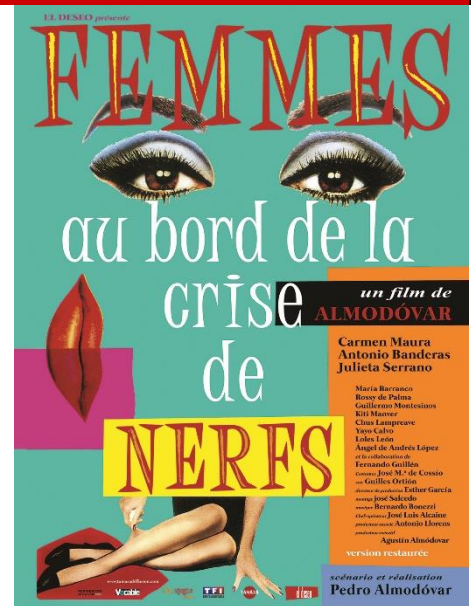


FEMMES AU BORD DE LA CRISE DE NERFS

de Pedro ALMODÓVAR

FICHE TECHNIQUE

Titre original : Mujeres al borde de un ataque de nervios
 Pays : Espagne
 Durée : 1h28
 Année : 1988
 Genre : Comédie
 Directeur de la photographie : José Luis ALCÁINE
 Son : Gilles ORTION
 Décors : Félix MURCIA
 Costumes : José María DE COSSÍO
 Montage : José SALCEDO
 Musique : Bernardo BONEZZI
 Coproduction : El Deseo S.A. / Lauren Film
 Distribution : Tamasa Distribution
 Interprètes : Carmen MAURA (Pepa), Antonio BANDERAS (Carlos), Julieta SERRANO (Lucía), Rossy DE PALMA (Marisa), María BARRANCO (Candela), Kiti MANVER (Paulina), Fernando GUILLÉN (Iván), Guillermo MONTESINOS (le taxi), Chus LAMPREAVE (la concierge)
 Tournage : Madrid (extérieurs et studios Barajas)
 Sortie : 1^{er} février 1989



Nomination Meilleur film étranger Oscars 1989

SYNOPSIS

Après une relation de plusieurs années, Iván rompt avec Pepa. Il lui laisse un message lui demandant de lui préparer sa valise. De son côté, elle cherche à lui annoncer qu'elle est enceinte. En quelques heures, Pepa va découvrir la vie cachée d'Iván. Des visiteurs de toutes sortes vont surgir dans la vie de Pepa et se croiser dans son appartement, bouleversant tous ses plans...

AUTOUR DU FILM

Le cinéma d'Almodóvar

Si Almodóvar est aujourd'hui reconnu comme un grand cinéaste, il a d'abord incarné l'excès et la marginalité. On peut apprécier ses films sans rien connaître du contexte, mais son œuvre s'inscrit dans une continuité historique.

Il faut se souvenir que la censure cinématographique (politique, artistique et surtout morale) n'a été abolie qu'en 1977. Ainsi s'est développé un cinéma « national » (exaltant les valeurs guerrières et chrétiennes soutenues par le franquisme) à travers des films historiques et des comédies musicales folkloriques, souvent tournés en studio. Parallèlement, le cinéma d'auteur dut élaborer un langage particulier pour contourner la censure (cinéma de la métaphore ou de la parabole : Carlos Saura). Enfin, le cinéma étranger n'arrivait que doublé (pour que la censure puisse s'exercer)... lorsqu'il arrivait !

Après 1977 (mais déjà dès le début des années 70), dans une première période d'ouverture, sont apparus les films de *destape* (légèrement érotiques). De son côté, le cinéma d'auteur entamait la « récupération » d'un passé escamoté par les vainqueurs de la guerre civile (Bardem, Berlanga, Camus, Erice, Gutierrez Aragon).

Les nouveaux cinéastes de l'après-franquisme poursuivent ce travail de récupération (Pilar Miró) alors que d'autres essaient de renouveler les formes (Fernando Trueba écrit des dialogues au plus près de la langue

parlée dans des comédies inspirées par le cinéma français). D'autres cinéastes vont se montrer plus radicaux dans la rupture, à l'instar de Bigas Luna, Iván Zulueta et Pedro Almodóvar.

C'est dans ce contexte qu'apparaît la *movida* à Madrid, née de la disparition de la chape de plomb de la dictature et du *desencanto* (désenchantement) politique. Elle marque, de 1975 au début des années 80, le passage du « tout est interdit » au « tout est possible, tout est permis ».

Les premiers films d'Almodóvar s'inscrivent dans ce contexte : provocation, hédonisme, marginalité, sexe, drogues. Une culture *underground* voit le jour, à laquelle participe le cinéaste, prenant à contre-pied les interdits, et qu'il va même jusqu'à incarner : fascination pour l'extrême, ironie et dérision, imaginaire débridé, prolifération de personnages, compositions formelles labyrinthiques. Autodidacte, Almodóvar se construit un style de film en film (son premier court-métrage date de 74, tourné en super 8, son premier long est sorti en 1980), influencé à la fois par le cinéma classique hollywoodien (Cukor, Donen), le pop art, les musiques hispaniques (le bolero) et *l'esperpento* (esthétique de l'excès). Ce cinéma culmine avec *La loi du désir* (1987) d'où est extrait le motif qui donnera la trame de *Femmes au bord de la crise de nerfs* (une mise en scène de *La voix humaine* de Cocteau).

