

INTRODUCTION

Pédro Almodovar est un cinéaste espagnol qui compte une quinzaine de films à son actif. Primé au festival de Cannes en 2006, avec *Volver*, son nouveau film, il est le symbole de la *Movida madrilène*, renouveau artistique né de la fin du franquisme. Ses œuvres sont donc empruntées de liberté et de provocation, mais aussi de contestations sociales et politiques. Ma recherche s'inscrit dans l'optique d'approcher au plus près le processus de création du cinéaste et proposer un axe de lecture possible de son œuvre. Ainsi, il conviendra de noter les points communs entre ses films, afin d'en dégager une "façon de faire", une pratique cinématographique singulière. Dès lors, nous pouvons noter que les titres de ses films se rapportent presque tous au corps, car c'est bien de lui dont Almodovar entend nous parler. Ainsi, *Femmes au bord de la crise de nerfs* et *En chair et en os* rappellent la matière organique du corps, *Talons aiguilles*, ses accessoires, *Le Labyrinthe des Passions* et *la Loi du désir*, ses états d'âme et *Attache-moi*, *La Fleur de mon secret*, *Tout sur ma mère* et *Parle avec elle* convoquent la parole. *La Mauvaise éducation* est quant à lui, le titre qui pourrait résumer tous les autres et fait directement allusion à l'éducation donnée à l'Espagne par Franco. Ainsi l'œuvre d'Almodovar est indissociable de l'histoire de son pays. C'est pourquoi il confronte le corps à tous les tabous de la société espagnole et à tous les interdits levés à la mort de Franco : usage de drogue, adultère, perversions sexuelles et autres conduites susceptibles d'ébranler les institutions du mariage, de la famille ou de l'éducation religieuse.

Dans ce mémoire, il s'agira tout d'abord d'analyser la situation spectatorielle pour comprendre comment le film agit sur le spectateur mais aussi comment le spectateur agit sur le film. Car le spectacle n'est pas une situation de communication où le cinéaste serait l'émetteur et le spectateur un simple récepteur, mais plutôt une situation où l'œuvre et son public entrent en interaction. Au sein du spectacle cinématographique, le corps joue un rôle essentiel : il est morcelé par la technique cinématographique (cadrage, montage) selon les intentions du cinéaste, il est l'outil de l'acteur qui incarne un rôle et enfin il est un instrument de mesure de la qualité du spectacle, pour le spectateur. Nous insisterons aussi sur les notions d'incorporation et de transmission qui caractérisent tout spectacle.

Puis, nous nous plongerons dans l'œuvre de Pédro Almodovar et tenterons de déconstruire ses films, d'en prélever les éléments constitutifs, afin de comprendre toutes les intentions et les techniques cinématographiques du cinéaste. Nous découvrirons ainsi

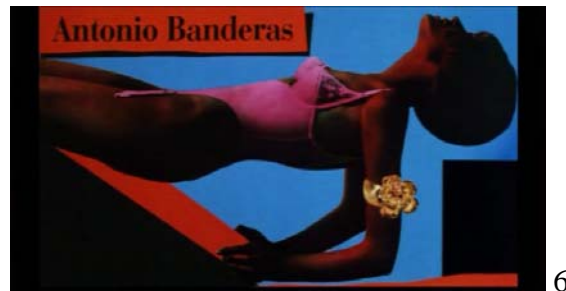
comment Almodovar construit son propre "genre" cinématographique, aux frontières entre burlesque, drame et satire et même aux frontières entre le cinéma et les autres arts.

Enfin, nous nous attacherons au processus de réception des films. Avec Almodovar le spectateur devient un acteur qu'il dirige : le cinéaste le force à voir ou l'en prive, le pousse à s'identifier ou l'en empêche, lui attribue en somme, un véritable rôle. Ainsi nous comprendrons la conception que se fait Almodovar du cinéma, les intentions dont il charge le film et les techniques cinématographiques employées pour les transmettre au spectateur.

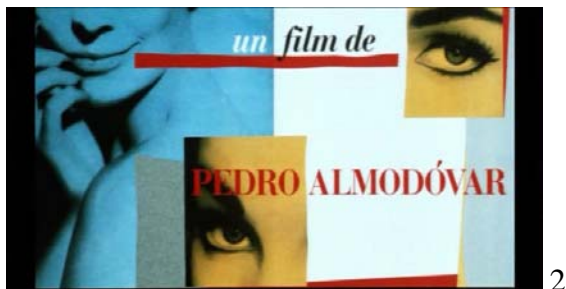
Générique du film *Femmes au bord de la crise de nerfs*



1



6



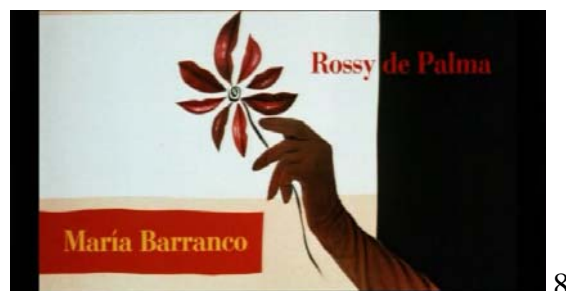
2



7



3



8



4



9



5



10



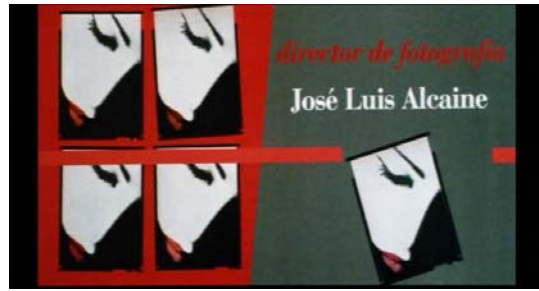
11



16



12



17



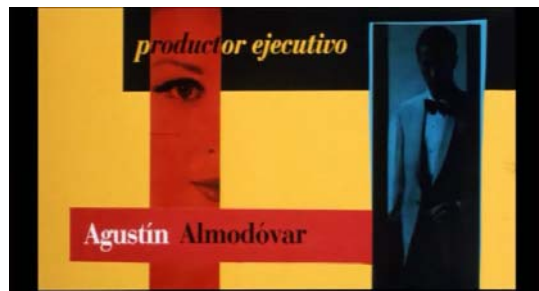
13



18



14



19



15



20

I LE CORPS DANS LE SPECTACLE

I.1. Le corps : un objet d'analyse

I.1.1. La découverte et la connaissance du corps

Les enjeux liés au corps sont nombreux et il existe une pratique humaine vis à vis du corps. En effet, le corps humain est un objet d'étude, un terrain d'enquête pour de nombreuses disciplines. Les sciences qui étudient l'homme et son activité peuvent être regroupées en deux catégories. Il existe d'une part, les sciences qui s'attachent à l'espèce humaine, comme la zoologie, l'anthropologie physique, la paléontologie, la biologie, la physiologie ou la médecine. D'autre part, il existe les sciences qui étudient la société humaine et ses produits, comme la géographie humaine, l'histoire, l'archéologie, la sociologie, l'ethnologie, les sciences politiques, la psychologie, la démographie, la linguistique ou la philosophie. Ces dernières constituent les sciences humaines proprement dites. Toutes ces disciplines cherchent à écrire le corps ainsi qu'à en faire une lecture. A la Renaissance, par exemple, le monde est rendu intelligible et on cherche donc à comprendre comment fonctionne le corps humain. La découverte de ce dernier par le monde scientifique est issue de l'observation et de la dissection des cadavres. Le corps devient alors un objet d'expérimentation, d'analyse et d'observation. Dessins et schémas révèlent les muscles, les nerfs et les réseaux sanguins. A l'heure actuelle, le domaine médical fournit de nouveaux modes de représentation du corps vivant, comme la radiographie ou l'échographie et il existe un spécialiste relatif à chacun de nos organes : le cardiologue s'occupe de notre cœur, le néphrologue de nos reins et le neurologue de notre système nerveux. La médecine propose donc une représentation didactique qui déshabille et morcelle le corps. Elle dissèque le corps, au sens propre et au sens figuré : elle le morcelle pour l'étudier plus en profondeur. La démarche d'Almodovar est symboliquement la même puisqu'il scrute et découpe le corps afin d'analyser le genre humain et de démontrer toute sa complexité.

Le corps est l'objet d'une multiplicité de points de vue et de théories et chaque discipline qui l'étudie en permet un déchiffrement plus poussé. Ainsi, si la médecine, dans sa lecture du corps, occulte tout ce qu'il y a de vivant et de vécu en l'homme, la psychanalyse en revanche est l'instrument qui a libéré le corps. Dans cette discipline, l'âme n'est pas mise à part, au contraire, elle est infuse dans le corps et tous deux interagissent. Le dictionnaire *La philosophie de A à Z* nous explique que la psychanalyse étudie "la vie psychique des êtres

humains, dans sa double composante consciente et inconsciente. Inventeur de la psychanalyse, Freud (1856 – 1939) [...] s'interroge sur les causes de maladies graves et spectaculaires (paralysies, troubles de la vue ou du langage, états passagèrement proches de la folie) qui peuvent atteindre des patients chez lesquels aucune lésion organique, aucune anomalie physiologique ne sont constatées. Il fait alors l'hypothèse que si ces troubles résistent à la médecine traditionnelle, c'est que leur origine doit-être purement psychique. Sous hypnose dans les débuts et, par la suite, au cours de séances pendant lesquelles le psychanalyste les incite simplement à parler (libres associations d'idées, évocation des rêves), les patients reconstituent en quelque sorte l'histoire qui les a conduit à un état de souffrance dont ils ignorent les causes. Ce travail sur soi, sous le contrôle du psychanalyste, peut aboutir à l'acceptation ou à la résolution consciente des conflits qui avaient jusque là été niés par le refoulement de leurs sources dans l'inconscient"¹. Ainsi, nous sommes encore dans un rapport d'encodage et de décodage du corps. Le psychanalyste fait une lecture des troubles visibles sur le corps qui révèlent un mal-être de l'esprit. De même, la psychanalyse procède à une écriture du corps dans le sens où elle l'associe à un trouble du corps particulier, à un trouble de l'esprit. "Le symptôme hystérique [par exemple, nous] montre que le corps est travaillé par l'inconscient, la sexualité et le langage ; il échappe à la biologie en tant qu'il est traversé par le désir qui le fait basculer du côté de l'imaginaire et du fantasme". La psychanalyse a plutôt homogénéisé le corps, l'a pensé comme un corps lié à l'âme, cependant elle le divise tout de même en lui reconnaissant une part consciente et une part inconsciente.

L'ethnologie quant à elle a mis en lumière le fait que le corps soit un produit culturel : non seulement les façons dont l'homme se sert du corps varient d'une société à l'autre, mais chaque culture inscrit sur lui ses valeurs, ses croyances et ses canons esthétiques. Cette discipline est intimement liée à l'anthropologie. Franck Despujol, dans son texte *Corps et culture : l'apport de l'anthropologie*², propose une définition intéressante de l'anthropologie du corps. C'est selon lui "l'étude des interactions permanentes et multiformes entre le corps et le contexte social et culturel, tant au niveau des représentations qu'à celui des pratiques. Son postulat de base est qu'on ne peut isoler le corps, comme objet d'étude, d'un champ social de significations dont il n'est qu'un maillon"³. L'anthropologue s'intéresse donc à la façon dont une culture se représente le corps et ce qui lui advient. Par exemple, dans la culture

¹ E. Clément, C. Demonque, L. Hansen-Love et P. Kahn, *La Philosophie de A à Z*, Paris, éditions Hatier, 1994, p. 294.

² Ouvrage collectif, *Le Corps*, Rosny sur Bois, éditions Bréal, 1992, Texte de Franck Despujol, *Corps et culture : l'apport de l'anthropologie*, p. 13.

³ Ibid.

occidentale, la maladie est une altération de la santé dont la cause est un dysfonctionnement du corps. Par contre, dans d'autres cultures, la maladie relève du surnaturel, elle est l'œuvre d'un esprit ou d'une divinité. Il s'agit donc pour l'anthropologue de "comprendre comment les savoirs, les normes et modèles culturels sont intégrés et transposés dans les divers usages du corps : marcher, danser, saluer, exprimer ses émotions, marquer, décorer son corps, le parer et le vêtir⁴". Il procède à une lecture du corps en tant qu'il est porteur de sa culture. Pour Pierre Bourdieu, le corps dans sa nature est redoublé d'une "culture devenue nature, c'est-à-dire incorporée⁵".

Dans la philosophie aussi, les différents théoriciens et courants de pensées proposent une écriture et une lecture du corps. Mais, dans cette discipline, le problème du corps est souvent abordé dans ses rapports avec l'âme. Pour Platon il fallait opérer une distinction radicale entre la substance pesante et la substance étendue soit entre le corps et l'esprit. Le corps est ce qui, en tant qu'objet concret et palpable, s'oppose à l'esprit, à l'âme : c'est alors le corps vivant de l'être animé, homme ou animal, ou le corps mort, le cadavre. Pour Platon le corps est intimement lié à l'âme, il est l'apparence, le reflet, "le tombeau" de l'âme, fournissant au sujet pensant une identité génétique et physique, une individualité. Une telle lecture du corps souligne l'hétérogénéité de l'âme et du corps.

Toutes ces disciplines s'attachent à déchiffrer le sens du corps à travers ses caractéristiques observables. Au cinéma, nous pouvons procéder de la même façon, nous effectuons une lecture cinématographique du corps issu d'une écriture cinématographique, et c'est ce que nous ferons d'ailleurs dans notre recherche. En effet, en observant le corps au sein du champ filmique d'Almodovar, nous tenterons de déchiffrer le sens que le cinéaste a placé en lui. D'autre part, nous constatons que le corps, si nous le vivons comme une homogénéité, génère pourtant une multitude de discours sur lui. "Discours biomédical, psychologique, sociologique, esthétique : chacun met en avant un niveau de signification dont le corps est porteur, mais cet excès de sens semble bien faire éclater l'objet lui-même ou tout au moins engager le questionnement sur le corps dans un processus de fractionnement irréductible⁶". Ainsi, si le corps est unité, nous sommes habitués à le fractionner pour l'écrire ou pour le lire et le cinéma n'y échappe pas à cette coutume. Pédro Almodovar morcelle sans cesse le corps et pourtant le spectateur le lit comme un corps cohérent et entier, comme nous le verrons.

⁴ Ibid.

⁵ P. Bourdieu, *La distinction*, éditions de Minuit, 1979, p. 210.

⁶ Ouvrage collectif, *Le Corps*, Rosny sur Bois, éditions Bréal, 1992, Texte de Franck Despujol, *Corps et culture : l'apport de l'anthropologie*, p. 13.

I.1.2. Enjeux actuels liés au corps

Si le corps humain était autrefois un objet qu'il convenait de cacher et d'ignorer, il est devenu de nos jours au centre de toutes nos préoccupations, aussi diverses soient-elles. En effet, comme le soulignent les auteurs de *La Philosophie de A à Z* : "la société de consommation le valorise : notre corps est cette manifestation de nous-même qui révèle tout notre être et doit, pour cette raison, être entretenu et indéfiniment perfectionné avec le plus grand soin (soins de beauté, habillement, gymnastique) ; mais il est du même coup un moyen puissant pour agir sur le désir du consommateur, et nous le voyons s'étaler à longueur de publicités. Le corps est le lieu supposé de notre accomplissement, et le sport nous invite à l'expérience du bien être, voire de l'"extrême" ; mais il est aussi investi de toutes nos craintes, et nous demandons plus que jamais à la médecine de le maintenir en bonne santé, de prévenir ses imperfections et ses maux, de le délivrer de toute souffrance. [...] Les nouvelles techniques biologiques ouvrent des perspectives vertigineuses pour son utilisation (conservation de sperme et d'ovules fécondés, dons d'organes, "mères porteuses", transsexualisme, manipulations génétiques...)"⁷. Cette définition révèle que le corps s'associe au paraître dans le sens où il est appréhendé par autrui sous l'angle du regard. Notre corps est principal représentant de "ce que nous sommes", aux yeux de l'autre et c'est pourquoi nous attachons tant d'importance à ce que nous paraissions, à notre image. Nous vouons un véritable culte à notre corps parce que, contrairement à notre "âme", il est immédiatement dévoilé à l'autre. Au premier coup d'œil, le corps d'autrui participe à l'image que je me fais de lui, bien que les apparences soient trompeuses. Notre culture du corps est donc celle d'un corps vu, pénétré du regard des autres, percé à jour. C'est le cas dans les publicités par exemple, où le corps se met de plus en plus couramment à nu et dévoile son intimité.

Le thème du corps est aussi devenu un véritable champ d'investigation pour les artistes et créateurs du 20^{ème} siècle, qu'ils s'expriment par les arts plastiques, la mode, la musique ou le cinéma. De nos jours, le corps est le lieu et l'outil de l'affirmation personnelle et nous le sculptons déjà dans nos sociétés par les tatouages ou les piercings. Les artistes ont dépassé le stade du body art de la fin des années 1960 qui consistait à reconsidérer la place du corps dans la société et avec Yves Klein, le corps devient support de travail, outil de création : il est toile, il est pinceau, il est une œuvre vivante. L'artiste se sert du corps comme tampon de couleur laissant une empreinte du corps sur le papier. Le corps n'est donc plus seulement objet

⁷ E. Clément, C. Demonque, L. Hansen-Love et P. Kahn, *La Philosophie de A à Z*, Paris, éditions Hatier, 1994, p. 69.

de représentation, mais aussi outil de création, la matière même de l'oeuvre. Ainsi, Andres Serrano conçoit des œuvres dont les matériaux privilégiés sont les fluides corporels (sperme, sang ...), Eduardo Kac pratique l'art transgénique, créant un lapin nommé Alba, dont l'ADN possède une protéine verte fluorescente, Teresa Margolles travaille avec l'eau ayant servi à laver le corps des morts ou avec de la graisse humaine.

D'autres artistes considèrent le corps comme un accessoire, que nous sommes libres de modeler, de redéfinir sans cesse ou de transformer. C'est le cas d'Orlan, surnommée la femme mutante, tant son corps a été remodelé par la chirurgie esthétique. "Son oeuvre heurte les concepts classiques de l'identité, les tabous liés aux mythes de la féminité, à l'angoisse de l'ouverture du corps, aux limites de l'art dans la complexité des modèles philosophiques, religieux et psychanalytiques⁸". Tous ces artistes objectivent le corps en le rendant oeuvre. Ils posent le problème du tabou lié au corps et contribuent à libérer la relation au corps dans la société. Ils pratiquent un art militant chargé de revendications sociales.

I.2. Le corps au cinéma

Dans le champ cinématographique, le corps est aussi le lieu de symbolisation des normes du comportement social : le corps est porteur de sens, d'indices, de signes. Il y est un véritable moyen d'expression, comme nous le constatons dans les films muets où le film parle sans dialogues. Le corps est donc à la fois le support de la communication et la communication elle-même. Le corps cinématographique est un corps en représentation, un corps représenté, dans le sens où il est écrit par le cinéaste (grâce au scénario, au cadrage, au montage) et interprété par l'acteur. Il s'agit d'une fabrication du naturel. D'autre part, la particularité du corps au cinéma est qu'il est nécessairement fragmenté par les opérations de cadrage et de montage, alors même que le spectateur en fait une lecture homogène, intègre ces fragments comme unité.

⁸ <http://www.film-orlan-carnal-art.com>

I.2.1. Le corps fragmenté

Tous les arts ont traité du corps mais la spécificité du cinéma est de pouvoir découper le corps, le morceler, tout en en amplifiant sa présence et sa prégnance. C'est en cela que réside tout le paradoxe : le corps cinématographique est nécessairement morcelé lorsque le cinéaste l'écrit et pourtant il est lu comme étant homogène par le spectateur. Toutefois, il est très difficile pour le cinéma de rendre compte de la densité physique des corps et des personnages. L'image est en deux dimensions et met donc à distance du corps. Par exemple, la chair, filmée sous la lumière peut n'apparaître à l'image que comme une simple texture et non comme une surface sensible. En fait, lors de la projection du film, le cinéma donne l'illusion du vrai. Les conditions de réception du film sont psychologiquement très particulières. Assis dans le noir, dans un état de passivité, le spectateur n'a pas la maîtrise du déroulement des images, il est très vite submergé par le flux de la projection. A tout moment le film lui offre une quantité importante d'informations sensorielles, cognitives et affectives. Les conditions de réception du film favorisent l'imaginaire, si bien que l'image cinématographique, matériellement plane, suggère des impressions liées au touché comme : l'épaisseur, la densité, la légèreté, la dureté, la fluidité ou la rugosité. Le cinéma produit un corps cinématographique composé d'images en mouvements et l'image du corps y est soumise à des effets d'apparition et de disparition dus au caractère insaisissable de la projection. De la même manière, "d'une image, même fixe et isolée, peut naître une impression sonore. [C'est le cas lorsque] la source du son est montrée à l'image : bouche ouverte pour le cri, marteau frappant l'enclume, clocher de village, radio ou quand la scène évoque une ambiance sonore [comme les images de foule, de fête foraine ou de chaîne d'usine... En fait,] notre expérience sensorielle du réel "naturalise" spontanément l'image fixe en y projetant des bruits et des sons"⁹. Le cinéma muet explorait la suggestion sonore et cela faisait appel à la participation du spectateur.

Le cadrage morcelle le corps cinématographique. Nous constatons qu'Almodovar aime cadrer les visages en gros plan, placer sa caméra au plus près des détails du visage. Le gros plan transforme la perception de notre corps en le fragmentant par un cadrage très rapproché. Il constitue une violence faite à l'homogénéité, à l'unité corporelle, en en faisant éclater la représentation. Pour Almodovar, le visage est le lieu de fixation de l'affectivité et de l'âme. Sa caméra n'en finit pas de le scruter pour en décoder les signes. Le visage, sa valeur émotive et

⁹ J.C. Fozza, A.-M. Garat et F. Parfait, *Petite fabrique de l'image*, Paris, éditions Magnard, 2003, p. 165.

son énigme, sont autant de territoires qu'Almodovar explore de film en film et qui constitue un lieu de fixation fantasmatique.

