



Fiche technique	1
Réalisateur Couleurs et gloire	2
Découpage narratif	3
Récit Hasards et coïncidences	4
Genre Méli-mélo	6
Mise en scène Le goût de l'artifice Éclats de couleurs Présences du cinéma Le prisme des images	8
Séquence Carrefour de la passion	12
Figures Attachements	14
Son La voix humaine	16
Échos Rappels	18
Société La <i>Movida</i> ou le retour des libertés en Espagne	19
Document Au bout du fil	20

● Rédacteur du dossier

Fondateur de la revue *Débordements*, Raphaël Nieuwjaer est critique de cinéma (*Cahiers du cinéma*, *Images documentaires*). Il enseigne dans différentes universités et intervient régulièrement auprès des professeurs et des élèves dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il a codirigé le livre collectif *Richard Linklater, cinéaste du moment* (Post-éditions, 2019).

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique



● Synopsis

Le jour se lève sur Madrid. Profondément endormie, Pepa n'entend pas le réveil. Elle rêve de son ex-amant, Iván. Celui-ci travaille au doublage d'un western de Nicholas Ray, *Johnny Guitare*. Après l'enregistrement, il passe un coup de fil à son ancienne maîtresse pour lui annoncer son départ. Pepa se réveille en sursaut, mais il est trop tard. Iván a raccroché en lui laissant un message sur le répondeur. Se rendant à son tour au studio de doublage après être passée prendre des résultats d'examen médicaux, Pepa découvre un indice laissé malencontreusement par Iván : deux numéros de téléphone sur un post-it. Elle entre ainsi en contact avec Lucía, qui s'avère être la première épouse d'Iván. Les deux femmes se croisent par hasard, sans se parler. De son côté, Candela, une amie de Pepa, apprend par un journal télévisé qu'elle a fréquenté des terroristes chiites. Prise de panique, elle se sépare de toutes les affaires qui pourraient la compromettre et se réfugie chez Pepa. Trop absorbée par ses propres problèmes, celle-ci repousse le moment d'écouter l'histoire de Candela. Son appartement, mis en location, fait l'objet d'une visite par le fils même d'Iván, accompagné de sa petite amie Marisa. Toujours sur la piste de son amant, Pepa est désormais recherchée par Lucía. Les deux femmes ignorent que l'homme s'apprête en réalité à s'envoler pour Stockholm avec l'avocate censée défendre Lucía, dans un vol que les terroristes chiites comptent détourner vers le Liban. À l'aéroport, Pepa parvient à empêcher Lucía de tuer Iván. Elle renonce à dire à ce dernier qu'elle est enceinte, et rentre chez elle.

● Générique

FEMMES AU BORD DE LA CRISE DE NERFS
(MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS)
Espagne | 1988 | 1 h 28

Réalisation et scénario

Pedro Almodóvar

Image

José Luis Alcaine

Son

Guilles Ortión

Décor

Félix Murcia

Montage

José Salcedo

Musique

Bernardo Bonuzzi

Effets spéciaux

Reyes Abades

Producteur exécutif

Agustín Almodóvar

Producteur associé

Antonio Lloréns

Directrice de production

Ester García

Production

El Deseo S.A., Laurenfilm

Distribution France

Tamasa Distribution

Format

1,85:1, couleur

Sortie

25 mars 1988 (Espagne)

1^{er} février 1989 (France)

Interprétation

Carmen Maura

Pepa

Antonio Banderas

Carlos

Julieta Serrano

Lucía

María Barranco

Candela

Rossy de Palma

Marisa

Kiti Manver

Paulina Morales

Guillermo Montesinos

Le chauffeur de taxi

Fernando Guillén

Iván

EN AVANT-SÉANCE

Un court métrage est présenté en avant-séance pour renouer avec les séances de cinéma d'autrefois et ouvrir de nouvelles pistes d'exploration entre court et long métrage.

Un autre portrait de femme libre et aventurière dans un univers graphique inventif et ludique.

ASMAHAN LA DIVA

Animation | France | 2019 | 6 min

Asmahan, diva et princesse druze, a eu une courte vie, mais quelle vie ! Mariages, gloire, espionnage, amants, alcool, poker, suicides, meurtres, scandales... Cette Marilyn orientale a marqué la grande époque des comédies musicales égyptiennes. Aujourd'hui encore, sa voix résonne dans tout le Proche-Orient et sa mystérieuse mort dans les eaux du Nil continue d'alimenter les plus folles rumeurs...

Réalisation

Chloé Mazlo

Scénario

Chloé Mazlo et Christophe Duchiron

Animation

Victor Haegelin et Éric Montchaud

Image

Nadine Buss

Montage

Stéphane Jarreau

Musique originale

Bachar Mar-Khalifé

Réalisateur

Couleurs et gloire

Auteur reconnu dès le milieu des années 1980, Pedro Almodóvar devient avec *Femmes au bord de la crise de nerfs* le principal représentant du cinéma espagnol à l'international. Dans une industrie alors en crise, il parvient à garantir son indépendance artistique et économique grâce à la société de production qu'il fonde avec son frère Agustín en 1985, El Deseo S.A.

● Départs

Né en 1949 dans la petite bourgade de Calzada de Calatrava, Pedro Almodóvar développe très tôt un goût pour le cinéma au contact de la modernité européenne (le néoréalisme italien, la Nouvelle Vague française) et de la comédie hollywoodienne. Il apprécie tout particulièrement Frank Tashlin, Blake Edwards, Billy Wilder et Stanley Donen, dont *Drôle de frimousse* (1957), situé dans le milieu de la mode, s'impose comme une référence — le générique de *Femmes...* s'inspire de celui conçu par Richard Avedon. Après avoir subi une éducation «spectaculairement religieuse», il rejoint Madrid à l'âge de dix-sept ans. Ne pouvant intégrer l'École officielle de cinéma, fermée par le général Franco en 1973, ni financer de longues études universitaires, il s'embauche à Telefónica, la compagnie nationale de téléphone. Pour lui qui ne connaissait que les secteurs pauvres et ruraux de la société, cela s'avère un excellent observatoire de la classe moyenne urbaine, qui irriguera nombre de ses films. Dans *Femmes...*, le bâtiment Telefónica, avec son architecture si caractéristique, sera visible depuis le balcon de Pepa.

● Le grand mouvement

En parallèle, Almodóvar trouve dans la capitale l'occasion de laisser s'épanouir ses talents d'artiste. Il se consacre d'abord à l'écriture, puis expérimente sur les terrains du roman-photo, de la bande dessinée et du théâtre. Il forme également un duo musical avec Fabio de Miguel, alias Fanny McNamara. «Quand nous montions sur scène, tous les deux habillés comme des prostituées, je savais que je chantais de façon horrible, mais ce qui est vraiment libérateur avec le punk, c'est que tout n'est que ricanements et grognements», confiera le cinéaste¹. Dès 1974, il commence à tourner en Super 8 des courts métrages aux titres évocateurs (*Deux putes ou une histoire d'amour qui se termine par un mariage*, *Film politique*, *La Chute de Sodome...*). La période qui s'ouvre après la mort de Franco offre un terreau favorable à la contestation des valeurs traditionnelles et à l'inventivité formelle [Société]. N'ayant pas les moyens de sonoriser ses films, Almodóvar transforme les projections en véritables performances, prêtant sa voix à tous les personnages tandis que son frère s'occupe de diffuser des musiques présélectionnées. Durant ces années, il rencontre Carmen Maura, qui jouera en 1978 dans son premier long métrage amateur (*Folle... folle... folleme Tim!*). Présente dans la plupart des films tournés durant les années 1980, elle devient la première des «chicas Almodóvar», selon l'expression forgée pour désigner les comédiennes peuplant le monde du cinéaste.



Sur le tournage des *Amants passagers* (2013)
Collection Christophe El Deseo

« Superstitieux ou non, faible ou non, avec ou sans chance, il faut toujours se fabriquer soi-même »

Pedro Almodóvar

● Superstar

La comparaison avec Andy Warhol s'impose bientôt. Comme le pape du pop art, Almodóvar est un touche-à-tout qui fait entrer les marges dans le *mainstream*. C'est aussi quelqu'un qui a le sens du commerce et de la publicité, et dont le nom devient autant celui d'un personnage que d'une marque. La société El Deseo S.A., créée pour accompagner la production de *La Loi du désir* (1987), profite pleinement de la politique menée par la ministre de la Culture Pilar Miró, qui entend soutenir les œuvres «sérieuses», «artistiques» et «de qualité» plutôt que les films purement commerciaux. La réussite du cinéaste est intimement liée à son environnement de travail. Outre son frère Agustín, le cinéaste est entouré depuis plus de vingt ans par Esther García, directrice de production, et Lola García, assistante personnelle. À la liste des collaborateurs réguliers, il faut ajouter le monteur José Salcedo, le directeur artistique Antxón Gómez, le compositeur Alberto Iglesias et le directeur de la photographie José Luis Alcaine. La maîtrise artistique et la complexité narrative propres au cinéma d'Almodóvar reposent sur les méthodes mises en place au fil des tournages par cette équipe fidèle (contrôle absolu des décors et des costumes, nombreuses répétitions, tournage dans l'ordre du scénario, peu de prises). Si *Femmes...* lui apporte le succès public et le distingue comme auteur, c'est avec *Tout sur ma mère* (1999) que le réalisateur s'impose comme une icône de la cinéphilie mondiale, et ce d'autant plus que deux de ses acteurs fétiches (Antonio Banderas et Penélope Cruz) entament à la même époque une carrière hollywoodienne. Suivront notamment *Parle avec elle* (2002), *Douleur et Gloire* (2019) ou encore *Madres paralelas* (2021).

1 Ángel Sánchez Harguindey, «La vuelta de Almodóvar», *El País Semanal*, 23 décembre 2001.

Découpage narratif

1 UN MONDE D'IMAGES

[00:00:00 – 00:02:23]

Accompagné par la chanson de Lola Beltrán «Soy infeliz», le générique combine photographies de mode et représentations publicitaires de la féminité.

2 DÉCALAGES

[00:02:23 – 00:10:37]

Tandis que Pepa rêve de son ex-amant Iván, celui-ci est dans un studio de doublage, prêtant sa voix à Sterling Hayden pour la version espagnole de *Johnny Guitare*. Iván laisse un message sur le répondeur de Pepa, lui demandant de rassembler ses affaires. En retard, Pepa récupère des résultats d'examens médicaux puis se rend au même studio. Après avoir doublé Joan Crawford, et ainsi donné indirectement la réplique à Iván, elle s'évanouit.

3 COLÈRE

[00:10:37 – 00:19:33]

Pepa découvre deux numéros de téléphone laissés par Iván à l'accueil du studio. Elle en compose un et tombe sur Lucía, l'épouse d'Iván. Sans se connaître, les deux femmes se disputent. Entourée par sa famille, Lucía se prépare à sortir. Pepa se rend dans une agence immobilière pour proposer son appartement à la location, puis à la pharmacie pour acheter des somnifères. De retour chez elle, elle dialogue avec un message laissé par Iván sur son répondeur. Elle concocte un gaspacho dans lequel elle vide une plaquette de somnifères, réunit les habits d'Iván, puis met le feu à son lit.

4 POURSUITES

[00:19:33 – 00:25:39]

Pepa dépose un mot dans la boîte aux lettres d'Iván sous le regard de Lucía, qui s'apprêtait à quitter l'immeuble. Après le départ de Pepa, celle-là intercepte le message puis le met à la poubelle. Pepa la voit faire. Une filature s'engage entre les deux femmes. De retour chez elle, Pepa comprend que la femme au téléphone est la même que celle qu'elle a suivie en taxi. Elle allume la télévision.

5 RÉVÉLATIONS

[00:25:39 – 00:31:01]

Regardant la même chaîne que Pepa, Candela est prise de panique à l'annonce de l'arrestation d'un groupe de terroristes chiïtes. Elle regroupe des affaires, qu'elle abandonne ensuite dans une décharge. Pepa laisse un message à Iván, lui annonçant qu'elle part

à sa recherche. Candela contacte Pepa afin qu'elle l'aide. Assise sur un banc, Pepa observe ce qui se passe dans l'immeuble de Lucía. Une valise tombe sur la cabine téléphonique depuis laquelle elle consulte son répondeur. Elle ramasse une photographie d'Iván et de son fils Carlos. Carlos et sa petite amie, Marisa, se précipitent pour récupérer leurs affaires.

