

AMANTE MENGUANTE : PREMIER FILM MUET DU
SECOND SIÈCLE DU CINÉMA.

QUELLES ORIGINES POUR QUEL ORIGINAL ?

PASCALE THIBAudeau

Université Paris 8 - Traverses

LA GÉANTE

Du temps que la Nature en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.

J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
Et grandir librement dans ses terribles jeux ;
Deviner si son cœur couve une sombre flamme
Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux ;

Parcourir à loisir ses magnifiques formes ;
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
Et parfois en été, quand les soleils malsains,

Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne.

Les Fleurs du Mal

Fantasme masculin par excellence mais également archétype mythique universel (la femme-terre), tant le corps gigantesque imaginé par Baudelaire¹ que celui offert par Almodóvar aux regards des spectateurs de *Hable con ella*, dans un court métrage muet enchâssé, nous renvoient au corps originel : le corps féminin comme monde, totalité dont nous sommes issus et dont nous gardons la nostalgie². Parallèlement, l'un comme l'autre associent ce corps-source démesuré aux origines des fables. Baudelaire situe son sonnet en un temps mythique, pré-narratif : « Du temps que la Nature en sa verve puissante / Concevait chaque jour des enfants monstrueux », tandis qu'Almodóvar nous

entraîne dans la reconstitution d'un court métrage du cinéma primitif, signant ainsi le premier film muet du second siècle d'existence de cet art.

« Origine du monde » et de la vie, origines du cinéma, création originale d'une fiction imitant l'esthétique cinématographique des premiers temps et se réclamant d'une innocence à jamais perdue au cinéma, *Amante menguante*, métafiction incluse dans la fiction de *Hable con ella*, nous offre un terrain de réflexion fécond sur les liens unissant les notions d'origine, d'originel et d'original.

Rappelons, en quelques mots, la situation fictionnelle : Benigno est l'infirmier attiré d'une danseuse, Alicia, tombée dans le coma à la suite d'un accident. Amoureux de la jeune femme, Benigno l'entoure de soins et d'attentions, il s'adresse à elle comme si elle pouvait l'entendre. Un soir, il lui parle d'un film muet qu'il est allé voir à la cinémathèque, *Amante menguante*. Ce film raconte l'histoire d'une scientifique, Amparo, qui met au point une potion amaigrissante. Son amant avale le produit et se met à rétrécir jusqu'à ne mesurer plus que quelques centimètres. Après une séparation de plusieurs années, les deux amants se retrouvent et, la nuit-même, Alfredo escalade le corps immense de la femme endormie et s'introduit dans son sexe, retournant ainsi à la matrice originelle. Le spectateur comprend, grâce au montage, que les images du film muet métaphorisent tout en l'occultant l'union charnelle de Benigno et Alicia et, en effet, l'équipe médicale découvre, peu après, qu'elle est enceinte et que Benigno est responsable de son état.

La séquence qui va nous occuper ici se situe, peu ou prou, au milieu du film et est rigoureusement construite en cinq moments. Elle débute dans la chambre d'Alicia où Benigno commence son récit, suit la première partie du film muet qui s'interrompt lorsque Alfredo décide de quitter Amparo. L'on revient alors dans la chambre de la clinique où Benigno poursuit sa narration tout en massant, de plus en plus troublé, le corps de la jeune femme. La fiction en noir et blanc reprend au moment où Amparo retrouve Alfredo et s'achève sur le visage de celle-ci, comblée par son amant qui vient de s'abîmer en elle. Les derniers plans de la séquence se déroulent dans la chambre d'Alicia où l'infirmier termine fébrilement son récit et son massage. Trois fragments de la fiction en couleurs encadrent donc deux fragments de la fiction muette constituée en deux parties distinctes.

Les origines dans l'œuvre

Jusqu'à présent, Almodóvar ne s'était jamais véritablement lancé dans la réalisation d'un film second inclus dans un premier niveau narratif bien qu'on puisse en observer les prémises tout au long de sa filmographie. La tentation de délaissier le récit premier est manifeste dès ses premiers films dans la prolifération

des intrigues secondaires ou dans l'élaboration de faux spots publicitaires. Puis, *La Ley del deseo* commence par la séquence finale d'un film, *El Paradigma del mejillón*, tourné par le protagoniste, Pablo. Il s'agit bien d'une séquence métadiégétique expressément réalisée au bénéfice du premier niveau narratif, cependant, la position qu'elle occupe, au seuil du film, dont la fonction principale est de dérouter le spectateur³, ainsi que la conformité spatio-temporelle, esthétique et référentielle entre les deux fictions ne créent absolument pas les mêmes effets que *Amante menguante* dans *Hable con ella*. Quelques années plus tard, l'on assiste, dans *Átame*, au tournage d'un film d'épouvante dont certaines scènes sont visibles mais toujours comprises dans le dispositif cinématographique (tournage et montage). À aucun moment la fiction première n'est suspendue pour laisser place à la seconde, au contraire, il s'établit une continuité entre les deux grâce au personnage interprété par Victoria Abril, Marina, à la fois protagoniste de *Átame* et du film second (*El fantasma de medianoche*).

Il est clair que, jusqu'au dernier opus, la dimension parodique dominait dans ces réalisations secondes, l'imitation prenant surtout son sens dans la distance prise par rapport au modèle imité. Même dans la séquence initiale de *La ley del deseo*, très dérangement de prime abord (une voix-off intime à un jeune homme de se masturber devant lui et de répéter ses paroles), la parodie affleure dans l'apparition à l'écran de doubleurs — apparemment troublés par la scène qu'ils doublent — dans la phase de postsynchronisation.

