



Auteur

Suzanne Hême de Lacotte

Date

Janvier 2024

Descriptif

Ce document propose une synthèse de la formation organisée le 23 janvier 2024 par l'Acap - pôle régional image dans le cadre de **Lycéens et apprentis au cinéma Hauts-de-France** autour de l'analyse du film complémentaire *Femmes au bord de la crise de nerfs*.

Femmes au bord de la crise de nerfs (Pedro Almodovar / Espagne / 1988)

Femmes au bord de la crise de nerfs (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*) sort en 1988 sur les écrans. Il s'agit du neuvième long métrage de Pedro Almodóvar et son premier grand succès populaire en France (plus de 600 000 entrées). Il marque la fin de la première période de l'œuvre du cinéaste espagnol, qui coïncide avec la *Movida*, décennie d'ouverture et de renouveau post-dictature (Franco meurt en 1976), au cours de laquelle Almodóvar va faire ses armes et proposer un cinéma foisonnant, débridé, coloré, contestataire. *Femmes au bord de la crise de nerfs* peut être considéré comme la synthèse, l'œuvre-somme de cette première période. Dans ce film on retrouve plusieurs interprètes à jamais associés au cinéaste : Carmen Maura, Antonio Banderas ou encore Rossy de Palma.

Femmes au bord de la crise de nerfs, davantage qu'un portrait de la vie madrilène des années 80, est un film sur le cinéma lui-même, sur la puissance des images, du rêve, de l'artifice. Il peut être envisagé comme un jeu de pistes à travers des images de toutes natures : issues du cinéma, de la publicité, de la télévision, mais aussi les images toutes faites que nous véhiculons et que nous appelons les clichés, en particulier ceux associés aux personnages féminins.

A - Un film au dispositif théâtral

« ***J'ai écrit le scénario en pensant que le film ressemblerait à l'adaptation d'une pièce qui n'existe pas*** » a déclaré Pedro Almodóvar. On retrouve, dans la mise en scène de *Femmes au bord de la crise de nerfs*, plusieurs choix qui donnent au film un caractère théâtral :

- le lieu principal, l'appartement, où les personnages se croisent. Ils y entrent et en ressortent comme on arpenterait une scène de théâtre. C'est un lieu centripète.
- les décors assument leur artificialité : tourné en studio (à l'exception de quelques scènes d'extérieur), le film ne s'inscrit pas du tout dans une veine réaliste, du moins en ce qui concerne l'agencement des lieux et leur aménagement. Les décors et les accessoires expriment leur caractère décoratif. Le travail sur la couleur (prédominance du rouge et du bleu) s'inscrit dans la lignée de grands films hollywoodiens (Douglas Sirk, Nicholas Ray dont un extrait de *Johnny Guitare* est explicitement repris dans le film) et expriment la volonté du cinéaste d'affirmer l'idée d'une représentation.

À ce sujet, voir la séquence de la maquette : l'appartement est représenté en miniature. C'est un décor dans le décor. La suite du film pourrait être vu comme un jeu de marionnettes à l'intérieur d'une maison de poupées. On ressent ici un véritable goût pour le factice.

B - Le jeu avec les stéréotypes

Pedro Almodóvar a, dans toute sa filmographie, filmé des personnages féminins, il a donné aux actrices une place absolument prépondérante dans son œuvre. En témoigne sa collaboration avec Carmen Maura, puis avec Penelope Cruz. Mais plutôt que de déjouer, on dirait aujourd'hui déconstruire, les stéréotypes féminins, il les reprend, les retravaille, jusqu'à un point d'incandescence où les clichés s'annulent au profit d'images sublimées. Dans *Femmes au bord de la crise de nerfs*, on retrouve plusieurs stéréotypes féminins : la vierge autoritaire (Rossy de Palma), la femme abandonnée (la femme d'Ivan), la maîtresse flouée (Carmen Maura)... Ces stéréotypes semblent tout droits sortis des telenovelas espagnoles. Mais ces clichés n'enferment pas les personnages féminins : à la fin du film, chacune est libérée et un champ des possibles s'offre à elles.

Voir à ce sujet la séquence finale où Pepa et Marisa, qui se réveille, contemplant l'appartement dévasté tout en savourant leur liberté... face à un horizon urbain factice. Dans cet extrait on mesure aussi la façon dont l'expression de tourments intérieurs se manifeste à travers les décors, les couleurs, les accessoires. Mais le décor semble avoir été dévasté par une tornade et tout est à présent à réinventer. Cette fin de film contraste avec la séquence en noir et blanc du début, véritable hommage à *8 ½* de Federico Fellini, au cours de laquelle Ivan avançait, filmé en travelling en déclamant des phrases toutes faites aux femmes qu'il croisait, elles-mêmes réduites à des stéréotypes, des clichés, comme si celles-ci n'étaient que des figures figées, enfermées dans une parole masculine vide de sens.

