

**Alejandro Amenábar**  
**L'esthétique des mondes possibles**

François D. Prud'homme

Number 289, March–April 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71338ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Prud'homme, F. D. (2014). Alejandro Amenábar : l'esthétique des mondes possibles. *Séquences*, (289), 10–12.

# Alejandro Amenábar

## L'ESTHÉTIQUE DES MONDES POSSIBLES

L'énonciation visuelle de la mémoire et de l'oubli dans *Abre los ojos* (1997) d'Alejandro Amenábar.

François D. Prud'homme



Alejandro Amenábar

La théorie des mondes possibles agglutine un nombre étonnant de disciplines. L'une des plus connues est l'étude que propose Umberto Eco sur la structure des mondes fictionnels dans le chapitre 8 de *Lector in fabula* (1979). Mais l'application de théories des mondes fictionnels ne se prête pas seulement aux analyses littéraires comme le propose le sémioticien piémontais. On peut effectivement en employer les diverses propositions pour comprendre, par exemple, comment un réalisateur s'y prend pour marquer le passage d'un monde narratif à un autre, comme l'a fait Alejandro Amenábar dans son film *Abre los ojos*.

César (Eduardo Noriega) avait tout pour lui, sauf l'amour inconditionnel de Nuria (Najwa Nimri), une tentatrice en robe rouge, qui préféra se suicider et l'emporter avec elle dans la mort en précipitant sa voiture rouge contre un mur, que de le perdre aux mains de Sofía (Penélope Cruz), une ravissante actrice au sourire désarmant. L'accident laisse César horriblement défiguré et, malheureusement, les techniques médicales de l'époque ne permettent pas la reconstruction totale de son visage. Constatant qu'il ne pourra jamais retrouver l'amour qui naissait entre lui et Sofía avant son accident, César décide de faire affaire avec une entreprise en cryogénie qui propose de le ressusciter quand les avancées médicales en chirurgie esthétique permettront de lui redonner la fière allure qu'il avait avant l'événement fatal (Narcisse, sors de ce corps!). Lors de

la signature du contrat le liant avec L.E. (Life Extension), César signe la clause 14 autorisant l'entreprise à le garder dans un état de conscience onirique, très près de la réalité, lui permettant de vivre dans un présent virtuel capable de réaliser tous ses désirs. Pourtant, comme le constate le représentant de L.E., «le subconscient peut toujours nous jouer des tours» (1:35:50), c'est-à-dire revenir hanter l'esprit en pleine fabulation et le cannibaliser de souvenirs douloureux. Le rêve éveillé de César, dans lequel il a évidemment retrouvé son beau visage ainsi que celui de Sofía, se transformera vite en cauchemar lorsque le monde alternatif au sein duquel il est virtuellement plongé par les scientifiques de L.E. sera envahi par des hallucinations de Nuria et par le retour périodique de son apparence défigurée. À vrai dire, ce résumé ne fait que révéler les différents plans spatio-temporels, ou mondes narratifs, parmi lesquels César tente tant bien que mal de retrouver son monde de référence initial. Ce qui nous intéresse dans cette analyse est la manière dont Amenábar s'y est pris pour montrer la frontière délimitant chacun de ces différents mondes.

En décortiquant bien le précédent synopsis, on peut compter trois mondes qui se superposent dans l'univers métadiégétique imaginé par Amenábar, en plus du monde des rêves qui revient périodiquement durant tout le récit, ce qui fait en tout quatre mondes narratifs. Le premier monde, le monde qui est «réel» pour César, est celui qui nous servira de monde de référence ( $WR$ )<sup>1</sup> pour identifier les trois autres. C'est le monde de la mise en place et de la caractérisation des personnages, qui correspond habituellement au premier acte d'un récit dramatique : tout du monde de César et de sa personnalité nous sera révélé dans les premières minutes du film, et par le biais de la conversation qu'il entretient avec son ami Pelayo (Fele Martínez) dans la voiture, ainsi que durant le match de tennis qui suit. Considérons d'abord la relation qui unit César à Pelayo, dans laquelle ce dernier sert surtout à mettre en valeur la beauté plastique du premier, souligner sa fortune et mettre en relief son succès auprès des femmes. En somme, Pelayo a comme propriétés (essentielles à la diégèse) d'être esthétiquement moins beau et moins confiant que César. Il assume totalement sa position d'adjuvant quand, sans vraiment le désirer, il lui présentera Sofía qui devient «objet de la quête». Dès l'instant où Sofía occupe la position d'objet, Nuria, que l'on a vue sèchement abandonnée par César dans les premières scènes, prend aussitôt la position d'opposant et le schéma actanciel est complet. C'est aussi dans ce monde de référence que les deux femmes rivales peuvent exister

ensemble, en même temps, sous deux pseudonymes différents. Pour résumer,  $W_R$  est un monde réaliste comparativement au monde des rêves qui nous a été introduit dans les premières images du film, avant le générique d'introduction, mais aussi un monde meublé par quatre individus dont la relation actancielle est établie sous l'égide de la séduction.