Hormis ces créations originales, le cinéaste a également exploré, tout au long de sa carrière, d'innombrables voies lui permettant de convoquer dans ses films des œuvres extérieures⁴, parfois par le biais explicite de citations⁵ qui ont souvent valeur d'indice et sont, la plupart du temps, étroitement liées à la fiction englobante. Dans *Hable con ella*, Almodóvar a bien recours à des œuvres existant indépendamment de l'univers diégétique mais elles empruntent des langages différents : il s'agit des ballets de Pina Bausch et de la chanson de Caetano Veloso dont l'inclusion ne procède d'aucune justification narrative. Outre ces emprunts extradiégétiques, le réalisateur ne fait pas appel, ici, à la citation explicite de films préexistants. En revanche, il va fabriquer de toutes pièces un faux film muet répondant surtout aux caractéristiques esthétiques des années 20 mais dont l'inspiration majeure est à rechercher dans deux films parlants postérieurs : *The Devil Doll* (*Les Poupées du diable*, 1936) de Tod Browning et *The incredible shrinking man* (*L'Homme qui rétrécit*, 1957) de Jack Arnold⁶ et dont le titre espagnol est *El Hombre menguante*. On le voit, celui choisi par Almodóvar pour son film en noir et blanc est une référence déclarée au long métrage de Jack Arnold.

Ainsi peut-on considérer *Amante menguante* comme l'aboutissement de plusieurs tendances très fortement marquées dans la filmographie d'Almodóvar et qui trouveraient ici une forme d'apothéose : la digression et l'intrigue

secondaire, l'imitation générique et la référence intertextuelle visant à éclairer certains non-dits de la fiction première. Pourtant, l'on a affaire à un objet original dans le sens où il s'agit, d'une part, de quelque chose de nouveau dans l'ensemble de la production almodovarienne et, d'autre part, d'un objet insolite, violemment hétérogène, tant par rapport au film lui-même que par rapport à la production cinématographique générale. L'originalité de l'entreprise a d'ailleurs été reconnue par la critique qui a salué le risque encouru par le cinéaste : « Le passage où Almodóvar réalise pour le spectateur de *Parle avec elle* le film muet que Benigno a vu à la Cinémathèque (*L'amant qui rétrécit*) est le plus risqué [...] et de loin le plus réussi » écrit Charles Tesson⁷, Louis Guichard remarque, pour sa part qu'il s'agit de « l'une de ses plus belles trouvailles : plusieurs minutes d'un (faux) film muet d'antan, *L'amant qui rétrécissait*, parenthèse parodique de porno surréaliste en noir et blanc, incroyablement casse-gueule et étonnamment émouvante »⁸, et le réalisateur lui-même reconnaît : « Ce film dans le film était un pur caprice, mais un caprice risqué. Maintenant j'en suis très content »⁹.

La prise de risque signalée relève de l'écart par rapport à une norme, écart qui fonde toute œuvre originale. De quelle norme implicite s'agit-il ? D'une norme d'homogénéité que, depuis longtemps, Almodóvar s'ingénie à mettre à mal. Dès ses origines, le cinéma narratif dominant a mis tout en œuvre pour donner l'impression de continuité et d'homogénéité là où n'existent que fragmentation, morcellement et collage. Alors que la pratique cinématographique normative vise à dissimuler l'hétérogénéité fondamentale du cinéma sous une apparente homogénéité, Almodóvar, dès ses premiers films — d'une façon beaucoup moins maîtrisée mais non moins intéressante —, fait se télescoper des éléments divergents, tant du point de vue narratif qu'esthétique. Il se distingue par ses incessantes ruptures d'isotopies discursives ce qui lui vaut de nombreuses critiques, son premier long métrage étant même taxé de cinéma « d'attractions »¹⁰ à cause de sa grande hétérogénéité. Or, le cinéma des origines n'était-il pas une attraction de foire ? Il semblerait que le réalisateur ait parfaitement assumé cette ascendance dès ses débuts en amateur. Il concevait, en effet, la projection cinématographique comme une partie d'un spectacle global où venait s'inscrire toute sorte d'ajouts paratextuels :

J'ai progressivement essayé de reconstituer le programme d'une vraie salle de cinéma avec mes films. Je tournais des fausses actualités, des fausses publicités et le film proprement dit. Le succès de ces programmes traditionnels recomposés à ma manière tenait au fait que leur projection devenait un véritable happening : comme tous ces films étaient muets — car il était très difficile d'enregistrer du son en Super 8 et le résultat n'était jamais satisfaisant — je me plaçais à côté du projecteur et je faisais les voix de tous les personnages, je faisais aussi des commentaires et parfois des critiques sur ce qui ne me plaisait pas dans le jeu des comédiens, je chantais et j'avais un petit magnétophone qui me permettait d'insérer des chansons dans les films¹¹.

On reconnaît dans cette évocation, la fonction primitive du « montreur d'images » et un goût pour une forme de spectacle originel que le cinéaste manifeste clairement dans *Hable con ella*. Bien des années plus tard, l'on y retrouve des intermèdes propres au cinéma originaire où le spectacle était constitué de plusieurs projections régulièrement interrompues (pour des raisons aussi matérielles qu'un changement de bobines) par des numéros musicaux ou comiques. Ainsi en va-t-il des ballets de Pina Bausch, de la chanson de Caetano Veloso et du film muet en noir et blanc. Contre toute attente, un résultat homogène naît du choc qui se produit entre ces fragments dissemblables et la fiction diégétique première. En exhibant de la sorte l'hétérogène, le film révèle les liens souterrains qui unissent des éléments aussi disparates. Un minimum de justification narrative est cependant toujours maintenu par la présence de personnages du récit principal autorisant ces moments d'émotion non narrative que le cinéaste s'octroie ainsi qu'au spectateur. Pour *Amante...*, la continuité entre les deux niveaux de fiction est assurée par le récit en voix-off de Benigno qui accompagne les images du film muet et crée le lien entre les images en couleur et celles en noir et blanc.