En 1988, *Femmes au bord de la crise de nerfs* (son 7^e long métrage) marque un tournant dans la production du cinéaste. Avec *Femmes...*, le labyrinthe se structure. *La loi du désir* (*El deseo*, sa maison de production, créée en 87) structure le labyrinthe des passions. La période qui commence est celle de la décrispation : la *movida* est loin. Si l'écriture est encore tortueuse (elle le sera toujours), et que les personnages prolifèrent, Almodóvar ne cherche plus à choquer mais à plaire, sans rien renier de ce qui fait sa force.

Femmes... est un mélodrame burlesque où tout est prétexte à dédramatiser. Récit stylisé d'une attente où les personnages passent leur temps à se croiser, à se chercher et à se fuir, mais surtout portrait d'une femme en mouvement, récit d'un cheminement vers la libération. Au bout duquel elle aura appris à se déprendre. Les propositions esthétiques d'Almodóvar, la libération de l'imaginaire vont permettre l'ouverture de la curiosité cinéphile à une nouvelle génération de réalisateurs espagnols (Julio Medem, Alejandro Amenábar...).

PISTES PÉDAGOGIQUES

Découpage séquentiel

- 1) Générique
- 2) Appartement de Pepa ; chambre de Pepa
- 3) Rêve de Pepa : 27 à 33
- 4) Studio d'enregistrement : 34 à 40
- 5) Studio et appartement de Pepa en mont. alt. : 41
- 6) Salon de Pepa
- 7) Studio
- 8) Cabinet médical : 66
- 9) Studio : 67 à 96
- 10) Appartement de Lucia et studio en mont. alt. : 97 à 109
- 11) Appartement de Lucia : 110 à 111
- 12) Agence immobilière : 112 à 118
- 13) Pharmacie
- 14) Appartement de Pepa : 131 à 150
- 15) Rue du Studio d'Iván et escalier
- 16) Bar
- 17) Pepa en taxi : 161 à 187
- 18) Rue Almagro ; appartement de Pepa : 188 à 201
- 19) Appartement de Candela : 202 à 203
- 20) Décharge publique/cimetière : 204
- 21) Appartement de Pepa : 205
- 22) Candela dans un cabine téléphonique appelle Pepa : 207 à 209
- 23) Rue Almagro la nuit : 210 à 226
- 24) Rue du studio d'Iván

- 25) Appartement de Pepa : 233 à 325
- 26) Ascenseur/rez-de-chaussée/rue
- 27) Appartement de Pepa
- 28) Bureau de Paulina ; entrée
- 29) Entrée du 7 rue Montalban
- 30) Appartement de Pepa
- 31) Appartements de Pepa et de Lucia en mont. alt. : 396 à 407
- 32) Chambre de Pepa : 408 à 415
- 33) Palier et appartement de Pepa : 416 à 418
- 34) Entrée et loge du 7
- 35) Rue Montalban
- 36) Alternance rue et appartement
- 37) Appartement de Pepa : 443 à 534
- 38) Palier/escalier/extérieur de l'immeuble
- 39) Poursuite dans les rues
- 40) Les deux itinéraires en mont. parall.
- 41) Aéroport de Madrid : 570 à 612
- 42) Appartement de Pepa : 613 à fin

L'ancrage dans le réel

L'histoire de Pepa s'inscrit dans un cadre qui peut paraître absolument naturaliste (le cadre ne devient surréaliste que par des détails, des incongruités comme le poulailler sur la terrasse ou le décor du taxi). Cependant l'esthétique générale du décor et des costumes crée un décalage certain avec la réalité.

Les éléments de la réalité sont :

- le monde de l'audiovisuel et de la communication en général : plusieurs scènes ont pour cadre le studio de doublage, la télévision, le téléphone. On peut y greffer l'étude de l'incommunicabilité, du moins la difficulté à communiquer,
- le monde urbain : l'immobilier, la rue, les voitures, le taxi...
- la famille, le couple,
- l'actualité politique : ici le terrorisme chiite (résonance particulière du terrorisme en Espagne),
- la publicité.