Tout un système symbolique sous-tend les représentations corporelles fragmentées. Par exemple, pour signifier le désir du personnage, le cinéaste peut cadrer la bouche du personnage. Almodovar joue de la matière cinématographique dans le sens où il utilise le gros plan et le morcellement du corps pour piéger le spectateur dans son jeu. L'exemple le plus frappant est dans *Kika*. Dès le générique, Almodovar offre des gros plans sur la poitrine d'une femme en sous-vêtements. En fait, ces images du corps dénudé sont celles que le personnage Ramon est en train de prendre avec son appareil photo. Tout comme la caméra d'Almodovar, l'objectif de l'appareil de Ramon se rapproche au plus près du corps, à tel point que Ramon, dans l'empressement et l'excitation tombe sur son modèle en train de poser. Ici, le cinéaste joue sur la mécanique du sexe qui repose sur la consommation optique et le voyeurisme du gros plan, transformant le corps en marchandise. Ainsi, le spectateur est comme Ramon qui approche le corps au point d'en toucher la chair, il veut lui aussi répondre à une pulsion scopique. Le spectateur n'en prend conscience que lorsque Almodovar s'oppose à son désir de voir. Mais il est trop tard, comme le personnage, le spectateur s'est laissé aller au désir, il comprend mieux le comportement du voyeur et le juge en connaissance de cause.



21



22



23



24

Dans *Parle avec elle*, Almodovar va plus loin en jouant encore une fois de l'érotisme mais aussi de la possibilité offerte par le cinéma de découper le corps en plusieurs tailles et en

différents espaces-temps. Dans la scène où Bénigno se rend au cinéma, Almodovar associe use du gros plan sur des fragments du corps et joue avec l'échelle des plans et la taille des personnages. Il associe ainsi deux gros plans sur le visage d'une femme qui éprouve du plaisir et insère entre eux un gros plans sur le sexe de la femme. Dans la même image, au premier plan, un homme minuscule tente de pénétrer le sexe "géant" du second plan, la caméra pénètre l'intimité du corps. Par ce procédé cinématographique, Almodovar redouble "l'effet loupe", le gros plan et il rend compte de la densité physique, de la présence du corps cinématographique. Almodovar utilise donc le gros plans et plus particulièrement lorsqu'il s'agit de filmer les visages. Dans *Le Corps*¹⁰, Enrique Seknadje-Askenazi, critique cinématographique, se propose d'étudier le corps au cinéma. L'auteur cite Béla Balázs, écrivain et théoricien du cinéma hongrois qui fut scénariste pour Pabst et auteur d'essais esthétiques comme *L'Esprit du film*, écrit en 1925. Selon Balazs, avec le gros plan, on sort de la dimension spatiale pour entrer dans une dimension spirituelle. "Et ce, tout particulièrement avec le plan rapproché du visage humain qui prend une valeur en soi et n'a pas besoin d'être relié, intellectuellement, au contexte spatio-temporel duquel il a été détaché et qui reste hors champ". Effectivement, ce sont les affects, les traces visibles de l'intériorité d'une personne qui sont données à lire sur le visage, sans que la parole n'intervienne. Le visage parle de lui-même et comme le précise Enrique Seknadje-Askenazi, "observer un visage qui s'exprime, c'est assister à un monologue muet. Peuvent-être créés, grâce au montage, des dialogues – tout aussi muets – entre des visages différents, des regards. Ils sont l'accord ou la confrontation de passions et d'états d'âme¹¹". Ce qui importe, ce n'est plus le rapport entre le corps et une situation, un objet ou un autre corps, mais ce qui transparaît sur le visage.

La caméra va encore plus loin en fragmentant le visage par des très gros plans sur un œil ou une bouche. Ces derniers sont des éléments symboliques du voyeurisme et du désir et ils donnent à voir de micros mouvements (contraction des lèvres ou tremblement de l'œil par exemple) et non plus une expression globale du visage. Ils sont un élément narratif dans le sens où ils tracent un autre visage de la personne, ils trahissent ou confortent ce qu'elle paraît. Les visages révèlent leur vérité d'eux-mêmes et la surface du corps est le lieu où se révèle l'âme. D'autre part, l'auteur nous précise que "le suspense est créé par l'attente impatiente de la mise en mouvement des muscles du visage" montré en gros plan. "Il se résout quand le visage

¹⁰ Ouvrage collectif, *Le corps*, Rosny Sur Bois, éditions Bréal, 1992, p. 185, texte de Enrique Seknadje-Askenazi : *Du corps au cinéma : le visage et la chair*.

¹¹ Ibid.

s'anime¹²". Les corps sont vus dans leur profonde nudité car le cinéma a la possibilité, grâce au gros plan sur le visage, de montrer l'homme tel qu'il est : ce qu'il fait et ce qu'il pense, ses actes et ses intentions.

D'autre part, le cinéma dissèque le corps en une multitude de fragments, il les scrute et les évalue par le système du montage, selon des codes d'expressivité. Expriment le désir (comme les gros plans sur les lèvres, la poitrine ou le sexe, chez Almodovar) ou la terreur (comme dans *Elephant Man*¹³ de David Lynch qui illustre la monstruosité du corps), le cinéaste reconstitue, par l'opération "magique" du montage, un corps cinématographique morcelé, un corps imaginaire aux apparences continues. Evidemment, il existe différentes théories, conceptions et pratiques du montage. André Bazin préférait un cinéma sans montage, où le corps de l'acteur est en prise directe avec le monde, les êtres et les objets. Un tel montage présente la réalité des situations, sans artifice. Almodovar quant à lui se sert du montage pour renforcer la réalité et le symbolisme du corps. Le cinéaste nous dit : "pour moi, le cinéma c'est une représentation de la réalité, mais qui est très proche de la réalité. Cela dit ce qui m'intéresse c'est justement de la représenter : je ne vais jamais faire de films naturalistes. Ce qui m'intéresse ce n'est pas l'artifice mais la représentation d'émotions et la représentation on l'obtient avec des artifices : les artifices des acteurs, des décors, la seule chose qui doit être authentique se sont les sentiments des personnages¹⁴". Le montage est un outil qui permet l'artifice et dont Almodovar sait user.

Outre le cadrage et le montage, Almodovar procède à la découpe du corps grâce à la composition même de ses images. C'est le cas dans *La mauvaise éducation*, lorsque Ignacio se rend pour la première fois chez Enrique afin de lui faire lire son scénario. Les deux personnages attablés discutent et la caméra cadre leurs visages. Au second plan, les stores entre-ouvert viennent hacher horizontalement les visages des personnages, ainsi que l'espace.



25

¹² Ibid.

¹³ D. Lynch, *Elephant Man*, film, USA, 1980.

¹⁴ *Permis de penser*, Emission diffusée sur Arte en 2004.

Cela signifie que la situation n'est pas harmonieuse. En effet, les deux anciens amants ne se sont pas vus depuis longtemps, ils discutent d'un passé douloureux et Ignacio n'est pas celui qu'il prétend être. Dans *Tout sur ma mère*, le corps est morcelé d'une façon différente. C'est à travers le don d'organe que le corps est morcelé puisque Manuella accepte que le cœur de son fils Estéban soit greffé à un malade. Dans *Kika*, c'est l'œil qui est représenté à l'institut de beauté, soulignant le thème du voyeurisme.



26

I.2.2. Le corps incarné

Au cinéma, le statut du corps est complexe dans le sens où le corps est à la fois désincarné, comme nous venons de le voir et incarné par un acteur. En effet, dans *Le Cinéma*¹⁵, les auteurs nous disent que "l'identité du personnage se double de celle du comédien qui l'incarne. Le personnage emprunte au comédien son apparence physique, sa voix, et il n'est pas toujours facile [pour le spectateur] de faire la part de ce qui appartient au propre de l'un ou de l'autre. Le comédien n'est jamais un interprète neutre". Au cinéma, acteur et personnage partagent donc le même corps car c'est bien grâce au corps que l'acteur peut incarner un personnage. Le corps devient le support de l'aspect physique et de la psychologie du personnage, mais aussi de ses dialogues et de ses actions. Il manifeste ce que le personnage est et ce qu'il fait. Ainsi, dans *Le corps et sa danse*, Daniel Sibony nous explique que "l'expérience de l'acteur est de celles où corps et "âme" – corps visible et corps latent – non seulement communiquent, mais sont deux formes d'une même présence, physique et mentale, qui vient faire événement, s'exposer aux mots, et aux histoires grosses d'événements qu'elles

¹⁵ F. Frey, A. Lété et F. Vanoye, *Le cinéma*, Saint-Amand-Montrond, éditions Nathan, 2002, p. 144.

font naître dans le corps qui les porte, qui les joue¹⁶". Il ajoute : "l'acteur supporte et assure le passage entre dehors et dedans, passage incessant entre la scène qui se voit et celle qui s'éprouve ; entre les deux scènes passe le jeu [...] l'acteur joue un certain jeu, il est sensible à ce jeu et non pas au personnage, qui n'est que l'effet de son jeu. L'interprète est dans le vécu de cette interprétation. L'acteur opère un déplacement de son vécu et de son jugement sur le rôle à interpréter."

En fait, dans le jeu, l'acteur travaille le masque tout en cherchant la crédibilité. Il joue selon certains codes et doit faire croire que son jeu est crédible. Il travaille la spontanéité et le naturel pour créer l'illusion du vrai et satisfaire les apparences. Cependant, il n'est pas une marionnette et son jeu n'est pas mécanique. Il est parfois difficile pour lui de dévoiler son intimité, surtout en présence de toute une équipe de tournage sur le plateau. Ainsi, le metteur en scène est celui qui va l'aider à travailler ses répliques et à les jouer. Il est celui qui, métaphoriquement, va déshabiller son âme, son esprit. Il dirige les acteurs quant à l'intonation de la voix, aux postures du corps, aux gestes, afin que l'acteur habite son personnage. Il demande à l'acteur de jouer un rôle et non pas un texte, donc jouer c'est inventer, créer son personnage. L'acteur doit fusionner avec le personnage, il ne doit pas masquer son univers émotionnel, au contraire, c'est parce qu'il a la capacité de réagir émotionnellement qu'il participe à la mise en place du sens et de la crédibilité. Ainsi, il doit prendre des ressources en lui-même sans avoir recours à des artifices. Il doit intérioriser son personnage et déployer toute une palette émotionnelle. Le travail d'interprète de l'acteur "c'est d'éclater son corps [...] en fibres multiples, dont chacune sera chargée, avec sa voix, ses gestes, ses passions, ses calculs, ses pensées ; et cet ensemble de fibres s'offre au passage du texte, le texte qu'il lit et qui le lie ; qu'il interprète, qui l'interprète. Par toutes ces fibres, l'acteur est lui aussi interprété, pris dans l'inter- l'interstice, l'interaction ; l'interlocution [...] Le corps-mémoire de l'acteur se charge de ce qui se joue dans le texte ; qu'il décharge dans son jeu¹⁷". Son corps est l'âme du personnage qu'il fait jouer. L'acteur travaille donc du corps.

Ainsi, l'acteur est le porte-parole de l'enjeu, du travail du film et son jeu repose sur un véritable travail d'incarnation. Être acteur c'est rentrer dans l'univers d'un personnage et cet univers est décrit dans le scénario. Par son jeu, l'acteur cherche donc à accompagner la mise en scène et inversement, la mise en scène est le support du jeu. Par exemple, les personnages et les décors ont une relation symbolique, mais également fonctionnelle. C'est le jeu en situation, c'est-à-dire dans un décor qui confère à l'acteur une capacité d'obtenir une réaction

¹⁶ D. Sibony, *Le corps et sa danse*, Paris, éditions Du Seuil, 1995, p. 255.

¹⁷ Ibid.

émotionnelle. De même, le corps de l'acteur s'appuie sur le texte et sur le jeu des autres corps qui lui font face. Ainsi, le jeu repose sur l'écriture d'un personnage et une mise en scène du corps de celui-ci. Effectivement, l'âme du personnage fait l'objet d'une écriture préalable par le cinéaste et lorsque le personnage apparaît dans l'image, il est déjà construit à travers ses caractéristiques liées au corps. D'autre part, le personnage ne se définit pas que par rapport à des individualités, mais également par rapport à d'autres personnages, en complémentarité ou en opposition.

Le personnage est différent selon le montage, le cadrage, le jeu de l'acteur, le choix de l'acteur et l'écriture du scénario, cependant, chez Almodovar, le corps est "constant ou permanent"¹⁸ dans le sens où se sont souvent les mêmes acteurs qui incarnent des rôles ressemblants, des types de personnages. Par cette récurrence, c'est le discours d'Almodovar qui se pérennise au fil de ses oeuvres. Ainsi, Almodovar possède incontestablement une pléiade d'acteurs fétiches : Carmen Maura, qui durant huit ans jouera dans presque tous les films d'Almodovar, Victoria Abril, qui sera l'égérie d'Almodovar dans plusieurs films. Nous retrouvons aussi régulièrement Rossy De Palma, Marisa Paredes, Angela Molina et plus récemment Penélope Cruz. Du côté des hommes il faut compter avec Javier Bardem, Miguel Bosé et Antonio Banderas, l'un des acteurs fétiches d'Almodovar depuis *Le Labyrinthe des passions*. Almodovar dit d'ailleurs : "ça me plaît beaucoup de voir les actrices pleurer, et quand je dis pleurer, c'est pour moi une catharsis quand l'actrice est capable de faire ressentir sa douleur à travers les larmes"¹⁹. C'est le cas de l'actrice principale du film, *Femmes au bord de la crise de nerfs* : Carmen Maura, dont les larmes coulent lorsqu'elle fait le doublage des dialogues d'un film et entend dans son casque les "je t'aime" virtuels et raisonnants de l'homme qu'elle aime sans retour. Almodovar ajoute : "j'ai eu la chance de travailler avec de merveilleuses actrices, de celles qui ont le mieux pleuré en espagnol". Ainsi, qui dit corps, dit représentation et transmission.

L'image est polysémique et offre une multitude d'interprétations. Ces interprétations dépendent d'une part des données visuelles de l'image : composition formelle, organisation de l'espace, mise en scène, personnages, jeu d'acteur... Cependant, nous allons voir qu'elles dépendent aussi du spectateur, de sa mémoire, de sa culture, de sa pratique sociale, de son inconscient et de son imaginaire.

¹⁸ R. Fontanel, *Réflexions sur les représentations du corps au cinéma*, Intervention "collège au cinéma" à l'Institut Lumière de Lyon, novembre 2003.

¹⁹ *Permis de penser*, émission diffusée sur Arte, 2004.

I.2.3. Incorporation et techniques du corps

Nous venons d'observer les caractéristiques des corps qui apparaissent à l'écran, il nous faut donc maintenant nous intéresser aux corps qui sont face à l'écran. *L'Introduction à l'anthropologie du spectacle*²⁰ de Jean Marc Leveratto nous aide à comprendre le rôle considérable joué par le spectateur dans la construction du spectacle, nous rappelant tout d'abord qu'"il n'existe pas d'art sans spectateur", que "l'art ne se produit qu'en situation, qu'en présence d'un être humain qui en fait l'expérience". Pour se faire, l'auteur fait appel aux travaux de Marcel Mauss, sociologue et ethnologue français, sur les "techniques du corps", et les applique au spectacle. Il dit : "si on lui redonne, à la suite de Marcel Mauss, sa fonction d'acte traditionnel efficace, c'est-à-dire de conduite rituelle possédant une efficacité éprouvée sur les choses et les personnes pour tous ceux qui sont familiarisés avec cette conduite, le terme de "techniques du corps" s'applique parfaitement au spectacle"²¹. Puis il précise que "l'expérience du spectacle est celle d'une situation rituelle, dont l'efficacité dépend de la mobilisation d'objets techniques dont le corps fait partie"²². Effectivement, le spectacle est comparable au rituel sur plusieurs points. Par exemple, choisir un film, se renseigner sur celui-ci, sortir de chez soi pour aller au cinéma ou encore payer sa place sont déjà en soi des rituels sociaux et culturels par lesquels je me transforme en spectateur.

Le spectacle, en tant que rituel requiert un savoir rituel duquel va dépendre l'efficacité du rite. Au cinéma, ce savoir est constitué par le genre du film, "possède cette qualité pratique de réunir dans une seule formule à la fois les caractéristiques techniques, esthétiques et éthiques du spectacle proposé. [...] Le genre cinématographique est [...] en même temps, une caractérisation du genre du film, d'une manière de raconter, de l'humeur qu'il suppose, du savoir qu'il requiert, de l'âge du spectateur auquel il est destiné"²³. D'autre part, le choix du film, qui s'effectue aussi selon mon humeur personnelle, le contexte social et mon expérience cinématographique, implique une forte attente du spectateur par rapport au film. Le rituel du spectacle s'entoure d'un ensemble de règles qui régissent la pratique du rite. Ainsi, "il existe différents genres de spectacles qui requièrent, chacun, une mise en œuvre différente du corps du spectateur, et une technique d'incorporation conforme aux caractéristiques rituelles de la

²⁰ Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, éditions La Dispute, 2006.

²¹ Ibid. p. 45.

²² Ibid.

²³ Ibid. p. 57.

situation."²⁴ En effet, ma participation à un concert ne mobilise pas les mêmes attitudes physiques et psychologiques, autrement dit les mêmes "techniques du corps", que ma participation à une exposition de peinture. Dans la salle de cinéma, le spectateur est pris dans une machinerie dont les mécanismes sont devenus de véritables rites depuis l'invention du cinéma : le spectateur, assis dans l'obscurité, isolé du projecteur placé dans une cabine derrière lui, est tourné vers l'écran, son point de vue étant celui de l'objectif de la caméra. Ce dispositif cinématographique est conçu pour favoriser l'imaginaire du spectateur et la rupture avec la réalité. Le spectateur doit être prêt à croire à l'histoire qui lui est racontée, à entrer dans la diégèse, à s'identifier aux personnages et aux situations, à oublier la réalité à laquelle il appartient. La notion de "croyance" est d'ailleurs une condition indispensable à l'expérience rituelle et à celle du spectacle, où le spectateur accepte d'oublier qu'il est au cinéma. De ce fait, le spectateur est souvent comparé au rêveur et il est vrai que le spectateur de cinéma est dépossédé de lui-même, de son identité sociale et de ses soucis. Sans pour autant pouvoir parler de passivité, le spectateur est inévitablement fasciné par les images. Nous constatons donc que l'aspect "magique" est une caractéristique commune au rituel et à l'image cinématographique, qui mettent tous deux en scène "des fantômes".

Définissant les "techniques du corps", Marcel Mauss écrit : "le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme. Ou plus exactement, sans parler d'instrument, le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps moyen technique, de l'homme, c'est son corps"²⁵. L'expérience du spectacle passe donc par le corps : c'est grâce à lui que le spectateur ressent des émotions, les partage avec les spectateurs, détermine la qualité du spectacle selon divers critères, transmet son expérience à autrui et enfin, constate l'efficacité du rituel.

Les émotions éprouvées résultent de "l'incorporation par le spectateur du spectacle, de sa participation affective à la situation"²⁶. En effet, les images qui défilent sous les yeux du spectateur font remonter à la surface, des souvenirs incorporés, à travers les émotions, qui sont des troubles de la conscience s'accompagnant "de réactions organiques variées, désordonnées et confuses : palpitations, gorge nouée, pâleur, tremblements ou même évanouissement"²⁷. Tout spectateur possède donc la capacité d'éprouver du plaisir, de jouir d'un spectacle et d'en saisir la valeur, de façon presque spontanée. Ainsi, le spectacle relève

²⁴ Ibid. p. 45.

²⁵ Marcel Mauss, *"Les techniques du corps" Sociologie et anthropologie*, Paris, éditions PUF, 1966.

²⁶ Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, éditions La Dispute, 2006, p. 25.

²⁷ Ibid. p. 103.

d'une véritable expérimentation par le corps et parle parfois plus à notre corps qu'à notre conscience. Jean-Marc Leveratto écrit ainsi : "C'est par l'intermédiaire de ces émotions que s'évalue la qualité d'un spectacle, et que s'effectue sa transmission à autrui. La qualité d'un film ne se réduit pas à celle de sa réalisation, mais intègre la valeur de l'expérience personnelle dont il est l'occasion²⁸". Puis il définit la nature de cette expérience comme étant "le moment de la rencontre artistique, "ce qui se passe" au contact de l'œuvre, tout aussi bien que l'échange verbal et écrit que ce moment alimente, "ce qui se passe" du fait de ce contact, qui me pousse à transmettre à autrui mon plaisir et mon déplaisir et à en débattre en privé comme en public. [...] L'art ne se passe qu'"au contact d'un spectateur qui prête son corps à la situation et éprouve l'efficacité émotionnelle de ce qu'il lit, écoute ou regarde²⁹".