Les sources muettes

Le film second lui-même est réalisé à partir de modèles variés et hétérogènes. Outre les références signalées plus haut, Almodóvar évoque les films qui l'ont nourri esthétiquement :

Pour réaliser ce petit film, je me suis inspiré des nombreux muets américains, allemands ou russes que j'ai vus. J'ai surtout revu les expressionnistes allemands et quelques mélodrames de Griffith pour voir ce que je pouvais faire, ou pas. Par exemple, le travelling n'existait pas à l'époque, donc je ne devais pas l'utiliser, même si dans *L'Aurore* de Murnau, il y a quelque chose qui ressemble à un mouvement de grue exécuté manuellement¹².

Ainsi s'est-il lancé dans un travail d'imitation qui relève d'une forme d'archéologie filmique, l'esthétique d'ensemble et les procédés formels étant directement empruntés au cinéma muet. Le format de l'image est réduit par rapport à la fiction enchâssante — tournée en Scope¹³ — et les cartons intermédiaires réfèrent immédiatement à cet âge primitif du cinéma. La fixité des plans, le montage souvent hâché (peu de raccords au début), les éclairages expressionnistes, la visibilité des trucages parachèvent l'imitation. C'est également la fonction du maquillage charbonneux et du jeu des acteurs, surtout dans la première partie. La surinterprétation des émotions (étonnement, joie, inquiétude, désespoir...) nous renvoie à l'exagération propre aux personnages du muet héritée de la pantomime plus que du théâtre : gesticulations, roulements d'yeux, mimiques appuyées. Par ailleurs, certains effets comiques sont directement inspirés du cinéma burlesque, comme, par exemple, l'haleine décoiffante — au

sens littéral — qu'exhale Alfredo au visage d'Amparo après avoir absorbé la potion réductrice. La première partie est la plus comique grâce, notamment, à une utilisation redondante de la musique qui souligne étroitement l'action, les gestes, les expressions. Elle correspond à ce que l'on a nommé — péjorativement — le *Mickeymousing*¹⁴, postérieur au muet puisque rendu possible grâce à la parfaite synchronisation de l'image et du son. Toutefois, cet emploi redondant de la musique ressemble vraisemblablement en partie à ce qui se jouait dans les salles primitives (où les orchestres interprétaient les partitions en direct) et, en tout cas, correspond certainement au type de sonorisation postérieure effectuée notamment pour les diffusions télévisées — grâce auxquelles la trace du cinéma muet ne s'est pas perdue —. Ces considérations impliquent naturellement que le modèle dit original que *Amante...* semble imiter relève surtout de la reconstitution *a posteriori* et de conventions admises actuellement par la majorité du public sur l'effet que devait produire un film muet.

Revenons à la musique d'Alberto Iglesias. Globalement, l'on peut dire qu'elle réinvestit, dans *Amante...*, le modèle musical spécifique du muet où « chaque séquence musicale est ponctuée par un rythme principal obsessionnel »¹⁵, où la musique devient pulsation des images. Il est évident que cet aspect est atténué dans la dernière partie ayant lieu à l'Hôtel Youkali. Les accents musicaux servant à souligner les images sont adoucis, quoique toujours présents ; la tonalité générale de la scène correspond à l'intimité de la relation et le volume sonore est moindre. Notons que la musique du film s'interrompt en même temps que les images lors du retour intermédiaire dans la chambre d'Alicia alors qu'à la fin du film en noir et blanc, elle se prolonge sur les dernières images de la séquence en couleurs, j'y reviendrai.

Tant la musique que les images et le caractère invraisemblable de la fiction proposée ont pour fonction d'ancrer ce court métrage imitatif dans une période d'ingénuité originelle du cinéma. Malgré la dimension humoristique, qui n'excède pas les limites du burlesque du cinéma muet, malgré — et à cause de — l'incroyable pénétration finale et la grossièreté du décor (vulve en caoutchouc), la dimension parodique est, à mon avis, exclue de cette reconstitution dans la mesure où il n'y a pas de discours critique sous-jacent sur la forme ou le genre imité mais, au contraire, jubilation manifeste à renouer avec ce langage primitif. Ainsi, *Amante...* sert admirablement la fiction première en imprimant de son innocence retrouvée l'acte auquel se livre Benigno. Almodóvar, en redécouvrant la magie initiale du cinéma de Méliès où tout est possible et où la question du réalisme importe peu, absout en quelque sorte le protagoniste ; de cela aussi nous reparlerons.

Petits et grands

Si l'imitation de type générique est un exercice dans lequel le cinéaste a souvent montré qu'il excelle (il suffit de penser à la veine néo-réaliste de *¿Qué he hecho yo*

para merecer esto?!) le souci de recréer, dans ses moindres détails, l'atmosphère d'un authentique film muet se conjugue ici à des emprunts scénaristiques postérieurs.

Le motif du changement de taille est très ancien dans l'imaginaire humain ; de la mythologie gréco-latine aux *Voyages de Gulliver*, en passant par de nombreux contes (*Alice au pays des merveilles*), la réduction et, surtout, le changement de rapport scalaire entre un individu et son environnement produisent une indéniable fascination. L'artefact cinématographique, en sa capacité instrumentale de reproduire visuellement la plupart des fantasmes humains, allait s'emparer du motif et exploiter les possibilités de suspense et/ ou de comique d'une telle situation. Des *Bons petits diables* (*Brats*, 1936, un Laurel et Hardy réalisé par James Parrot) à *Chéri, j'ai rétréci les gosses* (*I shrunk the kids* de Joe Johnston, 1989) en passant par *Le voyage fantastique* — à l'intérieur du corps humain — de Richard Fleisher (1966) et toute une série de dessins animés¹⁶, le succès remporté par ces films ne se dément pas. Parmi eux, cela a été dit, *The Devill Doll* de Tod Browning et *The incredible shrinking man* de Jack Arnold fournissent le substrat essentiel, en termes d'intrigue, de trame, voire de narration, de *Amante...*¹⁷.