6 RENCONTRE

[00:31:01 – 00:45:12]

À l'aube, Pepa rentre chez elle. Son répondeur est rempli de messages de Candela. Aucune nouvelle d'Iván. Candela sonne alors à la porte, trouvant refuge chez Pepa. Alors que cette dernière est sortie, Carlos et Marisa visitent son appartement, mis en location. Carlos découvre une photographie de son père sur la table de chevet. Pepa rentre alors, et les quatre font connaissance. Pepa comprend qu'Iván compte partir avec une troisième femme. Ignorée par son amie, Candela tente de sauter du balcon. Elle est sauvée et confie à Pepa son aventure avec un terroriste. Marisa tombe dans le coma après avoir bu du gaspacho empoisonné.

7 ATTAQUES

[00:45:12 – 00:51:48]

Pepa se rend chez une avocate susceptible de conseiller Candela. Elle retrouve le chauffeur de taxi qui l'avait déjà conduite. Candela confie à Carlos que les terroristes vont détourner un avion. Celui-ci appelle la police puis embrasse Candela. L'entretien avec l'avocate s'envenime. Pepa la gifle.

8 PRÉPARATIFS

[00:51:48 – 01:00:20]

À la loge de son immeuble, Pepa découvre une valise laissée pour Iván. Furieuse, elle la prend. Avec Candela, elle s'apprête à fuir Madrid. Carlos lit le courrier de Pepa, dont l'un concerne des résultats médicaux. Par téléphone, Lucía menace Pepa de venir à son appartement. Carlos confie à Pepa l'histoire de ses parents, et l'internement de sa mère en hôpital psychiatrique. Pepa sort. Carlos et Candela regardent Marisa avoir un rêve érotique.

9 CROISEMENTS

[01:00:20 – 01:03:47]

Pepa jette à la benne la valise qu'Iván espérait trouver à la loge. L'avocate Paulina Moralès se cache dans sa voiture en apercevant Pepa, tandis qu'Iván laisse un message sur le répondeur de sa maîtresse. Toujours dans la cabine, ce dernier voit arriver Lucía. Il se cache à son tour. Rentrée chez elle, Pepa jette un disque par la fenêtre, qui tombe sur Paulina, puis le répondeur, qui atterrit sur la voiture de celle-ci, au moment où elle allait partir avec Iván.

10 INTERROGATOIRE

[01:03:47 – 01:15:24]

La police débarque chez Pepa en même temps que Lucía. S'ensuit un interrogatoire à propos des terroristes chiïtes. Un réparateur de téléphone arrive également. Du gaspacho est servi. Pepa comprend qu'Iván et Paulina seront dans l'avion pour Stockholm que les terroristes s'apprêtent à détourner. Les somnifères font leur effet. Tout le monde s'endort, sauf Pepa et Lucía. Celle-ci s'empare des revolvers des policiers et menace Pepa.

11 DÉNOUEMENT

[01:15:24 – 01:24:01]

Lucía contraint un motocycliste de l'emmener à l'aéroport. Pepa et Ana, la petite amie du motocycliste, les poursuivent en taxi. Alors que Lucía est sur le point de tuer Iván, Pepa la fait tomber. Lucía est arrêtée par les policiers. Pepa dit à Iván qu'il est trop tard pour parler. Celui-ci retrouve Paulina dans la file d'attente.

12 APAISEMENT

[01:24:01 – 01:28:21]

De retour chez elle, Pepa confie à Marisa, qui vient de se réveiller, qu'elle attend un enfant. Le générique de fin défile tandis que les deux femmes discutent sur la terrasse.



Récit

Hasards et coïncidences

Femmes au bord de la crise de nerfs transforme Madrid en un petit théâtre dans lequel tout le monde se découvre intimement lié. Davantage que par le nombre de personnages, finalement limité, le film se distingue par la profusion des croisements et des hasards qu'il organise — ce que figure à sa manière le démêlage d'un tuyau d'arrosage par trois des héros. Collisions et évitements rythment sa dramaturgie. Si la dispersion ne l'emporte pas, c'est qu'il est en même temps fortement structuré : un lieu, l'appartement de Pepa, et un personnage, Pepa elle-même, sont au centre d'un réseau d'actions qui se déploie sur deux journées seulement.



● Sursauts

En tant que narratrice, Pepa semble à l'origine du récit. C'est elle qui, en voix *off*, en indique dès le premier plan l'enjeu central : sa relation dégradée avec Iván [séq. 2]. Si sa position subjective continue d'irriguer le début du film à travers une séquence de rêve, elle se retrouve toutefois bien vite en retard sur l'action. Celle-ci démarre sans elle, par la séance de doublage à laquelle elle devait participer, puis le coup de fil de son amant. La voix d'Iván l'arrache à un lourd sommeil, mais trop tard pour qu'ils puissent échanger directement. Dès lors, Pepa ne cesse de courir après un

« J'ai écrit le scénario en pensant que le film ressemblerait à l'adaptation d'une pièce qui n'existe pas »

Pedro Almodóvar

homme qui, pour sa part, entend marquer la distance. Le sursaut initial augure d'un rapport contrarié au temps, que confirme paradoxalement l'omniprésence des horloges : Pepa n'est jamais à l'heure. Toujours, elle rate Iván. *Femmes...* joue ainsi du différé : Pepa n'écoute pas tout de suite son amie Candela, et elle ne comprend le lien entre Iván et Paulina Morales qu'à contretemps, bien après avoir rassemblé les indices qui lui permettent cette déduction. Ce retard, que tente de combler une vaine agitation, a une raison profonde : il faudra tout le film à Pepa pour accepter que la rupture avec son ex-amant est consommée et qu'elle n'a en somme plus rien à lui dire — pas même qu'il est le géniteur de l'enfant qu'elle porte. Leur histoire bascule alors pleinement dans le passé.

● Suspensions

Si l'objet de la quête de Pepa se révèle fuyant, elle-même pousse rarement la poursuite jusqu'à son terme. Lancée sur la piste de Lucía, qui vient de déchirer le mot qu'elle a laissé à Iván, elle se contente de repérer l'immeuble où celle-ci s'arrête [séq. 4]. Non seulement elle ne l'interpelle pas pour en savoir davantage, mais la filature en taxi délaisse le potentiel suspense d'un montage alterné pour se concentrer sur la conversation entre la protagoniste et le chauffeur. La tension décroît, la confrontation est ajournée. Convertie en information partielle (l'adresse d'une femme dont Pepa ignore à ce moment l'identité), l'action relève en fait plutôt de l'enquête. De retour dans son appartement, la comédienne manifeste à la fois son impatience (elle regarde dans la rue depuis son balcon, consulte nerveusement sa montre) et le cheminement de sa pensée (elle fait des allers-retours

puis, après une brusque interruption, s'empare d'un bottin). Il est frappant que, une fois les premières pièces du puzzle assemblées (la femme avec qui elle s'est disputée au téléphone et celle qu'elle a suivie sont une seule et même personne, connue d'Iván), Pepa se contente de s'allonger face à la télévision. Cette suspension paraît ouvrir une brèche dans le récit, par laquelle s'engouffre aussitôt Candela. La dynamique est relancée par ce qui est tout autant une bifurcation qu'une mise en abyme du récit : un personnage veut se confier à quelqu'un qui l'évite ou repousse le moment de la confidence.



● Indices

Comme toute enquête, *Femmes au bord de la crise de nerfs* repose sur la collecte d'indices ou de preuves. Ceux-ci tombent parfois littéralement du ciel, comme lorsqu'une photographie d'Iván et de son fils Carlos atterrit sur la cabine téléphonique où se trouve Pepa [séq. 5]. Pedro Almodóvar s'amuse évidemment avec les conventions du genre. Mais le spectateur est lui aussi placé dans une posture d'investigateur. Progressivement, allusion après allusion, il lui apparaît que Pepa est probablement enceinte. À quel moment le comprend-il vraiment ? Dès que celle-ci récupère les résultats de ses examens médicaux ? Lorsqu'elle laisse sur le répondeur d'Iván un message indiquant qu'elle doit lui raconter quelque chose qui les concerne tous les deux ? Ou lorsque Carlos, après avoir lu lesdits résultats, se montre d'une étonnante sollicitude ? Disséminés, ces éléments prennent en tout cas leur sens définitif lors de l'ultime séquence, durant la conversation entre Pepa et Marisa.

● L'in vraisemblable vérité

La fiction moderne dominante s'est construite sur des principes de probabilité et de régularité. Elle met en scène la stabilité de la vie bourgeoise et des structures sociales garanties par l'État. Son horizon est fondamentalement réaliste — au contraire des récits picaresques ou des contes, par exemple. Les événements qui rompent avec le quotidien tendent ainsi à être perçus comme des anomalies qu'il faut régler afin que les choses reprennent leurs cours. Il en va tout autrement chez Pedro Almodóvar, dont les scénarios poussent loin l'art de l'imbroglio. Il est bien sûr des plus incongrus que le fils d'Iván visite l'appartement de la maîtresse de son père, ou que les terroristes côtoyés par Candela se retrouvent dans le même vol que l'acteur et sa nouvelle compagne. La tentative infructueuse des policiers de comprendre ce qui réunit chez Pepa tout ce petit monde pourrait valoir comme commentaire ironique sur le refus du vraisemblable.

Si le spectateur accepte volontiers ce qui pourrait ressembler à des facilités d'écriture, c'est sans doute parce que la multiplication des hasards finit paradoxalement par faire système. D'une part se dessine l'idée d'un microcosme, Madrid devenant un village où l'on ne cesse de se croiser (le retour à trois reprises du taxi-mambo). D'autre part, l'histoire est en même temps foisonnante et bouclée, chaque développement narratif trouvant une forme de résolution. Le réparateur de téléphone apparaît comme une possible consolation amoureuse pour Marisa, qui devient la confidente de Pepa, tandis que Carlos et Candela finissent enlacés — le fils se révélant aussi volage que son père. Même une voisine croisée brièvement à la sortie de l'ascenseur se retrouve mêlée à la folle course de Pepa. Le plus étonnant à cet égard demeure l'irruption du terrorisme international dans une intrigue sentimentale par ailleurs très localisée (Almodóvar insiste

sur les adresses, au point de montrer l'imposant numéro au bas de l'immeuble de l'avocate). Plutôt qu'une occasion de créer des personnages (nous n'apercevons qu'un portrait-robot à la télévision), le film en fait surtout une matière à commérages. Ainsi, il ne rompt pas avec son principe de focalisation (le point de vue est d'abord et avant tout celui des femmes, en l'occurrence de Candela), sa thématique (l'impossibilité des relations homme/femme) ou même son ton général (la légèreté l'emporte encore sur le drame).

● Tous en scène

Concentrée sur deux journées et bornée par deux réveils, l'action trouve aussi sa cohérence grâce à un lieu, l'appartement de Pepa. C'est vers là que tout le monde converge. L'habileté d'Almodóvar consiste alors à multiplier les motifs : on y vient pour une visite immobilière, une vengeance amoureuse, une enquête, un travail de réparation, y récupérer des affaires ou y trouver refuge. Chacun en somme a ses raisons, et c'est bien cela qui crée le tourbillon. Le salon, vaste et ouvert, est conçu comme une scène de théâtre dont l'artificialité est de plus en plus sensible à mesure que les personnages se multiplient. La référence au vaudeville, et à Eugène Labiche en particulier, a été explicitée par Almodóvar. Pour son premier film tourné quasi intégralement en studio, il témoigne en tout cas d'une grande intelligence dans la conception et l'utilisation des lieux. Loin d'être un simple décor, l'appartement participe à sa manière au récit. Si sa destruction partielle (lit brûlé, fenêtres brisées) pouvait se voir comme la conséquence de la rupture avec Iván, le fait que Pepa évoque à la fin la venue de la femme de ménage et le rangement qu'il y aura à faire laisse entrevoir un rapport pacifié à cet endroit qui, à défaut d'avoir protégé son amour, accueillera peut-être son enfant.