C - Circulations

Le rythme effréné de *Femmes au bord de la crise de nerfs* est produit non seulement par l'in vraisemblance de son scénario élaboré autour de rebondissements improbables, de rencontres et de hasards qui convergent vers la résolution finale, mais aussi par les déplacements ininterrompus de Pepa qui ne cesse d'entrer et de sortir de son appartement. L'espace du film est structuré autour d'un décor central (l'appartement) qui compte des décors satellites (le studio d'enregistrement, la décharge, l'appartement de la mère et du fils...). On peut voir dans le « taxi-mambo » un lien entre ces lieux, mais aussi la métaphore des transformations de la société madrilène tout autant que du personnage de Pepa qui est filmé en transition d'un état à l'autre. Ses états intérieurs (désespoir, colère, désir de vengeance...) sont autant de tensions qui donnent au film sa pulsation vitale.

Ses différents trajets en taxi marquent des pauses dans le récit principal en créant comme de petites saynètes qui fonctionnent comme des parenthèses narratives, autant de petits répit pour les spectateurs comme pour Pepa.

Visionnage du premier trajet en taxi : Le chauffeur de taxi reconnaît Pepa, actrice dans des publicités et feuilletons télé (elle est aussi doubleuse pour le cinéma). Il la regarde dans le rétroviseur et observe ses émotions, qu'il partage, comme il regarderait une comédienne dans un film.

Malgré l'ancrage du film dans le décor/lieu central représenté par l'appartement de Pepa, le film se caractérise par les circulations qu'il suggère : les personnages évoluent, se courent après, se manquent et se rattrapent. Pepa ne cesse de courir derrière un homme qui, de son côté, entend bien lui échapper et lui signifier sa distance. Elle est toujours en retard dans cette course effrénée mais *in fine*, le trajet parcouru l'aura fait murir et gagner en autonomie.

D - Une œuvre qui se nourrit d'images

On peut également envisager *Femmes au bord de la crise de nerfs* comme un objet esthétique qui se nourrit d'images préexistantes qu'il recycle, met en relation et réagence. Différents régimes d'images cohabitent pour constituer un film qui, nous l'avons vu, questionne la notion de représentation. Les références au cinéma classique côtoient ici les images publicitaires et les télévelas. L'ensemble forme un paysage pop.

On peut bien sûr rapprocher cette pratique du collage et du recyclage du Pop Art. L'enjeu n'est pas ici d'entretenir un rapport au réel mais de créer un monde à partir d'images. C'est d'ailleurs cette puissance de l'image que met en scène Almodóvar dans une des séquences les plus emblématiques du film : celle du doublage de *Johnny Guitare*. On découvre en quelque sorte l'envers du décor, c'est-à-dire le versant technique du cinéma, ses secrets de fabrication. Mais au-delà de ce dévoilement, c'est surtout la puissance émotionnelle qu'il est en mesure de susciter qui est travaillée ici : c'est par le truchement des images et des dialogues rejoués (et donc littéralement incorporés par les doubleurs) qu'une émotion sincère va surgir : les films nous aident à vivre et à ressentir. Leur caractère apparemment artificiel, fabriqué, n'est en aucun cas un frein à la circulation d'affects authentiquement éprouvés.

On peut aussi évoquer la circulation d'images et de motifs au sein des propres films du cinéaste. D'un film à l'autre, les mêmes obsessions sont retravaillées. Dans le cas de *Femmes au bord de la crise de nerfs*, on peut citer une référence extrinsèque : la pièce de Jean Cocteau, *La Voix humaine*, monologue d'une femme au téléphone, quittée par son amant et qui tente de le retenir. Cette pièce a déjà fait l'objet de plusieurs adaptations cinématographiques, dont *Una voce umana* (1947) de Roberto Rossellini (l'un des deux épisodes formant le dyptique *Amore*). Almodóvar propose une adaptation très libre de la pièce de Cocteau et retient le motif du téléphone, objet qui symbolise le lien, avec *Femmes au bord de la crise de nerfs*. Plusieurs décennies plus tard, il reprend l'argument de la pièce et en propose une nouvelle adaptation sous la forme d'un court métrage de 30 minutes, *La Voix humaine* (*La Voz humana*, 2020) avec Tilda Swinton comme interprète.

D'un film à l'autre, Almodóvar retravaille les mêmes motifs, les mêmes obsessions. *La Voix humaine* est à nouveau une libre adaptation de la pièce de Cocteau, certes plus proche de l'argument initial, mais on y retrouve de nombreux points communs avec *Femmes au bord de la crise de nerfs*. Epuré des interactions avec les nombreux personnages secondaires, le court métrage conserve le décor de cinéma qui se donne à voir (le film est tourné sur un plateau de tournage et l'actrice évolue aussi bien dans le décor que dans les coulisses). Comme Pepa, elle traverse plusieurs états émotionnels et élabore plusieurs stratégies dans sa relation avec son ancien amant, pour éprouver, *in fine*, la liberté.

Extrait du film La Voix humaine de Jean Cocteau.