L'un des nombreux points communs entre ce film et *The incredible...* est la présence d'une voix-off surplombant tout le film. Dans *The incredible...*, la voix du narrateur-personnage, Scott Carey, s'adresse directement au spectateur pour raconter son histoire depuis un temps et un espace non localisables puisque postérieurs à sa disparition corporelle. C'est, on le comprend à la fin, l'âme de Scott qui émane de ce site indéterminé et nous parle de son expérience, faisant de l'ensemble du film un flash-back. Dans *Hable con ella*, la voix-off de Benigno domine le film enchâssé et fait le lien entre les deux niveaux fictionnels dans la mesure où il fait à Alicia le récit du film qu'il a vu la veille à la cinémathèque (il s'agit aussi d'un récit rétrospectif). Le spectateur n'en est donc que le second destinataire et le lieu occupé par le personnage-narrateur est parfaitement identifiable. Cependant, la voix de Benigno qui résume l'intrigue et émet des commentaires avant et pendant le défilement des images n'est pas sans rappeler la voix du « montreur d'images » évoquée plus haut. De même que la musique était jouée en accompagnement direct, les films étaient, à l'origine, introduits et commentés pendant leur projection par un présentateur-narrateur. Ce statut rapproche quelque peu la voix-off de Benigno de celle, extradiégétique, de Scott.

L'argument de *The incredible...* fait du protagoniste la victime d'un nuage radioactif dont les effets consistent en une diminution progressive de son corps. La diminution est très lente et son rythme détermine les différentes parties du film. Louise (sa femme) et Scott commencent à être préoccupés par de petits indices vestimentaires : la longueur d'un pantalon, des manches d'une chemise, puis, très progressivement, Louise devient aussi grande que son mari alors qu'elle était plus petite. Ils s'en aperçoivent lorsqu'un matin ils s'embrassent. Dans

Amante..., Almodóvar reprend les mêmes motifs qu'il concentre en deux plans et un fondu enchaîné. Un premier plan montre Alfredo (grand et rond) et Amparo en train d'échanger un baiser passionné, tandis que le second plan, qui se substitue au premier, les montre dans la même position mais, cette fois, Alfredo est plus petit qu'Amparo et considérablement amaigri. La femme tire avec désespoir sur le costume trop grand, inscrivant ainsi dans le champ la trace du vide laissé dans l'espace par ce corps en voie de disparition. Puis, le film renvoie encore explicitement à celui de Jack Arnold lorsque l'on voit Alfredo, juché comme un enfant sur une chaise devant un bureau beaucoup trop grand pour lui, maniant avec difficulté un énorme stylo. Ce seul plan évoque toute une séquence de *The incredible...* où Scott entreprend d'écrire l'histoire de sa vie avec un stylo semblablement disproportionné à sa taille. Dans cette même séquence, Scott devient très agressif avec sa femme, élément qui est réinterprété par Almodóvar en une lettre de rupture par amour :

Ámparo amor mío: No te sientas culpable. Lo que hice, lo hice libremente y por amor. Sólo yo debo asumir las consecuencias. No quiero verte sufrir, ni quiero arruinar tu vida con mi presencia. Lo mejor es que me vaya a un lugar donde no puedas encontrarme. No me busques, amor mío. Te querré siempre... Tu Alfredo.

Dans le premier film, l'amour devient impossible et Scott rejette sa femme, dans le second, Alfredo prend acte de cette impossibilité et quitte, héroïquement, la maison. On peut considérer que l'issue de *Amante...* apporte, d'une certaine façon, une réponse aux questions que soulève *The incredible...* à propos de la survie du couple que l'on voit très amoureux au début du film. Le malaise sexuel qui découle de l'infirmité de Scott est brièvement suggéré dans le film (notamment dans la séquence du stylo) alors qu'il est beaucoup plus explicite dans le roman dont le scénario a été tiré¹⁸.

Amante... reprend, en outre, l'archétype de l'apprenti-sorcier dépassé par les conséquences de son invention. Benigno en résume les enjeux à Alicia : « Amparo está investigando la fórmula de una dieta experimental que será la bomba en el mundo de la nutrición... ». L'absorption du filtre concocté par sa maîtresse entraînera la réduction progressive d'Alfredo. Bien qu'il s'agisse d'un stéréotype cinématographique, il est évident que l'on trouve dans *The Devill Doll* l'origine immédiate des recherches effectuées par Amparo. Le projet de Marcel (le savant fou) est exposé au début du film :

Il y a des millions d'années, notre planète était peuplée de créatures gigantesques ! Bientôt la terre ne fut plus capable de les nourrir. Mais en réduisant chaque être au sixième de sa taille... au sixième de ses besoins... six fois plus de nourriture pour tous ! La matière est composée d'atomes, et les atomes d'électrons. J'ai réussi à réduire les atomes d'un corps sans interrompre la vie.

Dans les deux cas, les recherches sont justifiées par la nécessité de résoudre un problème lié à la nutrition, collectif dans *The Devill...* (accroissement

démographique), individuel (lutte contre l'obésité) dans *Amante...* En revanche, il y a une différence fondamentale entre *The Devill...* et les deux autres puisque les créatures réduites par Marcel et sa femme-assistante, Malita, sont privées de mémoire et de volonté, elles sont entièrement soumises à une volonté extérieure, elles sont « agies » par d'autres, leur état (elles sont prises pour des jouets d'une incroyable perfection), lorsqu'elles ne sont pas animées par télépathie, pouvant s'apparenter à de la léthargie ou du coma... Au contraire, Scott et Alfredo sont en possession de toutes leurs facultés mentales et font preuve d'une détermination extraordinaire.

