

PEDRO ALMÓDOVAR : L'ART D'ACCOMMODER LES RESTES

JEAN-CLAUDE SEGUIN
Université de Lyon II

Une certaine confusion semble encore régner autour de la personnalité et de l'œuvre du cinéaste Pedro Almodóvar : artiste autodidacte, il est devenu au cours des années quatre-vingt le porte-drapeau du cinéma espagnol dans le monde. Si la critique continue à ne voir en lui qu'un phénomène de mode, le public a fait un triomphe à *Mujeres al borde de un ataque de nervios*¹. Personnages marginaux, situations à la limite du supportable, provocation, mauvais goût et classicisme forment l'univers almodovarien. Ancré dans la réalité espagnole, son cinéma a su également retenir les leçons de la comédie américaine. Pedro Almodóvar est sans doute le cinéaste le plus espagnol du moment même si son "hispanité" n'est point aussi démonstrative que celle d'un Saura ou d'un Gutiérrez Aragón.

La marginalité triomphante

Ce "meilleur cinéaste manchego" pose problème dès le départ. Lorsque *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* est présenté au festival de Saint-Sébastien en 1980, le cinéma espagnol traverse un des moments les plus importants de son

1 Il s'agit du plus grand succès espagnol . Vu par 1.784.697 spectateurs, il devance *La vaquilla* et *Los santos inocentes*.

histoire. Dès 1972, il connaissait un renouveau : Carlos Saura, Jaime de Armiñán, Manuel Gutiérrez Aragón, Víctor Erice et Pedro Olea parmi tant d'autres parvenaient à faire œuvre alors que le dictateur était encore au pouvoir. Pedro Almodóvar, lui, fait ses premières armes avec une caméra super huit et tourne toute une série de courts métrages dont la caractéristique générale est de ne pas se fondre dans le moule officiel. Autodidacte, employé à la *Telefónica*, il ne participe pas à ce courant rénovateur¹. Il s'agit déjà là d'une première forme de marginalité qui lui vaudra le regard circonspect du milieu cinématographique. Les cinéastes "officiels", eux, s'engouffrent dans la brèche de la récupération de l'histoire escamotée avec des œuvres telles que *Canciones para después de una guerra* (de 1971 mais autorisé en 1976) de Basilio Martín Patino, *La prima Angélica* (1973) de Carlos Saura, ou *Pim, pam, pum, fuego* (1975) de Pedro Olea. Ce cinéma va par la suite progressivement s'orienter vers la comédie distanciée et humoristique avec des films tels que *la vaquilla* (1985) de Luis García Berlanga, *¡Biba la banda!* (1987) de Ricardo López Nuño ou *Espérame en el cielo* (1987) d'Antonio Mercero. Il rejoint ainsi la comédie, genre traditionnel du cinéma espagnol et particulièrement vivace aujourd'hui sous ses différentes facettes : catalane (Francesc Bellmunt), méditerranéenne (Luis García Berlanga et Carles Mirá) et madrilène (Ecole de Yucatán). Pedro Almodóvar, franc-tireur de la comédie, réinvente le genre en le faisant sortir de son ghetto hispanique. Il a trouvé récemment des émules qui sont loin de le valoir : José Luis García Sánchez avec *El vuelo de la paloma* (1988) ou Fernando Colomo avec *Bajarse al moro* (1988). Sans vouloir remettre en cause la qualité de la plupart de ces œuvres force est de reconnaître que nous avons affaire presque toujours à un cinéma *muy de andar por casa* : les connotations culturelles restent trop souvent locales. D'excellentes comédies comme *Espérame en el cielo* (1987) d'Antonio Mercero ou *El año de las luces* (1987) de Fernando Trueba fourmillent de références incompréhensibles pour un non-hispaniste. Pedro Almodóvar, tout en conservant un caractère très hispanique à ses films, ouvre la comédie et l'internationalise². Espagnol, il participe d'un mouvement culturel qui dépasse le cadre strict de la péninsule et parvient dès lors à communiquer avec d'autres cultures que la sienne. Sa formation d'autodidacte lui a permis d'échapper en particulier à l'adaptation littéraire

1 Les téléphones et les répondeurs sont de véritables actants dans son cinéma : l'exemple le plus parlant est celui de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

2 Les droits de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* ont été vendus aux U.S.A. pour une version américaine du film que Pedro Almodóvar a finalement renoncé à tourner.

qui envahit les écrans espagnols dès que les scénaristes sont à court d'inspiration¹. Tel n'est pas le cas de Pedro Almodóvar : tous ses scénarios sont originaux et à une seule exception près (*Matador*) il les a écrits seul. Cette volonté de faire œuvre nous interpelle.

