l'organisent ; on se rappelle, par exemple, comment, dans *Femmes au bord de la crise de nerfs*, elle exprime le désir de transgresser un des commandements de l'ordre des témoins de Jehovah (dire toujours la vérité) dont elle fait partie pour pouvoir enfin mentir ! Songez à Penelope Cruz, Marisa Paredes, Victoria Abril ou Carmen Maura et vous trouverez dans toutes cette même propension à accumuler les défroques, les panoplies, les gestuelles ou les mimiques pour mieux mettre en valeur la larme ou le sourire qui les ramènent à leur fonction de catalyseur. C'est donc bien Agrado qui a raison : il faut ressembler à ce que l'on a rêvé pour pouvoir pleinement être authentique et révéler sa vérité comme étant celle du tout des choses. Il faut être actrice pour être femme et accepter de porter en soi la loi de l'univers : revenir, revenir sans cesse pour vivre encore, comme le chante avec splendeur Penelope Cruz dans *Volver* ce qui constitue, pour l'heure, la plus éloquente des conclusions.

BARTHES, Roland. *S/Z* (1970). Paris: Seuil (Points, Littérature), 1976.

ROCE, Benedetto. *Bréviaire d'esthétique* (première édition française : 1923, première édition italienne : 1912), trad. Georges Bourgin. Paris: Félin/Kiron (Les marches du temps), 2005.

GARDIES, André. « Esquisse pour un portrait sémiologique de l'acteur » (première édition du texte: 1981, CERAV de l'Université d'Abidjan), dans *Le conteur de l'ombre*, Lyon: Aléas, 1999.

LOMBARD, Gaëlle. « La mécanique du vivant : la répétition chez Pedro Almodovar », *Grand écran, petit écran. Comique télévisuel, comique filmique*, Corinne GIORDANO, Marie-France CHAMBAT-HOUILLON (dir.), *Humoresque* n°28, novembre 2008, 61-70.

PANOFISKY, Erwin. « Style et matière du septième art » (le texte est la troisième édition: 1947), dans *Trois essais sur le style*, trad. Bernard Turle. Mayenne: Le Promeneur, 1996.