L'humour

Le film peut être vu comme une comédie et, par certains aspects, comme un vaudeville. Ce qui prête à sourire dans le film peut être recherché :

- dans le décor : ex : le décor du taxi,
- dans les costumes : ex : les boucles d'oreilles de Candela, les perruques de Lucia,
- dans le cocasse des situations :
 - l'incendie calamiteux du lit de Pepa,
 - les chassés-croisés sont nombreux, souvent dans les escaliers,
 - les objets qui volent et qui tombent sur des cibles qui ne sont pas aléatoires,
 - le gazpacho servi aux policiers,
 - le sauvetage de Candela sur la terrasse,
 - les masques de beauté dans la pharmacie,
 - la pub « OMO » que Pepa a tournée,
 - le taxi qui pleure en voyant Pepa pleurer,
 - les armes de Lucia qui en font un personnage de western ou de thriller,
- dans les répétitions :
 - trois interventions du taxi,
 - Carlos qui prend l'habitude d'embrasser Candela,
 - le synchronisme de tous les personnages qui boivent le gazpacho,

- dans l'aspect parodique de certaines scènes : la poursuite vers l'aéroport est une parodie de thriller ; Lucia est traitée d'une manière dramatique en rapport avec sa « folie » : travelling en cadrant sa seule tête/plongée dans l'escalator...
- dans les paroles : ex : la recette du gazpacho,
- pas de véritable gag ; le comique vient surtout :
 - du rythme frénétique de Pepa qui se trouve mêlée à des actions qui se greffent accidentellement sur son histoire de cœur,
 - du décalage perpétuel dans les démarches individuelles.

La narration

Elle est assez linéaire : une situation de départ, une série de complications, le dénouement.

On est assez proche du théâtre avec une certaine unité de lieu, en tout cas avec un lieu principal ; une certaine unité de temps (pas de flash-back). Mais beaucoup d'interférences s'agrègent au récit principal qui serait : Pepa à la recherche d'Iván :

- le couple Carlos/Marisa qui cherche un appartement,
- Candela mêlée au terrorisme chiite,
- Paulina Morales nouvelle maîtresse d'Iván/le dépanneur de téléphone/les policiers/les éboueurs...

Ces histoires annexes se rattachent au récit principal d'une manière assez logique. Seule l'histoire de Candela en semble plus éloignée, les policiers, la rencontre Carlos/Candela, l'aéroport et la piste Stockholm. Deux séquences offrent un intérêt particulier si on étudie la narration ponctuellement : il s'agit de la séquence du rêve de Pepa au début et de la séquence de l'aéroport.

L'étude du montage et des plans

- Le montage est de nature à permettre un rythme assez vif le plus souvent ; les plans sont donc assez nombreux (plus de 615).

On peut rechercher les passages où les plans sont plus brefs : par exemple lors de l'adjonction du Morphidal dans le gazpacho, dans la séquence du rêve.

- On peut également étudier les gros plans qui sont nombreux, souvent sur Pepa, mais aussi sur les objets : la valise, le répondeur, le médicament, les tomates, le Gazpacho, la boîte d'allumettes qui brûle. Quelques gros plans très curieux comme par exemple celui qui regarde Pepa au travers des bobines du répondeur, ou du fond d'un placard, ou encore le plan du judas.

Valeur particulière des gros plans sur la bouche d'Iván au micro et se gargarisant.

- Le montage alterné est très fréquent : appartement de Pepa et studio de doublage.
- Il est possible de s'arrêter sur deux scènes de téléphone qui permettront de voir le champ/contre-champ : il s'agit du dialogue de Pepa et Lucia dans deux circonstances différentes, elles sont filmées de façons différentes, de profil et de face.

D'une façon générale, comme on a beaucoup de dialogues au téléphone, on a beaucoup de champs/contre-champs.

- La profondeur de champ : son utilité est visible dans plusieurs passages :
 - quand Pepa fait la valise après l'incendie du lit,
 - quand tout le monde déguste le gazpacho,
 - dans la scène de l'aéroport : Iván et Paulina avec Lucia en profondeur ; on peut parler de montage dans le plan à ce propos.
- Le montage regard sera étudié par exemple quand Pepa est assise dans la rue et qu'elle regarde les fenêtres de l'immeuble (la femme qui danse).

Les mouvements de caméra

On peut s'arrêter sur l'effet des travellings dans le plan des jeunes aux rollers, dans l'arrivée de Lucia à l'aéroport et sur l'effet des plongées dans la scène de l'escalier. Un travelling associé à un gros plan : c'est celui sur les chaussures de Pepa dans son appartement.

La bande son

Musique du compositeur B. Bonezzi

Musiques additionnelles : la chanson *Soy infeliz*, la chanson *Puro teatro*

Musique classique : *Shéhérazade* de Rimski-Korsakov et le *Capriccio espagnol* du même auteur

L'intérêt est primordial dans ce film où les sentiments sont exacerbés ; les chansons par exemple interviennent dans la narration de plusieurs manières ; une scène significative : après le chassé-croisé avec Iván, Pepa rentre dans l'appartement quand commence la chanson du disque qui va ensuite frapper Paulina.

La musique classique que l'on peut reconnaître intervient sur des scènes-clés.

Autres pistes d'étude :

- les personnages,
- la vie moderne et la névrose,
- le rapport hommes/femmes,
- la couleur,
- le hasard,
- la difficulté de communiquer,
- les citations cinématographiques directes (les plans de *Johnny Guitare* de Nicholas Ray au début), ou allusives (Billy Wilder ou Hitchcock),
- la fonction narrative des objets.

[Voir toutes nos fiches pédagogiques de films](#)