Genre

Méli-mélo

Après Rainer Werner Fassbinder et avant Todd Haynes, Pedro Almodóvar se sera fait l'héritier du mélodrame hollywoodien. Proche en particulier de Douglas Sirk, le cinéaste déploie comme lui des intrigues complexes, au fil desquelles des personnages principalement féminins affrontent dans la sphère de l'intime les contradictions de la société patriarcale. Par-delà le scénario, le mélodrame est peut-être surtout un terrain d'expérimentation stylistique. Dans *Femmes au bord de la crise de nerfs*, Almodóvar croise en outre le genre avec la comédie, sans pour autant verser dans la parodie.

● Une intrigue téléphonée

Du point de vue narratif, le genre se caractérise par la prépondérance des personnages féminins, l'adoption du point de vue de la victime, le développement de conflits moraux, un sens aigu des rebondissements et enfin l'importance accordée aux hasards et aux secrets. *Femmes...* reprend tous ces éléments à son compte, dévoilant les vies cachées d'Iván depuis la perspective de la femme trahie et abandonnée. Sur une courte période, le film multiplie les révélations au point d'en donner le tournis. Par là, il compense un relatif défaut d'action (il ne s'agit en effet que de parler à un homme d'un sujet dont le spectateur ne peut pas tout de suite mesurer l'importance). Le développement d'une intrigue secondaire autour de Candela et des terroristes épouse la même logique, déclinant le motif de la trahison masculine tout en relançant le récit au mépris de la vraisemblance. Alors que le téléphone et le répondeur provoquent une multiplication des occasions ratées de discuter, l'appartement de Pepa comme lieu central précipite les rencontres les plus saugrenues [Récit]. Là encore, Almodóvar se montre fidèle au genre, qui projette les conflits et contradictions des personnages moins dans le monde extérieur (comme le font le western ou le film noir, par exemple) que dans l'espace domestique.

● Style

Pour l'historien et théoricien du cinéma Thomas Elsaesser, le mélodrame est le mode de signification cinématographique le plus complexe jamais élaboré par Hollywood, car il ne repose pas sur des actions extérieures, mais sur des tourments intérieurs¹. Par conséquent, les réalisateurs ont dû matérialiser les états émotionnels et psychologiques des personnages à travers les décors, les couleurs, la lumière, les gestes ou la composition des plans, ce qui confère à ces films une expressivité rare. Les accélérations dramatiques et les métaphores visuelles constituent la véritable chair du mélodrame. L'étymologie du terme renvoie de fait à l'accompagnement musical des scènes les plus graves et poignantes. Cet effet de « ponctuation » et d'intensification s'est étendu à toutes les composantes du film. D'où le travail plastique sur les couleurs, notamment le bleu et le rouge [Mise en scène]. D'où également l'importance accordée aux objets, qui saturent le cadre à mesure de l'investissement affectif et psychique qu'ils provoquent. C'est bien sûr le cas du combo téléphone-répondeur, mais Almodóvar créé aussi des « tableaux » plus ponctuels, comme lorsqu'il figure le bouillonnement de Pepa à travers un comprimé effervescent jaune, ses ongles rouge sang, une lame de couteau et une boîte de somnifères.

¹ Thomas Elsaesser, « Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama », *Monogram* n° 4, 1972.



« L'unique problème qui reste dans ce paradis terrestre est que les hommes continuent à abandonner les femmes »

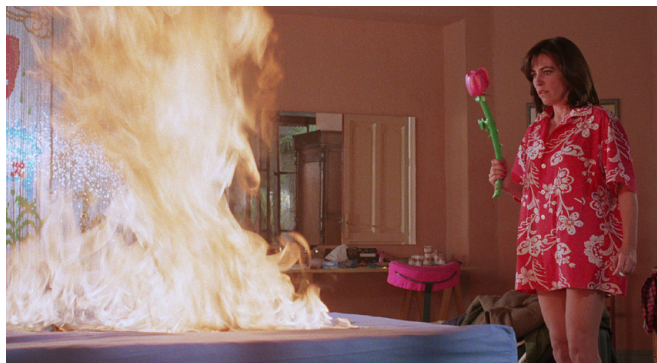
Pedro Almodóvar

● Musique

L'excès émotionnel du mélodrame trouve dans la musique un relais et un amplificateur de première importance. Si la musique composée par Bernardo Bonezzi pour le « taxi-mambo » et la course-poursuite finale apporte une touche de légèreté, l'emploi de deux extraits de *Shéhérazade* de Rimski-Korsakov sert au contraire à marquer une certaine inquiétude ou mélancolie. Mais ce sont les chansons interprétées par Lola Beltrán (« Soy infeliz ») et La Lupe (« Puro teatro ») qui, ouvrant et concluant le film, sont utilisées de la manière la plus intéressante. Leurs paroles agissent comme des voix *off* expliquant ou commentant l'intrigue. Elles sont ainsi pleinement intégrées à l'univers du personnage — et ce d'autant plus qu'Iván se sert du disque de Beltrán pour suggérer son départ, et que celui-ci finira par la fenêtre. Écrite par Felipe Jimenez Gomez, « Soy infeliz » laisse entendre le désespoir d'une femme abandonnée (« Penses-tu que je dois mourir si tu ne m'aimes pas ? »). « Puro teatro », sur un texte de Tite Curet Alonso, exprime pour sa part le détachement de Pepa (« C'était ta meilleure performance... pour me briser le cœur, et aujourd'hui que tu pleures vraiment pour moi, je me souviens de ton mensonge. Désolé si je ne te crois pas, je pense que c'est du théâtre »).

● Échappées

Au contraire de la société américaine dépeinte par Sirk dans les années 1950, l'Espagne d'Almodóvar offre aux femmes les conditions d'une plus grande autonomie sociale, matérielle, sexuelle et affective. Par conséquent, la souffrance, la résignation, la désillusion ou l'autodestruction qui étaient le lot des personnages de mélodrame (c'est encore le cas pour Lucía, qui apparaît comme la survivance d'un passé extrêmement conservateur) peuvent être dépassées. Le fait d'avoir un enfant seule n'est pas pour Pepa un drame ou une honte insurmontable. Ce contexte entraîne un rapport au genre peut-être plus lâche, qui permet à la comédie de se greffer. Avec pour modèle *Femmes* (George Cukor, 1939) ou *Comment épouser un millionnaire* (Jean Negulesco, 1953), le cinéaste retrouve alors l'esprit de la comédie sophistiquée, où selon ses termes, « on évite les décors naturels. Il y a énormément de coups de téléphone et la sonnette d'entrée n'arrête pas de sonner. Les personnages parlent très vite, comme s'ils ne pensaient pas ce qu'ils disent, marchent plus vite qu'à l'ordinaire et n'ont pas le temps de réfléchir à ce qu'ils font »². Le but dans *Femmes...* n'est toutefois pas le mariage ou le remariage, mais la séparation et l'indépendance. Cela produit des situations ambivalentes. Ainsi, lorsque Pepa met le feu au lit qui symbolise son amour pour Iván [séq. 3], nous faisons évidemment face à un moment d'excès purement mélodramatique. Mais la fleur en plastique qui fond au contact de la chaleur ajoute une touche comique qui montre bien l'artificialité de la scène. Le rôle de confident du chauffeur de taxi est de la même façon indissociable de l'amusement que procure son invraisemblable véhicule. La figure de Carlos est à cet égard exemplaire du rapport distancié de *Femmes...* au mélodrame : par son mélange d'audace et de maladresse ainsi que son bégaïement, l'enfant abandonné par son père devient surtout vecteur de rires.



● Chute, déchet, déchéance

Le motif de la chute se situe au point de croisement du mélodrame et de la comédie. La séquence à l'aéroport offre un bon exemple de cette ambivalence. Parvenue près de la zone d'embarquement, Pepa trébuche puis se redresse, lance *in extremis* un chariot à bagages contre Lucía qui tire plusieurs fois en l'air en tombant. Tout le monde se jette alors à terre, et Pepa s'évanouit. Si le lancement du chariot peut se justifier de manière réaliste (le personnage utilise ce qu'il a sous la main), le positionnement de la caméra sur celui-ci ne contribue-t-il pas à donner à la situation un air de farce ? Les élèves pourront également comparer la posture des deux femmes. Le contraste entre la raideur habituelle de Lucía et la façon maladroite qu'elle a de tomber puis de se débattre prête à sourire. De son côté, Pepa est dans un abandon d'autant plus pathétique qu'Iván la tient — enfin ! — entre ses bras. Si l'on ajoute à cela la tentative de suicide de Candela, on pourrait conclure que, de façon à la fois littérale et métaphorique, l'homme provoque la chute de la femme. Décoiffée et tenue par deux policiers, Lucía offre bien une image de la déchéance. Mais cela ne vaut pas pour toutes. D'une part, Pepa se redresse — et avec elle tous les usagers de l'aéroport — afin d'exprimer son indépendance. Et, d'autre part, la chute est tout au long du film activement transférée des corps vers les objets. Pour Pepa, la rupture passe ainsi par le fait de jeter ce qui la relie encore à Iván par la fenêtre (téléphone, disque, répondeur) et à traiter ses affaires non plus comme des fétiches ou des souvenirs, mais comme des déchets (la valise mise à la benne). Le mot laissé dans la boîte aux lettres d'Iván subira un sort comparable : mis à la poubelle par Lucía, il sera lu par un éboueur, puis détruit à la demande de Pepa.

Mise en scène

Le goût de l'artifice

L'exubérance du cinéma de Pedro Almodóvar ne doit pas occulter une recherche de maîtrise de plus en plus prononcée. Celle-ci concerne toutes les composantes de la mise en scène, y compris les couleurs des habits, le choix des accessoires ou la décoration des appartements. Grâce au tournage en studio, le cinéaste peut en effet façonner de toutes pièces l'univers de ses personnages.



● Choisir son *camp*

La première apparition de Lucía [séq. 3] est emblématique de la sensibilité esthétique d'Almodóvar. Tandis qu'elle répond au coup de fil de Pepa, son profil s'inscrit dans un cadre présentant des papillons naturalisés. Indiquant peut-être une certaine « fixation » du personnage (sur le passé et Iván), la composition suggère en même temps l'importance pour elle de la parure. En enfilant sa perruque noire de jais, elle achève bientôt sa métamorphose. Comme le ferait une actrice avant d'entrer en scène, elle contemple alors longuement son visage dans un miroir. Lucía tient un rôle, jusqu'à ce que la folie l'emporte et qu'elle laisse ses cheveux défaits flotter dans le vent. Cette attention extrême à son apparence semble trahir une difficulté à vieillir. Avant de tirer sur son ancien amant, elle enfle néanmoins ses lunettes de vue, comme si elle était soudain rattrapée par son âge [séq. 11].

Coiffure, costume, maquillage, tout cela n'est pas secondaire pour les personnages d'Almodóvar. C'est par là qu'ils se mettent eux-mêmes en scène. Dans un article de 1964 intitulé « Le style "Camp" », Susan Sontag écrit : « Le "Camp" voit tout entre guillemets. Ceci, une lampe — non, une "lampe" ; là, une femme — non, une "femme". Voir le côté "camp" dans les êtres et les choses, c'est se les représenter jouant un rôle ; c'est agir sur la sensibilité, en lui présentant, dans son extension maxima, l'image de la vie comme représentation théâtrale. »¹ On peut également penser aux cheveux peroxydés du chauffeur de taxi ou au masque de crème rose que portent les clientes de la pharmacie. Le taxi-mambo, avec ses fausses fourrures recouvrant sièges, volant et rétroviseur, symbolise parfaitement l'indistinction de l'utile et de l'accessoire. L'ornement triomphe. Comme le note encore Sontag, « le "Camp" est fondamentalement ennemi du naturel, porté vers l'artifice et l'exagération. [...] Le vêtement, le mobilier, tous les éléments du décor visuel, par exemple, prennent dans sa perspective une grande importance ». L'élégant générique, déroulant l'analogie entre la mode et le cinéma (la pellicule comme tissu, les ciseaux du couturier se confondant avec ceux du monteur, etc.), peut se voir à cet égard comme un véritable manifeste esthétique.