Les amis américains

Pedro Almodóvar a contracté une lourde dette envers le cinéma américain des années quarante-soixante. Ses apparitions constantes dans ses œuvres sont un hommage non dissimulé mais anecdotique à Alfred Hitchcock. Quand à *Mujeres al borde de un ataque de nervios* il rappelle étrangement *Fenêtre sur cour* (1954). En revanche, sa direction d'acteurs doit beaucoup à George Cukor. Tout comme l'américain, Almodóvar construit son œuvre autour du personnage de la femme (épouse, amante ou mère). Il parvient à organiser un microcosme féminin que nous retrouvons de film en film : Carmen Maura (six films), Chus Lampreave (quatre films) ou Julieta Serrano (trois films). La première était, il y a peu de temps encore, son égérie². Quel que soit le rôle qu'elle interprète, nous la retrouvons décrivant inlassablement le même parcours de la femme en marge d'une société qu'elle ne remet pourtant jamais en question. Elle est, en quelque sorte, le regard "innocent" d'une marginale. Si Almodóvar montre, il ne dénonce jamais : pas de révolte dans son cinéma, pas de prise de position. La femme est celle qui supporte le mieux les modifications de la société et qui parvient dès lors à en suivre les méandres sans pour autant se briser contrairement à l'homme fragile qui finit souvent par se détruire. Carmen Maura fera ainsi preuve d'une résistance hors du commun dans *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, *¿Qué he hecho yo para merecer esto ?* ou *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Si les personnages peuvent parfois apparaître comme des marginaux, cela ne surgit pas d'une volonté mais tout simplement d'un "être là" qui semble les condamner à survivre désespérément dans une société hostile ; le cri de Carmen Maura dans *La ley del deseo* souligne cette

1 L'histoire du cinéma espagnol montre que cette pratique ne date pas d'aujourd'hui : le cinéma de "levita" des années quarante, les adaptations littéraires qui suivirent la réalisation de *Tristana* (1969) de Luis Buñuel ou les récupérations honteuses faites de la littérature classique espagnole à des fins érotiques comme *La lozana andaluza* (1976) de Vicente Escrivá ou *El libro de buen amor* (1974) de Tomás Aznar sont des exemples assez parlants de ce genre de pratique.

2 Carmen Maura rencontre Pedro Almodóvar alors qu'elle a déjà quinze longs métrages à son actif. Leur collaboration fera d'elle une manière de star du cinéma espagnol.

volonté : "He tenido que pagar un precio demasiado alto por esos fracasos. Es lo único que tengo." Nous devons également à Pedro Almodóvar la redécouverte de Chus Lampreave¹. Elle est devenue, au cours des films, la voix intime du metteur en scène. Tout comme Luis Buñuel avait Muni², Almodóvar semble parler par la bouche de Chus Lampreave³. Il s'agit du personnage à notre sens le plus représentatif de sa (post) modernité. Capable de se sortir de n'importe quelle situation délicate, elle incarne dans *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* le bon sens paysan mais adopte également sans difficulté le langage de son petit-fils "Mira, paso total de vosotras, me aburrís" ou "; Dabuti tío !" Dans *Matador*, elle sait dénoncer avec humour les contraintes sociales : "Lo peor no es que te violen es que se lo tienes que contar de pe a pa a todo el mundo". A travers ces deux femmes-actrices, Almodóvar analyse la société espagnole comme Georges Cukor se servait des personnages féminins pour nous parler de l'Amérique.