Ainsi, le spectacle est une situation dans laquelle "j'éprouve physiquement – au sens à la fois de faire l'expérience et de mesurer - le plaisir procuré par une production artistique déterminée³⁰". Car le spectacle auquel j'assiste est lui aussi incorporé dans une expérience artistique bien plus vaste, constituée par la somme de toutes mes expériences artistiques, de tous les spectacles expérimentés par le corps. Cette culture artistique rend le spectateur "juge de l'efficacité spectaculaire d'un objet et témoin de la qualité culturelle du spectacle". Il peut comparer et critiquer les films et transmettre ses appréciations à autrui. Il nous faut noter d'ailleurs que le spectateur, possède une compétence artistique grandissante et qu'il se transforme petit à petit en "expert" du film. C'est ce qu'affirme aussi Jean-Marc Leveratto lorsqu'il écrit : "ce plaisir n'est pas un plaisir aveugle mais le plaisir réfléchi, l'expérience du plaisir et le plaisir de réfléchir les raisons de ce plaisir, que m'apportent ma participation à la situation artistique et l'interaction qui s'établit entre mon corps et un objet spectaculaire³¹". Au delà du simple plaisir produit par la libre activité des sens, le spectateur éprouve du plaisir à "l'analyse du mécanisme qui permet de conquérir son attention et de satisfaire sa sensibilité³²". Il se demande en effet comment le film peut produire tel ou tel effet sur lui ? Comment le film l'a conduit à sympathiser avec tel ou tel personnage ou encore comment le film a-t-il engendré en lui telle ou telle émotion ? De plus, le spectateur acquiert des compétences techniques "qui lui permettent de manipuler lui-même les procédés de production du fantôme". La maîtrise des outils audiovisuels et la culture artistique permettent au spectateur d'analyser les mécanismes par lesquels le spectacle "se joue" de lui. Ainsi, s'il

²⁸ Ibid. p. 25.

²⁹ Ibid. p. 13.

³⁰ Ibid. p. 14.

³¹ Ibid. p. 18.

³² Ibid. p. 69.

faut reconnaître le caractère spontané de la jouissance artistique, il n'en reste pas moins que cette capacité d'apprécier les œuvres d'art s'amplifie avec la culture artistique.

Le corps du spectateur prend la mesure de l'efficacité du spectacle d'après sa propre culture. "Notre représentation du monde est fondée sur des valeurs profondément intégrées à notre univers mental. C'est toute notre culture - mœurs, croyances, institutions, lois, morale, philosophie ... - qui définit notre rapport au monde sous forme de systèmes de pensées, d'idéologies, de codes, ensembles de signes organisés communs aux membres d'un même groupe culturel³³" : couleurs nationales, coutumes ... Tous ces codes sont intériorisés et réactivés par la lecture de l'image, ils renvoient à une mémoire collective. "C'est ce qui explique que des objets esthétiques provenant d'autres cultures puissent arrêter mon attention, voire me séduire immédiatement, du fait de leurs formes et de leurs couleurs singulières³⁴". A l'inverse, un objet esthétique qui ne m'est pas familier peut-être difficile à appréhender, dans le sens où je n'ai pas forcément accès à un second degré de lecture de l'œuvre. Certains films nécessitent par exemple de connaître l'histoire du pays dont le film parle ou le contexte de production de l'œuvre. D'autres sont "remaniés" et "adaptés" pour être diffusés dans un autre pays que celui d'où il provient. Les effets de réel (le lieu de l'action, l'allure ou la démarche du personnage) ne sont, en fait, réels que pour les spectateurs appartenant à la même culture que le film. "Si le spectateur occidental peut-être sensible à la forme de l'objet, il aura du mal à s'impliquer émotionnellement dans le spectacle [provenant d'une autre culture], ce qui diminuera d'autant la capacité de l'objet spectaculaire à lui parler, à soutenir son attention, à emporter son adhésion affective³⁵". Ainsi, même si nous possédons tous une sensibilité esthétique, notre expérience artistique est culturelle et il est parfois difficile d'éprouver l'efficacité esthétique d'un objet étranger à notre culture. Jean-Marc Leveratto écrit : "le spectateur écarte ou valide la qualité du spectacle en utilisant notamment son propre corps comme « instrument de mesure » de la situation, du lieu, des objets et des personnes. Ces personnes ne se réduisant pas aux corps de l'artiste ou des acteurs, mais intégrant également ceux des autres spectateurs dont la réaction identique sanctionne la validité de l'expertise. Le partage affectif que cette expérience et cette culture du plaisir permettent d'entretenir ou de créer - même de manière éphémère - est précisément ce qui oblige le spectateur à conditionner l'efficacité esthétique du spectacle à son acceptabilité morale³⁶".

³³ J.C. Fozza, A.-M. Garat et F. Parfait, *Petite fabrique de l'image*, Paris, éditions Magnard, 2003, p. 110.

³⁴ Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, éditions La Dispute, 2006, p. 40.

³⁵ Ibid. p. 42.

³⁶ Ibid.

Ainsi, avec son corps, le spectateur juge aussi de la valeur éthique d'un spectacle : "Le corps du spectateur est [...] par ses réactions spontanées, un instrument de mesure de la normalité éthique du spectacle³⁷". Il faut noter le "souci du spectateur de défendre sa dignité personnelle, en mesurant l'acceptabilité sociale du spectacle auquel il participe³⁸". Cela explique que certains spectateurs quittent la salle de cinéma lorsqu'un film leur paraît intolérable. Par exemple, bon nombre de spectateur n'ont pas supporté la scène du viol dans le film de Gaspar Noé "Irréversible". Cela prouve tout l'engagement du corps et de l'esprit dans le spectacle, ainsi que la faculté cognitive des images. Cependant une telle réaction ne prouve-t-elle pas toute l'efficacité du spectacle ? En fait, les spectateurs, tous dans la même posture physique et mentale réagissent "à l'unisson parce qu'ils sont fascinés et touchés par le même spectacle³⁹". Cela apporte au spectateur une confirmation de l'harmonie entre ses émotions et celles des autres spectateurs, une validation du jugement porté et un attachement commun aux mêmes valeurs. Le spectateur peut évaluer la normalité de sa réaction grâce au "lien social éphémère" que je tisse avec les autres spectateurs, sans considération justement de la différence d'âge, de sexe ou de statut social. De plus, "le plaisir du spectacle s'accroît du plaisir de partager avec autrui les mêmes émotions". C'est aussi cette communion avec autrui qui me pousse à assister au spectacle, à en faire un rituel. Certains spectateurs prolongent même cette expérience du spectacle à travers un autre rituel : celui de se réunir au sein d'un club d'amateurs pour partager et transmettre le plaisir du spectacle à autrui.

En effet, si nous appréhendons les œuvres d'arts "comme des empreintes de personnes, le plaisir que me procure la révélation publique de leur présence, le fait qu'elles se donnent à moi, m'enjoint de faire partager ce plaisir à autrui. Sous cette forme, elles constituent un patrimoine qui met ceux qui les reçoivent dans l'obligation de les transmettre aux générations futures⁴⁰". Transmettre sur le film relève d'un devoir de mémoire, c'est une manière de pérenniser une œuvre à travers le temps. Cette transmission passe par le corps : "En parlant de ce qu'il aime, [le spectateur] engage son propre corps dans la situation, et l'utilise pour faire sentir à autrui ce qu'il ressent⁴¹". Tout spectateur qui vit l'expérience du spectacle et qui ressent son efficacité, son intérêt culturel est capable de le transmettre son plaisir à autrui, tout en prolongeant le sien. Le spectateur classique, l'amateur ou le professionnel forment des discours sur l'œuvre, d'après la mesure avec leurs corps, qu'ils ont fait du spectacle et d'après

³⁷ Ibid. p. 44.

³⁸ Ibid. p. 79.

³⁹ Ibid. p. 25.

⁴⁰ Ibid. p. 87.

⁴¹ Ibid. p. 144.

leur niveau de culture artistique. Si le spectateur classique ne peut pas forcément élaborer une critique du film, comme celui dont c'est le métier, il peut tout de même transmettre la qualité du spectacle dont il a prit la mesure avec son corps.

Ainsi, le spectacle est une situation rituelle qui occasionne "la mise en œuvre de techniques du corps, de l'art de se servir de son corps et du corps d'autrui". Pour ressentir toute efficacité du spectacle, le spectateur doit se prêter à la situation, mettre son corps en état de ressentir les stimulus sensoriels présents dans l'image, du plaisir et des émotions. Avec son corps le spectateur prend la mesure du spectacle : il évalue la qualité technique du spectacle, son efficacité esthétique et sa dignité éthique. Le corps d'autrui, auquel je transmet, consciemment ou non mon plaisir, me permet de valider mon jugement sur le spectacle, et même sur le monde. Le spectateur interroge le spectacle, en même temps qu'il y participe, il est à la fois "état et acte, représentation et action"⁴², il concilie esprit critique et conduite de jouissance. Le spectacle doit donc satisfaire le corps du spectateur, en respectant son sens moral, sa sensibilité.

Par son savoir-faire cinématographique, le cinéaste donne corps aux personnages et à la diégèse. Cependant, nous pensons avec Jean-Marc Leveratto que nous ne pouvons envisager le spectacle uniquement du point de vue de son auteur, car le spectateur participe fortement à la réussite du spectacle, comme nous venons de le voir. Jean-Marc Leveratto nous dit ainsi qu'il s'agit "pour le chercheur de se considérer soi-même comme un spectateur, et de considérer le cinéma du point de vue du spectateur. Cette posture permet de ne pas réduire la richesse esthétique de l'expérience du spectateur à des considérations purement techniques (l'analyse du film) ou purement éthiques (la sociologie des publics). Mais de prendre en compte la manière dont notre corps est affecté par l'action du film, et dont l'évaluation technique est indissociable d'émotions qui justifient l'authentification et la mesure du moment de plaisir que l'on vient de vivre"⁴³. En effet, nous ne pouvons pas envisager le spectacle filmique uniquement comme un stimulus susceptible de déclencher des réactions physiologiques ou psychologiques chez le spectateur. Le spectacle ne peut être envisager comme une situation de communication classique, même s'il existe effectivement un auteur qui souhaite transmettre sa vision du monde à un destinataire, le public. Au spectacle, un ensemble d'éléments internes et externes à l'image définissent la situation de communication et offre donc une multitude de réceptions et d'interprétations possibles du message. C'est ce

⁴² Ibid. p. 76.

⁴³ Jean-Marc Leveratto, *De "l'étoile" à la "star". L'acteur de cinéma et la naissance du film de qualité*

que nous rappelle Jean-Marc Leveratto lorsqu'il écrit : "le corps du spectateur [...] n'est pas tant un animal plus ou moins habitué, comme le chien de Pavlov, à réagir automatiquement au type de stimulus représenté par l'œuvre qu'un animal dressé par le spectateur pour son propre plaisir⁴⁴". Au contraire, le spectacle est "une situation d'interaction entre l'individu et une œuvre d'art⁴⁵".

Ainsi, l'analyse des films de Pedro Almodovar doit d'une part se plonger dans les images et chercher à rendre compte de la façon dont le cinéaste les organise formellement, pour captiver le spectateur. L'échelle des plans, la posture des personnages ou l'orientation de leurs regards, par exemple, sont des éléments qui impliquent plus ou moins fortement le spectateur dans le spectacle et qui font naître en lui de l'intérêt et des émotions. D'autre part, l'analyse doit se tourner vers la réception du spectacle par le spectateur. Il nous faut analyser le sens des films "sans le séparer des émotions éprouvées et transmises par les spectateurs⁴⁶".

⁴⁴ Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, éditions La Dispute, 2006, p. 23.

⁴⁵ Ibid. p. 12.

⁴⁶ Jean-Marc Leveratto, *De "l'étoile" à la "star". L'acteur de cinéma et la naissance du film de qualité*

II LE CORPS DANS LE CHAMP FILMIQUE D'ALMODOVAR

II.1. Le corps comme lieu du drame

Nous l'avons vu, notre culture du corps est celle d'un corps morcelé, d'un corps pénétré du regard, d'un corps devenu objet d'étude. Par nature même, le cinéma fragmente le corps de mille façons et l'offre à l'œil du spectateur. Cependant, il repose sur un paradoxe : il ne peut s'empêcher de découper le corps et pourtant le corps vit sous les yeux du spectateur sans qu'aucune faille n'apparaisse. Au cinéma, le corps ne parle pas de lui-même : c'est le cinéaste qui l'anime, qui lui donne vie. Le cinéaste investit dans le corps une multitude de caractéristiques qui vont servir au spectateur pour déchiffrer l'identité et les sentiments du personnage. Si dans la société le corps est soumis à différentes normes, au cinéma, le réalisateur est presque le seul maître du personnage. C'est lui qui choisit les limites imposées au corps et il peut se permettre tous les écarts par rapport à la norme. Ainsi, il convient d'observer les comportements des corps dans le champ filmique d'Almodovar : comment nous sont-ils donnés à voir ? Quels dispositifs sont mis en place pour qu'ils s'expriment ?

En fait, dans son œuvre, Almodovar questionne le corps. Il se propose de le redéfinir : le corps est-il seulement soit celui de l'être animé soit le cadavre ? Est-il celui d'un homme ou d'une femme ? Pour lui le corps ne répond pas à une notion de normalité, le corps transgresse les lois physiques du corps et il est à la frontière entre différents états constitutifs de l'être humain. Les corps ainsi redéfinis par Almodovar sont des corps neufs qui bannissent les règles, les préjugés et la morale. Mais, du même coup se sont des corps exclus, rejetés, des corps en souffrance.

II.1.1. Le corps entre la vie et la mort

Chez Almodovar, le corps n'est pas représenté comme étant vivant ou mort. Au contraire, le cinéaste place sans cesse les corps à la frontière entre ces deux états. Pour lui, le statut du corps ne réside pas dans l'état de vie ou l'état de mort car le corps est bien plus complexe. Par exemple, le corps peut-être physiquement paralysé alors que le cœur bat encore. Le corps qui refuse de s'alimenter, de préserver sa santé tend-t-il vers la mort ou la vie ? Et si nous considérons que le corps est mortel, mais que l'âme, au contraire subsiste après la mort, peut-on alors définir aussi clairement la limite où s'arrête la vie et où commence la mort

? De même l'individu malade qui demande la mort ne considère-t-il pas cette dernière comme une libération de ses souffrances ? Autant de questions auxquelles Almodovar confronte le spectateur, entre-autre par le biais des personnages.

Chez Almodovar, les corps morts ressuscitent, ils semblent endormis et ne sont morts qu'au premier abord. C'est le cas de Ramon que Kika (dans le film du même nom) réveille de la mort par deux fois. Alors que Kika s'appête à maquiller Ramon pour son propre enterrement, c'est le frottement du pinceau de maquillage sur la joue de Ramone qui le réveille. La situation n'est pas sans rappeler celle des contes : la princesse endormie est réveillée par le baisé de son prince charmant. Ici, Ramon est celui qui est condamné au sommeil éternel et c'est l'amour de Kika qui le ressuscite. Almodovar fait donc appel à un imaginaire collectif et peut ainsi jouer sur des émotions communes que le spectateur sera plus apte à ressentir. Lors de sa seconde résurrection, c'est la lampe de chevet avec laquelle Kika envoie une décharge électrique à Ramone qui va sauver la vie de ce dernier. Ainsi, Almodovar dote certains personnages d'une sorte d'immatérialité qui n'est possible que dans la fiction cinématographique. Cela confère au film une atmosphère à la fois mélodramatique et burlesque : le symbole de l'amour qui brave la mort côtoie des personnages et une situation risibles. D'autre part la résurrection de Ramon évoque celle du Christ dans la religion chrétienne, qui s'en trouve démythifiée

D'autres personnages posent la question de la définition de la mort. Dans *Tout sur ma mère*, Manuela voit son fils mourir sous ses yeux. En fait, la mort de l'esprit ne correspond pas à celle du corps car le cœur d'Estéban bat encore. Manuela accepte de faire don du cœur de son fils à un malade qui doit être transplanté et c'est alors la question de l'identité qui se pose. Si le cœur de son fils bat dans un autre corps, comment envisager l'identité du transplanté et celle d'Estéban ? Comment envisager la mort comme fin en soi ? Evidemment, la tristesse de la mère endeuillée la pousse à insuffler à son fils un souffle de vie et elle considère donc que son fils vit toujours à travers l'homme qui a reçu son cœur. Estéban est en quelque sorte réincarné dans une autre personne, son souvenir est pérennisé à travers le transplanté. La situation est ironique : en mourant, Estéban sauve la vie d'un homme. Almodovar insiste sur le fait que la mort peut frapper à tout moment et introduit ainsi dans son cinéma la notion de destin, l'idée que certaines choses échappent à notre contrôle. La question de l'identité est soulignée dans ce même film par l'adoption du fils de Rose par Manuela. En effet, suite à la mort de Rose, Manuela prend en charge l'éducation du fils de celle-ci et le nomme Estéban. L'enfant est le symbole vivant de Rose et d'Estéban, tous deux morts. C'est donc à travers lui qu'Estéban et Rose ressuscitent. Leurs corps sont morts mais

Manuela les fait vivre dans son esprit par le souvenir. C'est un refus de la mort, un refus d'accepter que le corps soit périssable ou plutôt un besoin, pour continuer à vivre, de projeter l'image des disparus et l'amour que nous avons pour eux, dans des objets ou des gens.

Dans *Parle avec elle*, le corps entre la vie et la mort est au centre de l'histoire. Benigno et Marco sont tous deux amoureux de femmes dans le coma : Alicia et Lydia. Benigno, infirmier passe tout son temps à soigner et à parler à Alicia, persuadé qu'elle l'entend et qu'elle ne tardera pas à se réveiller. Marco quant à lui ne voit en Lydia qu'un corps mort et il n'arrive pas à lui parler. Ainsi, Almodovar met en parallèle deux façon de considérer la mort. Bénigno fait vivre Alicia à travers l'attention qu'il lui porte. Il converse avec elle comme si elle pouvait lui répondre et ira même jusqu'à lui faire un enfant. L'enfantement d'Alicia renforce le flou qui entoure la notion de mort : comment un corps cliniquement mort, peut-il engendrer la vie ? Comble de l'ironie, au final, Bénigno "se meurt" en prison, tandis qu'Alicia se réveille de son coma. Marco quant à lui n'arrive pas trouver de vie dans le corps silencieux et immobile qu'est celui de Lydia. Là encore, Almodovar nuance nos idées trop arrêtées sur la mort. Celle-ci n'est pas que clinique, organique ou physique : la mort est cette sensation que la vie est plus pénible que la mort et elle peut aussi être psychique. L'ironie est similaire dans *En chair et en os* : une mère meurt en mettant au monde son enfant. Les films d'Almodovar effacent donc la frontière la plus décisive pour le corps, celle entre la vie et la mort et introduisent les notions de destin et de double. Pour Almodovar, rien n'est établi, tout vise à changer. Enfin, dans *Volver*, la mère de Raimunda et de Sole, morte dans un incendie, apparaît sous les traits d'un fantôme.

Almodovar met en scène des personnages qui, comme nous tous, ne peuvent admettre qu'il n'y a plus rien après la mort. Ils désirent que quelque chose d'eux leur survive car ils ont peur d'une mort annoncée, inévitable. Ainsi, les femmes enfantent. En effet, l'enfant est le symbole d'un lendemain meilleur, d'un espoir pour le futur. Il offre la perspective d'une vie éternelle, acquise grâce à notre descendance. Mais, parfois les relations "parents-enfants" sont montrées comme n'étant pas source de bonheur. C'est le cas dans *"Talons aiguilles"* où Rebecca cherche en vain à conquérir l'amour de sa mère. Là encore, la mort n'est pas clinique, elle se ressent sous milles autres formes car elle est aussi celle de l'esprit torturé, celle du psychisme en souffrance. C'est le statut même du corps qui est remis en question et pour Almodovar, les frontières de la mort sont signifiées comme incertaines. De plus, le cinéaste met régulièrement en scène des femmes endormies, dont l'état est proche de l'inconscience, de la mort. Nous pouvons noter aussi que le corps de Zahara, dans *La Mauvaise éducation* symbolise le corps entre la vie et la mort. En effet, le travesti fait chanter le père Manolo et se

prostituée pour gagner de l'argent et se faire opérer. Ainsi, tout le paradoxe est là : il n'estime pas son corps actuel, il le sacrifie, le détruit pour en obtenir un "neuf" et renaître dans un corps qui importera. Ainsi, ce corps qu'il possède ne vaut rien pour lui.

II.1.2. Le corps travesti : le masque, le double et la représentation de soi

Almodovar met en scène des personnages complexes, en marge du clivage homme-femme, dont le corps et l'esprit se contredisent parfois. De nombreux personnages sont homosexuels, c'est-à-dire qu'ils trouvent la satisfaction de leurs désirs sexuels avec des individus du même sexe. D'autres se travestissent, désireux d'adopter l'apparence et l'attitude de l'autre sexe. D'après le dictionnaire *Hachette*, se travestir c'est "se déguiser (pour le carnaval, pour un bal costumé ou un rôle de théâtre) en prenant l'habit d'une autre condition ou de l'autre sexe⁴⁷". Ainsi, nous constatons de nos jours encore, qu'il est difficile de penser le travestissement en dehors d'un contexte qui le cautionne. Pour les personnages d'Almodovar, le travestissement n'est pas synonyme de déguisement et de fête, mais de mal-être ou plutôt de difficulté à être. Les homosexuels et les travestis souffrent en effet d'avoir un corps qui n'est pas en adéquation avec leur sexualité et leurs envies : ils se sentent étrangers à leurs corps. Les personnages ont le sentiment d'appartenir au sexe opposé et éprouvent le désir de changer de sexe.