● Décors

L'amour du factice se manifeste dès le premier plan, lorsqu'un lever de soleil est représenté par le mouvement vertical d'un éclairage se découpant contre la façade en plastique d'un immeuble. Davantage que de l'ironie, il est possible d'y voir un hommage à certaines conventions du cinéma hollywoodien, qui a pu recourir de la même façon à des

« Le kitsch protège
ma pudeur et j'y tiens
beaucoup »

Pedro Almodóvar



paysages miniatures (ils sont courants chez Alfred Hitchcock, par exemple). Présentes aussi dans l'agence immobilière, les maquettes sont l'occasion d'une mise en abyme du studio où est tourné le film [séq. 3]. L'employé, incarné par Agustín Almodóvar, frère de Pedro et producteur du film, s'amuse avec une figurine de Captain America comme s'il dirigeait sa propre fiction. Les rapports d'échelle nourrissent une certaine veine comique — les acteurs dépassent les immeubles comme s'ils étaient des monstres dans une version de *Godzilla*. De façon peut-être plus étonnante, les véritables rues de Madrid sont elles aussi souvent ramenées à une forme d'irréalité. Les figurants sont tous occupés à une activité ludique, faisant du patin à roulettes, du cerceau ou sautant à cloche-pied, comme c'est le cas pour une femme en bas de chez Lucía. Mais c'est surtout la façon dont Almodóvar les dispose dans le cadre, en groupe compact ou à l'avant-plan, qui produit une certaine étrangeté. De façon plus générale, l'artifice peut viser non pas une rupture totale avec le passé, une invention *ex nihilo*, mais la recréation d'un paradis perdu. C'est ce que laisse entendre Almodóvar quand il dit : « Pepa évoque la nostalgie d'une vie de famille calme à la campagne, c'est pour cela qu'elle élève tous ces animaux sur son balcon. Je me sens très proche de Pepa pour cela, j'ai cette même nostalgie de la famille. »²

1 Repris dans Susan Sontag, *L'œuvre parle*, Christian Bourgois, 2010.

2 Frédéric Strauss, *Conversations avec Pedro Almodóvar*, Cahiers du cinéma, 1994.



Éclats de couleur

Dans une déclaration qui n'est pas sans évoquer un scénario de mélodrame, Almodóvar a expliqué l'origine de son goût pour la couleur : « La culture espagnole est très baroque, mais celle de La Mancha est au contraire d'une sévérité terrible. La vitalité de mes couleurs est une façon de lutter contre cette austérité de mes origines. Ma mère s'est habillée en noir presque toute sa vie, il y a à peine quelques années que je l'ai entendue dire qu'elle avait envie de porter des vêtements de couleur. Depuis l'âge de trois ans, elle était condamnée à porter le deuil pour différentes morts familiales. Mes couleurs sont comme une réponse naturelle partie du ventre de ma mère pour m'élever contre l'austérité obligatoire. Avec le pouvoir de lutter que possède la nature humaine, ma mère a conçu un enfant qui aurait la force d'aller à l'encontre de tout ce noir. »³ Assurément bigarrés, les films du réalisateur affichent en même temps une indéniable précision dans le choix des couleurs, leur association et leur disposition. Particulièrement notable est son recours au rouge et au bleu. Alors que le jaune est rare, les deux autres couleurs primaires se trouvent fréquemment associées, produisant un fort contraste entre « chaud » et « froid ». Ainsi, le téléphone rouge de Pepa côtoie un abat-jour bleu électrique, ce qui rappelle la cabine depuis laquelle Iván laisse son premier message (combiné rouge et dôme en plastique bleu transparent, à travers lequel on voit son visage). Avant qu'elle ne passe une robe noire, Candela porte une tenue bleue rayée de blanc qui s'accorde aux transats de son hôte, laquelle enfille un gilet rouge vif. Même dans le clapier à lapins, la présence d'une vieille bouteille d'huile de moteur paraît se justifier par son logo, bleu et rouge évidemment.

Vert, violet, orange, rose complètent la palette. Le cinéaste peut en faire un usage discret, comme lorsqu'il place dans un plan d'ensemble de l'appartement de Pepa des pelotes de laine de toutes les couleurs. De la même façon, un tableau posé contre un mur du bureau de Paulina Morales tranche sur l'austérité ambiante, le conflit entre les deux femmes se manifestant par ailleurs dans le rapport tailleur bleu/aspirateur rouge. Almodóvar agit alors en peintre, agençant moins des objets que des touches de couleur. Cela n'est pas sans

évoquer *Drôle de frimousse* de Stanley Donen (1957) ou les mélodrames de Douglas Sirk comme *Tout ce que le ciel permet* (1955) et *Mirage de la vie* (1959), qui rompent avec les codes du réalisme pour faire flamboyer l'écran. Le dernier mouvement du film joue sur une complémentarité entre les vêtements rouges de Pepa et le tailleur rose pâle de Lucía. Le sac à main que porte cette dernière, reproduisant une toile de Sonia Delaunay, pourrait bien confirmer la tendance à l'abstraction dans l'emploi que le cinéaste fait des couleurs, mais aussi des formes — points et rayures ont effectivement leur importance.

● Passion rouge

Cités par Pedro Almodóvar comme une source d'inspiration, les films de Jean-Luc Godard ont dès le début des années 1960 fait de la couleur un terrain d'expérimentation plastique. Alors qu'on lui faisait observer l'omniprésence du sang dans *Pierrot le fou* (1965), le cinéaste a eu ce mot resté célèbre : « Pas du sang, du rouge. » Manière de pointer que la couleur valait indépendamment de sa source ou de son support. Avec *Femmes...*, Almodóvar pourrait volontiers reprendre cette déclaration, à une nuance près : « Pas des tomates, du rouge. » Il pourrait à cet égard être intéressant de proposer aux élèves de comparer des photogrammes de *Femmes...* et de films de Godard comme *Une femme est une femme* (1961), *Le Mépris* (1963), *Pierrot le fou* ou encore *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966), qui travaillent chacun à sa manière la touche, l'aplat et la saturation. À quels moments Almodóvar remplit-il l'écran de rouge (la fin du rêve de Pepa; la préparation du gaspacho mortel) ? Comment combine-t-il expressivité et symbolisme ? Privilégie-t-il plutôt une dimension sur l'autre ? Si le rouge est en effet « la couleur de la passion, du sang, du feu », selon ses propres termes, il ne se contente pas d'illustrer, mais propose une véritable expérience sensible de la couleur.

3 Ibid.

Présences du cinéma

Il n'est pas rare que les personnages d'Almodóvar travaillent dans le milieu du cinéma ou plus largement de l'audiovisuel : certains sont réalisateurs (*La Loi du désir*, 1987 ; *Étreintes brisées*, 2009), d'autres actrices (*Attache-moi*, 1989) ou encore maquilleuses (*Kika*, 1993). Cette position permet de mettre au jour les processus de fabrication des films. Non sans humour, le cinéaste montre comment l'illusion cinématographique fonctionne, c'est-à-dire à la fois comment elle est fabriquée et comment elle agit. Rendre les ficelles visibles n'enlève rien à l'affect et à la croyance, au contraire. L'artifice n'est pas qu'un truc, c'est surtout un art. Dans *Femmes...*, les acteurs accomplissent avec le même professionnalisme le doublage d'une publicité comique et d'un classique du cinéma hollywoodien, le *Johnny Guitare* de Nicholas Ray (1954) [séq. 2]. Une grande importance est en outre accordée au matériel, notamment la console de mixage, les casques audio et les micros. Le projecteur s'apparente quant à lui à un personnage (aucun opérateur n'est d'ailleurs présent, si bien qu'il semble fonctionner tout seul). Sa lumière rouge signale la montée de l'intensité dramatique. Son faisceau lumineux, cadré en plongée zénithale et suivi par un lent travelling latéral, baigne Pepa jusqu'à l'envoûter. Si l'écran en effet n'apparaît plus, c'est que l'actrice est cette fois complètement absorbée par l'image — et évidemment la voix de son amant, qu'elle entend dans le casque — et ce jusqu'au vertige. Son évanouissement se révèle alors un moyen d'échapper à l'emprise de l'écran — ce que figurent les lunettes posées au premier plan, qui recréent de l'écart entre le corps et l'image.

● Le monde comme cinéma

Au contraire de celui de Pepa, l'appartement de Candela n'est montré que très partiellement [séq. 5]. De façon significative, Almodóvar en fait moins un espace de vie qu'une surface visuelle. Au centre du seul plan qui lui est consacré se trouve le poste de télévision ; à gauche, une affiche publicitaire sur laquelle pose la jeune femme ; enfin, à droite, dans le reflet d'un miroir, une affiche de film dont le titre indique le métier de Candela et condense peut-être ses aspirations : *Cover Girl* (cette comédie musicale réalisée par Charles Vidor en 1944 est sortie en France sous le titre *La Reine de Broadway*). De fait, la précipitation ne l'empêche pas d'emporter son *book*, comme si une occasion professionnelle pouvait se présenter à tout instant.

Un autre film américain fait l'objet d'une référence plus développée. Assise sur un banc face à l'immeuble de Lucía, Pepa observe les scènes de vie qui se déroulent à chaque fenêtre [séq. 5]. Almodóvar suspend l'action quelques instants afin de reproduire la situation élaborée par Alfred Hitchcock dans *Fenêtre sur cour* (1954) : une succession de champs-contrechamps entre un personnage qui regarde et d'autres qui sont regardés sans le savoir. La femme qui danse en soutien-gorge est une allusion transparente à « Miss Torso », qui elle aussi s'entraînait sans beaucoup de vêtements, quand l'homme exploré rappelle que toutes les scènes aperçues par le photographe L. B. Jefferies (James Stewart) avaient pour sujet l'amour, ses joies et ses déceptions. Il y a là autre chose qu'un clin d'œil appuyé : une façon de montrer que la vie, parfois, imite les films. Il en va de même lorsque le chauffeur de taxi, invité à suivre un autre véhicule, déclare à la fois surpris et joyeux : « Je croyais que ça n'arrivait qu'au cinéma. »



● Au miroir de la sitcom

Plusieurs affiches ont été conçues pour *Femmes au bord de la crise de nerfs*. L'une d'elles présente les personnages féminins (à l'exception de Paulina Morales) assis sur un canapé, avec en arrière-plan une vue de Madrid. De façon révélatrice, le générique de la série *Friends* (1994-2004) de Marta Kauffman et David Crane se termine par une image similaire. En comparant les deux, les élèves pourront être amenés à s'interroger sur la proximité du film d'Almodóvar avec le genre de la sitcom. Quel rapport celui-ci établit-il entre la ville et l'espace domestique ? Comment l'appartement se transforme-t-il en scène, et l'intimité en spectacle ? Y a-t-il dans le film une mécanique narrative qui pourrait être reconduite d'épisode en épisode ? Cette dernière question trouvera peut-être prochainement des réponses concrètes. Après avoir été adapté à Broadway en comédie musicale, le long métrage d'Almodóvar devrait en effet donner lieu à une série écrite par Noëlle Valdivia et supervisée par le cinéaste lui-même.



Le prisme des images

La mise en scène de la séance de doublage d'Iván construit un rapport singulier avec les images projetées. L'acteur apparaît en effet comme incrusté dans l'écran. Le cadrage le place tantôt en amorce face à Joan Crawford, tantôt en miroir de Sterling Hayden, dont il reproduit le geste de vider un verre de whisky. Ces deux modalités — incrustation, spécularité — se disséminent dans le film, rompant avec la transparence de la représentation classique pour créer à l'intérieur de la fiction des effets de mise en abyme. L'image, ou certaines de ses composantes, se donnent à voir en tant que telles. Lorsque Candela ouvre le judas de chez Pepa, les visages de Carlos et de Marisa s'enchâssent dans le reflet du sien, créant un plan composite qui mêle, comme durant le doublage, corps et image. Par la suite, les cabines téléphoniques vont aussi être l'occasion de marquer à la fois un écart et une superposition entre deux strates ou fragments d'image. La surface vitrée fait écran, elle compose un cadre dans le cadre, et en même temps insère le personnage dans un environnement qui apparaît comme une toile de fond (c'est particulièrement le cas lorsque Candela téléphone depuis une cabine étrangement située en haut d'une décharge, avec la ville floue en arrière-plan).