La première partie de *Amante...*, qui met en scène les expériences scientifiques d'Amparo, reprend des plans et un type de montage que l'on retrouve pratiquement à l'identique dans *The Devill...* lors de la première réduction d'un être humain. Dans les deux films, des gros plans fixes de tubes, cornues et éprouvettes se succèdent afin de montrer l'élaboration du filtre et la transmutation des produits, ils alternent avec des gros plans de Malita, dans l'un, et d'Amparo, dans l'autre, roulant des yeux ronds comme des billes. Dans les deux cas, également, l'on peut observer l'utilisation de fondus enchaînés entre les différents plans de liquides fumants et bouillonnants. Parallèlement à la référence directe à *The Devill...*, la séquence en laboratoire d'*Amante...* reprend une typologie stéréotypée des séquences expérimentales dans les films des années 30 mettant en scène des savants fous. On pense, évidemment, à *Frankenstein* (1931) de James Whale.

Dans *The Devill...* et *The incredible...* (ainsi que dans tous les films fondés sur une modification du rapport scalaire), l'utilisation récurrente de plongées « miniaturisantes » et de contre-plongées « gigantisantes »¹⁹ permet d'accentuer les effets produits par le changement de taille des personnages. Ces deux angles de prise de vue prédominant, modifiant de la sorte la perception par le spectateur de l'espace profilmique. Celui-ci subit, par ailleurs, certaines distorsions puisque, en général, pour donner la mesure de la réduction d'un personnage, c'est le décor qui est agrandi. L'effet d'étrangeté dû à la variation d'échelle²⁰, que l'on retrouve dans *Amante...*, est obtenu par la visibilité des trucages mais également par le savoir du spectateur qui fait intervenir ses souvenirs — plus ou moins réels — du cinéma primitif auxquels se superpose sa connaissance des avancées de la technologie cinématographique. L'utilisation de la technique récente de l'incrustation²¹ permettant d'insérer le personnage d'Alfredo sur le corps d'un mannequin féminin filmé au préalable, offre un rendu supérieur aux procédés de cache utilisés depuis Méliès et renforce une illusion immédiatement brisée par l'apparition du sexe/décor. Le spectateur oscille donc entre un désir d'abandon à l'innocence cinématographique retrouvée et son savoir en matière d'effets spéciaux, qui s'est considérablement accru depuis la généralisation des *making off*. En effet, « entre ce qui est réellement petit (au tournage) et apparaît réellement

grand (sur l'écran), il y a eu une opération, technologique et cinématographique, qui est le garant de la magie, de l'illusion et de la croyance »²². Car c'est bien de croyance qu'il s'agit ici. Depuis que l'on sait que la vision peut faire l'objet de toute sorte d'illusions, il n'est plus question de voir pour croire mais peut-être de croire pour voir...

Lorsqu'Amparo s'endort, un gros plan de son visage envahit l'écran, donnant ainsi l'impression que c'est elle qui est devenue gigantesque alors que l'homme aurait conservé une taille humaine. Cette géante, terrifiante et à la fois terrifiée par sa propre démesure (elle craint d'écraser Alfredo) incarne les puissances de vie et de mort conjuguées. Au premier plan, l'on voit le buste d'Alfredo de dos en train d'observer la femme, ce qui reproduit un rapport proportionnel semblable à celui existant entre ce gros plan « gigantesque » et le spectateur de cinéma. De fait, Alfredo semble surgir de la salle, comme s'il s'était levé et obstruait partiellement la vue des autres spectateurs que nous sommes. D'une certaine façon ce plan instaure en Alfredo notre représentant à l'écran. Quand il retire le drap et dévoile le corps de cette géante qu'est la femme de cinéma pour ensuite s'anéantir en elle, il assouvit, par délégation et jusqu'à ce que mort s'ensuive, les fantasmes voyeuristes du spectateur²³.

Incarné, désincarné, réincarné...

« El amante diminuto, movido por un deseo un millón de veces mayor que él »²⁴ entreprend l'ascension d'un corps féminin qui devient paysage, terre jalonnée de monts, plaines et collines : « De perfil, el cuerpo de Amparo es un paisaje natural, con valles, montes, arbustos y claros »²⁵. Le corps féminin devient vaste monde à explorer et à conquérir. À la montée succède la descente vers les vallées profondes, « hacia el hondo y oscuro desfiladero que forman sus muslos »²⁶. Si l'on remonte, à notre tour, la piste de « L'Origine du monde », l'on découvre, à propos de Gustave Courbet, des termes autorisant des rapprochements très productifs entre la façon dont le cinéaste traite ici le corps féminin et la façon dont le peintre traitait les paysages. Les mots de son ami Castagnary disent mille fois mieux que je ne pourrais le faire le lien essentiel entre le corps vers lequel retourne Alfredo et la nature sauvage :

Chaque fois qu'il se plongeait ainsi au sein de la nature profonde, il était comme un homme qui aurait traversé une ruche et qui en sortirait couvert de miel ; il revenait chargé de senteurs et de poésie.

Il descendit dans les anfractuosités où la source naît des suintements du rocher ; il vit se rassembler les gouttes d'eau, laissa glisser entre ses doigts l'argent des cascates, regarda le ruisseau clair fuir sur un fond de sable, entre les cailloux et les mousses. Nul ne peignit jamais, en traits si francs et si justes, cette humidité frémissante et vivante²⁷.

Nature originelle et sexe originel se confondent dans ces prolongements modernes du mythe archaïque de la terre-mère, force chtonienne commune à de nombreuses cultures primitives, figure de la condition cyclique du vivant. Almodóvar reprend dans son film muet le mythe dont il modifie la circulation des termes. De la terre conçue comme grand corps nourricier et maternel l'on passe au corps féminin envisagé comme terre féconde d'où l'on vient et terre sépulcrale où l'on retourne. L'artificialité du décor prend là tout son sens. Si le corps féminin et le parcours de l'homme sur ses reliefs sont soigneusement représentés grâce au recours à l'incrustation numérique, la pénétration d'Alfredo dans le sexe d'Amparo n'a rien de naturaliste (pas d'effets spéciaux ici). L'artefact du décor est volontairement exhibé car c'est l'idée du sexe féminin et non un sexe féminin qui est représenté. C'est un concept, un seuil symbolique que franchit Alfredo, franchissement qui relève d'un rite de passage, d'une mort-renaissance. Après un double mouvement d'ascension et de descente, l'espace se ressert devant lui. Face à la bouche d'ombre, une seule issue possible à part la fuite : emprunter la voie de sa propre naissance, franchir les portes des ténèbres pour accéder à la lumière des origines.