Au sens figurer, se travestir correspond à donner une apparence mensongère ou trompeuse, d'où une certaine complicité avec les thèmes du double et du masque. D'ailleurs, Almodovar illustre clairement deux mondes : celui des travestis qui est en marge du système et l'espace social. Contrairement aux idées reçues, ce ne sont pas les travestis qui portent des masques. Ce sont les autres individus qui le porte en incarnant des rôles sociaux. Par exemple, les personnages d'Almodovar assument leur homosexualité tandis que d'autres sont obligés de la cacher dans leur milieu professionnel, par peur du jugement. A moins que nous ne portions justement un masque pour échapper à notre condition sociale, pour être autre que ce que nous sommes, pour nous divertir. Le monde des travestis est illustré, entre autres, dans *Tout sur ma mère*, lorsque Manuela part de Madrid pour annoncer la mort de son fils, au père d'Estéban. L'ex mari de Manuela est devenu travesti et il se prostitue à Barcelone. La recherche est mise

⁴⁷ Dictionnaire Hachette multimédia, 1998.

en scène de façon très poétique : la musique est planante et le travelling avant qui s'enfonce à vive allure sous un tunnel y contribue. Nous sommes alors plongés au cœur du parcours initiatique de Manuela qui s'immerge de force dans son passé. Almodovar nous présente la ville par une vue du ciel, panoramique et flottante, ainsi que par des plans sur les rues et des églises qui la peuple. Puis, c'est le coté sombre de Barcelone qui nous est montré : couleurs grises et froides, violence, prostitution et drogue composent cette micro-société soit disant "sans foi ni lois". Les marginaux et les exclus de la société créent leur propre monde, dont l'autonomie est symbolisée par le mouvement de rotation qu'effectuent les voitures et les prostituées. En effet, les corps et les voitures tournent autour d'un point central, ce qui évoque le temps qui passe, le cycle de la vie. Ils évoluent au rythme de la musique, marquent chaque mesure par un mouvement, comme s'ils effectuaient une danse chorégraphiée, une valse à trois temps.



27



28



29



30



31



32

Rossy de Palma, actrice fétiche d'Almodovar nous explique la réalité de ce mode de vie, le statut actuel des travestis en Espagne : "Il ne faut pas oublier qu'il y a une marginalité énorme

dans le monde des travestis. En Espagne, les transsexuels qui ne sont pas "officiels", qui ne sont pas "opérés" n'ont pas le droit d'aller au travail habillés en femmes. Ce n'est qu'après le changement de sexe qu'ils peuvent seulement prendre l'identité de femme à l'extérieur. Sinon, ils sont obligés d'être dans la marginalité, soit dans la prostitution, soit dans des cabarets et ce n'est pas un choix, c'est terrible. [...] Moi j'ai connu des transsexuels, je les comprends parce qu'il y a beaucoup de souffrances, dans tout, dans l'entourage familial bien sûr, et après dans toutes les démarches qu'il faut faire. Maintenant, en Espagne, la sécurité sociale commence à payer l'opération, et c'est vrai que les travestis ont gagné le changement d'identité sur leur carte d'identité. Mais tout ça se fait doucement⁴⁸". Le cas est illustré dans *La Mauvaise éducation*, où le travesti se prostitue pour gagner de l'argent et oublier son mal-être en attendant se faire opérer.

Le personnage de Létal, dans *Talons Aiguilles* synthétise la rencontre entre deux conditions. En effet, il est à la fois Létal, le travesti, et le juge Domínguez. Ainsi, c'est à travers le masque et le jeu que ce personnage trouve son épanouissement et sa place sociale, alors que sans ces masques, le personnage n'a aucune vie. Il se cherche entre ces deux identités ou plutôt il se retrouve dans la synthèse de ces identités et dans le simulacre du corps. Le personnage dispose de son corps et le transforme : lorsqu'il est Létal, il se déguise en femme, lorsqu'il est juge, il porte une fausse barbe et des lunettes et lorsqu'il fait tomber ses masques, il est démuné de tout accessoire. En effet, après son spectacle, Létal se met à nu et fait tomber son masque, au sens propre et figuré : d'une part il se déshabille et se démaquille, laissant apparaître les formes, les traits et la voix d'un homme et d'autre part, il a une relation sexuelle avec Rebecca, ce qui le place dans "la normalité" de la relation entre homme et femme. Le personnage se révèle aussi dans l'expression de ses sentiments pour Rebecca. Cette dernière "déshabille le corps" de Létal, elle le dévêtit et lui enlève sa fausse poitrine, ses fausses hanches...



33



34

⁴⁸ *Le grand journal*, émission diffusée sur Canal +, 2005.



35



36

De même, le fait que Létal offre un de ses faux sein à la mère de Rebecca est un geste symbolique important. Plus qu'un accessoire, c'est un bout de son corps et de son identité que Létal lui offre.



37



38

Dans *La mauvaise éducation*, c'est le personnage de Juan qui incarne un triple rôle. Afin de réussir sa vie sociale, Juan emploie le rôle. "A l'état brut", Juan est un jeune homme qui est prêt à tout pour être acteur. Au près d'Enrique, il se fait passer pour son frère, Ignacio et dans le film que tourne Enrique, il interprète le rôle du travesti Zahara. Ainsi, il falsifie son identité par opportunisme et son corps en paye le prix. Son corps s'ouvre de force aux hommes : à Enrique, de qui il veut obtenir un rôle et du père Manolo, duquel il profite de l'argent et obtient qu'il tue son frère. Par ce personnage ambigu, Almodovar distingue Ignacio dont il va de la survie de changer de corps, de Juan qui se déguise (intimement et physiquement) afin d'appartenir à la sphère sociale. Juan emprunte des rôles, des modèles, des attitudes : il imite le travesti alors qu'il ne l'est pas. Nous le voyons lorsqu'il prend des notes et demande des conseils à un travesti, lors d'un spectacle : il ne ressent pas le besoin psychique de se transformer, ni le besoin sexuel de coucher avec des hommes, mais il contredit sa nature profonde pour satisfaire ses besoins financiers, son exigence de célébrité.

Almodovar bouscule donc toutes les règles sociales, les deux sexes se rapprochent de plus en plus l'un de l'autre, sans qu'il n'y ait jamais de jugement moral d'Almodovar, qui cherche simplement à dire pourquoi les personnages sont ainsi. Il exprime la volonté de représenter l'être dans sa nature, ni bonne ni mauvaise, simplement telle qu'elle. Almodovar et ses personnages bannissent donc la culpabilité, ce qui permet au cinéaste de manifester une vision tolérante et contemporaine du corps, tiraillé entre la norme et la condition humaine. A ce sujet, Serge Tisseron nous dit : "aujourd'hui, "les modèles sont en train de changer. [...] L'androgynie en tant que principe concerne la liberté de choisir sa sexualité, de remplir divers rôles sociaux, d'aller et venir entre masculinité et féminité. [...] L'androgynie a représenté le défi principal aux stéréotypes de la virilité et de la féminité. [...] Ces modèles, aujourd'hui, n'ont plus cours : les mannequins masculins ont volontiers des corps fins, et les mannequins féminins sont de plus en plus androgynes, avec des hanches étroites et des poitrines plates⁴⁹". Il ajoute : "pour nous libérer définitivement du mythe de la complémentarité entre hommes et femmes et de tous les stéréotypes dans lesquels il a piégé les comportements depuis deux siècles, il convient de reconnaître la bisexualité psychique de chacun et d'accepter la rivalité entre les sexes. Pour les hommes comme pour les femmes, la période contemporaine est caractérisée par l'absence de mode d'emploi, qu'il soit professionnel, familial ou social, et la référence est plutôt que chaque individu, quel que soit son sexe, doit trouver son truc⁵⁰". C'est comme cela que fonctionnent les personnages Almodovariens. Le cinéaste confirme : "je crois en fait que les deux sexes se rapprochent de plus en plus l'un de l'autre. L'homme a de plus en plus d'attitudes qui, autrefois étaient réservées aux femmes [...] Je crois qu'être homme ou être femme c'est la façon dont on se ressent. C'est l'identification avec soi-même, pas avec les autres⁵¹"

A travers ses films, Almodovar questionne et redéfinit le travestissement. Il montre que se travestir, porter un masque est un "jeu" toléré dans la société (dans le cadre d'un bal costumé ou dans le monde du travail) mais auquel nous empêchons tout le monde de jouer, comme les travestis. Cette notion d'acceptation sociale du déguisement est mise en parallèle avec l'acceptation individuelle de soi. Dans *Kika*, lorsque Kika maquille Juana, homosexuelle, pour la rendre plus féminine, cette dernière lui dit de ne pas trop la maquiller, afin de ne pas la travestir. La maquiller alors qu'elle ne se sent pas femme relève pour elle du travestissement, car elle évalue cette notion par rapport à sa propre norme, à son comportement, à son identité

⁴⁹ S. Tisseron, *L'intimité surexposée*, Paris, éditions Ramasay, 2001, p. 139, 140.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ *Permis de penser*, émission diffusée sur Arte, 2004.

psychique. De même pour les transsexuels, où est la limite entre le déguisement et le travestissement?

Ainsi, nous pouvons noter la structure duelle des personnages. Figures du double, du transfert et de la substitution sont présentes : le père d'Estéban est devenu Lola dans *Tout sur ma mère*, Léo, auteur de romans sentimentaux est dominée par son pseudonyme Amanda Gris, dans *La Fleur de mon secret*, et Pepa fait de la postsynchronisation avec Ivan, son compagnon qui vient de la quitter, dans *Femmes au bord de la crise de nerfs*. Le double, présent à tous les niveaux de la représentation et du représenté dans le cinéma d'Almodovar, affirme l'ambiguïté du corps et celle de l'identité.

II.2. Une réconciliation possible avec le corps

II.2.1. L'identité retrouvée dans la danse

Le dictionnaire *Hachette* définit la danse comme une "suite de mouvements rythmiques du corps, une évolution à pas réglés, le plus souvent à la cadence de la musique ou de la voix⁵²", en somme une "mise en jeu mouvementée du corps⁵³", pour reprendre les mots de Daniel Sibony. L'acteur procède lui aussi à une mise en jeu mouvementée du corps. Dans la danse, le corps en mouvement est l'auteur d'une création personnelle. L'auteur de l'œuvre *Le corps et sa danse* définit la danse comme "une quête frénétique ou sereine de la place et du lieu d'être". Il ajoute que "dans le social aussi, chacun se place et se déplace, fait des "placements", des investissements comme on dit, affectifs, monétaires, de pouvoir – toujours de corps⁵⁴". Ainsi, le danseur explore l'être avec son corps et la danse constitue un lieu de recherche, recherche d'une place où exprimer son être dans sa nature intime, recherche d'affirmer sa place dans la société. Pour les travestis que met en scène Almodovar, "la danse est une réponse à l'événement sans recours où le corps est cloué devant l'impossible, mais veut pourtant vivre et se mettre en mouvement. C'est une réponse [...] à l'œuvre dans l'inconscient [...] Dans le symptôme, on somatise ; dans la danse, c'est un désir archaïque (mais toujours actuel) qui prend le soma, le corps, par ses racines et le jette dans le mouvement. La danse est un jet de vie pour sortir de l'ornière [...] C'est pourquoi la danse, le

⁵² Dictionnaire *Hachette multimédia*, 1998.

⁵³ D. Sibony, *Le corps et sa danse*, Paris, éditions Du Seuil, 1995.

⁵⁴ Ibid. p. 9.

geste sont une ouverture du corps, quand tout est bouché⁵⁵". Effectivement, la danse est une expression du corps qui vise au bonheur, qui permet de libérer son âme. Elle permet au corps errant et désirant dans la sphère sociale de créer son propre lieu où il ne serait plus un corps souffrant. En fait, la danse apparaît pour les personnages comme une sorte de renaissance du corps et de l'esprit. A travers elle, ces derniers cherchent une place où exister "honnêtement", c'est-à-dire, en conformité avec leur vraie nature, puisqu'il est impossible pour eux de le faire dans la société.

Chez Almodovar, les corps qui ne trouvent pas leur place dans la normalité trouvent leur salut dans la danse. En effet, elle est pour les travestis, l'espace où le corps peut jouir de sa liberté, à défaut de pouvoir en jouir dans la société. Dans *Talons aiguilles*, Létal imite la mère de Rebecca qui est une chanteuse célèbre. Lors de sa représentation, nous sentons que le corps dansant a trouvé sa place. D'une part, il maîtrise l'espace, se déplaçant sur la scène et hors de la scène. D'autre part, il est accepté comme tel par le public. Le corps de Létal est paré, coiffé, maquillé, "féminisé". Ses gestes sont sensuels et délicats, son regard est intense et Létal séduit son public par sa présence. L'assistance est complice, elle mime les gestes du danseur et reprend sa chanson : elle consent à entrer dans le monde que Létal met en scène. Le corps de Létal est applaudi suite à sa prestation et non rejeté comme dans la société. La scène est donc le lieu où l'identité se révèle par le biais du corps.



39



40



41



42

⁵⁵ Ibid.

Dans le même film, La mère de Rebecca prend conscience de sa responsabilité dans le meurtre qu'a commis sa fille, à présent en prison. Elle se trouve sur scène et la chanson qu'elle interprète résonne comme une catharsis, dans le sens psychanalytique du terme. En effet, elle est une "libération, sous forme d'émotion, d'une représentation refoulée dans l'inconscient et responsable de troubles psychiques⁵⁶". Ses gestes sont violents, brutaux, intenses et ses larmes coulent. La scène se joue dans une grande solennité. En effet, la chanteuse est seule sur scène face au public, sous l'ordre d'un de ses gestes, la musique commence à jouer, le public est en adoration pour la chanteuse, il l'écoute en silence, entre en communion avec elle et le spectacle devient un rituel quasiment religieux. Almodovar nous fait comprendre que la mère entre aussi en communion avec sa fille, à qui elle dédie sa chanson, par le biais d'un montage qui alterne des images de la mère en pleine prestation et celles de la fille en prison. Le lien est fait par la continuité de la bande son. Becky chante sur scène et dans le même temps, Rebecca entend la chanson de sa mère à la radio, depuis sa cellule. La voix possède donc un encrage dans deux espaces différents mais dans un temps unique, similaire. Ici, la danse ou plutôt les gestes qui accompagnent le chant, sont "la réponse à l'événement sans recours où le corps est mis devant l'impossible, mais veut pourtant vivre et "bouger". [...] Le corps est le lieu où se rappellent les traumatismes, les chocs physiques qui furent vécus, puis classés invivables ; c'est là que des paroles, et des fantasmes se convertissent en termes physiques⁵⁷".

Enfin, dans ce film, la danse apparaît encore comme libération du corps et de l'esprit dans la scène où les prisonnières enfermées avec Rebecca effectuent leur chorégraphie. Les corps sont physiquement enfermés, cependant ils s'évadent par la danse. Les femmes ne sont pas en uniforme comme les prisonnières traditionnelles, au contraire, elles affichent des costumes colorés. En fait la prison apparaît comme une société organisée, avec ses propres lois et ses interdits officiels et officieux. Les corps dansent tous dans une chorégraphie organisée et le fait que tous les danseurs exercent les mêmes mouvements symbolise la rigueur de la prison ainsi que l'uniformisation des comportements que l'emprisonnement impose. Le corps est enfermé et l'être est réduit à un numéro, à l'anonymat or, par la danse, les prisonnières libèrent leurs esprits. Dans la danse s'exprime la nécessité de trouver un espace de liberté et d'affirmation de soi.

⁵⁶ Dictionnaire *Hachette multimédia*, 1998.

⁵⁷ D. Sibony, *Le corps et sa danse*, Paris, éditions Du Seuil, 1995, p. 9.



43



44

La scène du spectacle du travesti Zahara, (qui n'est autre que Ignacio) dans *La mauvaise éducation* fait écho à la prestation de Létal. Zahara est introduite sur scène par le travesti qui vient de finir sa prestation. Celui-ci présente Zahara comme "la mystérieuse, la fascinante, la seule et unique, l'inimitable Zahara". Ainsi, le travesti Zahara, même s'il imite quelqu'un, rend l'interprétation unique, du fait de son jeu, de son identité et de son vécu propre. Cela souligne aussi que la danse révèle l'identité, l'être profond et unique de celui qui la réalise. Dans cette scène, Almodovar érotise le corps et lui confère toute sa sensualité. Le corps est filmé comme celui des femmes, c'est-à-dire de bas en haut. La caméra longe le corps lentement, créant du suspense, jusqu'au moment où elle s'immobilise en gros plan sur le visage.

Les costumes qui habillent les corps participent à la sensualité. La fonction première du vêtement, des accessoires qui parent notre corps, est de l'humaniser en le différenciant de celui de l'animal. Mais le vêtement n'est pas seulement une marque d'humanité, c'est aussi la marque d'une identité sociale, d'une affirmation du rang social, de la personnalité ... Ainsi, certaines circonstances et certains lieux exigent de porter un "costume" et une apparence spécifique. Chez les travestis représentés par Almodovar, le vêtement se confond avec le sous-vêtement et même, avec le corps nu. Le costume devient une seconde peau. L'intimité se confond alors avec "l'extimité", pour reprendre les termes de Serge Tisseron. Le psychanalyste nous explique que l'intimité "ne peut se définir que par confrontation des deux domaines qui s'y opposent : l'espace public et l'espace privé. Le premier engage ce que l'on partage avec le plus grand nombre, et le second ce que l'on partage avec des personnes choisies. L'espace intime, quant à lui, est ce que l'on ne partage pas, ou seulement avec quelques très proches ... et aussi ce que chacun ignore de lui-même : c'est à la fois son jardin secret et l'inconnu de soi sur soi⁵⁸". Par opposition, il propose "d'appeler "extimité" le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique

⁵⁸ S. Tisseron, *L'intimité surexposée*, Paris, éditions Ramasay, 2001, p. 49, 50.

que psychique⁵⁹". A ce titre, nous pouvons citer l'exemple du costume "d'Andréa La Balafrée", personnage incarné par Victoria Abril dans *Kika*. Animant une émission de télé-réalité, elle se promène en permanence avec une caméra fixée sur la tête rentrant dans l'intimité de tous, saisissant des situations privées et les rendant publiques à la télévision.



45



46

Ainsi, elle ne connaît pas les limites entre ces deux espaces et cela se traduit dans ses costumes : vêtements de cuir noir, collants au corps au point de se déchirer sous la force d'une imposante poitrine. Poitrine qui n'est qu'un artifice puisqu'elle fait partie du costume.



47

⁵⁹ Ibid.

Dans *La Mauvaise éducation*, le costume de Zahara se confond aussi avec la peau d'un corps nu puisqu'il recouvre le sexe et le buste du travesti par les motifs du corps féminin. Les gants que porte Zahara sont décorés du dessin de la main féminine, avec ses ongles longs et vernis. Le costume est alors véritablement une seconde peau, un deuxième corps, celui d'une femme dont rêve "l'homme" qu'est Zahar.



48



49



50



51

Là encore, l'intimité est surexposée, mais cette tendance à "l'extimité" est essentielle à l'être humain et peut-être encore plus aux travestis. Serge Tisseron nous dit qu'elle "consiste dans le

désir de communiquer à propos de son monde intérieur⁶⁰". Ainsi, costumés, dans le cadre du spectacle, les personnages prennent le risque de confier quelque chose d'eux-mêmes, sentant enfin que leurs interlocuteurs, leur public partage les mêmes valeurs qu'eux. Le costume est donc une affirmation de soi.

C'est grâce à ce corps factice, à cet appareil féminin, à ce trompe l'œil qu'est le costume que Zahara peut exprimer tout son être et entrer dans la séduction. Zahara joue de son corps, de sa sensualité et de sa nudité avec une fleur qu'elle fait glisser le long de son corps, de son sexe jusqu'à sa bouche, en passant par sa poitrine. Sa mise en scène et ses gestes expriment et donnent au public une émotion à caractère charnel. Le visage, filmé en gros plan est à la fois fragile et intense, en tout cas très expressif. La danse est une séduction et nous le constatons lorsque Zahara jette sa fleur à Enrique qui est dans le public. Par ce geste, elle élit ce dernier comme la personne à séduire. En fait, la séduction possède une double portée : il y a "séduction de la danse sur le corps danseur – qu'elle veut porter ailleurs" et "séduction que le corps dansant rayonne quand il émeut d'autres corps qu'il veut emporter avec lui. Il séduit le corps des autres s'il a séduit son [...] corps ; s'il a pu vraiment partir⁶¹". En effet, la danse fait naître des désirs, même ceux qui sont interdits. D'une part, le corps dansant séduit car il offre à son public des gestes et un espace nouveau parmi ceux côtoyés au quotidien. D'autre part, la danse explicite parfois plus nettement la séduction : "la femme" danse pour séduire l'homme. Le but de cette séduction pour le travesti est de sentir exister son propre corps, de s'assurer de son existence par le corps de celui qu'il séduit. Chez le cinéaste, les corps des travestis cherchent aussi à séduire par la danse pour rappeler à la société que l'individu est habité de désir : un désir qui chez eux semble être en panne. Ainsi, les corps travestis d'Almodovar s'épanouissent presque exclusivement dans la danse. Elle est pour eux bien plus qu'un état second du corps, elle correspond à une identité et une place retrouvées.

D'autre part, le costume prouve aussi toute la difficulté d'exister dans un corps dans lequel on ne peut se sentir bien. Pour Ignacio, nous voyons combien se faire greffer une poitrine et posséder du coup un corps en conformité avec son esprit est important. Il parle de la honte de se montrer à sa mère avec un corps qui n'est pas encore "achevé" dans sa mutation féminine. Pour Tisseron, la honte est le sentiment pénible de son infériorité, de son abaissement, de son indignité devant sa propre conscience, c'est "l'angoisse d'être abandonné à une solide définition et sans appel, condamné à une errance sans fin, voire à une exclusion du

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ D. Sibony, *Le corps et sa danse*, Paris, éditions Du Seuil, 1995, p. 154.

genre humain⁶²". La honte provoque donc une dévalorisation de soi. Durant le film, Enrique refuse à Juan (qui se fait passer pour son frère Ignacio) le rôle de Zahara pour son film. En effet, il sait que Juan ne pourra jamais transmettre les émotions que transmet Zahara sur scène car la danse n'est pas imitation mais révélation, catharsis. Afin d'interpréter parfaitement son rôle de Zahara, Juan se rend au spectacle d'un travesti pour l'observer et lui demander conseil quant aux attitudes à avoir sur scène. En fait, il ne cherche qu'à imiter Zahara. Au final, Enrique lui laissera incarner le rôle, mais dans le but justement de percer au grand jour la personnalité de Juan. A la fin du tournage, Juan explose en sanglots, tant il a fourni de sacrifices pour interpréter le rôle et tant il comprend ce que fut la vie de son frère. Là encore, le spectacle a agit comme une libération des émotions, comme une catharsis.