● Écrans

Vitres et vitrines sont régulièrement utilisées pour transformer les personnages en spectateurs. Le taxi-mambo est ainsi un écran mobile découpant des scènes au sein de la ville. Et peu importe l'urgence, son chauffeur commente ce qu'il voit par le pare-brise — le bord de celui-ci tendant à se rapprocher du cadre cinématographique. Lors de la course-poursuite finale [séq. 11], Ana s'offusque de la façon dont Lucía agrippe son petit ami Ambite. Pepa propose alors une autre interprétation de son geste et de sa posture, plus pragmatique que sexuelle. Le dialogue crée une distance comique avec l'action, dont les femmes sont à la fois parties prenantes et spectatrices. De la même manière, la vitrine du bar-restaurant par lequel Pepa guette la sortie de Lucía met le réel à distance, et ce d'autant plus que des peintures sur le verre se superposent à la vie de la rue. Ces mises en abyme sont à l'occasion plus littérales, comme lorsque Pepa se regarde à la télévision dans une de ces fausses publicités qu'Almodóvar s'est souvent amusé à créer. Le cinéma n'est jamais seul chez lui, mais il cohabite avec une multiplicité d'images, qu'il cite (la presse *people* dans le taxi, les tableaux dans le bureau de Paulina Morales ou chez Pepa) ou qu'il parodie (les fausses publicités, donc, ou le journal télévisé, dont la présentatrice n'est autre que la mère de Pedro et Agustín, Francisca Caballero).



Enfin, s'il y a peu de miroirs dans le film, un plan marquant montre Marisa se refléter dans des morceaux de verre au moment où Candela s'apprête à sauter du balcon [séq. 6]. La diffraction de son visage semble préfigurer ce qui pourrait arriver à l'amie de Pepa et tisse une forme de solidarité entre les personnages féminins. En outre, on peut observer un curieux mimétisme chez les personnages. C'est particulièrement sensible avec les deux policiers, Almodóvar traitant le motif du duo sur un mode comique en les faisant se déplacer et boire de manière synchrone. Mais c'est aussi le cas lors d'un plan plus discret mettant face à face Pepa et Candela : séparées par la barre d'un parasol qui divise également le cadre, elles avalent en même temps leur verre d'eau. Comme pliée en son centre, l'image se donne dans une symétrie qui en dévoile l'artificialité.



1



2



3



4



5



6



7



8

Séquence

Carrefour de la passion

[01:00:23 – 01:03:47]

Alors que les personnages n'ont cessé de se rater ou de s'éviter, cette séquence marque le passage vers une dramaturgie de la collision et de l'affrontement. À tous égards, elle apparaît comme une version miniature du film, d'une grande virtuosité tant du point de vue du récit que de la mise en scène.

● Suspense

Pepa a pris la résolution de se séparer des affaires d'Iván. Elle a également déchiré le courrier du médecin indiquant qu'elle est enceinte. Alors qu'Iván se trouve dans son immeuble, un microsuspense se crée. Après une heure de film, le moment de la rencontre serait-il enfin arrivé? La femme attend l'ascenseur, l'homme est retenu par la concierge [1]. Le soudain empressement d'Iván lorsqu'il apprend la colère de Pepa contraste de façon comique avec les commérages de la gardienne, qui entend bien raconter son histoire par le menu. Les deux personnalités ne sauraient en outre être plus opposées : si l'une ne peut pas mentir à cause de sa religion, l'autre a fait de l'imposture une habitude et d'une certaine manière un métier. En filmant la conversation à travers une porte vitrée, Almodóvar introduit par ailleurs un jeu sur les cadres et les reflets que la séquence s'emploiera à développer. Finalement, Iván s'en va. Il sort du champ par la droite, la concierge rentre dans sa loge. C'est alors que Pepa

apparaît sur la gauche. L'enchaînement des déplacements est parfait, il n'y a aucun temps mort. Ce chassé-croisé est encore appuyé par un travelling latéral qui permet de montrer à la fois Pepa traversant le hall vers la droite et la gardienne dans la profondeur de champ, trop occupée à chanter un cantique à la gloire de Jéhovah pour l'entendre [2].

● Distance

Depuis une cabine téléphonique, Iván écoute le message de Pepa [3]. Celle-ci surgit par la droite. Le rouge de sa robe attire d'abord l'attention, avant qu'un changement de mise au point ne renverse la focalisation, d'Iván vers elle [4]. Le cinéaste dissocie corps et voix : celui qui parle (en différé pour Pepa, en direct pour Iván) est flou. Si les deux amants n'ont jamais été aussi proches, Almodóvar suggère en même temps une faille insurmontable. La communication continue de se faire à distance, de façon non synchrone. Ils ne peuvent littéralement pas s'entendre. Cela est d'autant plus vrai qu'Iván ment ouvertement, transférant sa lâcheté sur son ancienne amoureuse. Passant en *off*, sa voix accompagne deux plans montrant Pepa et Paulina. Nouvel effet de juxtaposition, grâce au rétroviseur [5] puis à l'habitacle de la voiture [6]. Les surcadres se multiplient, l'espace se fragmente. Chacun évolue dans sa sphère, aucune rencontre n'advient. Le croisement se veut aussi un cruel passage de relais : c'est désormais à l'avocate de subir la duplicité d'Iván. Toujours au téléphone, celui-ci déclare que Pepa a été son plus grand amour et qu'il ne part pas avec une femme alors que Paulina est à l'écran.



9



10



11



12



13



14



15



16

● **Trajectoires**

Un long travelling latéral suit Pepa qui marche avec détermination, la tête haute. Débutant au moment même où la valise est jetée, la mélodie de « Soy infeliz » pourrait toutefois laisser percer un regret, une tristesse. C'est par elle que le désespoir de Pepa s'était d'abord exprimé. Le film amorce néanmoins d'emblée une nouvelle péripétie avec la venue de Lucía, dont la robe rose se détache sur le vert de l'herbe, à l'arrière-plan [7]. Toujours dans la cabine, Iván se retrouve entre les deux femmes. L'extrême précision de la mise en scène semble découler d'une pratique nouvelle pour Almodóvar, la conception d'un storyboard. C'est à cette étape, avant le tournage, qu'il peut élaborer un découpage d'une telle complexité. Cela favorise sans doute également le caractère presque abstrait de la séquence : les trajectoires l'emportent largement sur le jeu des acteurs. L'émotion transite alors plutôt par la musique, qui oscille entre *off* et *in* ; la voix de Lola Beltrán émerge au moment même où Pepa rentre chez elle et que la source sonore s'impose au premier plan [8]. Almodóvar retrouve un principe de composition déjà utilisé avec le téléphone et le répondeur. La forte présence visuelle du disque traduit son caractère obsédant pour le personnage. Le regard fixe de Pepa donne aussi le sentiment d'un duel entre elle et la chanteuse.

● **Chocs**

Le « malheur » dont il est question se répand sur tous les personnages : Lucía [9], Iván qui l'aperçoit et se cache lamentablement [11], Paulina qui s'agace de l'attitude de ce

dernier [12]. Les différents points de vue s'emboîtent. En s'asseyant dans la cabine, Iván confirme son immaturité. Il régresse jusqu'à adopter une position enfantine, ce que suggèrent à la fois le dessin d'un canard sur la vitre et le plan subjectif sur les jambes de Lucía [10]. Soudain, Pepa rompt le charme en arrachant le disque de la platine. *Off*, la musique correspondait à un souvenir ou un sentiment ; *in*, elle se rattache à un objet dont il est possible de se séparer. Le grand nettoyage peut continuer [13]. N'oubliant pas Carlos et Candela, le cinéaste les place sur la trajectoire de l'objet. Gag simple, mais efficace : ils se baissent tous les deux précipitamment. En trois plans, dont une contre-plongée et une plongée accusées, Almodóvar accompagne la chute du projectile [14]. L'instrument de son malheur (le mot laissé par Iván sur la pochette) sera pour Pepa celui de sa vengeance involontaire. Le disque percute Paulina à la tête. Celle-ci se retourne, furieuse. Les fils narratifs s'entremêlent, se confondent : l'avocate promet à Pepa de ne pas la laisser tranquille avec les chiïtes, ignorant tout de sa relation avec Iván. Réunis autour du répondeur, Pepa, Carlos et Candela écoutent le message d'Iván. La plongée met en valeur l'objet technique [15]. Le cadrage peut rappeler Alfred Hitchcock. L'écrasement des corps participe de la tension de la scène. Celle-ci se relâche brutalement lorsque Pepa s'empare de l'appareil pour le lancer à son tour par la fenêtre. Retour de la comédie, par la répétition du gag : le répondeur s'écrase sur le capot de la voiture de Paulina [16]. Celle-ci jure avec véhémence, rejoignant la cohorte des « femmes au bord de la crise de nerfs ». Le dernier mouvement du film peut débiter, progressant cette fois au gré des entrechoquements.

Figures

Attachements

Les films de Pedro Almodóvar présentent des relations entre les hommes et les femmes profondément ambiguës. Leur anticonformisme ne s'y réduit pas à une joyeuse libération ou à une égalité accomplie, mais se traduit plutôt par des unions improbables, qui ébranlent les certitudes morales.



● Fétichisme

Inspiré par l'iconographie de la mode, le générique décompose les corps féminins en une multiplicité d'objets partiels chargés d'une forte intensité érotique, autrement dit en fétiches : lèvres rouges et pulpeuses, longs ongles vernis, regards rehaussés de mascara, jambes interminables... Une débauche d'accessoires (talons aiguilles, bijoux, porte-jarretelles...) renforce le stéréotype de la femme séduisante. La suite du film n'exclut pas le glamour, mais introduit une distance ironique ou affectueuse : les boucles d'oreille en forme de cafetière de Candela ramènent l'ornementation au prosaïsme d'un objet ordinaire et fonctionnel ; les tailleurs démodés de Lucía témoignent surtout de sa fixation sur l'époque où elle vivait avec Iván. Si Pepa cherche à troubler Carlos par sa tenue, lui demandant de remonter la fermeture de sa robe, ses nombreux changements de vêtements semblent obéir à d'autres nécessités que celle de plaire aux hommes. Au cours du film, c'est en fait le corps d'Iván qui est le plus soumis à un traitement fétichiste : dans la séquence du rêve de Pepa, puis lors de la séance de doublage, Almodóvar montre sa bouche en gros plan. Le spectateur est alors placé au plus près de la source de son pouvoir d'attraction : sa voix. La sensualité de l'image est exacerbée par le fait que le personnage passe lentement sa langue sur ses lèvres — même si le cinéaste raille aussi ses « trucs » de tombeur en le montrant se rafraîchir l'haleïne avec un spray.

● L'amour en fuite

Iván est une figure à la fois omniprésente et évasive, qui a moins la consistance d'un personnage que celle d'un fantôme. Il n'est pas d'abord défini par ses actions ou sa psychologie, mais par les traces qu'il laisse et a laissées dans la vie des autres : traces psychiques, sous la forme du rêve ou du souvenir ; traces matérielles, à travers les photographies, les messages vocaux et les affaires demeurées chez Pepa. Passée la séquence d'ouverture, il faut attendre près d'une heure pour le revoir — et il ne manifeste alors que de la couardise et de la duplicité [Séquence]. La comédie naît ainsi pour partie de l'écart entre les réactions passionnées qu'il suscite et ce qu'il semble être réellement. L'illusion ne découle toutefois pas simplement de projections subjectives déformées, mais aussi d'une construction sociale. Avec sa voix grave et profonde, son allure soignée et son regard sombre, Iván incarne un cliché de la masculinité dominante — ce que suggère d'emblée le passage onirique durant lequel il aligne les poncifs de dragueur à l'attention de femmes muettes, à l'exception d'une prostituée qui le rabroue. En somme, Iván existe dans le film par le regard que les femmes portent sur lui, mais ce regard est façonné par une culture patriarcale qui fait de ce vieux beau un être désirable. Dès lors qu'il s'incarne, parle et agit, le fantôme se dégonfle pour ne plus laisser voir qu'un homme tristement banal et inconstant. *Femmes...* laisse en outre apparaître son inaptitude à être père. Comme pour Pepa, il ne reste de sa relation avortée avec Carlos qu'une photographie et des promesses non tenues.