L'accident de voiture viendra bouleverser les propriétés et les relations actanciennes qu'entretiennent ces quatre personnages et il constitue en même temps l'élément diégétique qui marque le passage vers un deuxième monde narratif : celui dans lequel César est défiguré. Pour faciliter la lecture, nous identifions dorénavant ce monde alternatif comme suit :  $W_{Def}$ . Dans ce deuxième monde, Nuria acquiert par son suicide la propriété d'être morte aux yeux de tous les autres personnages, détail qui s'avérera incontournable pour la suite du récit. Ensuite, et c'est ici que la réflexion se corse, César acquiert la propriété d'être défiguré et de perdre par le fait même la plupart de ses propriétés identifiées dans le monde de référence  $W_R$ , comme celle d'être séduisant, charmeur et confiant. Bien entendu, la relation de séduction qu'entretenaient Sofia et César est bouleversée par les séquelles de la tentative de meurtre ratée de Nuria. Malgré tous les efforts qu'elle déploie pour aller au-delà des apparences, Sofia n'arrive pas à rejouer le jeu de séduction qui l'avait envoûtée lors de leur première rencontre (48:27). Dans  $W_{Def}$ , le sujet a perdu l'accès à l'objet de sa quête et, comme elle avait été commanditée par lui-même pour lui-même, il ne peut que se retourner contre soi et se trouver un autre objet. Autrement dit, tout le modèle actanciel de  $W_R$  est ébranlé par l'accident et César doit entreprendre une autre quête, celle qui le lance à la poursuite de son apparence d'avant. Jusqu'à ce qu'il pénètre dans le monde du « présent virtuel », promis par la clause 14

du contrat le liant à L.E., son beau visage représentera l'objet qui lui permettra de retourner à sa quête précédente et de reconquérir le cœur de la belle Sofia. Notons que le passage de  $W_R$  à  $W_{Def}$  est signalé par une incohérence qui se présente dans un troisième monde, celui des rêves, dans lequel César est plongé durant les trois semaines de coma suivant l'accident.

Le monde onirique ( $W_{On}$ ), le troisième monde, celui dans lequel César s'évade durant son sommeil, est celui qui nous avait été présenté dès les premières scènes du film. Ce monde est important malgré le peu d'espace diégétique qu'il occupe dans les 117 minutes du film parce que c'est aussi par-delà ses rêves que la mémoire de César viendra hanter les perceptions artificielles créées dans la réalité virtuelle de son éveil cryogénique, tel que permise par la clause 14 de L.E. La première séquence narrative du film, sorte d'incipit visuel, nous montre César dans sa routine matinale. Éveil-douche-habillage, il se regarde longuement dans les quelques miroirs qui meublent son appartement qu'il quitte enfin dans sa vieille Volkswagen décapotable, pour finalement se rendre compte qu'il est dans un monde vide ; il n'y a personne dans les rues de Madrid, malgré l'heure avancée dans la matinée. Dans cette séquence onirique, César passe d'un monde intérieur meublé par lui seul, le monde de son appartement luxueux, à un monde extérieur vide (on pourrait même dire grvide). Ce passage est spécifiquement marqué par l'intérieur sombre du garage dans lequel César s'installe dans sa voiture et sur lequel s'ouvre une porte sur un monde surexposé, lumineux, ensoleillé et, en extrapolant un peu, un monde qu'il doit meubler d'autre chose que de lui-même. Cette gravidité du monde onirique peut être considérée comme la symbolique qui se cache derrière la quête que poursuit César. Il semble que tout le film tourne autour de la superficialité des





Le passage d'un monde à l'autre

mondes et des personnages, et que cet attachement presque psychotique à l'apparence éprouvé par César doit être transcendé pour retrouver un semblant de monde réel qui ne soit pas meublé par un narcissisme désolant, par une pulsion de mort où, comme on le verra dans le quatrième monde, par tout ce qui est et n'est pas  $W_R$  en même temps.

D'un point de vue cinématographique, la fin de la séquence onirique qui suit l'accident est identifiable, au même titre que la séquence onirique liminaire, par le plan d'éveil matinal qui suit et au début de laquelle César retrouve pour ainsi dire la réalité de  $W_{Def}$  dans son visage labouré de larges cicatrices. Ce monde onirique ( $W_{On}$ ) est le même que le monde vide du début, mais celui-ci est enfin meublé par des enfants qui jouent dans un beau parc ensoleillé, des vieux qui jouent aux cartes et, évidemment Sofia, qui l'attend avec son plus beau sourire, assise sur un banc. Avant de montrer le beau visage de Penélope Cruz, Amenábar effectue un 180° avec sa caméra, passant du derrière de la tête de César qu'elle suivait, en remontant de la tête aux pieds, vers le visage encore intact et souriant du protagoniste (29:45). Ce 180° semble vouloir suggérer une suite et même une finalité dans l'évolution du personnage, un changement d'état de conscience. César doit réussir à meubler son monde d'une réalité autre que la sienne, d'individus autres que lui-même ; c'est du moins ce que désire son subconscient et c'est peut-être aussi la raison pour laquelle il aura à passer l'épreuve de la défiguration. Le mouvement de caméra est aussi une annonce de ce qui viendra dans le quatrième monde : une technologie médicale et esthétique qui fera prendre à la vie de César « un virage à 180° » (58:55).

Le quatrième monde, le monde du rêve cryogénique, est celui dans lequel est plongé César une fois ressuscité de 150 ans de cryogénéisation, la clause 14 ayant autorisé L.E. à créer une réalité virtuelle appelée « perception artificielle » ; un rêve dans lequel « tout semblera réel », raconte le représentant de L.E. à César et Antonio, son psychiatre (Chete Lera), « vos parents, vos amis, votre ville, le monde entier » et dans lequel

« nous vous ferons oublier votre mort et donc la signature de ce contrat[...]. Le plus beau, c'est que vous vivrez selon votre volonté en décidant de tout vous-même, à tout moment » (1:35:13). C'est dans ce monde  $W_{14}$  (pour clause 14) que César retrouve son beau visage, suite à une opération permise par une nouvelle technologie relevant de la science-fiction (58:36) et qu'il reconquiert la belle Sofia. Un seul élément diégétique nous permet de comprendre le passage d'un monde à l'autre avant d'avoir les explications définitives du représentant de L.E. : la soudaine empathie amoureuse de Sofia, qui arrive antérieurement au miracle médical qui lui redonne son apparence d'avant l'accident. Et pour qu'il soit bien mis en évidence, Amenábar l'encadre d'une opposition jour-nuit, donc sommeil, durant laquelle César arrive à passer de  $W_R$  à  $W_{14}$  en écrasant une bonne partie de  $W_{Def}$  (53:00). Du point de vue de l'esthétique filmique, un fondu au noir vient appuyer l'endormissement de César ; le leitmotiv sonore « *abre los ojos* » (ouvre les yeux) – qui donne son titre au film – accompagne le fondu d'ouverture sur un nouveau jour qui surprendra la nouvelle attitude ou propriété de Sofia, celle d'avoir miraculeusement transcendé son dégoût du visage mutilé de César.

Ce qui ressort le plus de cette analyse sur la réception des mondes possibles conçus par Alejandro Amenábar est que, même si la théorie tirée de nombreuses disciplines nous aide à mieux comprendre la structure d'un univers fictionnel aussi complexe que celui qu'il a imaginé, il faut savoir le mettre en scène dans un même souffle et s'assurer que le spectateur sache délimiter les frontières de chacun des différents mondes pour actualiser complètement la circulation des personnages à travers l'univers cinématographique. Marquer les frontières par un traitement esthétique différent pour chaque monde aurait pu être la solution. Or, on a pu constater que, mis à part quelques mouvements de caméra explicites, le réalisateur espagnol a plutôt choisi de miser sur certains éléments diégétiques pour marquer le passage d'un monde à un autre, ainsi que pour illustrer la duplication ou la persistance des personnages à travers les différents plans spatio-temporels. Mais ce film ne se résume pas à cette simple démonstration de mise en scène à multiples paliers ; il est aussi une réflexion philosophique profonde sur l'existence humaine. Que deviendrait la mort si la technologie de L.E. venait à exister ? Est-ce que notre réalité n'est pas qu'une simple apparence qu'il nous conviendrait de meubler, à notre guise, d'autres choses que de nous-mêmes et de nos petits désirs personnels ? Au final, ouvrir les yeux, c'est aussi voir le monde qui nous entoure, constater sa superficialité, mais aussi en chercher le sens au plus profond de nous-mêmes, par-delà nos rêves et dans cette coïncidence extrême de la mort et de la vie ; dépasser l'éternel combat opposant Éros à Thanatos. <sup>9</sup>

<sup>9</sup>Ce type de notation est emprunté à Eco (1979), *W pour World*, mais les caractères qui suivent reflètent la structure imaginée par Amenábar pour une meilleure compréhension de l'analyse.