Chez Almodovar, les spectacles de danse sont ceux des travestis. "Se réfugier dans du pouvoir institué, c'est aussi une fatigue, celle de se confronter au verbe pouvoir, qui demande à être conjugué : je peux ceci, il peut cela. Et quand l'essentiel est impossible ... Alors on dépose son "je" dans l'institution, dans l'espoir qu'il puisse⁶³". Dans la danse, les personnages d'Almodovar mettent leur identité en lumière, ils s'y révèlent et la scène face au public est le seul lieu où cette identité peut jaillir et être acceptée. Pour les travestis, le trauma, violent choc émotif qui marque la personnalité d'un individu, réside dans le fait de ne pouvoir être ce qu'ils sont dans la société. C'est lors de leur spectacle que le trauma se guéri, mais temporairement (le temps d'une chanson). En effet, la danse est un moyen de guérison de l'âme et de l'esprit, c'est en elle que s'inscrit symboliquement leur mal. Le corps qui danse est un corps qui éprouve et c'est seulement dans cet espace que le corps des travestis trouve son autonomie. Dans la danse, les émotions ne passent pas par le langage et c'est en cela que ces émotions sont alors traumatiques. "La danse recherche ces traumatismes, cachés dans le corps et dans l'espace ; elle veut les intégrer, leur ouvrir un passage, pour les dissoudre, les consumer, les disperser. Les éluder, dans son ludisme. Et en jouir. [...] La danse est peut-être le seul art – le seul niveau d'existence – où le corps, de se prendre pour objet, d'inter-agir sur lui-même, est à la fois opérateur et réalité brute sur laquelle il opère. L'altérité ici ce n'est pas "d'être autre", c'est de s'engager dans le processus, dans la danse, processus de vie psychique, vécu par mutilations et transformations successives⁶⁴".

Daniel Sibony nous dit que "libérer le corps, c'est redispenser du corps, comme ouverture du possible, comme recours aux impasses où le manque de corps et de pensée est

⁶² S. Tisseron, *L'intimité surexposée*, Paris, éditions Ramasay, 2001.

⁶³ D. Sibony, *Le corps et sa danse*, Paris, éditions Du Seuil, 1995, p. 123.

⁶⁴ Ibid, p. 120.

trop prégnant ; c'est prendre appui sur le corps pour explorer l'être possible, les possibilités d'être⁶⁵", "la danse est la mouvance des corps dans leur quête d'eux-mêmes, de ce qui pourrait les signifier, de leur rapport à la présence donc à l'être. Le corps pense et se dépense à la recherche de son espace, de ses points critiques, des points singuliers de l'être par quoi il peut se faire parlant, jouissant, parlant à d'autres, aux instants rares où ça prend corps, où l'événement se fait corps⁶⁶". Dans *Tout sur ma mère*, Agrado, l'ami travesti et prostitué de Manuela monte sur scène pour annuler la représentation. A cette occasion, il propose au public de le distraire en lui racontant l'histoire de sa vie. Agrado se lance alors dans une énumération des parties de son corps qui ont été modifiées par la chirurgie esthétique : "On m'appelle Agrado parce que toute ma vie ma seule préoccupation à été de rendre la vie agréable à mes semblables. Je ne suis pas seulement agréable, je suis mille pour cent authentique. Voyez comme c'est beau, du sur mesure, tout le corps humain. Ajustage des yeux : 80 000, le nez : 200, nichons : 2, 70 la pièce, silicone dans les lèvres, le front, pommettes, hanches et le cul : le litre coûte dans les 100 000, limage des mandibules : 75 000, épilation définitive au laser : 60 000 par séance". Le discours ressemble à une confession intime, mais il est aussi teinté de la revendication de disposer entièrement de son corps, même si cela passe par la prostitution et la chirurgie esthétique. En fait, son discours agit comme une catharsis et occupe la même fonction symbolique que la danse. Chez Almodovar la parole est elle aussi libératrice. Le mot catharsis vient du grec *catharsis*, qui signifie "purification, évacuation, purgation" et en psychanalyse, la catharsis est donc une "méthode curative consistant à libérer le patient d'un complexe refoulé en l'amenant à une formulation dans le domaine conscient⁶⁷". Agrado, par sa prestation se libère d'une représentation normative du corps. Il conclut son discours par une phrase qui symbolise toute la pensée Almodovarienne : "pour être totalement authentique, il faut être conforme à l'image qu'on a rêvée de soi-même". Chez Almodovar, la danse ou la prestation scénique est un voyage du corps dans la lumière et une mise en lumière des attitudes du corps, dans le sens où les corps sur scène sont sous les projecteurs face à un public attentif et c'est par leur prestation qu'ils revendiquent le droit à un corps et une identité hors-norme, si nous pouvons parler de normalité.

⁶⁵ Ibid, p. 100.

⁶⁶ Ibid, p. 107.

⁶⁷ Dictionnaire *Hachette multimédia*, 1998.

II.2.2. Des être de désirs et de passions

Chez Almodovar, le désir est une valeur ambivalente. D'une part, le désir nous est montré comme une valeur positive où il est une puissance d'affirmation et de création. "Comme Spinoza l'affirme au livre III de son *Ethique*, nous ne désirons pas une chose parce qu'elle est bonne, mais au contraire, nous la jugeons bonne parce que nous la désirons⁶⁸". Ainsi, les personnages trouvent satisfaction dans le désir de l'autre et dans le plaisir sexuel. Almodovar nous dit que dans ses films, "il y a des relations sexuelles parce que les relations sexuelles ça fait partie de la vie. Et puis parce que c'est l'un des quelques éléments dont la nature nous a dotés pour jouir, donc ces personnages là, n'ont rien à part leur corps et ce plaisir là personne ne va pouvoir le leur enlever⁶⁹". Le désir de l'autre, le corps, la chair et la peau sont intimement liés. En effet, le corps est un appas (et un appât), une monnaie d'échange de l'amour, un instrument de l'inconscience dans la séduction. "Pour Lacan, le désir est un rapport d'être à manque : ce n'est pas manque de ceci ou manque de cela, mais manque d'être par quoi l'être existe⁷⁰". Le cinéaste montre que c'est le même désir qui anime l'acte sexuel, même s'il s'exprime sous la forme d'un viol. Le désir des personnages est l'effort qu'ils déploient pour persévérer dans l'existence, le désir est désir d'accroissement de la puissance d'exister. L'ignorance et l'aliénation du désir sont sources de servitude et de malheur. Le désir est souvent véhiculé par l'imagination et correspond à une liberté d'esprit et la recherche d'une vie heureuse.

Cependant, le corps, avant de devenir chair doit être reconnu comme conscience : nous sommes quelqu'un. Le corps sans conscience est un corps détruit et un corps humilié provoque un rabaissement de la conscience. Un corps qui porte un secret, un tabou est un corps souffrant, un instrument du silence et un meurtre de la conscience. C'est le cas par exemple lorsque le corps est violé. En fait, le corps est sujet lorsqu'il est dans le ressenti, dans l'éprouvé du psychisme, mais il devient objet lorsqu'il cesse de s'appartenir. Le corps, enveloppe de l'âme est le principal instrument de soumission de l'esprit. Le désir est donc d'autre part, négatif, dans le sens où il est "la recherche d'un objet que l'on imagine ou que l'on sait source de satisfaction. Il est donc accompagné d'une souffrance, d'un sentiment de

⁶⁸ E. Clément, C. Demonque, L. Hansen-Love et P. Kahn, *La Philosophie de A à Z*, Paris, éditions Hatier, 1994, p. 85.

⁶⁹ *Permis de penser*, émission diffusée sur Arte, 2004.

⁷⁰ Christian Roche, *Mémo BAC, Philosophie*, Paris, éditions Bordas, Paris, 1999.

manque ou de privation. [De plus,] à peine assouvi, il s'empresse de renaître⁷¹. Nous le voyons dans les scènes de viol, et notamment dans *Kika* où le frère de Juana ne peut calmer sa pulsion sexuelle, même pas à l'arrivée de la police. La pulsion est, comme l'instinct animal, d'origine biologique (faim, soif, besoin sexuel, agressivité), mais alors que l'instinct animal comporte généralement des buts définis et des techniques de satisfaction relativement stables, la pulsion humaine est surtout caractérisée par la force qu'elle exerce sur l'individu. Elle peut s'orienter sur divers objets (transfert, perversions) et se satisfaire par des moyens très diversifiés. La pulsion vise à réduire un état de tension organique déplaisant, ce qui crée un plaisir. C'est le cas de la pulsion sexuelle ou libido. Evidemment la scène est burlesque et la pulsion est caricaturée à outrance. Ce qui compte, c'est de faire comprendre comment fonctionne la pulsion, de symboliser ses caractéristiques et non pas de la condamner ou de la représenter dans un aspect réaliste.

Chez Almodovar, le corps est objet de jouissance, que ce soit pour les partenaires de l'acte sexuel ou pour le violeur qui chosifie le corps. Cette dualité du traitement du corps montre qu'il n'y aurait pas de bons ou de mauvais désirs, mais simplement des désirs. Nous en possédons tous, mais nous ne les assouvissons et ne les contrôlons pas tous de la même façon. Le cinéaste nous dit ainsi, à propos de *La Mauvaise Education* : "c'est la part obscure de ces éducateurs qui m'intéresse et, parallèlement, la part obscure du réalisateur et de ce pseudo-acteur. Elle me sert pour parler des rôles que chacun adopte dans une situation de passion. En tant qu'éducateur, le père Manolo est le bourreau. Mais, dans la vie civile, c'est la victime. Il se retrouve confronté à un amour absolument sincère, mais interdit⁷²". Ainsi, les films d'Almodovar racontent les désirs normaux d'êtres anormaux que la société perçoit comme des menaces.

II.2.3. Le corps comme icône religieuse

Chez Almodovar, la religion est prise à contre-pied. En effet, d'une part, le corps des personnages ne répond pas aux lois chrétiennes, et d'autre part, il est l'objet sur lequel les personnages transfèrent leur culte. En effet, les personnages ont une pratique du corps qui est celle interdite par la religion chrétienne : les personnages se travestissent, se droguent, se

⁷¹ E. Clément, C. Demonque, L. Hansen-Love et P. Kahn, *La Philosophie de A à Z*, Paris, éditions Hatier, 1994, p. 84.

⁷² Cf Annexe 1 : E. Burdeau et J.-M. Frodon, *Pédro Almodovar "Il m'a fallu dix ans pour écrire ce scénario"*, dans *Cahiers du Cinéma*, mai 2004.

prostitués, aiment les corps du même sexe ... Or, la religion chrétienne a développé un tabou autour du corps : il est sacré et intouchable. Marc-Alain Descamps, auteur de *L'invention du corps* nous explique que "dans la civilisation chrétienne, le corps est tenu pour un mystère. Il appartient au créateur. Son tabou se renforce du fait qu'on le considère comme un objet dangereux. C'est une occasion de tentation ; il mène inéluctablement à la sexualité, donc au péché et à la perdition. Aussi faut-il le tenir à l'écart et en resté le plus éloigné possible. On vit à distance du corps des autres et de son propre corps⁷³". Dans la religion chrétienne, le corps est effectivement dévalué, voire interdit. Il est rejeté au nom d'une religion ou d'une éthique. La loi divine interdit par exemple le péché de la chair, c'est-à-dire les relations sexuelles en dehors du mariage. Almodovar nous confirme que "l'éducation religieuse est basée sur deux éléments. D'abord la culpabilité : on est coupable simplement du fait d'être né. Et puis la punition, le châtement : tu mérites le châtement et l'enfer sera ta destination finale. Je n'ai jamais accepté cette éducation, et c'est pourquoi jamais dans mes films les personnages ne sont coupables, même s'ils ont commis des crimes, même s'ils ont commis des choses dont ils peuvent eux se repentir. Mais pour moi ça fait partie de la vie, ça fait partie de leur vie. Ça ne veut pas dire que les personnages ne soient pas responsables, chacun est responsable de ce qu'il fait, mais l'idée de la culpabilité je l'ai retirée de mes films⁷⁴".

Si le corps ne respecte pas les principes religieux, les personnages procèdent tout de même à des rites reposant sur un culte. En fait, le corps est la seule chose que les personnages possèdent et avec laquelle ils jouissent et c'est pourquoi ils croient en lui, plutôt qu'en Dieu. En sociologie, le rite est un usage auquel la force de l'habitude a fait prendre la valeur d'un rite et c'est en ce sens que les personnages ritualisent leur corps. Le rituel consiste en un système de conduites formalisées, répétitives, mais réservées à des situations ou des relations spécifiques. D'autre part, la pratique d'un rituel implique une croyance plus ou moins vive, à la fois en des valeurs et dans une efficacité réelle ou symbolique. Dans les films d'Almodovar, le maquillage de la peau, le travestissement et la danse sont des rituels liés à la fois à la représentation sociale et au sacré. Car, le mot "rite" possède une connotation religieuse, définissant l'ensemble des cérémonies en usage dans une religion, l'ensemble des règles qui régissent la pratique d'un culte particulier. Les personnages s'approprient les rites religieux et les détournent : ils veulent se sentir exister et non pas exister sous le regard de la société, de la religion ou d'autrui. Ainsi, ils placent leur croyance et leurs espoirs dans le corps. Almodovar le signifie à travers l'association au sein du même plan d'images saintes des icônes chrétiennes

⁷³ M-A Descamps, *L'invention du corps*, Paris, éditions Presses Universitaires de France, 1986, p. 17.

⁷⁴ *Permis de penser*, émission diffusée sur Arte, 2004.

et de photographies érotiques de femmes dénudées. Cela traduit que les personnages placent au même plan le corps saint et divin du Christ et celui, en chair et en os de la femme. Par exemple, lorsque Kika se rend chez Nicholas pour maquiller le corps de son fils Ramon qui vient de décéder, celle-ci découvre suspendu au mur un panneau d'affichage, patchwork de figures divines et de corps érotisés.



52

C'est dans cette atmosphère que le miracle se produit : au contact du pinceau de maquillage de Kika, Ramon ressuscite. En fait, les personnages projettent dans le corps la même intensité de croyance que le font ceux qui croient en une religion. C'est le corps qui leur procure du plaisir, contrairement à ce que préconise la doctrine chrétienne. Dans *La Mauvaise éducation*, la religion est à la fois sévèrement critiquée mais il n'y a pas de morale, de jugement par rapport à elle. Almodovar nous dit : "Je crois que pour les Espagnols, Dieu disparaît, il n'est plus le destinataire de ce langage qu'est la piété, la religion et en revanche, ce qui est très présent, c'est les personnes avec lesquelles on partage la liturgie. Dans *La Mauvaise éducation* je condamne cette éducation religieuse, mais en même temps j'adore la liturgie catholique⁷⁵". Citant la scène où Ignacio et Enrique ne sont encore que des enfants et "tombent" amoureux l'un de l'autre, le cinéaste ajoute : "la liturgie catholique pour moi me semble une liturgie maléfique. Pour que l'être humain s'exprime, pour que les personnages surtout s'expriment par rapport aux autres, se racontent aux autres. Dans cette scène où l'enfant chante, en quelque sorte je vole à Dieu cet acte de piété et j'en fais pour l'enfant un instrument qui lui permet de dialoguer avec l'autre enfant. Donc, cet acte de liturgie, de cérémonie, l'enfant se l'approprie et puis il la dédie à cet autre enfant. Dans *La Mauvaise éducation*, tous ces rites, ces actes

⁷⁵ Ibid.

religieux deviennent des scènes cinématographiques où les personnages communiquent entre eux grâce à ces rites⁷⁶.

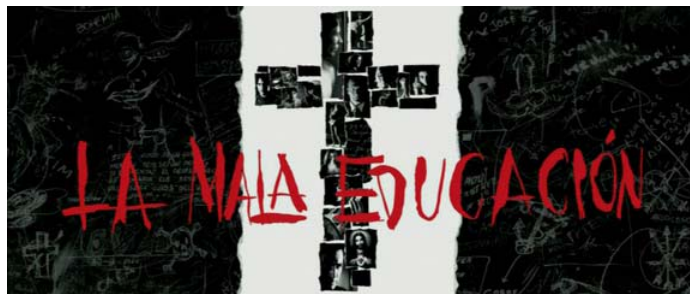


53



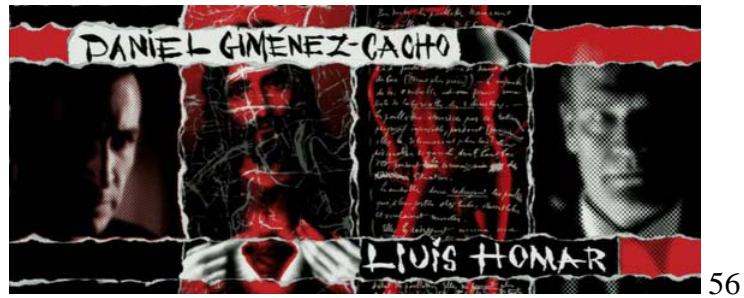
54

Dans ce même film, un autre exemple est frappant : il s'agit de la scène où Zahara entre dans l'église, dans le but de parler au père Manolo. Le prêtre est en train de commencer ce que l'on appelle "l'acte de contrition", c'est-à-dire qu'il se repentit d'avoir pêché. Il dit : "c'est ma faute, c'est ma faute, c'est ma très grande faute et Zahara lui donne la réplique à voix basse : "oui, par ta faute, par ta faute ...". Ainsi, elle répond au prêtre et le dialogue est presque réel entre les personnages. Almodovar aime donc voler la liturgie catholique, en voler la destination et en faire un vecteur de communication humaine. Les personnages sont parfois désespérés et ils prient, non pas parce qu'ils ont la foi, mais par nécessité. Leur religion idolâtre le corps mais pas celui du christ. Ils humanisent la religion et incarnent, Dieu, le corps du christ dans un corps mis à nu et érotisé.



55

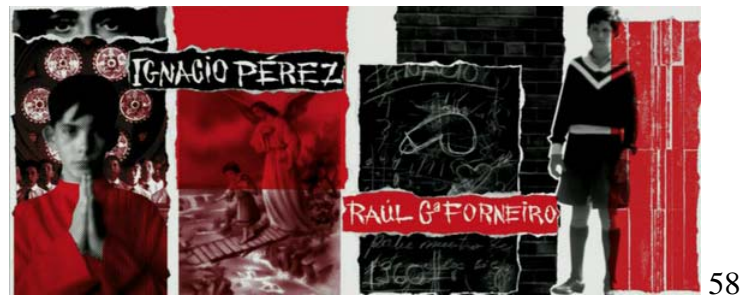
⁷⁶ Ibid.



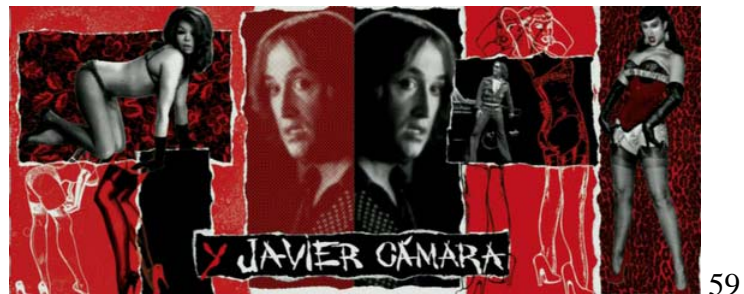
56



57



58



59



60

Chez Almodovar, même les religieuses du film *Dans les ténèbres* (1983) préfèrent croire aux plaisirs réels que procure le corps plutôt qu'en un Dieu immatériel.

III LE CONTROLE DE LA NORMALITE PAR LE SPECTATEUR

Les films d'Almodovar placent le spectateur dans l'incapacité de juger les personnages. D'une part parce que le spectateur ne peut s'identifier aux personnages (même s'ils s'y attachent) ou aux décors, du fait de leur fantaisie. Almodovar crée son propre univers, sa propre société, composée de personnages marginaux évoluant dans un paysage haut en couleurs. Certes, le spectateur reconnaît les objets : ceci est un téléphone, cependant il dépasse sa passivité et son immersion dans la diégèse en se demandant pourquoi le téléphone est rouge, que symbolise-t-il d'important pour qu'Almodovar le mette ainsi en valeur ? Cette question nous pousse à chercher quelle est la place du spectateur dans les films d'Almodovar. En fait, le cinéaste redistribue les rôles grâce au cadre. Les personnages sont spectateurs (de la télévision, d'une pièce de théâtre, d'un spectacle, d'une corrida) et le spectateur, n'ayant plus sa place, se trouve dans une position nouvelle. Par exemple dans *Kika*, le spectateur est clairement placé au rang de voyeur. Nous pouvons alors nous demander quel est l'intérêt d'Almodovar ? En fait, il façonne le spectateur, il se joue de lui, le rend incapable de juger les personnages. Le spectateur est mit à distance de ses préjugés et de tout ce qu'il connaît de la société qui l'entoure, de son expérience quotidienne.