● Vers l'émancipation

Le cinéma hollywoodien classique a institué un partage dans les rôles de genre qui pourrait être schématisé de la façon suivante : l'homme agit, la femme est regardée. À l'évidence, Almodóvar retourne ce stéréotype en confiant les rôles principaux à des personnages féminins qui ne sont jamais figés en objets de contemplation. Lors de la course-poursuite finale, la discussion entre Pepa et son amie laisse même entendre que les hommes sont « mystérieux », plus difficiles à comprendre que la mécanique d'une moto, ce qui est là encore une manière de prendre le contre-pied d'un cliché sexiste — le « mystère féminin » étant une manière d'essentialiser les femmes tout en se rendant sourd aux témoignages qu'elles donnent de leurs propres expériences. Pour autant, Pepa, Candela, Lucía et Marisa sont définies très largement, et parfois exclusivement, à travers leur rapport à un homme. À cet égard, le film pourrait bien ne pas résister au « test de Bechdel-Wallace », qui offre une mesure — certes imparfaite — des inégalités de représentation de genre. La dessinatrice Alison Bechdel a proposé ces critères simples, et pourtant rarement remplis : « 1. Il doit y avoir au moins deux femmes nommées (nom/prénom) dans l'œuvre ; 2. qui parlent ensemble ; 3. et qui parlent de quelque chose qui est sans rapport avec un homme. » C'est en fait le dernier échange, entre Pepa et Marisa, qui fera véritablement varier la perspective : non seulement l'explication de l'infidélité de





Carlos est remise à plus tard, mais les deux femmes affirment leur autonomie — dans le champ de la maternité pour l'une et de la sexualité pour l'autre. Que Marisa ait pu perdre sa virginité en rêvant, sans le moindre contact physique, peut en outre être interprété comme une allusion au dogme de l'Immaculée Conception. Comme avec la publicité montrant un prêtre glisser un préservatif dans le bouquet de la mariée, Almodóvar détourne un imaginaire chrétien très prégnant en Espagne afin de présenter une sexualité qui n'est plus soumise à l'impératif de reproduction.

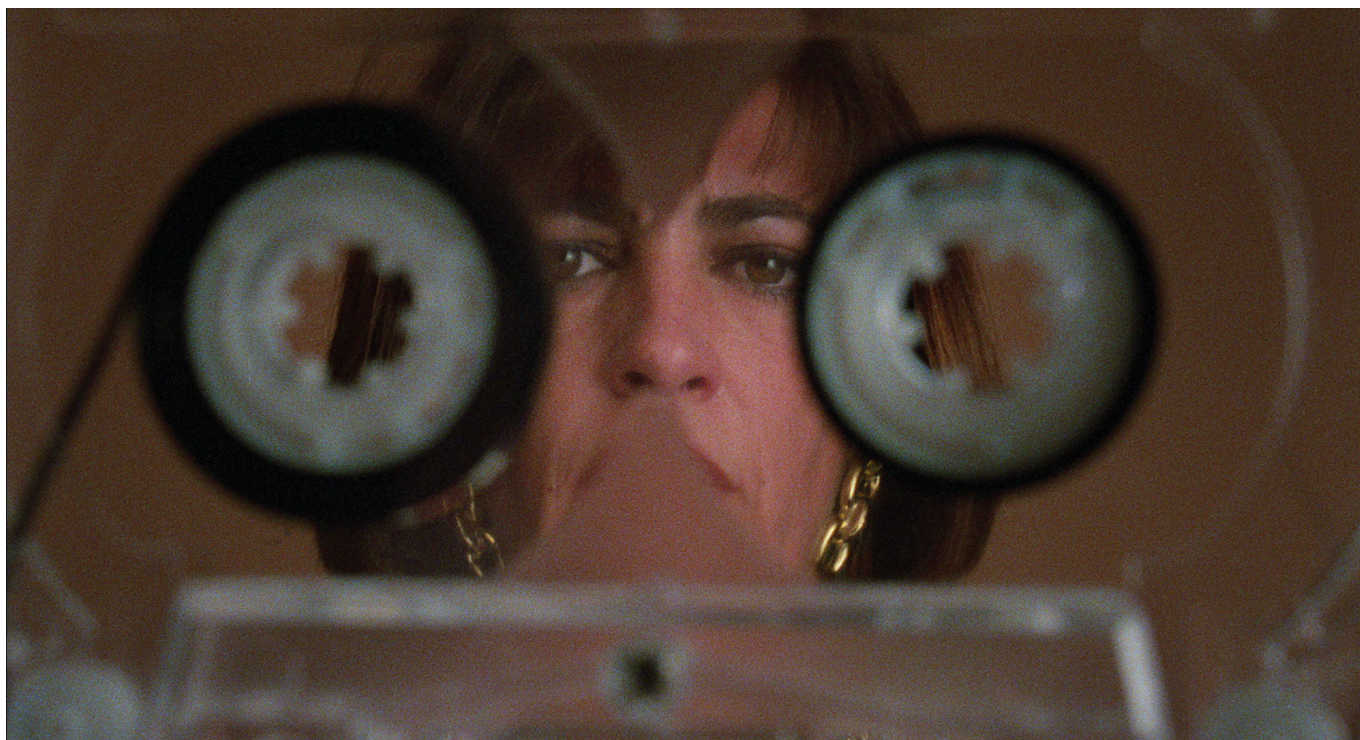
● Spectre de l'hystérie

Emportée et presque possédée par son désir de vengeance, Lucía est celle dont la « crise de nerfs » est poussée le plus loin. Son attachement maladif à Iván pourrait même justifier la tendance de celui-ci à fuir discrètement ses anciennes compagnes. Cette folie n'est-elle pas intimement liée à sa féminité, comme le suggère l'étymologie du mot « hystérie » (« utérus », en grec) ? Une brève scène avec ses parents permet d'apporter une première nuance [séq. 3]. Portant les vieux chapeaux de sa mère, Lucía semble être une petite fille qui joue à l'adulte, ce que confirment les propos infantilissants de son père. Son éducation n'a pas été sans conséquence sur son parcours et son état. Lorsqu'après avoir tiré sur son ancien amant, elle demande aux policiers de l'amener à la clinique López Ibor, qu'elle considère comme son foyer, il faut probablement entendre plus qu'une notation réaliste — le lieu existe effectivement en périphérie de Madrid. Juan José López Ibor a pratiqué et théorisé une psychiatrie profondément réactionnaire, faisant subir électrochocs et lobotomies aux homosexuels et aux transsexuels. Soutenu par le régime de Franco, il considérait la démocratie comme un « matriarcat névrotique ». Quels traitements une jeune femme abandonnée avec son enfant a-t-elle bien pu subir dans ce lieu ? Quel impact cela a-t-il eu sur son existence ? Almodóvar reste certes discret sur ces questions, préférant transformer Lucía en icône « camp », figure grandiose et pathétique de l'excès et de l'artifice [Mise en scène : « Le goût de l'artifice »]. Il n'empêche que, par ces quelques détails, le personnage gagne en complexité.

● Le syndrome de Stockholm

Il n'est sans doute pas anodin qu'Iván et Paulina Morales s'apprentent à s'envoler pour Stockholm. La capitale suédoise a en effet donné son nom à un syndrome bien connu, désignant le puissant sentiment d'attachement qui se développe entre ravisseurs et otages. Le film suivant d'Almodóvar, précisément nommé *Attache-moi!* (1989), montre l'évolution de la relation entre une actrice et celui qui la retient prisonnière dans son appartement, convaincu qu'ainsi elle pourra se rendre compte de la force unique de son amour. Si *Femmes...* ne pousse pas la situation aussi loin, il est tout de même possible d'inviter les élèves à s'interroger sur l'ironie voulant qu'une « avocate féministe » succombe à un séducteur invétéré. De même, ils pourraient se questionner sur la nature du lien entre Carlos et Candela. Comment perçoivent-ils le fait qu'il l'embrasse plusieurs fois sans son consentement ? La dimension comique du personnage rend-elle son geste moins discutable ? Il faut noter que le schéma hétérosexuel plaçant la femme dans la position de celle qui résiste puis cède aux avances de l'homme est ici reconduit. Que ce soit à travers sa relation avec les chiites ou avec Carlos, Candela apparaît-elle comme actrice de son désir ? Son rapport aux hommes a-t-il évolué, comme c'est le cas pour Pepa et Marisa ?





Son

La voix humaine

Au cinéma, le son s'organise autour de la voix, et plus exactement de la parole. Elle se détache des autres bruits, toujours ou presque distincte, même dans les situations qui rendent l'écoute difficile (les dialogues de boîte de nuit sont le parfait exemple de ce « verbo-centrisme »). En mettant les voix et leur captation au cœur de son film, Pedro Almodóvar nous invite à porter une attention renouvelée à la matérialité de celles-ci.

● Médiations

Faute d'avoir éteint son microphone, la secrétaire du studio où travaille Pepa fait résonner leur conversation dans le hall de l'immeuble. Cette indélégance transforme une affaire intime en information livrée aux passants. Si cette piste d'une « publicisation » de la vie privée ne sera ensuite développée que par allusions (Pepa reconnue à la pharmacie ; la présence de tabloïds dans le taxi-mambo), Almodóvar manifeste par ce détail son attention aux effets des médiations techniques. La voix amplifiée devient métallique, d'autant plus agressive qu'elle est très aiguë. La voix d'Iván subit elle aussi différentes transformations en fonction du contexte. Lors de la séquence de rêve, elle est chargée d'un écho qui provoque une impression de distance — alors même qu'il parle dans un micro. Durant l'enregistrement du dialogue de *Johnny Guitare*, nous avons au contraire un fort sentiment de proximité. Outre la parole, des bruits de bouche se détachent du silence. L'enregistrement écouté par Pepa marque plutôt par son côté étouffé, presque grésillant. Ainsi, le cinéaste suggère un trouble, une perturbation chez le personnage féminin. En cadrant en gros plan le casque audio, l'accent est aussi mis sur la médiation. Il n'y a pas de son « naturel » dans un film, seulement des conventions qui tendent à nous faire oublier l'appareillage. Comme le note le théoricien du son Michel Chion, « autant la caméra, pour être exclue du champ visuel, n'en est pas moins un personnage actif des films, personnage dont le spectateur est conscient, — autant le micro doit rester exclu non seulement du champ visuel et sonore (bruits de micro, etc.), mais aussi de la représentation

● Le grand combiné

L'influence d'Alfred Hitchcock est particulièrement sensible dans la façon de filmer les objets. Pour *Le crime était presque parfait* (1954), il avait fait construire un imposant téléphone afin de renforcer sa présence dans le cadre. Un autre modèle, gigantesque, servira par ailleurs à la campagne promotionnelle. Dans *Femmes...*, Almodóvar n'a pas pu bénéficier du même genre d'accessoire. Par quels moyens parvient-il à donner du relief aux appareils ? La couleur rouge, le cadrage et certains effets optiques renforçant la profondeur de champ contribuent à donner au téléphone et au répondeur un statut de personnage. Cela est d'autant plus vrai que Pepa, entretenant une forte relation de dépendance avec ces machines, dialogue avec elles. L'anthropomorphisation est poussée encore plus loin lorsque le visage du personnage est perçu à travers le plastique transparent de la cassette. La bande magnétique forme deux yeux fixant Pepa. Pourrait-on parler d'un plan subjectif ? Est-ce que cela peut se voir comme un substitut d'Iván ? Par ailleurs, lorsque le sac de Carlos tombe sur la cabine téléphonique où se trouve Pepa, il est notable qu'Almodóvar retrouve des cadrages hitchcockiens. Le plan en plongée et le morcellement du corps rappellent en effet une séquence des *Oiseaux* (1963).





mentale du spectateur»¹. Almodóvar entend pour sa part mettre en évidence cette dimension technique sans pour autant renoncer à un usage dramatique ou expressif. Son but n'est pas directement le réalisme. Ainsi, la cabine téléphonique réverbère la voix de Candela, mais pas celle d'Iván, car dans ce dernier cas, il s'agit avant tout de créer une continuité entre lui et Pepa, qui passe à l'arrière-plan [Séquence].