L'ouverture métaphysique de *The incredible...*²⁸ nous offre une clé de lecture de *Amante...* Tel Scott Carey rejoignant l'immensément grand en devenant infiniment petit, Alfredo va au-devant de sa propre mort avec la même détermination que s'il s'engageait dans une vie nouvelle. À la fin de *The incredible...*, Scott, plus petit qu'un insecte (il vient de triompher d'un combat terrifiant avec une araignée cinq fois plus grosse que lui), sort dans le jardin, guidé par la lumière du firmament tandis que l'on entend la voix-off de son être incorporel :

Je diminuais pour devenir quoi ? L'infinitésimal ? [...] L'infinitésimal et l'infini sont si proches ! Soudain je compris que c'étaient les deux fins d'un même concept. L'infiniment petit et l'infiniment grand finissent par se rejoindre comme un cercle qui se ferme. Je levai les yeux pour atteindre le ciel. Univers, mondes innombrables, tapisserie de Dieu ! Et je connus la réponse à l'énigme de l'infini. Avant, je ramenaï la nature aux dimensions de l'homme. La vie commence et finit uniquement dans la conception de l'homme. Je sentis mon corps se diluer [becoming nothing] et à la place de mes terreurs vint l'acceptation. La majesté de la création devait signifier quelque chose. Moi aussi je devais signifier quelque chose. Oui, si infime, je signifiais quelque chose ! Pour Dieu il n'est pas de zéro. J'existe toujours.

Telles sont les dernières paroles du narrateur dont la voix se perd dans le cosmos. Cette fin métaphysique et panthéiste voulue par Jack Arnold — contre l'avis du scénariste et auteur du roman — offre quelques pistes pour l'analyse de *Amante...* Comme Scott, Alfredo est voué à une disparition certaine — son rétrécissement est continu —, comme lui, il franchit les limites d'un monde pour pénétrer dans un autre comme conséquence d'une acceptation. Au-delà de ce

franchissement initiatique, le spectateur ne peut qu'observer sur le visage d'Amparo les effets de la dilution d'Alfredo dans sa matrice, mais la radicalité de l'acte irradie d'autres couches fictionnelles. En effet, Alfredo remonte dans le corps d'Amparo le cours du temps jusqu'à son origine cellulaire, produisant au passage la jouissance du grand corps endormi tandis que Benigno féconde Alicia et laisse en elle le germe de la vie. Alfredo comme Benigno « agissent », à leur insu, deux corps féminins inconscients qui, d'une manière ou d'une autre, réagissent. Le film muet, alors, parle, il dit ce que la fiction première ne peut dire. Il sert à la fois de cache et de révélateur²⁹.

Ce sexe originel et muet est également le passage par lequel s'engouffre le film pour se transformer. Le passage à l'acte de Benigno va permettre la renaissance d'Alicia et entraîner sa propre mort ; les conséquences de cet acte (emprisonnement et suicide) vont déterminer chez son ami, Marco, une ouverture vers des horizons non rationnels et matérialistes. Il reçoit de la mort de Benigno une sorte de révélation puisqu'il entame, grâce à lui, un dialogue jusqu'alors impossible avec les morts : *on le voit, à la fin du film, s'adresser à Benigno sur sa tombe*. Et, d'une certaine façon, Marco va vivre pour Benigno, à moins que ce ne soit ce dernier qui revive en Marco. En effet, il reprend son appartement, découvre le retour d'Alicia à l'école de danse par la fenêtre d'où l'observait Benigno et l'intertitre final « Marco y Alicia » sur l'une des dernières images du film laisse augurer une relation entre les deux personnages. Ainsi peut-on considérer que la mort de Benigno ne procède pas d'un sacrifice (lecture judéo-chrétienne) mais d'un changement d'état, d'une métamorphose. On reconnaît là une forme de pensée ésotérique présente à d'autres niveaux du film, et dont les grandes caractéristiques seraient « les correspondances universelles ; la Nature vivante ; l'imagination créatrice et les médiations symboliques ou autres sur lesquelles elles s'exercent ; la transmutation, de l'homme et/ ou de la Nature »³⁰.

Il est, par ailleurs, significatif que le lieu où se retrouvent les amants se nomme Hôtel Youkali. « C'est le pays de nos désirs,/ Youkali, c'est le bonheur, c'est le plaisir,/ Youkali, c'est la terre où l'on quitte tous les soucis,/ C'est dans notre nuit,/ Comme une éclaircie,/ L'étoile que l'on suit » nous disent les paroles — très « kitsch » — de Roger Fernay³¹. Ille paradisiaque, utopie amoureuse, rêve dont la chanson dénonce finalement l'illusion (« Mais c'est un rêve, une folie,/ Il n'y a pas de Youkali »), Youkali est surtout une auto-citation. C'est, en effet, le nom donné dans *Kika* à une maison où meurent plusieurs personnages³², mais aussi où un autre personnage, Ramón, va ressusciter³³ à deux reprises — au début et à la fin du film — après deux crises cardiaques. L'intervention miraculeuse de sa femme, Kika, l'arrache à la mort. La première fois, elle le maquille, la seconde fois, elle lui envoie une décharge électrique dans l'orteil, mais, surtout, *elle lui parle* tout comme s'il était vivant. Kika à l'instar de Benigno, puis finalement Marco, parlent aux morts ou à ceux laissés pour tels. Ce sont les paroles et la

conviction — ou la foi — qu'elles sont entendues qui ramènent à la vie. Youkali, c'est donc, chez Almodóvar, le lieu du rêve et de l'illusion, de la mort et de la renaissance, une renaissance suggérée aussi par un plan du jour qui se lève à travers la fenêtre de la chambre d'hôtel ainsi que par un miroir en forme de soleil accroché au mur, au-dessus du corps d'Amparo.