L'œuvre d'Almodovar pose les mêmes questions que Fritz Lang dans *M Le Maudit*⁷⁷ : le personnage est-il un malade ou un assassin ? A l'heure du jugement, qui est en droit de juger les actes pédophiles de M ? La population, qui elle-même est à sa façon coupable ? Les films d'Almodovar ont un effet similaire à celui que procure le film de Lang. Par exemple dans *Kika*, le spectateur placé au rang de voyeur et se sent coupable de juger car il a lui-même "fauté". Le spectateur ressent le même sentiment d'injustice dans les deux films, jugeant que le coupable est mal jugé. Il en va de même dans *Parle avec elle* où la façon dont le corps de la danseuse est filmé et la manière dont Bénicio en prend soin rendent le personnage de Bénigno attachant, comme M qui est plutôt introverti et timide ... au premier abord. Cela ne permet pas au spectateur de dire : "c'est un malade, il doit être emprisonner" car Almodovar lui apprend à nuancer son jugement. Le spectateur s'est laissé piégé, il a éprouvé de la compassion et de la gratitude pour Bénicio qui s'est si bien occupé de la femme dans le coma. D'ailleurs, le fait qu'Almodovar laisse une grande place au destin, prouve aussi au spectateur qu'il n'est pas seul juge et le thème du double indique qu'il ne faut pas se fier aux apparences.

⁷⁷ F. Lang, *M Le Maudit*, film, Allemagne, 1931.

III.1. Le spectateur face à la norme

III.1.1. De l'emploi narratif, culturel et esthétique de la couleur

Dans les premiers temps, la couleur au cinéma est une donnée technique et ses utilisateurs visent à la rendre discrète. Il s'agit pour eux de donner au récit plus de crédibilité en reconstituant des nuances réalistes et fidèles. Cependant, elle devient progressivement une matière de l'expression cinématographique, puisque, dans une certaine mesure, c'est par rapport à elle que s'orientent la signification du récit ainsi que la réaction du spectateur. Les cinéastes ont bien compris tous les enjeux liés à la couleur. En effet, l'image cinématographique est en deux dimensions. Cependant, elle donne l'illusion d'en avoir une troisième, de présenter du relief et de la profondeur. Pour un cinéaste, la couleur sert à révéler toute la densité physique des corps, des objets et des situations. Le contraste des couleurs et de l'éclairage permet aux formes et aux volumes de se détacher, de se mettre en relief, d'augmenter la profondeur dans l'image, de lui donner corps. Au cinéma, couleur et lumière sont indissociablement liées puisque chaque corps apparaît coloré parce qu'il absorbe toutes les couleurs de la lumière blanche et ne réfléchit que celle qui lui correspond. La lumière révèle donc les couleurs.

Il existe un certain symbolisme des couleurs qui vient plus ou moins inconsciemment orienter notre lecture de l'image. Effectivement, nous pouvons parler d'usages et codes sociaux de la couleur, car elles ont des fonctions et des significations dans la société d'aujourd'hui. Prenons l'exemple du code de la route. Michel Pastoureau, dans son *Dictionnaire des couleurs de notre temps* nous explique que le code de la route repose sur la couleur, en tant qu'il est un système de signes. "L'histoire, la sociologie, la psychologie, la sémiologie et la linguistique s'y croisent et s'y recroisent pour faire fonctionner un système qui compte certainement parmi les plus performants produits par la culture occidentale (et qui s'est progressivement étendu à la planète dans son ensemble)⁷⁸". Quelle relation entretient le code de la route avec l'univers des couleurs ? Comment fonctionnent les couleurs au sein du code la route ? En fait, la signalisation se sert de six couleurs : le rouge, le bleu, le jaune, le vert le blanc et le noir. Ainsi, le rouge est toujours relié à l'idée de danger) ou d'interdiction (feu rouge, sens interdit, panneau stop), le bleu signale une obligation ou apporte une

⁷⁸ M. Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps, Symbolique et société*, Paris, éditions Bonneton, 1992, p. 49.

indication. Le jaune relève de la signalisation temporaire, tandis que le vert connote une autorisation. Le système chromatique du code de la route, assimilé par tous les titulaires du permis de conduire, permet à cette norme de fonctionner efficacement.

Au cinéma, une couleur peut convoquer une sensation car la perception est synesthésique. Par exemple, le jaune citronné que je vois à l'écran me fait sentir spontanément le goût amer du citron, tout comme un gros plan sur une bouche ouverte me donne l'impression d'entendre un cri. Ce processus se fonde sur notre expérience sensorielle individuelle. Notre expérience du réel naturalise spontanément l'image en y projetant des bruits et des sons. La couleur fait partie intégrante du rapport que l'homme entretient avec le monde sensible et le cinéaste l'emploie donc en connaissance de cause. Pour certain, les couleurs servent à créer une ambiance, à donner un climat à une réalité absente. Par exemple, le bleu évoque une scène nocturne ou le jaune, le soleil. Les couleurs ont donc une valeur fonctionnelle. D'autres utilisent la couleur à d'autres fins. Par exemple, Krzysztof Kieslowski, cinéaste polonais a voulu exposer sa vision du monde occidental et sa conception des rapports humains dans une trilogie intitulée *Bleu, Blanc, Rouge*⁷⁹. Dans ces trois films, le traitement de la couleur et de la lumière est en correspondance directe avec les titres des films et avec la devise de la France : Liberté, Egalité, Fraternité. Chaque film a donc une tonalité différente : le bleu est dramatique, le blanc évoque la comédie noire et le rouge est plus optimiste, marquant une victoire contre l'indifférence. Chez lui, la couleur est un reflet, une ambiance. Elle vient non seulement "habiller" les situations, mais aussi les corps et les objets. Par son symbolisme, elle constitue une trame narrative qui vient surplomber la narration première et "classique". En fait, la couleur transmet des affects communs, provoque une réaction plus ou moins inconsciente chez le spectateur. Elle possède une charge symbolique commune que l'homme a parfaitement intégré et c'est le cas lorsqu'il classe les couleurs selon sa tonalité froide (le bleu, le gris ...) ou chaude (le rouge, l'orangé, le jaune ...).

Ainsi, chaque couleur a un sens d'abord établi, objectivé dans le réel et dont se sert Almodovar. Quelles transformations effectue Almodovar sur le réel au moyen des couleurs ? Sur quels effets joue-t-il ? Comment le sens que nous conférons aux couleurs dans notre quotidien est ici manipulé, orienté, utilisé pour créer une diégèse (selon Souriau, la diégèse désigne "l'univers fictif, le pseudo monde dans lequel les événements de l'histoire sont censés se dérouler") cohérente mais différente du réel ? La couleur attire l'œil, force le regard du spectateur, le sort de la simple saisie des images qui défilent sous ses yeux. Chez Almodovar,

⁷⁹ K. Kieslowski, *Trois couleurs : Bleu, Blanc, Rouge*, films, Pologne, 1993 - 1994.

l'utilisation de la couleur dépayse. Le cinéaste nous présente un monde où la couleur ne vient pas garantir un effet de réel. Le spectateur est amené à focaliser sur des objets, des choses particulières mises en évidence par la couleur et il peut ainsi difficilement entrer dans un processus d'identification. Le spectateur, en se questionnant sur la couleur devient alors lui-même producteur de sens. Chez Almodovar, ce sont les objets et les vêtements qui sont colorés : téléphone, ongles, vêtements, décors, chaussures ... l'image est saturée de rouge.



61



62



63



64



65

Le rouge est la couleur de l'amour et de l'érotisme. Dans son *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Michel Pastoureau, spécialiste des emblèmes, des couleurs et des codes sociaux, le rouge est "la couleur de la passion et de ses dangers, la couleur de l'attrait et de la séduction (rouge à lèvres, fard), couleur des péchés et spécialement des péchés de chair, le rouge est aussi la couleur des tabous et de la transgression des tabous⁸⁰". La couleur rouge est aussi

⁸⁰ M. Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps, Symbolique et société*, Paris, éditions Bonneton, 1992, p. 168.

celle du sang, du feu ou de l'interdiction (le sang est associé à l'idée d'impureté, par exemple). Dans la culture espagnole le rouge est une couleur dominante, que l'on associe notamment à la corrida et donc à la mort. Dans le cas d'Almodovar, nous pouvons véritablement parler de science des couleurs.

Avec lui, la couleur est chargée de symbolisme et le cinéaste fait évoluer ses personnages dans un univers à part, grâce à sa palette chromatique. La couleur est donc un moyen d'expression subjectif qui repose sur une connotation commune des couleurs. En effet, chaque réalisateur se sert de la tonalité des couleurs pour exprimer son propre univers, ce qui signifie que la couleur est un moyen abstrait de transmettre du sens, des émotions. Almodovar représente en effet, un autre monde, différent de l'univers quotidien, un monde mystérieux et imaginaire où la couleur est libérée d'une imitation réaliste. Almodovar déteste tous soucis de réalisme, offrant une représentation du monde ouvertement faussée où le faux-semblant règne en maître.

Chez Almodovar, la couleur vient, d'une part, valoriser l'identité culturelle car la couleur est bien un phénomène culturel qui se vit et se définit différemment selon les époques, les sociétés, les civilisations. Pour lui, "Le rouge est la couleur qui, pour moi, représente la vie. Ça représente aussi les sentiments, les sentiments les plus violents. Le rouge représente la passion et le feu. En Espagne le rouge ça veut dire le feu, et ça représente aussi pour moi le risque, le goût du risque et puis c'est le sang. Pour moi la couleur rouge est une couleur essentielle. Quand on ose utiliser le rouge, c'est une couleur qui est vraiment très expressive. Alors ça dépend des cultures, dans ma culture, ça représente tout ça. Dans les cultures orientales, c'est la couleur des condamnés à mort, et justement, c'est la couleur de l'être humain par excellence, puisque nous sommes tous condamnés à mort. Le rouge pour moi ça représente l'intensité et la passion qui sont deux éléments dont je souhaite qu'ils soient présents dans mes films⁸¹".

D'autre part, nous constatons que la couleur est liée à l'esthétique chez Almodovar. Le cinéaste nous dit : "le rouge ça me plaît parce que ça va bien avec le blanc, ça va bien avec le noir et parfois en fonction de la couleur avec laquelle j'ai allié le rouge par exemple le rouge et le bleu c'est *Talons aiguilles*⁸²". Ainsi, Almodovar sait que du choix des couleurs et de leurs applications, de leurs traitements, dépend le résultat esthétique du film et son emploi de la couleur est guidé aussi par des choix esthétiques. A la manière du peintre qui travaille le mélange des couleurs sur sa palette, le cinéaste cherche des nuances qui lui plaisent et il les

⁸¹ *Permis de penser*, émission diffusée sur Arte, 2004.

⁸² Ibid.

adapte au support sur lequel il travaille. Yves Klein disait : "ce qui me plaisait par-dessus tout, c'étaient les pigments purs en poudre, tels que je les voyais souvent chez les marchands de couleur en gros. Ils avaient un éclat et une vie propre et autonome extra-ordinaire. C'était la couleur en soi véritablement, la matière colorée vivante et tangible. Ce qui me désolait c'était de voir que cette poudre incandescente, une fois mélangée à une colle ou à un médium quelconque destiné à la fixer au support, perdait toute sa valeur, se ternissait et baissait de ton⁸³". Ainsi, pour le cinéaste, toute la difficulté réside aussi dans le fait d'enregistrer la couleur de façon à ce qu'elle soit rendue perceptible, sensible et narrative, aux yeux du spectateur. La palette chromatique d'Almodovar offre de "belles images", que le spectateur peut regarder en tant que telles, comme un tableau, une peinture. Mais elle est aussi un outil narratif qui repose sur le symbolisme des couleurs et sur leur valeur culturelle. Face à ces couleurs, le spectateur "participe" à la production de sens au lieu de se laisser submergé par l'histoire.

⁸³ A. Jaubert, *Palettes, Yves Klein*, émission de télévision diffusée sur Arte, France, 1996.

III.1.2. Le cadre, le miroir et l'identification

Au même titre que la couleur, le cadre et le cadrage sont des éléments narratifs, des matières de l'expression qui viennent, chez Almodovar conférer une place particulière au spectateur. D'autre part, le cadre dans le cadre est l'occasion pour Almodovar d'instaurer le spectacle dans le spectacle et du coup de pousser le spectateur vers une identification nouvelle. De façon générale, le cadre est la bordure qui entoure un tableau, un miroir ou une porte, ce qui circonscrit, ce qui délimite. Cependant, le mot "cadre" désigne aussi ce qui constitue le milieu, l'environnement, le paysage, le décor. Lorsque nous parlons de cadre au cinéma, il s'agit du format de l'image et nous constatons qu'il existe une multitude de représentation du cadre.

Sur le plateau, la caméra est l'outil indispensable pour réaliser le film et c'est elle qui détermine le format de l'image. Le cadre matériel de l'image cinématographique est donc imposé, dans un premier temps, par le support d'enregistrement des images : caméra et pellicule. La caméra enregistre les images à la cadence de 24 images par seconde. Selon la largeur de pellicule utilisée, le cinéaste décide du format de l'image et par-là des limites du cadre dans lesquelles se déroule la fiction. Ce format varie selon les époques, les avancées techniques et surtout selon les objectifs du cinéaste. Actuellement, la pellicule la plus utilisée est celle de 35 millimètres mais la pellicule de 16 millimètres reste classique et professionnelle. Ce format varie aussi selon le support de diffusion des images cinématographique. En effet, la télévision s'empare des films prévus pour le grand écran et les films sont alors recadrés. Le rapport largeur, hauteur des deux écrans n'est pas le même et une partie de l'image cinématographique n'est alors plus visible sur l'écran de télévision. Cependant, l'arrivée des téléviseurs 16/9 permettent la diffusion sans rétrécissement de l'image. A ce propos, il semble que le cinéma s'introduit dans les foyers et plus seulement dans les salles prévues cet effet. D'autant plus que le système Dolby Stéréo qui permet d'obtenir un son identique à celui obtenu dans les salles. Est-ce la marque de la perte de la spécificité cinématographique ? Car le film est prévu pour être reçu dans des conditions spécifiques venant favoriser l'imaginaire et l'identification du spectateur.

Le cadre désigne aussi les limites de l'image ou du champ filmé, l'espace couvert par la caméra qui, à la projection, se confond avec les frontières de l'écran. Les auteurs de

*Esthétique du film*⁸⁴ nous disent : "... nous réagissons devant l'image filmique comme devant la représentation très réaliste d'un espace imaginaire qu'il nous semble percevoir. Plus précisément, puisque l'image est limitée dans son extension par le cadre, il nous semble percevoir une portion seulement de cet espace. C'est cette portion d'espace imaginaire qui est contenue à l'intérieur du cadre, que nous appellerons le champ". Le cadre se situe donc à de niveaux. D'une part, le cadre est construit et travaillé par le cinéaste. C'est par le choix de l'échelle des plans, de la composition interne des plans et des angles de prise de vue, que le cinéaste décide des limites du cadre. D'autre part, le cadre est inconsciemment présent pour le spectateur, qui par le dispositif de réception des films en vient à l'oublier. A moins que le cadre soit volontairement donné à voir au spectateur, comme le fait Almodovar qui souligne souvent ses cadrages par un cadre interne. Le cadre de la télévision, le cadre du trou de serrure, le cadre formé par les rideaux de la scène de spectacle, le cadre rétréci sont autant de formats donnés à l'image et de symboles donnés aux spectateurs, par Almodovar. Les cadres Almodovariens sont donc, paradoxalement à la définition du mot, des ouvertures : sur le passé, sur l'intimité. Le cadre n'enferme pas les personnages en lui et nous le voyons lorsque Almodovar effectue un recadrage à l'intérieur même d'un plan. Par exemple, le miroir encadre et éclate le visage, il laisse entrevoir ce qui se passe dans le dos du personnage, les fenêtres ouvrent sur l'extérieur et nous comptons encore bien d'autres cadres, dans lesquels l'espace se creuse. Ainsi, le cadre efface les frontières entre le champ et le hors-champ.



66



67

Chez Almodovar, le cadre ne se limite jamais aux contours de l'image, au contraire, il s'exhibe, se marginalise et fait véritablement sens. Dans *Kika*, le cadre relève du voyeurisme. Dès le générique, le spectateur est placé au rang de voyeur car le cadre est celui d'un trou de serrure par lequel nous observons une femme dénudée.

⁸⁴ J. Aumont, A. Bergala, M. Marie et M. Vernet, *Esthétique du film*, éditions Nathan, Paris, 1999.



68



69

Le ton est donné par le biais du personnage d'Andréa La Balafrée, qui, pour son émission de télé-réalité *Le Pire de la Journée*, se déplace avec une caméra vissée sur la tête. Parfois le cadre est celui des images qu'elle obtient en filmant ou en utilisant un télescope, pour pénétrer l'intimité des gens. C'est ce même rapport intimité / réalité / image qui est présent lorsque Ramon prend des photos de lui et Kika en train de faire l'amour, au point que les images deviennent plus importantes que le moment que vit le couple.



70



71

De même, la caméra s'introduit dans l'appartement de Ramon et dans celui de son père, prenant pour cadre les portes-fenêtres grandes ouvertes, par lesquelles nous voyons les deux hommes en train de vivre une scène intime avec leurs compagnes. Ce cadrage donne une impression de caméra cachée qui filmerait à l'insu des intéressés, et le travelling vertical, qui mène de l'appartement du père à celui du fils fait référence à un espace sans mur, un espace pénétrable, identique à ceux de télé-réalité, où les caméras sont partout, permettant de suivre les individus d'une pièce à l'autre, sans interruption. La caméra curieuse d'Almodovar va même jusqu'à filmer le viol de Kika, effectuant un parallèle entre la scène qui se joue dans la réalité diégétique et la scène (quasiment identique) peinte sur une toile. Lentement, la caméra passe d'un plan de Kika sur le lit à un gros plan sur le tableau, les cadres du tableau et de l'image filmique se confondant. Telle la caméra infrarouge qui s'introduit dans les chambres

des "lofters" et autres pensionnaires des jeux de "télé-réalité", pour les surprendre, mais qui ne réussit à rendre compte que d'ombres mouvantes, Almodovar filme le viol de Kika en ne montrant la scène que par le tableau qui la mime. Ainsi, Almodovar refuse temporairement au spectateur de voir, il défait sa curiosité puis lui offre ce qu'il ne voudrait pas voir (le viol de Kika). Ainsi le spectateur est pris entre son désir et son refus de voir, mais dans tous les cas il se sent coupable. D'autant plus qu'Almodovar tourne en dérision la situation dramatique qu'est le viol, ce qui entraîne un redoublement de la culpabilité : le spectateur ne peut même pas s'insurger contre le violeur et le juger comme un criminel. Citons un nouvel exemple où la forme suggère le fond : lorsque Ramon offre sa bague à Kika, le cadre du bar, qui devient cadre de l'image, prend la forme arrondie d'un anneau. Ce thème de voyeurisme est évoqué par des images symboliques comme le gros plan sur un œil dessiné à la main dans l'institut de beauté de Kika, qui évoque toute la thématique du regard. Ainsi, dans *Kika*, le cadre est le moyen par lequel Almodovar fait entrer le spectateur dans l'intimité des personnages et le rend complice de voyeurisme.

Dans *Talons Aiguilles*, le cadre de la télévision est celui qui assure le passage entre un espace public et un espace privé. Almodovar nous montre qu'aujourd'hui les frontières entre ces deux espaces ne sont plus aussi évidentes : à la télévision comme dans la société nous sommes en représentation de nous-même. Il signifie cela lorsque Rebecca avoue publiquement, dans le journal qu'elle présente quotidiennement qu'elle a tué son mari. Celle-ci justifie son crime, elle éprouve le besoin que les gens comprennent les circonstances d'un tel meurtre. Elle confond les espaces parce qu'elle n'a pas de repères, parce qu'il y a eu un point de rupture dans son passé, notamment le rejet de l'enfant par sa mère. Le problème non résolu l'empêche de se construire au présent et la pousse à faire les mêmes erreurs que par le passé. Ainsi elle tue ceux qui lui volent l'attention de sa mère : son beau-père puis son mari. Elle surexpose son intimité et confond les différents rôles sociaux dont elle est investie (elle est à la fois l'épouse, l'enfant, la présentatrice télévision et la coupable). Cela provoque une certaine gêne de l'équipe de tournage, qui en même temps est émue. La réaction est la même pour le spectateur de *Talons aiguilles*.



72

Dans *La Fleur de mon Secret*, le cadre se fait plus discret, plus secret comme l'indique le titre. La caméra semble ici plus pudique et le cadre est moins marqué que dans *Kika*. Le cadre surgit dans les moments de vérité que vivent les personnages, comme lors de la tentative de suicide de Léo, la femme écrivain. Le cadre épouse les bordures de la baignoire et du rideau de douche et le personnage surgit dans le cadre par le bas. Le cadre indique que le personnage en quête d'identité (double identité au niveau du nom, au niveau de son statut d'épouse délaissée), méritant d'être "recadrée".



73

Lorsque l'éditeur, Angel, appelle Léo, le visage de celui-ci est placé à gauche du cadre, sur un fond noir. Dans la partie droite du cadre, la vue surplombe la ville en mouvement.



74



75



76

Ce plan laisse penser que l'homme téléphone à côté de la fenêtre. Pourtant, il semble aussi que le cadre soit divisé en deux parties autonomes. En effet, deux scènes se jouent parallèlement dans le cadre divisé et chacune d'elle se déroule un espace différent, relié par les dialogues entre les deux personnages. Angel questionne Léo à propos de son identité, lui suggérant de se trouver un pseudonyme. De même le reflet de Léo est tantôt démultiplié, par les portes vitrées lorsqu'elle rend visite à Angel, ou déformé, lorsqu'elle travaille sur son roman. Le cadre divisé et les miroirs déformants touchent donc ici au thème du double, de l'identité perdue.

Tout sur ma Mère, offre un cadre composé par les personnages eux-mêmes. C'est le cas lors de la scène où Manuela signe des papiers dans le bureau des infirmiers, après que son fils soit mort. Celle-ci est assise derrière le bureau avec une amie et les deux infirmiers, filmés de dos, bordent l'image. C'est entre leurs deux corps que nous voyons Manuela et son amie. Le cadre et sa composition interne, soit le fait que le champ soit rempli de personnages, semblent indiquer que Manuela se sent oppressée et présage le morcellement du corps de son fils auquel elle va être confrontée.



77

Lorsque Manuela s'en va retrouver son ex mari pour lui annoncer la mort de son fils, Almodovar prend pour cadre le tunnel dans lequel s'enfonce le taxi. Il signifie que Manuela effectue un retour dans son passé, chose difficile pour elle, mais que l'espoir subsiste, puisque nous apercevons une lumière au bout du tunnel.



78



79

Dans *La Mauvaise éducation*, le cadre en tant qu'ouverture vers le passé est évident. En fait, le film se divise en quatre époques : le début des années 60, le début des années 70, l'année 1977 et l'année 1980. Plus nous nous enfonçons dans un passé lointain aux personnages, plus les cadres droit et gauche de l'image sont réduits. L'image est en "plein écran" lorsque les personnages sont dans le présent, et le cadre se façonne à l'échelle inverse de la distance au passé. Le cadre vient donc éclairer le récit.



80



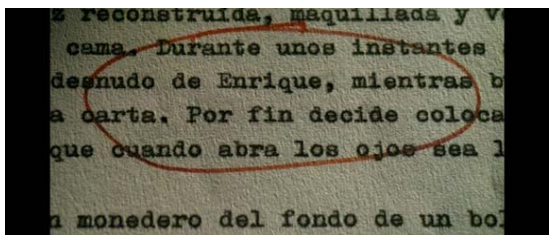
81



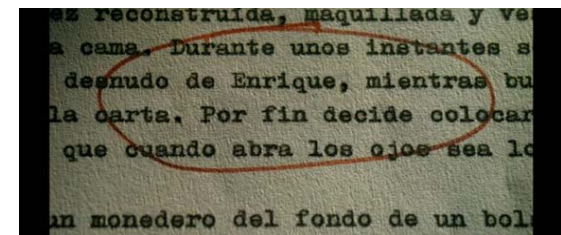
82



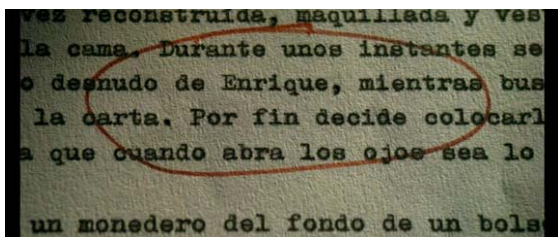
83



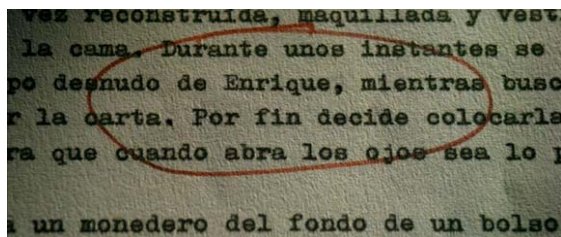
84



85



86



87

Nous l'avons vu, Almodovar démultiplie le cadre. Ainsi à l'intérieur du cadre il associe des actions indépendantes, des discours, des temps et des espaces autonomes. Grâce à cela, le spectateur est projeté dans la même confusion que les personnages. Tout comme eux il cherche à comprendre, à trouver sa place et une identité. Almodovar va encore plus loin dans sa manipulation du spectateur, en mettant en scène le spectaculaire : *Matador* et *Parle avec elle* sont des films qui convoquent la tauromachie, *Attache-moi*, *Matador* et *Femmes au bord de la crise de nerfs*, le cinéma, *Tout sur ma mère*, le théâtre, *Talons aiguilles*, le cabaret et la télévision, *kika*, la photographie et *La fleur de mon secret* met en scène le monde de l'édition. Le cadre intervient souvent pour border ce qui est de l'ordre du spectaculaire. Almodovar insère donc dans ses films de fausses publicités, de faux journaux télévisés et des extraits de film, ce qui lui donne une bonne raison de démultiplier le cadre. Monique Carcaud-Macaire⁸⁵ nous explique que "ces contrepoints narratifs ne sont pas que de simples clins d'œil parodiques portant sur la communication télévisuelle, ils participent à l'économie du récit filmique⁸⁶". Elle ajoute : "la problématisation du spectaculaire et le questionnement des ordres de figuration indiquent une réflexion sur l'image en général et les représentations en tant que transferts possibles du monde⁸⁷". Dès lors, nous constatons que le cadre d'Almodovar fait le lien entre l'espace social, monde d'apparence, de faux-semblant et de représentation de soi et l'espace de vérité intérieure, de retour sur soi, de quête identitaire. Ainsi, Almodovar donne naissance à des processus de miroitement et d'identification, qui viennent manipuler le spectateur ou plutôt guider sa lecture et l'empêcher de juger les personnages.

En effet, les images qui défilent au sein du cadre de la télévision agissent comme le spectacle et la danse. Tous deux mettent en scène le corps, sont un espace de représentation pour le corps. La danse est un moment où le danseur se donne à l'autre, où il transmet toute son énergie et c'est en cela qu'elle agit comme un miroir. Le public, le corps social se regarde et se cherche dans le corps dansant, comme dans le corps qui s'anime sur son écran de télévision. "Le miroir n'est pas qu'une machine à regard ; il symbolise tout moyen de se reconnaître, de s'imaginer sans se réduire à cette image, d'être projeté par cette image vers un regard qui vous reconnaît, mais qu'il vous faut traverser pour être reconnu par vous-même et trouver place dans le trajet identitaire⁸⁸". Le public se regarde au miroir de lui-même, à travers le corps dansant ou le corps télévisuel et peut prendre ainsi conscience de son existence.

⁸⁵ F. Curot, M. Carcaud-Macaire, P. Roger et D. Serceau, *Etudes cinématographiques : styles filmiques 1. classicisme et expressivisme*, éditions Lettres modernes minard, Paris – Caen, 2000, p. 175.

⁸⁶ Ibid, p. 166.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

Le cinéma fonctionne de la même façon car l'image cinématographique est un duplicata presque parfait, un miroir déformant de la réalité. L'image cinématographique agit comme un miroir et oblige donc à une identification formelle ou primaire. En effet, Christian Metz, dans les années soixante s'est attaché, à l'aide de la psychanalyse et de la linguistique à analyser le dispositif cinématographique ainsi que le phénomène de perception chez le spectateur. Pour lui, l'identification primaire laisse parfois place à l'identification secondaire, où le spectateur se rallie à la cause d'un personnage, se reconnaît en lui. Cependant, Almodovar bouscule la place du spectateur et l'identification, en montrant à ce dernier le dispositif spectatoriel. En effet, les films d'Almodovar se caractérisent, comme les films modernes, par "une certaine propension à la réflexivité, c'est-à-dire à parler [d'eux-mêmes :] du cinéma, des films, de la représentation et des arts, des relations entre l'image, l'imaginaire et le réel, de la création⁸⁹". Almodovar met par exemple en scène la phase de réalisation du film : *La Mauvaise Education* approche l'écriture du scénario et le travail de l'acteur et *Attache-moi* met en scène une équipe de tournage en pleine réalisation. Dans *Tout sur ma mère*, le spectateur voit les acteurs se préparer dans les loges et répéter leur texte sous ses yeux. Ainsi, le spectacle dans le spectacle problématise la limite entre réalité et illusion et ce type d'énonciation filmique positionne le spectateur à une place intra-fictionnelle. Le spectateur peut difficilement se laisser emporter par l'identification. De plus, Almodovar place souvent un personnage ou un public face aux écrans, aux spectacles. Ainsi, le dispositif spectatoriel, par l'intermédiaire du double cadre, synthétise deux spectacles, deux histoires, deux scènes en une seule : dans le même plan, la télévision en marche offre un premier niveau de lecture et le personnage en train de la regarder constitue un second niveau de lecture. Almodovar sollicite l'œil du spectateur pour qu'il compare deux espaces de représentations coexistant : celui du spectacle-illusion (le discours télévisuel) et celui du réel fictionnel (le personnage en train de regarder). Ainsi, le spectateur est dans un "entre-deux" et il ne sait plus quelle place occuper, celle du spectateur étant déjà prise.

⁸⁹ F. Vanoye, A. Goliot-L'Eté, *Précis d'analyse filmique*, éditions Nathan, Luçon, 2001, p. 27.



88



89



90



91

Parfois, l'effet de miroir est pleinement assumé par la foule. Par exemple, le carnaval est un espace où la foule affiche par son costume son désir de voir et de se faire voir. La foule agit comme un miroitement, elle se reflète dans les personnes costumées. En fait, par ce miroitement, la foule accomplit un rituel intime : vérifier sa propre existence. "Chacun endosse individuellement le jeu de la foule : jouir de se rendre manifeste, de se montrer sa joie de vivre [...] La foule se fête et se prend pour son miroir dans un spectacle qui devient fête à cause de ce retour sur soi. Ainsi, la foule s'incarne dans le corps dansant et se regarde exister⁹⁰". Chez Almodovar, le spectateur a l'impression de ne pas trouver sa place, mais cela fait partie de la mise en scène Almodovarienne. Le cinéaste lui fait ressentir l'instabilité que les travestis, les drogués et tous les marginaux éprouvent. Les corps d'Almodovar sont à la recherche de leur limite d'être, tout comme le spectateur.

⁹⁰ D. Sibony, *Le corps et sa danse*, Paris, éditions Du Seuil, 1995.

III.2. Pour une définition impossible de la norme

III.2.1. Le corps comme lieu de symbolisation des normes

A travers son œuvre et la place donnée au spectateur, Almodovar souhaite faire réfléchir sur la notion de norme, de normalité. *La philosophie de A à Z* définit la norme de la façon suivante : c'est un "critère ou principe qui règle la conduite ou auquel on se réfère pour porter un jugement de valeur. La norme est facilement associée aux notions de loi ou de règle, parce qu'elle conduit, comme celles-ci, à prescrire les comportements ou les états auxquels est attachée une valeur particulière, et parce qu'elle est, comme elles, fixée par un individu, un groupe, ou une institution⁹¹". Les normes inspirent notre conduite au quotidien et varient dans le temps et dans l'espace. Elles se composent d'un ensemble de "règles, écrites ou non, qui assurent l'homogénéité, le contrôle, la régularité des conduites sociales⁹²". Les normes ont un caractère obligatoire c'est pourquoi elles ont toujours des sanctions pour contrepartie.

Parmi elles, les règles de droit occupent une position centrale. Ces lois, extérieures à l'individu, sont imposées par l'Etat et le droit énonce avec précision les règles obligatoires ainsi que les sanctions s'appliquant à leur non-respect. Les modèles sociaux ont eux aussi une fonction importante, dans le sens où "les modèles jouent un rôle exemplaire pour les conduites collectives. Il s'agit de s'identifier à telle personne ou à tel type de comportement⁹³". Dans ce cas, les sanctions ne sont pas essentiellement juridiques. Ces modèles concernent des façons quotidiennes de se comporter dont l'individu n'a même pas conscience. Enfin, les besoins constituent, avec les règles de droit et les modèles, un troisième type de norme. Ces besoins sont essentiellement subjectifs car ils dépendent de chacun et de la situation dans laquelle je me trouve. Certains besoins sont objectifs, par exemple se nourrir, cependant, là encore, les besoins varient selon les sociétés et il existe donc une multitude de mode d'alimentation à travers le monde. Les besoins sont créés par l'offre et la publicité nous fait parfois désirer un produit au point que nous le croyons nécessaire, obligatoire pour nous. La norme se présente donc comme une sorte de référence par rapport à laquelle nous pourrions mesurer un écart et dont l'ampleur éloigne plus ou moins de la norme. Elle est une sorte d'idéal qui s'applique à tous les domaines.

⁹¹ E. Clément, C. Demonque, L. Hansen-Love et P. Kahn, *La Philosophie de A à Z*, Paris, éditions Hatier, 1994.

⁹² G. Ignasse et M.-A. Genissel, *Introduction à la sociologie*, Paris, éditions Ellipses, 1995, p. 97.

⁹³ Ibid. p. 99.

Le corps est donc le lieu de symbolisation des normes. Par exemple, il joue un véritable rôle dans la relation sociale et dans l'interaction quotidienne. Dominique Picard nous précise que "lorsque des personnes se trouvent en situation d'interaction, la communication entre elles ne passe pas uniquement (ni peut-être même de façon primordiale) par la parole. D'autres éléments entrent en jeu : l'habillement dans sa référence à des modes, aux conventions des groupes sociaux et à la manière dont chacun interprète ces références ; la présentation de soi (aisée ou embarrassée) et la tenue (recherchée, affectée, neutre ou excentrique) ; les mimiques aussi, les gestes, les postures du corps, la tonalité de la voix... Tous ces facteurs qui ont le corps pour support constituent des indices, des symboles ou des signes qui tissent un réseau dense de messages qui circulent entre les individus. Ils tendent à être codifiés par la culture sous forme de règles de politesse, d'usages, de normes esthétiques et morales⁹⁴". Ainsi le corps est soumis, consciemment ou non au jugement et cela par rapport aux différentes normes. Par exemple, nous pouvons trouver des manuels de "savoir-vivre" qui régissent l'interaction corporelle. Cet ensemble de règles culturelles prend figure de norme dans le sens où il régit le comportement et fournit un type de réaction conventionnel, dans des situations comme les rencontres ou les rapports entre sexes. Ces règles de "bonne conduite" "tendent à former un système cohérent et à définir un code qui enserme la relation corporelle, la manifestation et la tenue du corps dans des catégories précises qui confèrent aux postures, aux gestes et aux mimiques une valeur de signes ; ces signes sont un moyen d'échange, de communication et de régulation entre les partenaires de la vie sociale. Ils expriment symboliquement la position respective des protagonistes, la nature de leur relation, la reconnaissance mutuelle de leurs statuts dans leur symétrie ou leur complémentarité ; ils sont les éléments d'une mise en scène dans laquelle les protagonistes cherchent à imposer une certaine image d'eux même et des autres à travers leur tenue ou leurs marques de référence dans un rituel qui vise à préserver la face des interactants⁹⁵".

Les valeurs religieuses sont, elles aussi imposantes, instaurant des pratiques rituelles institutionnalisées, des règles de comportements, d'éthique, des commandements répertoriés dans la Bible. La force des valeurs religieuses vient de leur caractère sacré, surnaturelle, comme imposées aux hommes. Ces valeurs s'expriment à travers des rites : prières, pèlerinages ...

Ainsi nous comprenons que le corps est inévitablement assailli par une multitude de normes qui réduisent les frontières de sa liberté. Effectivement, la vie sociale est influencée

⁹⁴ D. Picard, *Du code au désir, le corps dans la relation sociale*, Paris, éditions Bordas, 1983, p. 6.

⁹⁵ Ibid, p. 193.

par des règles implicites et explicites, par des valeurs, des normes, des rôles qui tendent à structurer et orienter les conduites. La norme est cette liste interminable d'interdits et d'injonctions, qui assument certaines fonctions dans l'organisation des relations sociales. La norme assigne une place et un rôle aux acteurs sociaux. "Les comportements, les attitudes, les postures sont appréhendés à partir d'un ensemble de normes qui se présentent souvent sous forme de couples d'oppositions dont l'un des termes est valorisé alors que l'autre, au contraire, est négative⁹⁶". Ces oppositions de type binaire ne laissent pas place à un terme neutre : distingué s'oppose à vulgaire, sobre à excentrique, discret à curieux ... Tout comportement se classe nécessairement dans l'une ou l'autre de ces catégories. De même, les individus sont classés selon des catégories binaires, étant hommes ou femmes, enfants ou adultes. Si nous poursuivons dans ce raisonnement, nous classons les individus en les plaçant soit dans la norme, soit hors de la norme : dans un espace normatif ou en dehors de cet espace, mais jamais entre les deux. C'est justement dans cet entre-deux que viennent se placer les corps d'Almodovar. Effectivement, nous parlons de la conduite et d'un écart de conduite, mais en fait, nous ne mesurons pas l'intervalle entre la bonne ou la mauvaise conduite. Pour le cinéaste, nous ne pouvons réduire toute la complexité de l'individu et du corps à un cercle normatif duquel nous nous trouvons inclus ou exclus. La norme doit s'appréhender sous l'angle de l'individualité et non sous celui d'une ligne de conduite, comme nous le verrons.

Almodovar par le contenu de ses films remet en question la norme et les préjugés. Ainsi, chez lui, nous retrouvons au fil des films des items récurrents, des personnages clés : la prostituée, la religieuse, la droguée, le travesti, le transsexuel, la comédienne, la figure paternelle, défaillante et dégradée. Ces figures se cumulent dans chaque film et parfois même sur un seul personnage. Nous pouvons alors nous demander si Almodovar n'impose pas lui aussi des normes du corps, des stéréotypes, des comportements, des regards, des attitudes corporelles ? En fait, sa volonté n'est pas de montrer des stéréotypes ou des caricatures, au contraire, il prend pour point de départ nos clichés, notre vision conventionnelle des marginaux puis détruit cette image convenue en montrant toutes les nuances du travestissement du corps.

Chez Almodovar, le personnage déviant est à la fois victime de la société et bourreau car il est tout de même responsable de ses actes. C'est le cas dans *Parle avec elle*, où l'infirmier Bénigno commet la faute de violer une patiente dans le coma. En effet, le regard médical posé sur un corps doit être neutre, débarrassé de toutes passions comme la curiosité,

⁹⁶ Ibid, p. 42.

le voyeurisme ou le désir sexuel. Le médecin doit se comporter en professionnel. Cependant, il est vrai que d'une certaine façon, le corps appartient au médecin qui peut l'ausculter, le toucher, l'opérer. Et c'est à ce titre que pour Bénédict, le corps de la malade à l'hôpital lui appartient. Il ne porte pas sur Alicia un regard neutre, mais un regard passionné et il n'a pas la relation normale d'un médecin et de son patient. Le corps d'Alicia se comporte comme un cadavre et ne communique pas, il ne peut donc avoir consenti à l'acte sexuel ou pire il ne peut s'en être défendu. Bénédict pratique une médecine inhumaine qui déshumanise la femme, et la justice le lui fera payer. "Sur un plan pathologique, la passion amoureuse de Bénédict pour Alicia est gouvernée par un désir de possession irrésistible (juste pour lui, dans le coma, à portée de regard et de main), point par où l'obsession du contrôle (aimer l'autre sans qu'il vous résiste) confine à un état de mort idéal ou de chosification organique absolue (ses cuisses, sa poitrine)⁹⁷. Cette forme d'amour se rapproche de la nécrophilie. Comme le souligne Catherine Axelrad, dans la revue *Positif*, "Le film ne nous montre pas un minable violeur engrossant une malade sans défense, mais un authentique innocent dont la parole est porteuse d'amour et de vie"⁹⁸. En effet, plus de la moitié du film se consacre à montrer Bénédict "aux petits soins" pour Alicia, comme il l'a été pour sa mère malade. Le spectateur se rend complice de Bénédict, le trouvant touchant et dévoué. "Qui d'autre qu'Almodovar pouvait nous convaincre [...] que Bénédict le bien nommé, bienfaisant et inoffensif, a commis cet acte par (et avec) amour ? Il y parvient si bien que, lorsque le directeur de l'hôpital demande "qui est le fils de pute qui a pu faire cette saloperie", la violence verbale de cette question paraît soudain monstrueuse, tandis que sa légitimité est totalement oblitérée"⁹⁹. Almodovar joue volontairement de cette confusion : Bénédict est certes un "psychopathe" (comme le disent les psychiatres dans le film) ou du moins un malade, mais n'est-il pas aussi un passionné qui vit un amour absolu pour Alicia ? De même que Lydia est mise à mort par le taureau lors de la corrida, Alicia est "mise à mort" par Bénédict, "un animal" qui ne contrôle pas ses pulsions. Ainsi Almodovar souligne le caractère ambigu des normes juridiques, morales et éthiques. Le fait qu'Alicia soit enceinte à l'issue de ce viol la rapproche de la Sainte Vierge qui enfante sans relations sexuelles. D'ailleurs Bénédict effectue un véritable rite sur le corps d'Alicia, objet de son culte. Ainsi, à la façon de Michaël Powell dans *Peeping Tom*¹⁰⁰ (1960) ou de Fritz Lang dans *M le Maudit*¹⁰¹ (1931), Almodovar met en scène des personnages qui

⁹⁷ Cf Annexe 2 : C. Tesson, *L'amour à mort*, dans *Cahiers du Cinéma*, avril 2002.

⁹⁸ Cf Annexe 3 : C. Axelrad, *Parle avec elle, au commencement était le verbe*, dans *Positif*, avril 2002.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ M. Powell, *Le Voyeur*, film, Angleterre, 1960.

¹⁰¹ F. Lang, *M Le Maudit*, film, Allemagne, 1931.

transgressent les tabous de la société parce qu'ils sont porteurs de désirs incontrôlables. "M", le criminel du film de Lang est très ressemblant à celui du père Manolo de *La Mauvaise Education*. En effet, ces criminels sont des hommes bien intégrés à la société, qui semblent "bien sous tous rapports", mais qui, en fait sont malades. La question est qu'est-ce qui différencie le marginal du déviant puisque l'un vit en marge de la société et l'autre a une conduite qui s'écarte des normes sociales ? c'est justement cet écart que nous refusons de reconnaître et qui vient nuancer la question de la norme. En effet, le travesti est un marginal, mais le criminel est un déviant et pourtant tous deux sont "classés" hors-norme.

Le non-respect des normes sexuelles suscite le plus souvent la gêne ou la colère. C'est le cas de certaines personnes face aux homosexuels très féminisés qui provoquent le rire, le malaise ou l'agressivité. En fait, les travestis et autres marginaux dérangent ceux qui les regardent. C'est le fait que des attitudes de femmes soient prises par des hommes, le renversement des rôles hommes-femmes qui dérange. De nos jours, les normes de comportement liées au sexe restent ancrées dans les esprits. En plaçant le spectateur face à ce qu'il refuse de voir dans son quotidien, Almodovar le sort d'une identification, mais lui permet d'éprouver de la gêne face au corps nu ou aux relations sexuelles. Almodovar atteint le spectateur dans sa pudeur malsaine et sa peur des êtres différents. Lorsque Bénigno va voir au cinéma *L'amant qui rétrécit*, le corps exhibe le plus profond de son intimité : son sexe. L'homme éprouve un vertige face à l'immensité du plaisir à explorer. Le spectateur peut se sentir gêné mais, cela lui fait prendre conscience du regard qu'il porte à la nudité du corps, de la pulsion que l'image du corps nu entraîne. Par ce procédé, le spectateur est rendu complice, voyeur. Dans *Talons aiguilles*, lorsque Létal fait son spectacle : Almodovar, par la présence du mari de Rebecca dans le public, traduit une réaction semblable à celle que peut avoir le spectateur. Le spectacle n'est pas à son goût. En effet, Manuel est plutôt réfractaire au monde dans lequel il se trouve ainsi qu'aux travestis. Il demande à Létal des comptes sur son identité, lui demandant si son prénom est masculin ou féminin. De même, Manuel, le mari de Rebecca propose, par ironie, que Létal offre son sein à la mère de Rebecca, soulignant par-là l'ambiguïté de l'identité de Létal. Il remet le corps de Létal à sa place dans le sens où il souligne le décalage entre le personnage féminin qu'interprète Létal et son corps masculin. Le mari de Rebecca incarne la réaction typique de la société face aux individus différents. Il fait l'objet d'une curiosité malsaine face à la "créature étrange" qu'est Létal, regardant sous la jupe de celui-ci s'il possède toujours un sexe masculin, symbole de virilité et de puissance. C'est à nouveau la question de la norme que soulève Almodovar en montrant qu'elle est individuelle : pourquoi certains acceptent et jouissent du spectacle et d'autres non ? Cela dépend de l'image

que chacun se fait de la norme. Pour la mère de Rebecca, le spectacle de Létal est un hommage à son succès passé et Létal est le meilleur ami de Rebecca. Par contre, pour Manuel, le comportement de Létal dépasse la limite d'acceptation et de tolérance qu'il s'est fixée. De même, Almodovar pose la question plus générale : pourquoi le déguisement est-il accepté lors d'un carnaval par exemple et pas dans un spectacle de travesti ? Pourquoi le carnaval se déroule dans la rue, en plein jour, alors que le spectacle du travesti est réservé à un lieu précis et à la nuit, comme s'il devait surtout être caché de la vue de tous ?

Ainsi, si le cinéaste ne considère pas les personnages comme des pervers mais la réaction du public prouve que le tabou du corps existe encore. Ainsi, lorsque le film *Attache-moi* est sorti aux Etats-Unis, les ligues de vertus se sont indignées et ont voulu le censurer. Pourtant, les films d'Almodovar ne racontent que les désirs normaux d'être anormaux, qui cherchent à entrer dans la normalité. Les personnages ont envie d'aimer, de fonder un foyer ... En fait Almodovar retire l'idée de culpabilité de ses films, il ne juge pas les personnages, mais tente de les comprendre. Il nous explique de façon très simple la psychologie du personnage principal de *Attache-moi*, Ricky : "Dans le cas des personnages de *Attache-moi*, le héros est un enfant qui n'a pas connu sa famille et donc la famille c'est son rêve. Son rêve c'est cette famille traditionnelle et une vie normale, pour lui c'est ça parce que personne ne va le laisser vivre une vie conventionnelle. Et donc tout ce qu'il fait, tous ses projets, tout ce qu'il pense deviennent finalement une imitation assez comique de ce que serait pour lui la normalité et donc il commence par enlever une femme parce qu'il faut qu'il fonde une famille normale. Mais finalement ça devient quasiment impossible car ce sont deux personnages qui sont trop marginaux et qui ne pourront pas avoir une vie normale. Mais, ce qui m'intéresse c'est que ce qu'ils recherchent c'est la normalité". Almodovar refuse les normes du corps, des comportements, des stéréotypes, des regards ou des attitudes corporelles. Il symbolise la liberté du corps dans le fait que ce dernier choisit de se dévoiler au regard du spectateur ou de s'en cacher. Parfois, le cinéaste refuse au corps d'être vecteur d'une séduction à l'image pour éviter une captation du spectateur. Mais d'autres fois il érotise le corps, le libère du tabou. Par exemple, le corps de Marina est impudique puisqu'elle est actrice de films pornographiques : le corps ne connaît pas de lois, si ce n'est *La loi du Désir*.

Almodovar s'inspire de la réalité, de faits divers et cherche à exprimer le réalisme des émotions. Ainsi, le cinéaste affirme : "pour moi, le cinéma c'est une représentation de la réalité mais qui est très proche de la réalité. Cela dit, ce qui m'intéresse c'est justement de représenter cette réalité, je ne vais jamais faire de films naturalistes. Ce qui m'intéresse ce

n'est pas l'artifice, mais la représentation des émotions et la représentation on l'obtient avec des artifices¹⁰²».

III.2.2. Le regard humaniste de Pédro Almodovar

Nous l'avons vu, les conduites sociales sont déterminées par des normes, elles même dépendantes des valeurs qui traversent une société. Les valeurs existent dans la conscience collective et elles représentent des manières d'être ou d'agir que l'on reconnaît comme idéales. Almodovar, dans chacun de ses films, pose les questions : "que faire lorsque les normes, censées refléter les opinions collectives d'une société, ne reflètent plus justement cet idéal collectif ? Que faire si les soi-disant valeurs d'un pays ne visent plus la socialisation, l'intégration sociale ? Ou encore comment lutter lorsque les normes deviennent un instrument de contrôle de la nation ? Evidemment, tout film parle, d'une façon ou d'une autre, de la société dans laquelle il s'inscrit et l'œuvre d'Almodovar est indissociable de son contexte de production. Les œuvres du cinéaste sont donc nécessairement empruntées et imprégnées de la culture, de la vie politique et sociale de l'Espagne. Chez Almodovar, le corps subit donc les valeurs religieuses, politiques, économiques, éducatives et familiales de l'Espagne. Il refuse d'être cette masse que les médias manipulent, au contraire, il affiche au grand jour toute sa singularité.

L'auteur de l'article *Almodovar, le franquisme et la démocratie*, écrit : "dans la plus part des pays développés, les années 80 furent un temps de désenchantement : démobilisation des citoyens, rupture des liens sociaux, refuge dans la sphère privée, dualité de la société, rejet de l'Etat, désaffection du politique. Almodovar est devenu le symbole de la rupture avec Franco. [En fait, le cinéaste, surfant sur la vague du libéralisme] procède au démantèlement implacable du franquisme au quotidien. [Ses films rejettent] les valeurs sociales publiques au profit des valeurs sociales privées : primat de l'individu et de ses relations - interpersonnelles : couple et tribus -, mêlé à ses thèmes de prédilection, la religion de l'ego, la fin des certitudes, le culte du succès, la glorification de l'indifférence, la dogmatique du plaisir, etc [...] Entre ses mains, le traitement provoquant devient moquerie des valeurs de l'Espagne franquiste, raillerie des institutions publiques et privées de la dictature, sarcasme des modes

¹⁰² *Permis de penser*, émission diffusée sur Arte, 2004.

sociaux de sa classe dirigeante¹⁰³". Les personnages se jouent donc des institutions : le juge dans *Talons Aiguilles* se travesti, Juliette, la mère supérieure des "rédemptrices humiliées" de *Dans les ténèbres* est une lesbienne, toxicomane, le curé dans *La mauvaise éducation* est homosexuel et pédophile, la police est ridiculisée dans *En chair et en os* et enfin, la famille traditionnelle est critiquée dans *kika*, *Talons aiguilles* ou *Tout su ma mère*. C'est dans la forme filmique qu'Almodovar détruit aussi les usages de la dictature en inversant les formes franquistes. Affirmant son goût pour le populaire, Almodovar montre que des groupes minoritaires peuvent créer des valeurs. Ces groupes revendiquent leur droit à l'existence et Almodovar exalte la qualité morale des comportements anormaux.. "Dans l'univers de Pedro Almodovar, les bons, les rédempteurs du mal de ce monde sont les travestis, les toxicomanes, les exclus de la société, les mauvaises mères. Mais pour qu'ils deviennent expression majoritaire de la société, il est essentiel que les valeurs de la marginalité minoritaire soient reconnues publiquement. Leur acceptation publique et collective est la seule capable de les constituer en référence dominante¹⁰⁴".

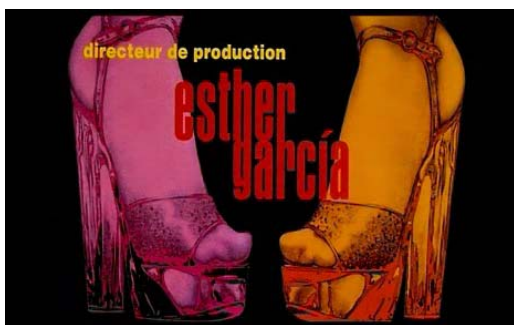
Dans son *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Jean-Marc Leveratto, reprenant les mots de Duvignaud, nous décrit un aspect du spectacle théâtral, qui caractérise aussi selon nous, les films d'Almodovar. Ainsi, "il doit être l'occasion pour les spectateurs de se confronter à l'expression de passions et de désirs de personnages imaginés par un auteur, qui suggèrent la possibilité de conduites libérées des normes sociales existantes. La catharsis, l'émotion que le spectacle suscite chez les individus, a pour Duvignaud, en effet, une utilité sociale. Elle permet de dégager "le groupe des participants des banalités de la vie collective" et de "dessiner une image pure de ses désirs et de ses passions. [...] La compassion pour [...] les personnalités marginales, atypiques, anomiques mises en scène par les grands textes de la littérature théâtrale, fait de la représentation théâtrale l'exact équivalent d'un dispositif collectif d'expérimentation psychologique. Ces personnages [...] souffrent tous, en effet, de vivre dans un environnement social qui ne comprend pas leurs motivations, et leur impose d'accepter l'inhumanité de certaines situations. Les spectateurs, en compatissant avec l'individu mis au supplice par la société, contribuent à normaliser des attitudes encore proscrites par la société mais que leur incarnation humaine sur la scène contribue à faire accepter par la collectivité. [...] Ainsi, loin d'être une occasion futile de divertissement, le théâtre est le moyen de fabrication d'une personnalité "révolutionnaire" ou, pour parler plus

¹⁰³ Cf Annexe 4 : J. Vidal-Beneyto, *Almodovar, le franquisme et la démocratie, pourquoi la droite triomphe en Espagne*, dans *Le Monde diplomatique*, avril 2002.

¹⁰⁴ Ibid.

simplement, d'un homme meilleur. Il donne à voir et permet aux générations successives d'améliorer, en l'essayant comme on essaie un costume, une "image de la personne" humaine.¹⁰⁵ Almodovar met en scène des personnages qui subissent toutes sortes de contraintes qui s'opposent à leur épanouissement et réduisent les frontières de leur liberté. Par ce biais le spectateur compatissant est amené, dans le monde réel, à accepter des conduites sociales réprimées jusqu'alors.

L'œuvre d'Almodovar porte donc la trace du regard "humaniste" du cinéaste, dans le sens où ce mot désignait à la Renaissance toute doctrine qui a pour objet l'épanouissement de l'homme. Selon *La philosophie de A à Z*, "L'humanisme pose que l'homme est la valeur suprême, c'est-à-dire un être dont la dignité doit-être affirmée et protégée contre toutes les formes d'assujettissement, qu'il soit religieux, idéologique politique ou économique¹⁰⁶". En ce sens l'humanisme à été revendiqué par des philosophies très diverses, comme l'existentialisme athée de Sartre. Ainsi, dans *L'existentialisme est un humanisme*, Sartre propose sa conception de l'existence, selon laquelle l'homme doit s'affirmer et se construire indépendamment de toute référence ou de tout modèle religieux. Pour lui, l'homme est pleinement responsable : "si les valeurs sont vagues, et si elles sont toujours trop vastes pour le cas précis et concret que nous considérons, il ne nous reste plus qu'à nous fier à nos instincts¹⁰⁷". C'est en quelque sorte de cette façon que procèdent les personnages d'Almodovar, tiraillés entre raison, bon sens, désir et instinct. Peut-on pour autant dire qu'ils n'ont aucune valeur, aucune qualité morale ? Ordinairement, la valeur est la qualité en rapport avec sa conformité à une norme. Pour les personnages, la valeur est la qualité en rapport avec sa proximité à leur propre idéal. Par sa manipulation des outils cinématographiques et par un emploi subtil de la représentation du corps, Almodovar provoque et interpelle le spectateur. La forme du film rappelle toujours la thématique, le sujet du film, d'ailleurs déjà amorcée dans le générique.



92



93

¹⁰⁵ Introduction à l'anthropologie du spectacle, Jean-Marc Leveratto, p 67,68.

¹⁰⁶ E. Clément, C. Demonque, L. Hansen-Love et P. Kahn, *La Philosophie de A à Z*, Paris, éditions Hatier, 1994, p. 158.

¹⁰⁷ J.P. Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, éditions Gallimard, 1996, p. 43.

Almodovar réussit à faire ressentir au spectateur les émotions des personnages, il profite du dispositif cinématographique pour lui faire passer plus que du sens : de véritables sensations. Le spectateur est alors dans l'impossibilité de juger les personnages. L'un comme l'autre sont dans le désir, la pulsion et la passion, dans un état qui perturbe le jugement et la conduite. Il ne peut donc pas juger les personnages, même s'il peut juger du spectacle qu'il vient de voir.

En fait Almodovar ne refuse pas les normes, il souligne simplement le fait que l'Espagne et même toutes les sociétés à un moment donné ont oublié une dimension essentielle dans les normes, celle de la liberté. En effet, la norme n'impose pas que des devoirs, elle se base aussi sur des droits et ce sont ces droits de l'homme qui sont bafoués. Cette idéologie des droits de l'homme, base du système démocratique, reposent sur deux valeurs : la liberté et l'égalité. "Ces deux valeurs sont nées, au Moyen Age, d'une réaction contre la société structurée en Ordres, privilégiant une toute petite partie de la population. [...] La valeur "liberté" implique pour chacun le droit d'exprimer ses propres idées, de diriger sa vie, et plus généralement de faire "tout ce qui ne nuit pas à autrui" selon [...] la Déclaration des Droits de l'Homme et du citoyen de 1789¹⁰⁸". Cette liberté est aussi celle de choisir une religion ou d'être athée. Quant à l'égalité, elle s'incarne aujourd'hui essentiellement dans une égalité des droits et une égalité des chances dans la vie.

Almodovar propose donc, en quelque sorte, des contre-valeurs à celles proposée par Franco. Par exemple, pour lui, le dialogue, la parole est une valeur essentielle, l'Espagne ayant subit la censure sous le régime de Franco. Elle différencie l'homme de l'animal. Pour le cinéaste, "la fiction est toujours liée à la parole. La parole, c'est la fiction, la vérité, l'amour, la haine et la vie¹⁰⁹". Ainsi, il faut oser se parler, dans toutes circonstances, comme nous l'enseigne le film *Parle avec elle*. Almodovar construit deux histoires symétriques autour du thème de la parole, celle de Bénigno et celle de Marco. Le premier est médecin et s'occupe d'une femme dans le coma, Silvia et le second est au chevet de celle qu'il aime, Lydia, qui est elle aussi dans le coma. Silvia se réveillera car Bénigno lui parle sans cesse tandis que Lydia décèdera, Marco ne réussissant pas à lui parler. Dans une autre scène, Bénigno est en prison et Marco ne parvient pas à lui parler à lui non plus. Pour la seconde fois, le mutisme de Marco entrainera la mort de Bénigno. Marco ne réussira à parler à Bénigno que lors d'une visite sur sa tombe, ce qui symbolise toute la difficulté de parler, d'exprimer ses désirs, notamment pour un pays formaté par censure. La parole en tant que valeur est aussi mise en scène dans *Tout sur ma mère*, où Estéban meurt avant que sa mère, Manuela n'ait pu lui révéler l'identité de

¹⁰⁸ G. Ignasse et M.-A. Genissel, Introduction à la sociologie, Paris, éditions Ellipses, 1995, p. 102.

¹⁰⁹ *Permis de penser*, émission diffusée sur Arte, 2004.

son père. Dans *Volver*, la mère défunte de Raimunda revient du monde des morts pour entendre le secret que sa fille n'a pu lui révéler avant sa mort. Les deux femmes se parlant plus depuis des années, Raimunda n'avait pu lui avouer s'être fait violée par son père lorsqu'elle était enfant. De même, le titre *Attache-moi !* Résonne comme une parole tandis que *La fleur de mon secret* et *Tout sur ma mère* invoquent le secret et la confiance.

Avec la mort du Général Franco en 1975, une nouvelle air débute en Espagne. Elle se caractérise par la fin de la censure et le retour des libertés démocratiques, qui vont permettre aux cinéastes d'aborder des sujets jusqu'alors interdits, au sein de la movida madrilène, renouveau artistique né de la fin du franquisme. Ainsi Almodovar nous dit : "ce qui m'intéresse dans ce moment historique est l'ivresse de liberté que vivait l'Espagne, en opposition à l'obscurantisme et à la répression des années 60". Les personnages d'Almodovar symbolisent donc l'échec de la socialisation, la déviance par rapport aux normes. Mais pour lui cette déviance n'est pas une menace pour l'ordre social, au contraire, elle contribue au changement social. La déviance peut-être positive et ce qui est considéré comme déviant ici ne l'est pas forcément en d'autres temps et lieux.

CONCLUSION

Nous l'avons vu, Pédro Almodovar se distingue des modèles cinématographiques préexistants : il possède son propre "style filmique", au sens où l'emploie Monique Carcaud-Macaire. Pour elle, "au degré zéro de sa définition, le style correspond au système des moyens et des règles, qu'elles soient prescrites ou inventées, mises en jeu dans la production d'une œuvre. Il s'agit donc d'un ensemble de propriétés, de régularités distinctives dans l'emploi qui est fait des codes, dans le message né d'une écriture". Ainsi, chaque cinéaste possède une manière subjective, personnelle et même unique de penser et d'écrire le monde. Le style se caractérise donc par la manière d'utiliser les moyens d'expression du langage cinématographique. Grâce au questionnement de l'esthétique et de la sémantique des œuvres d'Almodovar, à l'interrogation du texte filmique, que nous avons effectué dans cette recherche, nous voyons que le cinéaste fait coexister deux axes conceptuels antagoniques : la tradition et la modernité.

D'une part, le cinéma d'Almodovar, s'inspirant du contexte socio-politique de son pays, vise à mettre en rapport le corps portant les séquelles de son modelage par Franco, et le corps travesti, libéré du totalitarisme de celui-ci. En somme Almodovar nous montre des personnages qui réapprennent à vivre avec leur corps, à écouter leur désir, à ressentir et éprouver. Les personnages ne sont plus condamnés au silence et c'est pourquoi ils parlent, ils dansent, ils font l'amour, ils s'expriment par tous les moyens possibles. Pour sortir le corps des discours passés tenus sur lui, Almodovar confronte des personnages marginaux à ceux qui sont censés incarner la norme (le juge Létal, le père Manolo, les religieuses) et protéger le corps (le médecin Bénigno, la police) et il pose la question du statut social et de la valeur individuelle. De même, dans *Parle avec elle*, le silence est associé à la mort et il vient contredire la parole qui tient en vie. En voulant libérer le corps de la mémoire de Franco, qui empêche l'individu de se réaliser, Almodovar problématise le traditionnel et la modernité et cela à travers des structures binaires.

Dans cette structure binaire, le spectateur ne sait où se placer et il refuse d'ailleurs de le faire : la victime à laquelle il s'identifie est en fait le bourreau et les marginaux qui lui paraissent si différent de lui se révèlent en fait très attachants. De même, lorsqu'il existe déjà un spectateur dans le film, le spectateur "regarde la situation dans laquelle il regarde, et

ressent, dans le monde réel, ce qui se passe dans le monde imaginaire¹¹⁰. Ainsi, le spectateur est submergé d'émotions contradictoires, il est dans le ressenti, et non plus dans les préjugés. Le fait de sympathiser avec des marginaux, sur le mode imaginaire, amène le spectateur à mieux les accepter dans le réel. D'autre part le spectateur est manipulé volontairement par le cinéaste, qui veut lui faire ressentir ce que c'est que de ne plus avoir son libre arbitre, comme se fut le cas sous Franco. Almodovar impose au spectateur de voir ou de ne pas voir, de s'identifier ou non. De plus, Almodovar nous donne à voir "des choses" graves comme l'effondrement des valeurs religieuses, familiales et sociales, sans pour autant blesser l'éthique du spectateur. Les scènes "violentes", comme le viol ou le meurtre sont chargées d'humour, ce qui permet au spectateur de ne pas se poser la question de l'acceptabilité morale du spectacle, et, au contraire d'élargir son champ de vision et de compréhension du monde.

Le cinéma d'Almodovar transcrit bien l'évolution du contexte socio-historique de l'Espagne, dans le sens où Almodovar recherche une forme filmique qui réponde à la tradition franquiste : censure et dictature politique. Paradoxalement, c'est dans la modernité qu'Almodovar trouve cette tradition, c'est dans la déviance, dans la marginalité qu'il va trouver la norme et des valeurs essentielles. Ainsi, l'œuvre d'Almodovar s'impose comme un traitement de fond contre l'intolérance et l'exclusion car elle contribue, "lentement mais sûrement", à changer les mentalités.

¹¹⁰ Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, éditions La Dispute, 2006, p. 77.