Pedro Almodóvar a su retenir en outre les leçons de cinéma que sont les films de Billy Wilder. *Some like it hot* (1959) est une manière d'antécédent à la comédie almodovarienne, et la célèbre réplique : "Nobody's perfect !" qui clôt le film pourrait être la profession de foi de notre cinéaste. Ses films sont en effet des galeries de portraits où la norme devient anormale. Dans *La ley del deseo* (1986), le metteur en scène pousse le jeu à tel point qu'il fait de Carmen Maura, un transexuel et de Bibi Andersen transexuel, une mère de famille. En ce sens l'œuvre est une tentative constante d'imposer l'être face au paraître de laquelle l'humour n'est jamais exclu ; l'environnement s'efface toujours devant le personnage, l'être humain s'assume et assume la société oppressante. Ce vitalisme a fait dire à Dominique Fernandez :

A la différence de Chéreau ou de Fassbinder, aucun culte, chez Almodóvar, des fantasmés ; il ne se chauffe pas de cette pacotille ; on ne voit pas ses héros traîner sur le trottoir en pataugeant dans les communs de la drague triste et de la dérive onirique. Non, une franche et drue empoignade avec la réalité

1 Lina Canalejas est également une autre "redécouverte" du metteur en scène. Religieuse dans *Entre tinieblas*, elle avait été en 1956, la mère de l'enfant-acteur Joselito dans *El pequeño ruiseñor*.

2 Elle joua des rôles très secondaires mais déterminants dans *le Journal d'une femme de chambre* (1964), *Belle de jour* (1966), *la Voie lactée* (1969), *le Charme discret de la bourgeoisie* (1972), *le Fantôme de la liberté* (1974) et *Cet obscur objet du désir* (1977).

3 Almodóvar a su exploiter de façon remarquable les talents de cette actrice qui était intervenue à maintes reprises dans le cinéma des années soixante et soixante-dix : *El pisito* (1958) et *El cochecito* (1960) de Marco Ferreri et *Mi querida señorita* (1972) et *El amor del capitán Brando* (1974) de Jaime de Armiñán.

Pedro Almodóvar

distingue, sur un sujet commun, du bavard, emphatique et bourbeux *Homme blessé* l'impétueux et solaire chef-d'œuvre espagnol¹.

Le personnage almodovarien affirme avec énergie sa différence, il a soif d'existence et de bonheur. En ce sens, ses films ne sont scandaleux que pour ceux qui veulent bien se scandaliser : en ramenant comme il le fait l'individu marginal dans le quotidien, il abat du même coup la barrière qui le sépareit du monde social bien pensant. Mais il ne s'arrête pas là, les bien pensants almodovariens sont rarissimes et en tout état de cause mortellement ennuyeux et ennuyés. Dès lors, le marginal propose son monde, sa manière d'être et de penser sans jamais les imposer : ils ont la force de l'évidence puisque peu ou prou nous sommes tous des marginaux.

Le goût du metteur en scène pour le mélodrame splendide le conduit parfois à chercher chez un Douglas Sirk (*Écrit sur le vent*) ou un King Vidor (*Duel au soleil*) une manière de classicisme limpide. Auteur de bandes dessinées et de photo-romans, Pedro Almodóvar aime ainsi pousser ses personnages jusqu'aux limites du supportable. Quant à *Matador*, il a d'évidentes relations avec le chef-d'œuvre de Nagisa Oshima : *l'Empire des sens* (dont le titre original est : *Ai no corrida*).

Suspiros de España

Si l'influence américaine fait partie de l'héritage de Pedro Almodóvar, le cinéma espagnol fournit au *manchego* l'essentiel de son substrat. A vouloir toujours considérer Pedro Almodóvar comme l'héritier du seul *underground* américain, on oublie qu'il est surtout le digne descendant de la tradition cinématographique espagnole. Luis Buñuel est un de ceux qui se glissent parfois dans ses œuvres : l'apparition surprenante des animaux comme le lézard de *¿Qué he hecho yo para merecer esto ?* ou le tigre de *Entre tinieblas* rappelle l'influence surréaliste. Mais l'univers buñuelien n'a qu'un lointain rapport avec le cinéma d'Almodóvar. La religion n'est pour lui qu'un motif de plus : les religieuses de *Entre tinieblas* ou le curé de *La ley del deseo* sont autant de personnages égarés et marginaux et les objets du culte autant d'éléments du bric-à-brac kitsch almodovarien :