À la faveur de nombreux gros plans et de plongées, les corps d'Alicia et d'Amparo sont mis en relation ; l'un et l'autre deviennent réceptacles, refuge (Amparo) où l'homme va d'abord s'abandonner pour ensuite se perdre : Alfredo meurt en donnant du plaisir, Benigno après avoir redonné la vie. La violence du désir masculin faite au corps féminin est ainsi transmuée en offrande absolue. C'est par la désincarnation d'Alfredo et le récit qu'en fait Benigno à Alicia — joignant le geste à la parole — que cette dernière va revenir habiter son corps, qu'elle va renaître à elle-même. Le retour à la fiction première s'opère sur un gros plan d'Alicia succédant à un gros plan d'Amparo. Les visages des deux « belles endormies » sont ainsi unis par le montage tandis que la musique de fosse du récit second se prolonge sur le récit premier indiquant la perméabilité des deux univers diégétiques. L'image suivante, très gros plan des bulles rouges de la lampe, magma fusionnant et se divisant, tel le mercure alchimique, métaphorise à la fois la désintégration d'Alfredo dans le corps d'Amparo, la fécondation d'Alicia (union puis division des cellules) et la fusion métaleptique³⁴ des deux niveaux fictionnels.

Il y a mort-renaissance des personnages de la fiction première comme de la fiction métadiégétique et, dans ce processus, le film muet s'affirme comme une porte ouverte sur une autre dimension cinématographique. Ce qui, à première vue, apparaît comme un intermède dans le film se révèle être un voyage dans le cinéma des origines autant que dans un fantôme archaïque, un passage vers une autre dimension où la croyance magique du cinéma primitif se confond avec celle d'un au-delà s'incarnant dans la matière.

Conclusion

Amante... nous offre la reconstitution d'un film muet tel qu'on imagine aujourd'hui qu'il aurait pu être réalisé. L'idée actuelle que l'on se fait du muet doit beaucoup aux célébrations du centenaire du cinéma, avec leur cortège de restaurations, remastérisations et sonorisations. Pendant un an, le grand public a pu avoir, en France et ailleurs, un accès télévisuel quotidien à des images jusqu'alors réservées aux cinéphiles et de nombreux documentaires ont été consacrés à des personnalités jusqu'alors méconnues. Il est évident que les « souvenirs » acquis à cette occasion sont d'autant plus construits qu'ils ont été forgés dans un contexte de commémoration fervente et nostalgique. Je l'ai dit à propos de l'utilisation de la musique — l'exemple est flagrant —, le modèle original muet auquel renvoie *Amante...* est un modèle fictif, une convention plus ou

moins communément admise. Le cinéma contemporain (même lors de séances de ciné-concerts³⁵) ne pourra jamais recréer les conditions dans lesquelles se déroulaient les spectacles cinématographiques au temps du muet. On sait désormais trop de choses sur le cinéma des origines pour se laisser prendre à l'illusion de l'artefact, et pourtant, le spectateur tire de ce leurre délibérément consenti un plaisir — naïf et innocent ? —, celui de se croire encore capable de voir un film avec un regard neuf, malgré un siècle de codification cinématographique.

L'activation du réseau de références qui vient d'être étudié élabore, dans *Amante...*, un objet factice mais original nous renvoyant à l'univers fantasmé des premiers temps du septième art tout en proposant une représentation non moins fantasmée de la scène originaire de notre conception. Ces deux scènes — cinématographique et originaire — nous sont, dit-on, définitivement inaccessibles, ce que les images du muet almodovarien semblent vouloir démentir en ouvrant une brèche étroite, une possibilité métaphorique pour l'être humain et le cinéma d'emprunter à nouveau les voies de l'origine.

¹ *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1972, p. 50.

² « L'engloutissement dans le sexe géant, retour subliminal au corps devenu paysage, est de nature tout autant amoureuse que régressive. Le corps de l'autre [...] est une totalité, un monde, fantasme réalisé de la réunion harmonieuse en un corps unique de l'amante et de la mère, à laquelle le personnage retourne expressément ici, mère accueillante et généreuse et non plus sévère, mère toujours ouverte ». P. Obadia, *Pedro Almodóvar, l'iconoclaste*, Paris/ Condé-sur-Noireau, Cerf/ Corlet, 2002, p. 239.

³ À propos des procédés d'enchâssement dans ce film, voir J. -C. Seguin, « Pedro Almodóvar : les fausses dénonciations » dans *Voir et lire Pedro Almodóvar, Hispanística XX*, Dijon, Université de Bourgogne, 1996, p. 29-32.

⁴ À propos des phénomènes intertextuels dans le cinéma de P. Almodóvar, envisagés à partir d'une perspective maniériste, voir P. Thibaudeau, « Greffes et transplantations de tissus filmiques : une métaphore à la manière de Pedro Almodóvar », dans *Du Maniérisme au cinéma, La Licorne*, MSHS, Poitiers, 2003, p. 195-211.

⁵ On trouve, entre autres, des extraits de *Johnny Guitar* de N. Ray dans *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Ensayo de un crimen* de L. Buñuel dans *Carne trémula*, *Duel in the sun* de King Vidor, dans *Matador*, *The Prowler* de J. Losey dans *Kika*...