● Vérité et mensonge

Lucía explique que le souvenir d'Iván lui est revenu d'un bloc en entendant sa voix à la télévision, alors qu'elle était encore internée à l'hôpital psychiatrique. Quant à Pepa, elle affirme sans détour avant de jeter son répondeur par la fenêtre : « Il peut me berner avec tout sauf sa voix. Je connais toutes ses intonations. J'ai assez travaillé avec lui. » Plus que le visage, la voix est ainsi le lieu où se découvre la vérité de l'être. Une intimité particulière en émane, avec laquelle il semble impossible de tricher. En deçà ou au-delà du langage, elle engage un certain rapport érotique avec celui qui l'écoute. C'est ce que Roland Barthes avait nommé le « grain de la voix ». Difficile à définir, sa singularité s'approche plutôt par métaphores. Toujours est-il que le timbre grave de l'acteur, son articulation à la fois précise et ronde paraissent tenir pour beaucoup dans son pouvoir de séduction. La voix en même temps circule et peut alors tenir lieu de substitut à la personne : Pepa dialogue avec son répondeur comme si Iván était présent. Plus étonnant est le moment où les voix des anciens amoureux parlent à travers Carlos, qui lit leurs cartes postales [séqu. 8]. Almodóvar s'amuse de la pratique du doublage ou de la postsynchronisation, qui colle une voix à un corps qui ne lui appartient pas — et même, ici, qui ne lui correspond pas, puisqu'elle est également féminine. Mais dans ce film où l'on ne cesse de ne pas vouloir s'écouter, il y a peut-être là comme l'expression d'une hantise. L'histoire des autres transite par nous et, au sens littéral, « nous parle ». L'utilisation des chansons de Lola Beltrán et La Lupe comme des voix *off* répond à cette même idée [Genre].

● Appelle-moi

Dans un cours donné sur le téléphone au cinéma, Michel Chion pose la question suivante : « La conversation téléphonique, où l'on parle à quelqu'un qui n'est pas dans le même espace, ne crée-t-elle pas un « montage de lieux simultanés », qui serait à l'origine du montage parallèle griffithien ? »¹ Loin d'être un simple accessoire, le téléphone « ne cesse de suggérer à la fois de nouvelles situations dramatiques et de nouvelles formules cinématographiques ». Pour chaque appel, les élèves pourront être invités à décrire les procédés de mise en scène utilisés. Un montage permet-il de passer d'un interlocuteur à l'autre, ou reste-t-on au contraire avec un seul personnage ? Entend-on la voix « filtrée » de l'absent, ou seulement le silence ? Qu'est-ce qui rend les communications entre Pepa et Lucía si particulières ? La distance ne semble-t-elle pas abolie pour créer un champ-contrechamp ? D'autres exemples pourront être mobilisés dans l'histoire du cinéma — voir par exemple *Faisons un rêve* (Sacha Guitry, 1936), *Indiscret* (Stanley Donen, 1958), *Terreur sur la ligne* (Fred Walton, 1979), *Scream* (Wes Craven, 1996), *Lost Highway* (David Lynch, 1997) ou *Mission impossible : Fallout* (Christopher McQuarrie, 2018). Enfin, les élèves pourront imaginer une actualisation du film. Le récit de *Femmes...* est-il encore possible à l'époque des smartphones ? Quelles nouvelles situations des messages écrits, des emojis ou des appels vidéo seraient-ils susceptibles de créer ?

¹ Disponible sur son site : <http://michelchion.com/>

¹ Michel Chion, *L'Audio-vision, Son et image au cinéma*, Armand Colin, 2013.

Échos

Rappels

Avec *La Voix humaine* [Document], Jean Cocteau entendait lier « la tragédie et le drame avec la comédie sous les auspices des imbroglios que propose l'appareil le moins propre à traiter les affaires du cœur »¹. Le mélange des genres et l'attrait des machines suffiraient à expliquer pourquoi Pedro Almodóvar s'est intéressé à cette pièce en un acte, dialogue téléphonique qui ne laisse entendre que l'interlocutrice féminine, désespérée par le départ de son amant. Il est étonnant toutefois qu'il y soit revenu à trois reprises, dans *La Loi du désir* (1987), *Femmes au bord de la crise de nerfs* et enfin le court métrage homonyme, *La Voix humaine* (2020).

● À distance

En mettant en scène *La Voix humaine*, Pablo Quintero, l'écrivain et cinéaste au cœur de *La Loi du désir*, transpose sa propre expérience de la séparation. Outre le texte de Cocteau, il y fait entendre « Ne me quitte pas » dans la version de Maysa Matarazzo, chanson qui accompagnait sa dernière nuit avec son amant. L'ancrage intime est donc évident. Mais la pièce offre surtout une variation supplémentaire sur la disjonction des voix et des corps. La première séquence reposait sur une double mise en abyme : un film dans le film montrant le doublage d'une scène érotique. Par la suite, le réalisateur écrit des lettres que son ancien amoureux doit lui renvoyer signées de sa main, comme si elles étaient de lui. En les tapant à la machine, il imagine leurs voix se mêler. La quête d'un impossible raccord entre les êtres produit ainsi une série de faux échanges, de monologues qui se donnent l'allure de dialogues. Il s'agit à chaque fois de conjurer la distance, de retenir l'autre dans son propre fantasme. Mais la technique ne peut jamais produire que la cruelle illusion de la proximité. *La Loi du désir* pourrait faire sien cette phrase de Cocteau : « Le cinéma, la machine à écrire, le téléphone, la radio, autant d'appareils qui fabriquent des fantômes et les lâchent en désordre dans les villes. »² En même temps, *La Voix humaine* est présentée comme une démonstration des puissances de la fiction. L'interprétation en play-back de « Ne me quitte pas » ne sert pas uniquement à renforcer le thème de la rupture amoureuse, elle pose aussi la question des processus d'incarnation. Tandis qu'une actrice prête son corps à une voix enregistrée, l'interprète du rôle écrit par Cocteau s'emploie à nous faire croire qu'elle parle à quelqu'un alors même que cette personne n'est jamais audible. Dans les deux cas, une forme de présence est conférée aux absents. En se tournant par ailleurs vers les coulisses lors de certaines répliques, la comédienne déborde les limites scéniques, s'adressant d'un même mouvement à d'autres personnages du film.



La Loi du désir (1987) © D.R.



La Voix humaine (2020) © D.R.

● Palimpseste

À l'origine de *Femmes...*, il y a le désir d'une adaptation, non plus simplement d'un extrait, mais de la totalité de *La Voix humaine*. Or, s'apercevant qu'il n'avait alors que le scénario d'un court métrage, Almodóvar s'est employé à imaginer les deux jours précédant le coup de fil. Ce faisant, Cocteau a peu à peu disparu. Comme l'explique le cinéaste, « il n'en restait plus que le décor : une femme désespérée attend à côté d'une valise pleine de souvenirs un appel de l'homme qu'elle aime ». Le fait de revenir véritablement au texte dans son film de 2020, et non à la seule situation, pourrait se voir comme une réparation et un hommage. Si les téléphones, devenus mobiles, ne nécessitent plus ni opératrices ni fils (avec les cabines et les répondeurs, *Femmes...* avait déjà proposé une actualisation technique), le cinéaste se montre fidèle à la dramaturgie de la distance et de l'écoute élaborée par Cocteau. Il est frappant néanmoins de voir à quel point la pièce est devenue indissociable de sa propre œuvre. Comme dans *La Loi du désir*, le personnage qu'incarne Tilda Swinton manipule violemment une hache. Comme dans *Femmes...*, son appartement bénéficie d'un vaste balcon dominant la ville et elle se libère de l'emprise amoureuse par le feu. Ce qui, dans ce dernier film, était implicite, bien que très sensible (le tournage avait eu lieu en studio, le décor était factice) est cette fois rendu évident. Almodóvar reprend même certains éléments de décoration et des cadrages, comme le nu au-dessus du lit de la femme délaissée ou le plan en plongée quand celle-ci est couchée. Peut-être le cinéaste dialogue-t-il alors avec un autre absent, celui qu'il était trente ans auparavant.

1 Préface de Jean Cocteau, *La Voix humaine* [1929], Stock, 2001.

2 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe* [1951], Ramsay, 1986.

Société

La Movida ou le retour des libertés en Espagne

Texte introductif et propos recueillis par Pascaline Bonnet, chargée de programmes sur France Culture

Née au début des années 1980, la *Movida* émane de plusieurs courants artistiques espagnols, tels que le Rollo Underground et la Nueva Ola («la nouvelle vague») apparus dans les années 1970. Après 40 ans de dictature, l'Espagne renoue avec la liberté et instaure la démocratie. C'est ce qu'on appelle la période de «Transition». C'est dans ce contexte qu'émerge ce nouvel élan artistique pluridisciplinaire. La mode, la photographie, la musique, la peinture, la BD ou encore bien sûr le cinéma sont les fers de lance de ce courant. Si Madrid représente l'épicentre de cette révolution, cette dernière gagne toutes les villes d'Espagne, de Barcelone à Bilbao, en passant par Valence et Séville.

Le terme de *Movida* vient du verbe «*mover*» («se mouvoir», «bouger»). Il emprunte également son nom à l'argot de la drogue : l'expression «*Hacer una movida*» signifie quitter le

centre de Madrid pour s'approvisionner en banlieue. Deux des particularités principales de ce courant sont de ne pas avoir de «porte-parole» ni de manifeste, et de se revendiquer apolitique. Ce phénomène majeur et fondateur se caractérise par l'humour, la provocation, une esthétique pop, punk, glam, parfois même démesurée, avec une représentation de toutes les sexualités, s'inscrivant en contre-pied d'une société conservatrice post-franquiste.

Ce courant a repoussé les limites de l'art, questionné l'identité, et remis en question les valeurs traditionnelles afin de s'émanciper des restrictions de la dictature. Au-delà même de sa définition purement esthétique, la *Movida* intègre une dimension de l'oubli, une amnésie volontaire qui symbolise le renouveau, le recommencement. Ces multiples facettes sont autant d'outils de libération politique, artistique et sexuelle, qui en font l'un des faits culturels majeurs du XX^e siècle.

Trois questions à Magali Dumousseau-Lesquer, maître de conférences en civilisation espagnole à Avignon, autrice de *La Movida, au nom du Père, des fils et du todo vale* (Le Mot et le Reste, 2012).

● En quoi la *Movida* était-elle un mouvement transgressif et subversif ?

Ce phénomène apparaît sous le franquisme au début des années 1970 de façon underground, et se développe dans les banlieues de Madrid à travers une culture parallèle que l'on appelle le Rollo et qui est fortement influencée par la contre-culture nord-américaine, les bandes dessinées de Robert Crumb, la musique californienne et heavy, puis par le punk anglo-saxon à partir de 1976. Après la mort du général Franco, le phénomène va sortir progressivement de l'ombre : cela correspond à la période plus colorée de la Nueva Ola, un *pop revival*, qui est une phase de transition de l'ombre vers la lumière, de l'underground vers une reconnaissance populaire et politique. Cette dernière période, qui correspond à l'apogée commercial du phénomène, est la *Movida* proprement dite, et elle dure approximativement de 1982 à 1986. Donc, si la *Movida* a été subversive, c'est dans sa phase initiale, lorsque se développe une culture parallèle dont les valeurs choquent par rapport à celles de la culture dominante qui est alors celle du régime franquiste.