Se ha querido comparar *Entre tinieblas* con el cine de Buñuel por la cuestión de la religión, pero es un error. Cuando decían que cualquier

1 D. FERNANDEZ, *Le Rapt de Ganymède*, Bernard Grasset, 1989, p. 331.

secuencia de Buñuel era más antirreligiosa que toda la película se equivocaban, porque yo nunca quise hacer una película antirreligiosa ¹

Si l'influence de Buñuel nous semble assez anecdotique, en revanche celle du courant néo-réaliste espagnol est autrement plus sensible. *¿Qué he hecho yo para merecer esto ?* s'inscrit dans le prolongement de *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde ou de *La vida por delante* (1958) de Fernando Fernán-Gómez. Son regard acide et à la limite du supportable rappelle également le cinéma d'un Marco Ferreri dans *El cochecito* (1960). Même si la parenté peut apparaître plus lointaine, nous retrouvons dans la sophistication de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* le dandysme d'Edgar Neville, remarquable auteur de comédies.

Pedro Almodóvar n'est pas le seul non plus à trouver dans la chanson espagnole une source d'inspiration. Depuis *Canciones para después de una guerra* jusqu'à *Las cosas del querer* (1989) de Jaime Chávarri en passant par *Cría cuervos*, *Pim, pam, pum, fuego* ou *Soldadito español*, le cinéma espagnol est traversé de ce regard nostalgique que la chanson, et plus particulièrement le bolero, fait naître :

Los boleros expresan en cada una de las películas cosas muy concretas, forman parte de la película y no sólo se debe a que es un tipo de canción que me gusta – porque yo siempre todo lo que meto me gusta, es el mejor filtro –, sino que tiene que conectar con la narración. ²

La chanson ne fonctionne pas uniquement comme illustration sonore mais bien comme source d'inspiration : *la Bien pagá* dans *¿Qué he hecho yo para merecer esto ?* est l'occasion pour Pedro Almodóvar de faire un *play-back* sur la chanson de Miguel Molina ³. Le bolero permet ainsi de jeter un regard distancié et ironique sur son univers suburbain qui renvoie parfois le film à l'*esperpento* comme la lumière de *Entre tinieblas* appelait Zurbarán.

Pedro Almodóvar marie à la fois tradition et modernité ; son cinéma qui s'épure de film en film retrouve la diversité et l'efficacité du cinéma narratif classique tout en y injectant les signes extérieurs de la modernité. Le grand prix de la mise en scène à Venise pour *Mujeres al borde de un ataque de nervios* couronne un film dont

1 N. VIDAL, *El cine de Pedro Almodóvar*, Ediciones Destino, 1988, p. 89.

2 Divers auteurs, *Los fantasmas del deseo, Retrospectiva del cine de Pedro Almodóvar*, Madrid, 1988, p. 62.

3 Basilio Martín Patino avait déjà "redécouvert" cette chanson dans son film *Canciones para después de una guerra* (1971). La même année, Sarita Montiel interprétait "La bien pagá" dans *Variétés* de Juan Antonio Bardem.

la qualité essentielle est bien l'art du récit et le plaisir de nous raconter une histoire. Almodóvar n'invente rien, il accommode à sa manière plusieurs héritages et crée un univers propre aux années quatre-vingt en ce qu'il peut avoir de patchwork : cinéma classique, culture rock ou pop, bande dessinée, esthétique gay, photo-roman, humour et kitsch. Iconoclaste et passéiste, il est à l'image de cet esprit fin de siècle et trouve son authenticité dans son désir de ne pas en avoir. *Átame*, son prochain film, s'annonce déjà comme un nouveau tournant dans son œuvre avec la disparition de son égérie Carmen Maura et sa première collaboration avec Paco Rabal.