- ⁶ Almodóvar ne fait aucun mystère de ses sources d'inspiration. Il indique dans l'un des points préliminaires qu'il énonce en prologue au scénario : « Desde que vi *Muñecos diabólicos* y *El hombre menguante* soñé con hacer una película con un ser diminuto donde las patas de los muebles y la orografía del suelo adquirieran el rango de decorado principal ». P. Almodóvar, *Hable con ella*, Madrid, El Deseo Ediciones, Ocho y Medio Libros de Cine, 2002, p. 10.
- ⁷ C. Tesson, « L'amour à mort », Paris, *Cahiers du cinéma*, avril 2002, p. 76-77.
- ⁸ L. Guichard, *Télérama*, 10 avril 2002, p. 51.
- ⁹ Entretien avec O. Nicklaus et V. Ostria, *Les inrockuptibles*, avril 2002.
- ¹⁰ V. Sánchez-Biosca, *Una Cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1995, p. 62.
- ¹¹ F. Strauss, *Conversations avec Pedro Almodóvar*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2000, p. 14.
- ¹² Entretien avec O. Nicklaus et V. Ostria, *op. cit.*
- ¹³ *Hable con ella* a été tourné en Scope (1 x 2,35) tandis que *Amante menguante* reprend le format standard du muet (1 x 1,33).
- ¹⁴ Expression issue du dessin animé mais qui s'applique à toute forme de cinéma. Formule qui consiste à ponctuer musicalement de manière très étroite « les actions et les mouvements survenant dans les images du film par des figures et des actions musicales exactement synchrones, qui peuvent en réaliser en même temps le bruitage, stylisé et transposé en notes musicales », M. Chion, *Le Son au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1985.
- ¹⁵ M. Chion, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 103.
- ¹⁶ H. Joubert-Laurencin, donne une anthologie succincte de films traitant de la miniaturisation et/ ou de la gigantisation dans *Cahier de notes sur L'Homme qui rétrécit*, École et Cinéma, Ministère de l'Éducation Nationale, CNC, Ministère de la Culture et de la Communication, pas de date, p. 4-5.
- ¹⁷ On peut relever d'autres références fort intéressantes telles que celles faites par l'affiche de *King Kong* (M. C. Cooper et E. Schoedsack, 1933), ou celle de *Metropolis* de F. Lang dans la chambre d'Alicia (chez son père), mais je limiterai ici les analyses intertextuelles.
- ¹⁸ R. Matheson, *L'Homme qui rétrécit* (*The incredible shrinking man*, 1956), traduit par J. Chambon et C. Elsen, Paris, Denoël, 1999. C'est d'ailleurs le romancier lui-même qui a écrit le scénario.
- ¹⁹ P. Arnaud, « Miniaturisation et gigantisation, le monde et l'humain », dans *L'Invention de la figure humaine*, Paris, Cinémathèque Française, 1995, p. 163.
- ²⁰ « Ce que le cinéma particularise peut-être, sinon invente, c'est un relativisme scalaire qui, rendu paroxystique, figure l'homme sans proportion quand il sort d'une mesure rapportée à lui-même ». P. Arnaud, *op. cit.*, p. 167.

- ²¹ Utilisée depuis longtemps par la vidéo, cette technique n'a pas été satisfaisante au cinéma avant l'arrivée du numérique. Cf V. Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, 1996, p. 206-207.
- ²² C. Tesson, « Plus p'tit que moi tu meurs », *Cahiers du cinéma*, n°353, nov. 1983, p. 61. (à propos de *The incredible shrinking man*)
- ²³ Voir la critique que C. Tesson propose du film dans « L'amour à mort » où il développe la question de la pulsion scopique, *op. cit.*, p. 74-77.
- ²⁴ P. Almodóvar, *Hable con ella*, *op. cit.*, p. 140.
- ²⁵ *Idem*, p. 141. On trouvait déjà une corrélation visuelle entre le corps et le paysage dans *Carne trémula*.
- ²⁶ *Ibidem*.
- ²⁷ J. Castagnary, *Gustave Courbet*, Edition par B. Tillier de la préface du catalogue de l'*Exposition des œuvres de Gustave Courbet à l'Ecole des Beaux-Arts* (mai 1882), Paris, Séquences, 2000, p. 47-48.
- ²⁸ « la fin spirituelle oriente [...] entièrement une aventure concrète, matérielle et matérialiste » signale H. Joubert-Laurencin à propos de *The incredible...* dans « L'âme qui s'agrandit », *Cahier de notes sur L'Homme qui rétrécit*, *op. cit.*, p. 14.
- ²⁹ « La historia del enfermero no se detiene durante esos siete minutos sino que se solapa y se funde con la de *Amante menguante*. De todos modos, la razón original (cuando estaba gestando el guión) era que la película muda me sirviera de tapadera. P. - ¿Para tapar qué? R. - Para tapar lo que realmente está ocurriendo en la habitación de Alicia. No quiero mostrárselo al espectador, y me invento *Amante menguante* para taparle los ojos ». P. Almodóvar, « Autoentrevista », *Hable con ella*, *op. cit.*, p. 216.
- ³⁰ A. Faivre, « L'ésotérisme chrétien du XVIe au XXe siècle », *Histoire des religions*, II, Paris, Gallimard, 1972, p. 1361.
- ³¹ Il s'agit de « Youkali : Tango Habanera » composé par Kurt Weill.
- ³² La mère de Ramón y est assassinée par son mari et Nicholas et Andrea s'y donnent mutuellement la mort après un duel sans merci.
- ³³ La filmographie de P. Almodóvar offre d'autres cas de résurrection. Voir *La Ley del deseo* et *La Flor de mi secreto*, par exemple.
- ³⁴ À propos de la métalepse comme passage transgressif entre deux niveaux fictionnels, voir G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 243-246.
- ³⁵ Ces formes récentes, si elles peuvent évoquer les projections primitives (projection d'un film muet et accompagnement musical en direct) en sont très éloignées en réalité : « Une revanche cruelle est prise aujourd'hui sur le cinéma muet par la musique, avec certaines formules de film-concert qui sont surtout des véhicules pour la musique d'avant-garde, et dans lesquelles celle-ci s'appuie sur le film, et parfois le parasite ». M. Chion, *La Musique au cinéma*, *op. cit.*, p. 58.