● En quoi les motifs esthétiques étaient-ils avant-gardistes et politiques au regard de la société post-franquiste ?

Les principaux acteurs de la *Movida* se revendiquent apolitiques, ce qui en soi peut être considéré comme un positionnement politique, mais il faut bien contextualiser ce phénomène. À la mort de Franco commence la période de transition politique qui va permettre au pays de sortir d'un régime autoritaire et d'instaurer une démocratie. Il y a eu, sous la dictature, des artistes engagés qui ont bravé la censure pour critiquer le régime. Mais la mort de Franco en 1975 puis la fin de la censure en 1977 apparaissent comme une libération pour les jeunes artistes à l'origine du phénomène qui, contrairement à leurs parents ou leurs grands frères qui ont connu la répression, ont désormais l'opportunité de s'exprimer sans entraves. Les jeunes Madrilènes reçoivent simultanément les messages permissifs du punk (le «*Do it yourself*») et de la culture pop (incarnée notamment par Andy Warhol) alors même que le maire de l'époque, Enrique Tierno Galván, encourage les festivités. De fait, au lieu de dénoncer un *No future*, ils vont adopter une démarche plus hédoniste que l'on retrouve dans le slogan «*Solo se vive una vez*» («On ne vit qu'une fois») et laisser les préoccupations du passé et la critique politique aux aînés. Les artistes de la Nueva Ola ou de la *Movida* vont se positionner dans un état d'insouciance pour s'affranchir de l'héritage culturel du franquisme. Ceux de la *Movida* ne se

situent pas dans une critique politique, toutefois les comportements de certains (liberté sexuelle, homosexualité, émancipation des femmes, vie nocturne, drogue, alcool, esthétique punk et glam rock androgyne et subversif) mettent à mal la culture dominante héritée de l'idéologie franquiste...

● Comment ce mouvement résonne-t-il avec notre époque actuelle ?

La *Movida* a permis à l'Espagne de se positionner à nouveau sur la scène artistique internationale en contribuant à effacer l'image qui réduisait Madrid au franquisme et en révélant des artistes dont la notoriété dépasse les frontières du pays, comme les photographes Pablo Pérez-Mínguez et Alberto García-Alix, le réalisateur Pedro Almodóvar, les peintres Costus (Enrique Naya Igueravide et Juan José Carrero Galofré), la styliste Agatha Ruiz de la Prada, le dessinateur Ceesepe ou le groupe pop rock Mecano. À défaut d'avoir été mise en avant par les institutions, la *Movida* doit en partie sa reconnaissance à la presse internationale qui s'y intéresse vers 1985, alors même qu'elle est moribonde. On voit s'affirmer en Espagne depuis le début des années 2000, notamment dans l'art contemporain et la musique punk ou le rap, un courant inverse de critique politique qui revient sur la Transition, sur la mémoire historique et sur la guerre civile à travers la thématique de l'héritage et des héritiers du franquisme.



Document

Au bout du fil

Régulièrement mise en scène au théâtre depuis sa création à la Comédie-Française en 1930, *La Voix humaine* a aussi fait l'objet de nombreuses adaptations pour le cinéma (Roberto Rossellini), la télévision (Ted Kotcheff) et l'opéra (Francis Poulenc). Les extraits suivants permettent d'apprécier ce que Pedro Almodóvar en a conservé (la rupture amoureuse médiatisée par un appareil technique, la valise à récupérer, les somnifères, la vérité de la voix et le mensonge de l'homme). Des divergences importantes apparaissent également : dans *Femmes...*, la « communication » se produit en différé et la femme parvient à se libérer de l'emprise amoureuse.

« Allô!... Si on coupe, redemande-moi tout de suite... naturellement... Allô! Non... je suis là... Le sac? ... Tes lettres et les miennes. Tu peux le faire prendre quand tu veux... Un peu dur... Je comprends... Oh! mon chéri, ne t'excuse pas, c'est très naturel et c'est moi qui suis stupide. [...] Heureusement que tu es maladroit et que tu m'aimes. Si tu ne m'aimais pas et si tu étais adroit, le téléphone deviendrait une arme effrayante. Une arme qui ne laisse pas de traces, qui ne fait pas de bruit... Moi, méchante?... Allô!... Allô! Allô!... [...] Je t'écoute... je répondrai à tout, je te jure... Ici... Je n'ai rien mangé... Je ne pouvais pas... J'ai été très malade... Hier soir, j'ai voulu prendre un comprimé pour dormir; je me suis dit que si j'en prenais plus je dormirais mieux et que si je les prenais tous, je dormirais, sans rêve, sans réveil, je serais morte (*Elle pleure.*)... J'en ai avalé douze... dans de l'eau chaude... Comme une masse. Et j'ai eu un rêve. J'ai rêvé ce qui est. Je me suis réveillée en sursaut toute contente parce que c'était un rêve, et quand j'ai su que c'était vrai, que j'étais seule, que je n'avais pas la tête sur ton cou et sur ton épaule, et mes jambes entre tes jambes, j'ai senti que je ne pouvais pas, que je ne pouvais pas vivre... [...] Que je suis maladroite! Je m'étais juré de ne pas te donner d'inquiétude, de te laisser partir tranquille, de te dire au revoir comme si nous devions nous retrouver demain... On est bête... Si, si, bête!... Ce qui est dur c'est de raccrocher, de faire le noir... (*Elle pleure.*)... Allô!... Je croyais qu'on avait coupé... Tu es bon, mon chéri... Mon pauvre chéri à qui j'ai fait du

mal... Oui, parle, parle, dis n'importe quoi... Je souffrais à me rouler par terre et il suffit que tu parles pour que je me sente bien, que je ferme les yeux. Tu sais, quelquefois quand nous étions couchés et que j'avais ma tête à sa petite place avec mon oreille contre ta poitrine et que tu parlais, j'entendais ta voix, exactement la même que ce soir dans l'appareil... [...] Pourquoi se faire des illusions?... Oui... oui... Non! Dans le temps, on se voyait. On pouvait perdre la tête, oublier ses promesses, risquer l'impossible, convaincre ceux qu'on adorait en les embrassant, en s'accrochant à eux. Un regard pouvait changer tout. Mais avec cet appareil, ce qui est fini est fini... Sois tranquille. On ne se suicide pas deux fois... Peut-être, pour essayer de dormir... Je ne saurais pas acheter un revolver. Tu ne me vois pas achetant un revolver!... Où trouverais-je la force de combiner un mensonge, mon pauvre adoré?... Aucune... J'aurais dû avoir de la force. Il y a des circonstances où le mensonge est utile. Toi, si tu me mentais pour rendre la séparation moins pénible... Je ne dis pas que tu mentes. Je dis : si tu mentais et que je le sache. Si, par exemple, tu n'étais pas chez toi et que tu me dises... Non, non, mon chéri! Écoute... Je te crois... Je n'ai pas voulu dire que je ne te croyais pas... Pourquoi te fâches-tu?... Si, tu prends une voix méchante. Je disais simplement que si tu me trompais par bonté d'âme et que je m'en aperçöive, je n'en aurai que plus de tendresse pour toi... Allô! allô!... Allô! [...] Jamais je n'aurai ce courage... Oui. On a l'illusion d'être l'un contre l'autre et brusquement on met des caves, des égouts, toute une ville entre soi... Tu te souviens d'Yvonne qui se demandait comment la voix peut passer à travers les tortillons du fil. J'ai le fil autour de mon cou. J'ai ta voix autour de mon cou... [...] Mon chéri... mon beau chéri... Je suis brave. Dépêche-toi. Vas-y. Coupe! Coupe vite! Coupe! Je t'aime, je t'aime, je t'aime, je t'aime, je t'aime... (*Le récepteur tombe par terre.*) RIDEAU »

Jean Cocteau, *La Voix humaine* [1929], Stock, 2001.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Femmes au bord de la crise de nerfs, DVD et Blu-ray, TF1 Studio.

Quelques films de Pedro Almodóvar

La Loi du désir (1987), DVD et Blu-ray, TF1 Studio.

Talons aiguilles (1991), DVD et Blu-ray, TF1 Studio.

Tout sur ma mère (1999), DVD et Blu-ray, Pathé.

Parle avec elle (2002), DVD et Blu-ray, Pathé.

Étreintes brisées (2009), DVD et Blu-ray, Pathé.

Julieta (2016), DVD et Blu-ray, Pathé.

La Voix humaine (2020), DVD, Pathé.

BIBLIOGRAPHIE

Une source d'inspiration

- Jean Cocteau, *La Voix humaine* [1929], Stock, 2001.

Ouvrages sur Pedro Almodóvar

- Paul Duncan et Bárbara Peiró (dir.), *Les Archives Pedro Almodóvar*, Taschen, 2017.
- Claude Murcia, *Femmes au bord de la crise de nerfs*, Nathan, 1996.
- Jean-Claude Seguin, *Pedro Almodóvar : Filmer pour vivre*, Éditions Ophrys, 2009.
- Thomas Sotinel, *Pedro Almodóvar*, Cahiers du cinéma, 2007.
- Frédéric Strauss, *Conversations avec Pedro Almodóvar* [1994], Éditions de l'Étoile, 2004.

Livre de Pedro Almodóvar

- Pedro Almodóvar, *Patty Diphusa. La Vénus des lavabos* [1991], Points, 2011.

Article sur le film

- Thierry Jousse, «Pastiche et mélange», *Cahiers du cinéma* n° 416, février 1989.

SITES INTERNET

Les Chemins de la philosophie, France Culture, «Philosophe avec Pedro Almodóvar» :

- ↳ <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/philosophe-avec-almodovar>

Pierre Charrel, «*Femmes au bord de la crise de nerfs*», DVDClassik, 18 août 2015 :

- ↳ <https://www.dvdclassik.com/critique/femmes-au-bord-de-la-crise-de-nerfs-almodovar>

Trois épisodes de l'émission *Blow Up* :

« Pedro Almodóvar par Thierry Jousse » :

- ↳ <https://www.youtube.com/watch?v=lja-VN4EVNA>

« Pedro Almodóvar en 6 minutes » :

- ↳ <https://www.youtube.com/watch?v=7r-yjnidbw4>

« Pedro Almodóvar en images » :

- ↳ <https://www.youtube.com/watch?v=EQ7o-dlrDVc>

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

- ↳ <https://transmettrelecinema.com/film/femmes-au-bord-de-la-crise-de-nerfs/>

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

- ↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

En Espagne, la mort en 1975 de Francisco Franco ouvre une période de bouillonnement culturel connue sous le nom de *Movida*. Touche-à-tout provocateur, à la fois chanteur punk et auteur de romans-photos, bricoleur de courts métrages et novelliste des marges, Pedro Almodóvar en est l'une des figures flamboyantes. Peu à peu, il s'impose aussi comme un cinéaste novateur. Avec la sortie en 1988 de *Femmes au bord de la crise de nerfs*, son univers bigarré rencontre pour la première fois un vaste public international. Vaudeville mâtiné de mélodrame, le film s'appuie sur un casting d'actrices et acteurs fidèles, au premier rang desquels Carmen Maura, Julieta Serrano et Antonio Banderas. Le tournage en studio permet à Almodóvar de ressusciter un certain idéal hollywoodien. La maîtrise technique et la minutie de la mise en scène se révèlent ainsi les conditions d'une fantaisie de plus en plus débridée. Cinéphile, le réalisateur cite Nicholas Ray, emprunte à Alfred Hitchcock et Douglas Sirk. Il se révèle en même temps un portraitiste subtil, attaché à rendre compte du point de vue des femmes.

Directeur de la publication : Dominique Boutonnat | Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée — 291 bd Raspail, 75675 Paris Cedex 14 — T 01 44 34 34 40 | Directeur de collection : Therry Lounas |
Rédacteurs en chef : Camille Pollas et Maxime Werner | Rédacteur du dossier : Raphaël Nieuwjaer | Iconographe : Mathilde Trichet | Révision : Capricci Éditions | Conception graphique : module.fr |
Conception et réalisation : Capricci Éditions — 70 rue de Coulmiers, 44000 Nantes — www.capricci.fr | Achievé d'imprimer par Estimprim en 2022.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA