



HAL
open science

Pedro Almodovar : un cinéma entre identité nationale et émancipation

Ugo Léonard

► **To cite this version:**

Ugo Léonard. Pedro Almodovar : un cinéma entre identité nationale et émancipation. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00942399

HAL Id: dumas-00942399

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00942399>

Submitted on 5 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

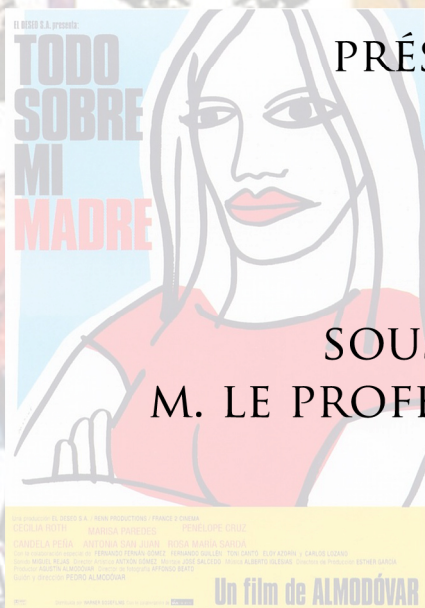
UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON SORBONE - CENTRE SAINT CHARLES
UFR04 ARTS PLASTIQUES & SCIENCES DE L'ART

MASTER 2 CINÉMA & AUDIOVISUEL :
ESTHÉTIQUE, ANALYSE, CRÉATION (RECHERCHE)

PEDRO ALMODÓVAR : UN CINÉMA ENTRE IDENTITÉ NATIONALE ET EMANCIPATION

PRÉSENTÉ ET SOUTENU
PAR
UGO LÉONARD

SOUS LA DIRECTION DE
M. LE PROFESSEUR FRÉDÉRIC SOJCHER



ANNÉE UNIVERSITAIRE 2012/2013



UNIVERSITÉ PARIS 1

Résumé :

Almodovar cinéaste espagnol émérite, originaire de la Mancha a quitté sa province pour s'installer à Madrid, dans le seul but de faire du cinéma. Il y vit sous le régime nationaliste totalitaire franquiste. Intégrant dans les années 70 un mouvement Madrilène *underground*, proche du mouvement *Punk*, il sera un des chefs de file de cette nouvelle vague espagnole appelé *Movida* qui marque la fin d'une dictature de près de 40 ans et un profond désir d'émancipation du peuple. Son cinéma à l'époque est celui d'un amateur, ses premières œuvres, qualifiées de vulgaires et *kitch* ne font pas l'unanimité. Plus mature, s'épurant il garde toujours une esthétique aux couleurs flamboyantes et offre des scénarios toujours plus maîtrisés et labyrinthiques, où la mise en abîme oscille entre mélodrame et comédie. Au cœur de ses films, où il offre une place prépondérante à ses personnages féminins et aux formes artistiques, identités nationale et sexuelle reviennent comme un leitmotiv. Profondément attaché à son pays, sa culture, ses traditions et ses habitants, il ne cesse de les filmer, avec tendresse et humour. Son succès sera alors international. Ce mémoire évoque au travers de quatre de ses œuvres, le portrait de ce réalisateur et analyse comment Almodovar a su se créer une identité cinématographique propre entre identité nationale et émancipation.

Mots-clés : Almodovar, Espagne, Movida, Franquisme, identité sexuelle, identité nationale, couleurs, Kitch, mélodrame, tradition

SOMMAIRE

INTRODUCTION	6
Partie I : Clefs cinématographiques et matrices culturelles dans le cinéma de Pedro Almodovar	11
A. Pedro Almodovar, le créateur sans règle ?	11
1. Définition du style cinématographique d'Almodovar	12
2. Une esthétique distinctive	16
B. La culture populaire comme invitation de la modernité dans l'œuvre de Pedro Almodovar	20
1. L'émergence de la <i>Movida</i>	22
2. intertextualité dans l'œuvre d'Almodovar	24
C. La société de consommation à travers l'univers d'Almodóvar	24
1. Le cas de la télévision	24
2. Le cas de la mode	26
D. L'altération de la tradition : les références thématiques des années franquistes dans le cinéma d'Almodovar	29
1. Une critique du passé	29
2. La remise en cause des dogmes	31
3. Références culturelles hispaniques	33
E. Accueil de l'œuvre d'Almodovar par la critique et le public	35
1. De l'anonymat à la consécration. De l'ombre à la lumière	35
2. Perception aux Etats unis et en France	38

Partie II : Cas pratiques & Analytiques sur une partie du corpus	41
A. PEPI, LUCI, BOM ET AUTRES FILLES DU QUARTIER : Etude sociologique	42
1. Le modèle <i>Camp</i> comme stratégie politique ?	43
a. Contexte espagnol après la mort de Franco avec la <i>Movida</i> : paysage des premiers films commerciaux d'Almodovar	45
b. Célébration et critique d'une société post franquiste	47
2. Pepi, luci, Bom et autres filles du quartier une esthétique <i>Camp</i> ?	47
a. L'opération de recyclage de la culture populaire à travers la parodie <i>Camp</i> : Donner un sens nouveau aux anciens modèles	47
b. Bricolage et incongruité: Le <i>Camp</i> comme un moyen de renforcer le discours altersexuel	53
c. La théâtralité: comme un moyen de donner de la visibilité à l'étrangeté	58
B. FEMMES AU BORD DE LA CRISE DE NERFS : Analyse thématique	62
1. L'univers citadin	64
a. Situation et temporalité	64
b. L'espace rural	65
c. Vie moderne et névroses	65
d. La population	67
2. Le rapport des sexes	68
a. Univers féminin, univers masculin	68
b. L'amour	69
c. La famille	71
3. L'ordre et sa dégradation	72
a. La police	72
b. Le Terrorisme	74
4. Le monde audiovisuel	74
a. Le cinéma	74
b. La télévision	75
c. La publicité	76

C. TOUT SUR MA MERE	78
1. l'ouverture du film entre autoréférences et références	79
a. L'autoréférence comme point de départ	79
b. La référence comme hommage au mélodrame	80
2. Héritage et réécriture	82
a. Le cas d' <i>All About Eve</i>	82
b. Le cas d' <i>un Tramway nommé désir</i>	84
D. LA MAUVAISE EDUCATION	88
1. Un film noir ou l'homme, femme fatale	88
a. une histoire de jeu	90
b. Un récit en forme de matriochka	91
c. figure du palimpseste	93
d. La question identitaire dans la Mauvaise Education	94
2. Cas pratique : étude des valeurs esthétiques du profilmique dans une séquence du film	96
CONCLUSION	101
CORPUS	106
BIBLIOGRAPHIE	107

INTRODUCTION

Le jeune metteur en scène de la *Movida* qui reflétait précisément la réalité éclectique espagnole de la fin des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt, est aujourd'hui un artiste admiré et récompensé dans le monde entier. L'évolution de Pedro Almodóvar, qu'elle soit personnelle ou en tant qu'auteur, s'explique par ses origines modestes d'un village de la Mancha, et par son manque de formation cinématographique, l'éloignant du concept du réalisateur qui tend à représenter une culture. Une destinée qui le rapproche d'un de ses maîtres, Fellini qui quitta Rimini pour Rome.

Ses agissements qui ont entraîné de nombreux scandales, lui ont cependant permis de convertir ses films en succès, et de devenir l'ambassadeur le plus représentatif de l'Espagne moderne, qui sort de la dictature franquiste. Il s'oppose aux codes de la censure cinématographique, ayant cours entre 1963 et 1977, par la représentation dans ses premiers films de la toxicomanie, de la violence, de l'alcoolisme, des relations sexuelles illicites : homosexualité, transsexualité, travestis...

Pedro Almodóvar semble être en rupture radicale avec les traditions antérieures. Mais, malgré cette apparence, ses films ont quelques similitudes avec ceux de sa génération. Ils sont centrés sur le paysage urbain de Madrid comme les villes de Colomo ou de Trueba. Ils sont aussi le reflet des modes de vie et de l'esthétique populaire, avec une mise à jour de la tradition grotesque que Berlanga ou Fernando Fernan Gomez décrivaient dans leurs films des années cinquante. Finalement, même l'hétérodoxe Almodóvar est un produit de la tradition cinématographique espagnole, bien que son approche des personnages et des lieux soit singulière. L'adhésion qu'il reçoit du public fait de lui le cinéaste le plus important des années quatre-vingt, et le réalisateur le plus «international» du cinéma espagnol avec Buñuel et Carlos Saura.

Pedro Almodóvar entretient donc une relation évidente avec le cinéma espagnol, et bien qu'il soit devenu une référence dans son pays tout comme à

l'étranger, il reste qualifié d'inclassable. Une des clés réside dans la transformation parodique transgressive qu'il fait des sujets propres à la culture populaire espagnole à partir du passé franquiste.

En se restreignant à dépeindre constamment, une même série de sujets, de personnages, tout en conservant les mêmes caractéristiques narratives et esthétiques, l'œuvre de Pedro Almodovar a évolué vers plus de raffinement et une meilleure maîtrise de la narration cinématographique. Pour Almodóvar, l'acte de filmer ne consiste pas à imiter la réalité, mais à la transcender. En effet, au cinéma la catharsis s'exerce à partir de situations, de personnages, de répliques et surtout d'images qui sonnent faux mais qui touchent chacun au plus profond. Almodóvar met en lumière, ou plutôt en couleur, certains aspects de celles ci, les déformant à l'extrême afin de mieux les faire ressentir aux spectateurs. Almodóvar travestit le monde afin de le décrire de façon plus poussée, plus exacte.

Les premières impressions pour évoquer un film de Pedro Almodovar sont bien souvent des sensations, parmi lesquelles surgissent des taches de couleur, des ambiances qui, toujours, enveloppent le récit. Décors, lumières et couleurs constituent comme un code interne. En effet, tous les films d'Almodóvar reprennent les couleurs brillantes du technicolor, les tonalités vives issues de l'esthétique pop anglaise. Le sentiment de factice, que l'on qualifie aussi de mauvais goût, est un outil narratif reposant sur le symbolisme et la valeur culturelle.

C'est la prise en compte de cet aspect artificiel des éléments qui entre en jeu dans l'image (couleurs, lumières, décors, costumes) offrant une esthétique *kitch* et baroque, extrêmement travaillée. Ce rôle important donné aux vêtements, accessoires et décors est lié à l'intérêt du cinéaste pour la publicité, la mode, la télévision, et plus particulièrement à la mise en scène de l'objet converti en personnage comme générateur de sens. De même son attachement au Pop-art est l'expression d'une glorification critique de l'objet. La beauté est fondamentale ici. Elle est désignée comme un effet, un jeu dont les apparences participent de la volonté d'éprouver plus globalement les artifices du spectacle. Il est donc nécessaire d'apprécier les éléments configurateurs de l'esthétique de ses films.

Il paraît important d'évaluer les caractéristiques du contexte culturel de base d'Almodovar alors jeune cinéaste, et de son évolution. Nous savons que le réalisateur a collaboré avec des artistes plasticiens de la *Movida* qui partageaient son goût pour l'esthétique pop. Cependant, il existe un autre rapport encore plus fondamental entre la sensibilité à ce mouvement culturel et la conception d'Almodóvar : l'utilisation, par tous moyens, de motifs propres à la culture symbolique populaire, et à la consommation de masse. Celle-ci laisse supposer l'exaltation de la modernité dans l'Espagne pendant cette période.

La modernité prédomine dans le travail du réalisateur. La contemporanéité est très présente par l'inclusion des médias et de la mode. Cependant le travail du réalisateur, s'appuie sur une base thématique, tirée du cinéma et de l'Espagne, antérieure à la démocratie. Elle est la colonne vertébrale de ses récits par des références à l'iconographie et à la tradition culturelle enracinées dans l'imaginaire espagnol, grâce, par exemple, à la présence de la culture Andalousse, de la religion et de la famille.

Dans ces références culturelles, comme dans le reste de ses films, Pedro Almodóvar exerce une force qui transforme tout. Les couleurs du désir qui teintent son regard définissent son univers, à la fois très personnel, mais aussi typiquement espagnol. Univers particulier qu'il ne cesse de construire depuis plus de vingt ans.

Il m'a alors semblé intéressant de m'interroger sur la nature de cet univers, de l'inclusion de son cinéma entre identité nationale espagnole et iconoclasme.

La notion d'identité est ontologiquement ambivalente, dans la mesure où elle désigne un temps, qui est à la fois semblable et qui est tout aussi autre, d'une manière irréductible. Parler d'identité nationale c'est se référer à un processus de reconnaissance, dans le sens d'une communauté de type civilisationnelle ou culturelle appelée « Nation », notion différente de l'Etat et du Pays, mais très proche du peuple, et dont le philosophe et historien Ernest Renan, à la fin du XIX^{ème} siècle, a proposé une définition moderne :

«Une Nation est une âme, un principe spirituel. Deux choses qui, à vrai dire, n'en font qu'une, constituent cette âme, ce principe spirituel. L'une est dans le passé,

l'autre dans le présent. L'une est la possession en commun d'un riche legs de souvenirs, l'autre est le consentement actuel, le désir de vivre ensemble, la volonté de continuer à faire valoir l'héritage qu'on a reçu indivis [...] Avoir des gloires communes dans le passé, une volonté commune dans le présent, avoir fait de unique exclue grandes choses ensemble, vouloir faire encore, voilà la question essentielle pour être un peuple¹».

Sentiment d'appartenance, volonté de vivre ensemble, stimulés par le fait de partager un passé et la culture d'une tradition, telles semblent être les fondations de l'identité nationale. Principe émancipateur contrairement au nationalisme réducteur qui par construction d'une mythologie prônée comme mode toute altération.

En Espagne, le débat sur l'identité nationale est ouvert depuis 1898, année de la défaite contre les Etats-Unis. L'Espagne ne dispose pas de symboliques communes dans laquelle se reconnaîtraient les espagnols d'un point de vue politique. La langue y est un motif de discorde, tout comme la controverse sur l'hymne national sans parole, le drapeau est parfois perçu comme faisant référence à la dictature franquiste, tout comme la fête nationale. L'Espagne est également divisée sur son ressenti de la guerre civile qui opposa les républicains aux franquistes, les deux Espagne. Avec la transition, l'identité espagnole s'est construite sur ce pacte d'oubli.

Dans le cadre de ce mémoire, je rendrais compte de la genèse du cinéma almodovarien en mettant en évidence les liens qui l'unissent à l'histoire de son pays, en particulier dans le contexte de la *Movida*. Après un bref rappel historique de ce qu'a signifié la *Movida*, je m'attacherai à définir la manière dont l'œuvre du cinéaste y est intimement rattachée. Puis ce travail étudiera la conception cinématographique de l'auteur, en analysant comment Almodovar dirige les différents départements techniques de ses productions afin d'atteindre des résultats spécifiques, en posant la question du genre et de son esthétique distinctive. Il recherchera aussi les clefs de l'univers d'Almodóvar, directement liées à des matrices culturelles inhérentes à sa filmographie, mélange de références modernes et de transformations transgressives des représentations culturelles du régime franquiste.

¹ Ernest Renant, Qu'est-ce qu'une nation ?, conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882 : <http://identitenational.canalblog.com/archives/2008/10/02/10803170.html>

Ce travail espère ouvrir des pistes de réflexion et entend comprendre la complexité de cette œuvre. Après une considération générale de la filmographie de Pedro Almodovar, j'ai décidé de borner mon étude à quatre films, qui sont selon moi, représentatifs de son esthétique singulière, et qui s'échelonnent sur toute son œuvre. Je tenterai à travers un second chapitre, d'en faire l'analyse par ordre chronologique, tour à tour, sociologique, thématique et esthétique pour argumenter mon sujet. *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier* (1980), son premier long métrage produit, est issu de la première partie de la *Movida* et a une valeur documentaire. Cela tient en premier lieu à la manière dont les personnages reflètent les comportements de la nouvelle société débridée suite à la chute du régime franquiste. *Femmes au bord de la crise de nerfs* (1988) appartient à la deuxième période de la fin de l'âge d'or de la *Movida* et marque un tournant dans la carrière du réalisateur qui prend une dimension nouvelle, internationale, avec une nomination aux Oscars. *Tout sur ma mère* (1999) est le film de la maturité, avec une esthétique et une narration maîtrisée, analysant quatre générations d'hommes et de femmes. C'est un film qui offre au cinéaste la reconnaissance de ses pairs, de la critique et des spectateurs au niveau mondial. *La mauvaise éducation* (2004), est le quatorzième long métrage de Pedro Almodovar et peut-être, l'œuvre la plus personnelle du réalisateur et la plus sombre de sa filmographie post modernes. Il mêle trois temporalités différentes : celles du franquisme, de la *movida* et celle contemporaine au film.

Partie I : Clefs cinématographiques et matrices culturelles dans le cinéma de Pedro Almodovar

Tout le cinéma d'Almodovar tourne autour de l'identité qu'elle soit sexuelle ou nationale. Pour lui, et comme le proclame Agrado dans *Tout sur ma mère* (1999), «On est ce que l'on choisit d'être et toute notion de norme doit être abolie ». On retrouve dans les films du cinéaste, de provocations en scandales, de trophées en récompenses, un mélange permanent de genres, un refus des discours légitimistes, une disparition de la hiérarchie entre culture populaire et culture élitiste, une tendance au collage, au pastiche, et une distance ironique face aux référents qui font de son cinéma une œuvre hybride entre tradition et modernité.

A. Pedro Almodovar, le créateur sans règle ?

Il y a dans les débuts du cinéma d'Almodóvar une volonté de faire quelque chose de décalé, voire d'artificiel. Pourtant, ce n'est pas avec ses premiers films qu'il a connu le succès international et c'est en maîtrisant plus son style et en se rapprochant du classicisme qu'il sera reconnu au niveau mondial. Avec une facture à la fois homogène et inimitable, il a réussi à créer une mythologie liée à la création, par ses comédiens fétiches, ses techniciens, une mythologie qu'il exploite même au sein de ses films avec des personnages ou des figures récurrents. Quand on le questionne sur le secret de l'esthétique si singulière de son œuvre il répond :

« Mon grand secret si j'en ai un, la clef de mon travail c'est que quelque soit la situation, folle ou inhabituelle, ou le genre de l'histoire, le cinéma est toujours objectif, l'image est constituée d'éléments concrets, réels, et doit donc toujours être soutenue par une interprétation naturaliste². ».

² Frédéric Strauss, Entretien avec Pedro Almodovar, Cahiers du cinéma n°475, janvier 1994

1. Définition du style cinématographique d'Almodovar

Le cinéaste et critique espagnol Vicente Molina Foix considère que le cinéma de Pedro Almodóvar « n'est ni un drame, ni un feuilleton télévisé, ni un mélodrame, mais quelque chose qui naît et meurt en lui-même³ ». Il invente même un néologisme pour décrire le travail d'Almodóvar, « le almodrama », terme significatif de la profonde spécificité des films du réalisateur.

Ils sont caractérisés par un mélange de réel et d'irréel. L'irréalité présente dans sa filmographie est à considérer comme un artifice et non comme un fantasme. A partir du film *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier* (1980), la réalité la plus immédiate coexiste déjà avec un univers parallèle. Cependant nous ne pouvons pas dire que le concept almodovarien implique une exagération de la réalité pour en faire quelque chose de fantastique, comme dans la plupart des films felliniens. Il s'agit plutôt d'une cohabitation d'éléments, de situations et de personnages réalistes avec des artifices autres. C'est ce mélange d'éléments si différents dans un même dispositif narratif qui crée chez le spectateur une plus grande prise de conscience de l'histoire. Néanmoins, cette caractéristique fondamentale n'empêche pas le spectateur de s'impliquer dans l'intrigue de ses films.

En fait, le réalisateur accumule les situations et les personnages improbables, mais il réussit à les rendre crédibles aux yeux des spectateurs. L'identification se fait par ce que l'on voit, sans se préoccuper de la vraisemblance. Dans les films d'Almodóvar il semble normal, par exemple qu'une grand-mère originaire d'un village, personnage de Chus Lampreave dans *Qu'est ce que j'ai fait pour mériter ça ?* (1984), maintienne les meilleures relations possibles avec son petit-fils, trafiquant de drogue. Le ton réaliste de cette comédienne vétérane rend plausible l'improbable.

L'inclusion d'un film dans un genre déterminé par un réalisateur fixe certaines limites dans les voies habituelles de la narration. C'est en s'approchant d'un genre cinématographique particulier, en établissant une sorte de code commun que le spectateur attend et accepte un type de personnages, des tournants narratifs, et pas d'autres. Ce pacte est rompu par Almodovar. Pour Francisco Zurián, professeur de

³ Vicente Molina Foix, *El cine estilográfico*. Barcelone, Anagrama.. 1993. p.110

communication en audiovisuel et publicité à l'université de Madrid, la raison en est que «*parfois, Almodóvar (...) ne fait que dessiner ses personnages (...) de telle sorte que dans le même film, se mélangent les genres, qui sont donnés à chaque personnage*⁴.».

Cependant, on trouve des personnages d'Almodóvar qui dévoilent plusieurs facettes : un exemple typique est visible dans le film *Volver*, où Irène (Carmen Maura), un fantôme aux cheveux blancs, confesse avoir brûlé une maison, souffre d'aérophagie et se teint les cheveux, ce qui nous oblige « à voir » ce personnage avec toutes ses caractéristiques spécifiques. Du coup, à aucun moment nous ne pouvons imaginer que le comportement d'Irène puisse définir ce film comme une histoire de fantôme.

La succession ininterrompue de scènes de thriller, de comédies, mélodramatiques ou folkloriques, se produit dans tous les films du réalisateur. Cette solution narrative nous oblige en tant que spectateurs à quitter les limites connues des structures du genre. Le réalisateur lui-même a exprimé son point de vue à ce sujet dans le carnet de tournage du film *Volver*.

« Je suppose que le film *Volver* est une comédie dramatique. Il possède des séquences drôles et des séquences dramatiques. Son ton imite « la vie elle-même », mais ce n'est pas un film de mœurs. Il appartient plutôt, si on peut dire, à un naturalisme surréaliste. J'ai toujours mélangé les genres et je continue de le faire, pour moi, c'est une opération tout à fait naturelle⁵ ».

Outre les questions narratives déjà mentionnées, l'un des éléments qui définit le mieux les films d'Almodovar, est une esthétique très personnelle: colorée, sophistiquée, urbaine, pop et kitsch. Par-dessus tout, nous pouvons dire que le travail du réalisateur à cet égard, marque une nette différence avec le cinéma contemporain.

⁴ Francisco Zurián, *Regard et passion. Réflexion au sujet du travail d'Almodóvar en tant que passion*, Edition Vázquez Varela, 200. p28.

⁵ Carnet de tournage du film *Volver* : www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/diario01.htm

Les éléments de base qui définissent l'esthétique d'un film sont les décors, l'éclairage, les accessoires et les costumes. Ils ont pour but d'appuyer les caractéristiques des personnages, de rendre plus crédible leur classe sociale, leur personnalité et leurs motivations. Almodovar maintient un certain nombre de constantes dans sa filmographie avec des résultats esthétiques similaires, bien qu'issus de la collaboration avec des équipes techniques très différentes mais fidèles, tant dans la photographie, que pour les décors ou les costumes. Au fil des ans, cette esthétique se raffine en même temps que les éléments propres au mélodrame et à la dimension intime des personnages gagnent en poids dans son travail. Ce phénomène, si rare dans le cinéma contemporain, est à rapprocher de la façon dont Almodovar dirige ses équipes techniques, au travers d'une relation de confiance mutuelle : de son frère, Augustin, cofondateur de la société de production El Deseo depuis 1985 et producteur de ses films depuis *La loi du désir* en 1987, en passant par José Salcedo qui a monté tous ses films depuis 1980, à son compositeur attitré Alberto Iglesias, qui aura collaboré sur neuf films en dix huit ans, jusqu'au directeur de la photographie, José Luis Alcaine, qui a participé à six de ses films depuis *Femmes au bord de la crise de nerfs* en 1988, jusqu'au film *Les amants passagers*, en 2013. Le réalisateur donne quelques clefs à ce sujet dans son journal de tournage du film *Volver* :

« Avant de commencer n'importe quel film, le directeur de la photo me demande des références, qui sont simplement des pistes à explorer. Normalement, je leur parle de la photographie d'autres films, je cite beaucoup Jack Cardiff, en pensant particulièrement à des films qu'il a fait avec Michael Powell, ou des peintres, et là je pense surtout à Edward Hopper et Zurbarán, en plus du pop, et je leur montre des images trouvées dans des magazines ou des livres.⁶ »

Almodóvar sait très bien quel style il veut dans la conception des costumes de chacun de ses films, il fait fréquemment des propositions concrètes selon les thèmes. Il est alors facile de dire que les normes esthétiques présentes dans le travail d'Almodóvar, sont surtout liées à sa conception personnelle plus qu'au travail collectif qu'implique la réalisation et la distribution de toute œuvre cinématographique.

⁶ Carnet de tournage du film *Volver* : www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/ almodovar/esp/diario01.htm

Cette esthétique personnelle est basée principalement sur l'utilisation de la couleur. Il montre une préférence pour les couleurs saturées, spécialement les couleurs pures primaires et secondaires (rouge, vert, bleu, jaune, violet, orange). La couleur est prédominante dans ses cadres, et prend tout un poids visuel. Elle apparaît habituellement sur de vastes surfaces, mais aussi sur des tissus à motifs ou des objets en plastique aux couleurs vives. Ce concept très almodovarien est directement saisi dans les décors, les costumes et les accessoires. La couleur n'est pas très définie à travers la lumière, qui en général est blanche. La lumière dans le cinéma d'Almodovar est très douce, homogène, avec de faibles contrastes. Souvent elle provient de sources multiples, rendant la tâche particulièrement difficile pour le directeur de la photographie. Il convient également de noter que l'éclairage est à contre-courant de la pratique contemporaine, qui tend plus vers la lumière du film classique américain.

Au-delà des aspects techniques liés à son utilisation, la couleur a surtout une fonction de base dramatique chez Almodovar. On ne peut établir de règles fixes pour décoder ses films. Comme exemple, on peut citer l'importance métaphorique qu'acquièrent le noir et le blanc, du court métrage muet *L'Amant qui rétrécit*, qui est un fragment extérieur inséré dans la trame narrative principale de *Parle avec elle*, et qui symbolise la dimension acquise par la relation entre les deux personnages principaux : Benigno (Javier Camara) et Alicia (Leonor Watling). Néanmoins, l'utilisation de couleurs primaires semble être un élément habituel, qu'il privilégie dans la transmission des sentiments des personnages et dans la création des atmosphères.

Le rouge est particulièrement utilisé dans les moments de douleur et de passion que vivent ses personnages féminins. Dans *Tout sur ma mère*, Manuela (Cecilia Roth) est habillée de rouge lorsque son fils meurt. Pepa (Carmen Maura) aussi est généralement vêtue de rouge dans *Femmes au bord de la crise de nerfs*, rouge encore la couleur du téléphone, lorsqu'elle attend l'appel d'Ivan, et de la fleur qu'elle brûle lorsqu'elle détruit tous les objets stockés lui rappelant l'homme qui l'a abandonnée. Rouge toujours, écarlate même, ses lèvres, qu'elle n'a de cesse de peindre tout au long du film. Dans une interview de la journaliste Laure Adler dans l'émission *Permis de penser*, diffusée sur Arte, Almodovar indique que :

« 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 films⁷ ».

Rouge déjà avec le film *Matador* où cette couleur était parvenue à son paroxysme. Dans cette histoire, qui mêle des éléments du thriller et le mélodrame avec quelques références à la comédie, Marie, l'avocate obsédée par la mort, a les lèvres rouge vif, même dans l'exercice de ses fonctions. Tout comme le personnage d'Eva (Eva Cobo) qui totalement vêtue de rouge attend seule son petit ami, alors qu'il l'a abandonnée.

2. Une esthétique distinctive

Outre l'utilisation de la couleur, Almodovar se sert aussi des décors pour définir ses personnages. Par exemple dans *Tout sur ma mère*, il utilise un mobilier moderne et fonctionnel dans l'appartement de Manuela à Madrid, qui contraste avec les divers objets de mauvais goût qui s'accumulent dans la maison du transsexuel Agrado (Antonia San Juan) à Barcelone. La vie tranquille de l'une, et désordonnée de l'autre, sont clairement symbolisées par leurs espaces intérieurs.

Tous ces éléments forment un ensemble homogène, et sont décisifs pour rendre singulier le cinéma de Pedro Almodovar. L'utilisation des objets du quotidien et des éléments iconographiques propres à la société de consommation définissent le mouvement pop. L'élément kitsch présent dans l'œuvre d'Almodovar, est qualifié par lui-même de « glorification du mauvais goût du quotidien élevé à la catégorie de quelque chose d'artistique⁸ ». Sont largement représentés dans ses films, des

⁷ Entretien avec Pedro Almodovar, *Permis de penser*, Arte, 19 Avril 2007

⁸ T.Maldonado, La estética del cine de los ochenta, *El cine de Pedro Almodóvar y su mundo*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 1990. p.89

artistes étrangers, tels que Warhol et Lichtenstein, ou des artistes plastiques espagnols qui ont collaboré avec lui comme la photographe Ouka Lele, le peintre Dis Berlin ou encore le collectif pictural Costus.

Ces références esthétiques ont servi à Pedro Almodovar à articuler les sujets traités dans ses films. La modernité prédomine dans le travail du réalisateur, avec peu de références au passé, jusqu' au film *La Fleur de mon secret* (1995), où le personnage de Leo (Marisa Paredes) tente de mettre fin à sa crise identitaire en retournant à ses origines. La contemporanéité est très présente par l'inclusion des médias et de la mode. Cependant le travail du réalisateur s'appuie sur une base thématique tirée du cinéma et de l'Espagne antérieure à la démocratie. Elle est la colonne vertébrale de ses récits, par des références à l'iconographie et à la tradition culturelle enracinée dans l'imaginaire espagnol, grâce, par exemple, à la présence de la culture Andalouse.

De plus l'œuvre de Pedro Almodovar peut être inscrite dans un genre cinématographique identitaire *Queer*, et plus particulièrement dans une esthétique venue des Etats unis appelée *camp*. Celle-ci s'est forgée dans les années 1960 en tant que défenseur de la culture populaire contre la critique académique et élitiste. Cependant, dans les années 1980, cette culture *camp* a gagné en popularité et a été récupérée par les milieux académiques et institutionnels qui l'ont analysée et légitimée, en même tant que les vues postmodernes ont été adoptées dans les milieux de l'art et de la culture.

De nombreux théoriciens *Queer* tels que le philosophe français Michel Foucault ou encore l'auteur italien Teresa de Lauretis, professeur d'histoire de la conscience à l'Université de Santa Cruz, affirment que les identités qui incluent à la fois les identités de genre et les identités sexuelles, sont fluides et non fixes, et que de les classer par une identité idéalisée prédéterminée ou norme de genre, n'est plus acceptable dans une nouvelle société démocratique, au choix libéral. Ils assimilent le modèle *Queer* à d'autres horizons discursifs et à une autre façon de penser la sexualité⁹. Almodovar peut être considéré sans doute comme un précurseur en Espagne, offrant au spectateur une nouvelle façon de penser le sexuel. Offrant des

⁹ De lauteris Thérèse, *Théorie queer et cultures populaires : De Foucault à Cronenberg*, collection Le genre du monde, Edition La Dispute, 2007

récits érotiques moteurs, et insistant sur le protagonisme, il met en avant les femmes, les homosexuels et les travestis, qui tous peuvent être qualifiés de marginaux dans la société patriarcale espagnole.

En effet depuis ses débuts, il utilise les techniques esthétiques et culturelles du style *Camp* mêlant parodie, théâtralité, incongruité, artificialité, ostentation et exagération, qui opèrent des transformations subversives de la culture dominante.

Dans ses films Almodovar met particulièrement en lumière les rôles féminins, cette tendance lui valant la réputation d'être majoritairement un directeur d'actrices instaurant un vrai star système espagnole avec : Carmen Maura, Marisa Paredes, Cécilia Roth, Victoria Abril, Rossy de Palma Pénélope Cruz, qui ont depuis une carrière internationale. Mais cette fonction a également été critiquée, certaines approches féministes affirmant que ses œuvres encouragent les pratiques misogynes. Ces interprétations ont tendance à ignorer le contexte social et politique que ses films mettent en lumière: Almodovar utilise l'esthétique *Camp* pour recycler la culture pop d'une manière subversive, en déconstruisant les traditions espagnoles comme la famille, la religion, l'autorité, les genres et les identités sexuelles. Surtout dans ses premiers films, le style *camp* doit être identifié à partir de son contexte historique et de ses caractéristiques dominantes spécifiques.

Le travail d'Almodovar déconstruit radicalement la structure de la famille qui privilégie la domination masculine. Almodovar la déstructure et la reconfigure via une vision du monde alternative, où la diversité humaine est libérée des conventions sociales, au lieu de perpétuer des stéréotypes patriarcaux. Cette opération va à l'encontre des conceptions de la masculinité et de la féminité qui sont restrictives et fixent le genre. Elle agit contre cette norme du phallus, au centre des familles traditionnelles espagnoles, et son mode spécifique de la domination masculine.

Avant d'aborder la façon dont Almodovar utilise le modèle *camp* à travers des exemples précis dans le chapitre II et plus particulièrement dans le film *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*, je vais brièvement définir ce qu'est l'esthétique *Camp* afin de contextualiser mon argumentation.

Moe Meyer critique d'art contemporain dans son ouvrage *The politics and poetics of camp*¹⁰ définit *Camp* comme étant une parodie de l'univers altersexuel, dont la fonction est à la fois politique et critique. Pour lui, la parodie est l'instrument le plus efficace de la postmodernité. Le sociologue new yorkais Andrew Ross définit *Camp* comme une opération de recyclage de la culture populaire, une redécouverte des minorités sexuelles visibles de l'histoire. Selon lui, le modèle *camp* est plus qu'un souvenir des choses passées, c'est la résurrection des formes culturelles disparues. Les motifs de l'esthétique *camp* sont associés à la puissance historique, mais révèlent aussi que ce pouvoir est déjà épuisé¹¹. Mark Booth place le *Camp* par rapport à l'exercice du pouvoir culturel, comme un moyen d'auto-représentation des groupes émergents et marginaux qui ne peuvent pas s'identifier aux valeurs de leur classe sociale. Il affirme qu'à cause de leur marginalité, ces groupes parodient leur statut social minoritaire ou incertain. Le caractère artificiel et impudent de leur propre représentation entraîne une sorte de théâtralité à la fois provocatrice et frivole¹². L'anthropologue américaine Esther Newton dans son ouvrage *Mother Camp* ramène *Camp* à l'homosexualité et distingue trois caractéristiques principales: humour, incongruité et théâtralité. *Camp* est théâtral car il est exagéré et performatif : cela implique toujours un public et des artistes qui se répandent avec l'impression de jouer un rôle dans leur vie comme au théâtre. L' incongruité est généralement représentée par la juxtaposition d'éléments opposés, tout contraste pouvant être kitsch, comme la juxtaposition du masculin-féminin, de la haute et basse société, de la jeunesse et vieillesse, des fonctions ou des symboles profanes et sacrés, des articles bon marché et coûteux¹².

¹⁰ Moe Mayer, *The politics and poetics of camp*, édition Routledge, 2011
<http://gendersexandsocmvmts.files.wordpress.com/2011/02/the-politics-and-poetics-of-camp.pdf>

¹¹ Andrew Ross, *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. New York, édition Routledge, 1989

¹² Booth Mark, *Camp*, Edition Quartet Books, 1983, p.69

B. La culture populaire comme invitation de la modernité dans l'œuvre de Pedro Almodovar

L'étude sociologique de la culture populaire, et plus particulièrement sa définition, pose problème car elle varie entre les sciences sociales, les historiens et les ethnologues. La variété des terminologies employées en dit long sur l'ambiguïté d'une telle tentative. Je vais donc adopter et me référer à celle de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture lors de la table ronde internationale : *Patrimoine culturel immatériel – définitions opérationnelles* de 2001 :

« La culture traditionnelle et populaire est l'ensemble des créations émanant d'une communauté culturelle fondées sur la tradition, exprimées par un groupe ou des individus et reconnues comme répondant aux attentes de la communauté en tant qu'expression de l'identité culturelle et sociale de celle-ci, les normes et les valeurs se transmettant oralement, par imitation ou par d'autres manières. Ses formes comprennent : la langue, la littérature, la musique, la danse, les jeux, la mythologie, les rites, les coutumes, l'artisanat, l'architecture et d'autres arts, les produits artistiques tels que les contes, les chansons, les motifs décoratifs et les médecines traditionnelles, mais aussi le savoir et les valeurs qui permettent leur production, l'acte vivant qui les fait naître et les modes d'interaction par lesquels ils sont reçus comme il se doit, reconnus et appréciés¹³ »

1. L'émergence de la *Movida*

Lorsque le film *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*, est sorti en salle en 1980, Pedro Almodóvar a déjà diffusé plusieurs de ses courts métrages dans les circuits alternatifs madrilènes, tentant de mettre fin au climat ombrageux du franquisme. Une fois le pouvoir démocratisé, le nouveau gouvernement a essayé de rentabiliser politiquement ces manifestations culturelles en leur donnant la possibilité de se développer:

«La *movida* a assumé aux yeux du monde une fonction emblématique tout aussi importante que, par exemple, la constitution de la monarchie parlementaire, le

¹³ Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, Table ronde internationale : *Patrimoine culturel immatériel – définitions opérationnelles*, Piémont, Italie, 14 -17 mars 2001.
<http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00075-FR.pdf>

modèle espagnol d'institution autonome, le socialisme du possible ou encore le credo démocratique que toute la nation a exprimé en condamnant dans la rue le coup d'Etat de Tejero ¹⁴».

Movida est le terme inventé pour décrire ces événements artistiques et culturels qui se produisent à Madrid dans les années soixante-dix, et dans lesquels Pedro Almodóvar s'intègre parmi tant d'autres. La «*movida*» sera considérée comme un label de l'industrie culturelle visant à promouvoir la commercialisation de ces produits, et prendra fin aux alentours de 1983. Paradoxalement, ce fut un terme banni à la fois par le réalisateur, et par ceux impliqués dans la tourmente de ces années là.

Il paraît important d'évaluer les caractéristiques du contexte culturel de base d'Almodovar alors jeune cinéaste, et de son évolution. Nous savons que le réalisateur a collaboré avec des artistes plasticiens de la *Movida*, qui partageaient son goût pour l'esthétique pop. Cependant, il existe un autre rapport encore plus fondamental entre la sensibilité de ce mouvement culturel et la conception d'Almodóvar : l'utilisation, par tous moyens, de motifs propres à la culture populaire, et à la consommation de masse. Celle-ci laisse supposer l'exaltation de la modernité dans l'Espagne pendant cette période.

De toute évidence, les expressions artistiques qui se produisent dans le Madrid de la fin des années soixante-dix ont une décennie de retard par rapport au développement de la pop aux Etats-Unis. Cependant, il faut considérer la nouveauté radicale que suppose l'iconographie artistique de la *Movida*, avec la «haute culture» : la conversion de films, de magazines, des bandes dessinées ou de télévision en objets d'art est une rupture avec le paysage culturel franquiste lui-même. Pendant cette période, les éléments provenant de la culture populaire ont été utilisés pour diluer la dissidence, ou ont été traités de manière péjorative. Les représentants de ce mouvement ont donc proposé que le populaire soit assimilé au nouveau, et qu'il soit porté avec dignité. Dans un sens, cette utilisation singulière de la culture de masse devient symptomatique de cette nouvelle démocratisation de la société espagnole :

¹⁴ B. Bessiere, B. Benassar, *Le défi espagnol*, Paris, éd. De la Manufacture 1991

« Cette généralisation culturelle de ces thèmes vient également accompagner (...) une démocratisation de la culture, culture ouverte à tous et, en ce sens, le cinéma d'Almodóvar est un cinéma qui, sans jamais renoncer à sa vocation d'œuvre d'art, est un cinéma ouvert à tous, et qui ne dénigre pas son sens populaire de média de masse¹⁵. ».

2. intertextualité dans l'œuvre d'Almodovar

Avec tout ce que cela implique, chacune des principales références assimilées à l'iconographie artistique de la *Movida* est présente dans les films de Pedro Almodóvar. Les allusions à la bande dessinée dans ses films apparaissent logiques au réalisateur, qui avait écrit des publications du même genre pour le magazine *Le víbora*¹⁶. On peut prendre pour exemple, dans *Femmes au bord de la crise de nerfs*, le plan du personnage de Lucie (Julieta Serrano), habillée dans les années soixante dix de façon anachronique, cheveux au vent, sur une moto, à l'aéroport prête à tuer Ivan. On peut aussi trouver des similitudes avec l'esthétique de la bande dessinée futuriste, dans la représentation physique et psychologique du personnage d'Andrea (Victoria Abril), l'animatrice du show télévisé «Le pire de la semaine» dans *Kika*.

En outre, les références intertextuelles liées au cinéma sont également fréquentes dans les films d'Almodovar. Il emprunte plus particulièrement aux films classiques américains, la force expressive des citations. Dans *Femmes au bord de la crise de nerfs*, Pepa, actrice de doublage, vit sa rupture avec Ivan par l'interposition de Joan Crawford et Sterling Hayden : lors de l'enregistrement de la version espagnole de leur plus fameuse scène dans *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray, elle s'évanouit. La frontière entre la vie et l'écran n'existe pas ici. Une mise en scène du serial killer de *Kika* (1993), qui a fait passer pour un suicide un de ses crimes, est révélée au fils de sa victime par un extrait du *Rôdeur* (1951) de Joseph Losey. Almodóvar a élevé ce pouvoir de révéléateur au rang de croyance magique : il annonce leur avenir à ses personnages. Ainsi, les amants de *Matador* (1985) ont la

¹⁵ Zurián, Francisco. Regard et passion. *Réflexion au sujet du travail d'Almodóvar en tant que passion*. Edition Vázquez Varela, 2005. p28.

¹⁶ Une des séquences de *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier* est basé la bande dessinée que le cinéaste avait écrit pour ce magazine en 1978.

vision de leur propre fin, grandiose et passionnelle, à travers *Duel au soleil* (1946) de King Vidor, et les goûts particuliers du torero, qui associe jouissance et mort, sont divulgués par la scène d'ouverture, où il se masturbe devant des films d'horreur de série Z. Dans *Tout sur ma mère* (1999), Manuela regarde avec son fils *All about Eve* (1950) de Mankiewicz, avant de se retrouver dans une situation semblable à celle de l'héroïne de ce film. *La Mauvaise Education* compte deux présages cinématographiques. Un bon : enfant, Enrique Goded voit Sara Montiel dans *Esa Mujer* (1969) de Mario Camus, et cela noue sans nul doute son destin de cinéaste. Un mauvais : les deux comploteurs qui manipulent Enrique vont voir un film noir au moment où leur histoire en devient un.

La réflexivité dans le cinéma d'Almodovar, implique un dédoublement de l'énonciation, un repli du film sur lui-même, introduisant l'hétérogène dans le propos. Dans la majorité de ses films et plus particulièrement dans *Attache moi*, *Tout sur ma mère*, *La mauvaise éducation* ou encore *Etreintes brisées*, le cinéma se réfléchit et réfléchit sur lui-même. La posture la plus élémentaire est la citation par allusion, référence explicite, voir citation stricte. Ce décodage allusif ou implicite dépend bien entendu du degré de cinéphilie du spectateur et de sa compétence culturelle. L'autre forme d'intertextualité, plus narcissique, découle de l'autoréférence et des liens que tissent certains personnages d'un film à l'autre, La récurrence de certains types de thèmes confèrent aux films d'Almodovar un air de famille, accentué par la présence des mêmes acteurs.

De plus, trois des protagonistes de la filmographie d'Almodóvar sont clairement définis comme les alter egos du réalisateur : Pablo Quintero (Eusebio Poncela) dans *La Loi du désir* est à la fois cinéaste et écrivain à la mode. Dans le privé, il mène une vie sexuelle et familiale pour le moins agitée : l'auteur et le personnage qu'il crée à l'écran, Pablo, travaillent sur l'obsession et le fantasme ; Enrique Goded (Fele Martinez) dans *La Mauvaise éducation* (2003), ancien pensionnaire d'un collège religieux qu'il a fui est devenu vingt ans après, en 1980, dans la période de la *movida*, réalisateur de film à la recherche d'une nouvelle idée de scénario ; Matéo Blanco, enfin, dans *Les étirements brisées* (2009) réalisateur passionné à succès, aimant et accumulant les références au cinéma hollywoodien, est un directeur d'actrices. Suite à un accident perd la vue et se contraint à écrire

des scénarios et des livres pour ne pas sombrer. Au moment de l'écriture de son scénario, Pedro Almodovar souffrant de migraines prononcées fut contraint de rester plusieurs mois dans l'obscurité, ce qui lui a inspiré ce film.

Concernant la presse, les personnages du *Labyrinthe des passions* sont le reflet distordu et grotesque des personnalités qui apparaissent dans les revues de critique sociale de l'époque : Riza Niro (Imanol Arias) et Soraya (Helga Line), par exemple, sont facilement reconnaissables : Reza Niro et Soraya appartiennent à la dynastie régnante en Iran de ces années là. Ou encore Léo (Marisa Paredes) auteur à succès de romans à l'eau de rose, sous le pseudonyme d'Amanda Gris, intègre sous son vrai nom la rédaction du périodique *El País*, pour écrire des chroniques littéraires. Bien que les éléments de ces revues soient généralement adoptés pour leur iconographie pop, le média le plus caractéristique dans les films d'Almodóvar reste la télévision.

C. La société de consommation à travers l'univers d'Almodóvar

Plus que la bande dessinée et le cinéma encore, ce sont les médias et la mode qui sont les plus utilisés comme références de la culture populaire.

1. Le cas de la télévision

La jeunesse espagnole des années quatre-vingt grandit et s'éduque au travers de la télévision. La majorité des consommateurs de médias de tous les âges optent pour elle pour s'informer et se divertir. Ce support fait donc déjà partie de l'intimité des spectateurs auxquels Almodóvar adresse ses films.

L'importance de la télévision dans l'imaginaire personnel d'Almodóvar est évidente tout au long de sa filmographie. D'une part, il faut noter l'utilisation répétée des journaux télévisés comme outil d'information. Dans *Femmes au bord de la crise de nerfs* c'est par le journal télévisé que Candela (Maria Barranco) apprend l'arrestation de son petit ami Chiite. Un sommaire de grands titres défile au tout début du journal, technique effectivement utilisé à cette époque là. Mais au-delà de ces éléments d'identification externes, l'information télévisée qu'Almodovar intègre dans ses films n'a rien à voir avec le type de nouvelles effectivement diffusées dans ce média.

Le réalisateur transforme surtout l'image et le langage utilisés par les porte-paroles de ce type de discours informatif. L'image, traditionnellement aseptisée des présentateurs, est déjouée lorsque le réalisateur utilise sa propre mère pour remplir cette fonction dans *Femmes au bord de la crise de nerf*. Les films d'Almodovar transgressent l'objectivité du langage descriptif habituel. Dans *Talons aiguilles* (1991), Rebecca (Victoria Abril) va jusqu'à avouer le crime qu'elle a commis lors de la diffusion du journal télé qu'elle présente. En somme, Almodóvar charge le genre informatif de subjectivité, et l'intègre dans un climat oscillant entre grotesque et émotion.

Le réalisateur utilise un autre genre télévisuel dans lequel le mélodrame prédomine, et dont le public est majoritairement constitué de femmes, les mêmes qu'Almodóvar utilise comme personnages principaux dans ses histoires. Le talk show « Le pire de la semaine » a un rôle central dans le film *Kika*. Dans les Cahiers du Cinéma, Almodovar dira « Elle fait son émission comme un prolongement de ses activités de psychologue, car la télévision s'est convertie en unique entreprise génératrice et régénératrice de travail. En Espagne, des chefs cuisiniers font de la télé, des sportifs, des archéologues, des maîtresses de maison, des musiciens, toutes les professions ont leur émission et ce n'est pas très étrange qu'une psychologue ait aussi la sienne¹⁷ ».

La critique féroce de ce genre est dénoncée au travers du personnage d'Andréa et de son manque absolu de scrupules moraux qui tourne des vidéos servant à montrer à son public «Le pire de la semaine ». Dans cette logique, on peut également citer le manque de respect des présentateurs de talk show dans lesquels apparaissent les protagonistes de *Parle avec elle* et *Volver*. Lydia (Rosario Flores) et Agustina (Blanca Portillo) réagissent de la même manière : elles refusent la tentative d'intrusion dans leur vie privée et quittent le plateau.

Une autre référence est récurrente dans sa filmographie : la publicité, omniprésente dans le média télévisuel. Conscient de son importance dans la société de consommation, le réalisateur intègre la publicité dans la plupart des films qu'il réalise pendant ses premières années, comme dans *Attache moi* (1989), en en y

¹⁷ Frédéric Strauss, *The Almodovar Picture Show*, Cahiers du cinéma n° 471, septembre 1993

parodiant les codes . Sur la publicité il dira «(...) Et aussi parce que mes films sont très urbains, la publicité est comme un meuble dans les appartements des citadins, elle fait partie du décor et de l'aménagement intérieur¹⁸». Plus tard, lorsque le réalisateur commencera à délaisser le ton outrancier de ses débuts, et à donner plus de poids mélodramatique à ses narrations, les publicités, perdant de leur pertinence, disparaîtront.

Les éléments grotesques inhérents à l'univers d'Almodovar sont particulièrement figurés dans les spots télévisés qui apparaissent dans ses films. Un exemple en est dans *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier* avec la « culotte reproduction », où il utilise une esthétique romantique et kitsch pour promouvoir des culottes qui satisferont tous les besoins des femmes, y compris celui de la masturbation.

2. Le cas de la mode

Le réalisateur de *La Mancha* est également sensible au fait qu'à ses débuts, « la mode enseigne les impératifs de la société postmoderne: le bien être, aimer et s'aimer soi-même¹⁹», propos qu'il partage avec Luis Garcia Berlanga. En effet, le mouvement artistique qui s'est développé à Madrid après l'apparition de la démocratie a également pris dans le domaine de la mode. En 1984, avec Bibi Andersen et d'autres amis, Pedro Almodóvar était lui-même un des modèles de la collection *Movida* du styliste Francis Montesinos, une des plus grandes figures de la mode en Espagne.

Sa participation à ce défilé n'est pas anodine, car Pedro Almodóvar a toujours porté une attention particulière aux vêtements qu'il utilise dans son cinéma. En fait, le réalisateur est directement impliqué dans la fabrication des costumes et décors de ses films jusqu'à *Matador*. A l'origine, les vêtements de la Femme almodóvarienne combine des éléments de la culture populaire avec des caractéristiques typiques des tendances vestimentaires contemporaines. Pour exemple, dans *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*, Bom (Olvido Gara) est habillée d'après les codes punks, mais porte les boucles d'oreilles des danseuses folkloriques andalouses de Séville.

¹⁸, *Conversation avec Pedro Almodovar*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2007, p.30

¹⁹ Frédéric Strauss ,ibid, p.30

Le personnage est également caractérisé par son manque de sophistication, dû au mélange de styles et de couleurs vives.

En fait, bien qu'il ait reçu beaucoup de critiques quant à ses choix de mauvais goût et insipides, l'esthétique chez Almodovar, contribue de manière décisive à rendre ses films immédiatement reconnaissables du public.

Les costumes servent à la fois à définir ce que les personnages sont et ce qu'ils aimeraient être. Les vêtements bon marché et les couleurs sombres de Carmen Maura révèlent son statut de marginale dans *Qu'est ce que j'ai fait pour mériter ça ?* (1984). Les vestes de costume des années soixante que porte Lucia (Julieta Serrano) dans *Femmes au bord de la crise de nerfs* sont eux, significatifs de l'importance pour elle de se maintenir dans le passé, avant qu'elle ne soit admise à l'asile psychiatrique.

Le costume devient même un acte de passion pour les personnages féminins almodovarien. Dans la séquence du défilé *de mode de Matador*, Serena Assumpta et Eva Cobo sont toutes deux vêtues par des créations de Francis Montesinos qui reflètent distinctement leurs deux caractères. La première porte une robe transparente et une cape qui imite celle du torero. Eva Cobo, quant à elle est vêtue d'une longue robe, couleur rouge sang. Ces deux modèles, créés spécialement pour le film, imagent la confrontation érotique des deux personnages, en lice pour l'amour du torero, Diego. Maria (Assumpta Serna), obsédée par la mort, est une meurtrière. Sa cape est le symbole qu'elle assimile à la corrida, à l'exercice de la passion et de la mort.

Bien qu'il existe des caractéristiques constantes, l'utilisation de la mode dans les films d'Almodóvar a évolué parallèlement à son univers personnel. En effet, le réalisateur atteint une situation lui permettant d'utiliser tous les moyens de production qu'il souhaite. Sa renommée a contribué à faire de son cinéma une vitrine idéale que tout styliste essaye d'utiliser pour présenter ses créations. Et, bien sûr, pour les costumes de ses actrices, Almodovar utilise souvent les meilleurs. Dans *Kika*, Victoria Abril est habillée par Jean Paul Gaultier, avec des costumes inspirés de l'esthétique punk. Le couturier réalisera aussi tous les costumes féminins de *La mauvaise éducation* et également la combinaison, deuxième peau des acteurs Elean

Anaya et Jean Cornet dans *La piel que habito* (2011). Dans *Talons aiguilles*, l'actrice principale porte deux tailleurs Chanel différents, et Marisa Paredes, est vêtue des créations du styliste Giorgio Armani. Ce même créateur fournira gratuitement les costumes de Rosa (Rosa Maria Sarda) dans *Tout sur ma Mère*. Selon la directrice du département costumes, Sabine Daigeler, la majorité des tenues vestimentaires des actrices, dans ses derniers films comme *Etreintes brisées* (2009) sont des confections de grandes marques, signées Rochas ou Galiano.

Dans *Volver* on trouve quelques dessins de Mark Jacobs, Prada et Dolce & Gabbana, mais la plupart des vêtements des actrices proviennent de petits marchés des quartiers les plus populaires de Madrid, comme Vallecas. La robe de Raimunda (Penelope Cruz), a elle été confectionnée spécialement en suivant les normes des vêtements vendus sur ces marchés.

Les vêtements doivent être faits en fonction de la psychologie et des circonstances de la vie de ses personnages. La mode propre aux stylistes de renom apparaît dans ses films seulement si elle a une fonction spécifique. Cependant, les professionnels de la mode sont confrontés, dans les films d'Almodovar, à un défi considérable : concevoir des vêtements qui s'harmonisent avec les décors, souvent de couleurs vives.

Il faut aussi prendre en compte l'importance qu'Almodovar porte aux objets de mode dans ses scénarios. Dans *La loi du désir*, une chemise conçue par Antonio Alvarado devient l'un des éléments clef de la narration, lors de l'assassinat de Juan (Miguel Molino) par Antonio (Antonio Banderas), et pour lequel Pablo est suspecté. Dans une séquence du film *Parle avec elle*, Lydia demande à Marco (Dario Grandinetti) de l'accompagner acheter une robe de Sybila.

Comme tant d'autres questions d'intérêt social qu'Almodovar soulève dans ses films, la mode est aussi un objet de parodie. Dans *Femmes au bord de la crise de nerfs*, Candela affirme à Pepa qu'elle ne peut pas aller à Malaga, la ville dont elle est originaire, parce qu'en plus des problèmes causés par sa relation sexuelle avec un Chiite, elle a la particularité d'être mannequin. Dans *La loi du désir* le policier corrompu (Fernando Guillen) dit à son fils également policier : « Je ne sais pas pourquoi tu as décidé d'être policier. Avec ta gueule tu serais mieux comme

mannequin et en plus tu gagnerais plus ». Enfin, Almodovar interprète lui-même même Francis Montesinos lors d'un défilé dans *Matador*, grande parodie du snobisme associé au monde de la mode

En somme, la mode est une des caractéristiques de la modernité dans l'œuvre du cinéaste. Mais parallèlement aux propositions contemporaines du réalisateur, il faut relever que nombreux sont les arguments de ses films qui prennent racine dans la période franquiste.

D. L'altération de la tradition : les références thématiques des années franquistes dans le cinéma d'Almodovar

Almodóvar fait délibérément table rase d'un passé qu'il considère comme un frein aux possibilités créatives actuelles. La fixation du récit d'Almodóvar dans le présent est une position ostensiblement différente de celle de la culture cinématographique espagnole d'après-guerre, y compris dans les œuvres de ses principaux réalisateurs : de *Calle mayor* de Juan Antonio Bardem à *La prima Angélica* de Carlos Saura et *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice, le passé franquiste avait été porté à l'écran de manière justifiée mais écrasante, au travers des épisodes les plus traumatisants de l'histoire nationale. Dans un entretien avec Frédéric Strauss il déclare : « Personnellement, la transgression n'est pas mon objectif car elle implique un respect, une prise en compte de la loi dont je suis incapable. C'est pourquoi mes films n'ont jamais été antifranquistes car je n'y reconnais tout simplement pas l'existence de Franco. C'est un peu ma vengeance contre le franquisme : je veux qu'il n'en reste ni le souvenir, ni l'ombre²⁰. ».

1. Une critique du passé

Il serait faux d'affirmer que le cinéma d'Almodovar supprime le passé immédiat. Certes, le réalisateur ne fait pas de mentions explicites au franquisme dans ses œuvres, à l'exception du film *En chair et en Os* (1997), qui commence avec la naissance de Victor (Liberto Rabal), durant la période d'« état d'exception » imposé en 1970.

²⁰ Frédéric Strauss, *Conversation avec Pedro Almodovar*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2007, p.30

Cependant, il axe sa filmographie sur la critique des institutions basiques de cette dictature, comme dans *La mauvaise éducation* où il montre la dureté de l'éducation catholique dans les pensionnats.

Il est remarquable de voir le nombre de policiers corrompus et incompétents dans les films du réalisateur. Le premier est le policier fasciste, ignorant et brut, marié à Luci, et qui viole Pepi dans *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*. On en trouve aussi des similaires dans *Qu'est-ce que j'ai fait pour mérité ça ?*, *La Loi du désir*, *Kika* ou encore dans *En chair et en os*. Ils sont un symbole net de la répression exercée pendant les quarante ans de dictature. L'évolution post-franquiste et démocratique se mesure au sein même de l'univers d'Almodovar : au garde civil violeur de son premier film se substitue le commissaire moderne et plein d'humour de *Matador*, puis le jeune garde civil sympathique de *La loi du désir*. Dans *Kika* et dans *Femmes au bord de la crise de nerfs*, les policiers sont toujours en duo, le bon et la brute, restant toujours parodiques et n'arrivant jamais à mener à terme leurs enquêtes.

Et pour évaluer le caractère monolithique de cette représentation, on peut étudier la figure maternelle, référence fondamentale pour lui, présentée avec complexité. En plus des figures maternelles protectrices telles qu'Irène (Carmen Maura) et Raimunda (Penélope Cruz) dans *Volver*, Almodóvar inclut aussi dans ses scénarii des mères castratrices et répressives, comme Berta (Julieta Serrano) dans *Matador*, voir indifférentes à leurs enfants, comme Lucia dans *Femmes au bord de la crise de nerfs*.

Si la mère est l'un des autres piliers fondamentaux du régime de Franco, la famille est un axe narratif de base chez Almodovar. Dans son cinéma, on voit des familles qui auraient pu faire l'objet de films antérieurs à la période démocratique. C'est le cas de l'environnement de Gloria dans le film *Qu'est ce que j'ai fais pour mériter ça ?*, de la structure parentale de Sœur Rosa (Penelope Cruz) dans *Tout sur ma mère*, ou bien encore des membres de la famille de Raimunda dans *Volver*. Ces familles traditionnelles se brisent le plus souvent de façon dramatique. L'assassinat du père par la figure maternelle dans *Qu'est ce que j'ai fait pour mérité ça* en est la représentation. Dans *Volver*, le parricide apparaît deux fois. D'abord c'est la grand-mère, Irène, qui est responsable de la mort de son mari. Puis c'est Paula (Yohana

Cobo) qui en finit avec la vie de son beau-père, alors que Raimunda, sa mère, participe à camoufler le crime. Cet exemple est traité en dehors de la notion de famille traditionnelle.

En fait, les relations parentales qui fonctionnent dans ses films sont celles mises en place par des personnages qui n'ont rien en commun ou presque. Ce sont les circonstances qui conduisent, par exemple, le transsexuel Tina (Carmen Maura) à être choisie comme mère par Ada (Bibi Andersen), dans *La Loi du désir* alors qu'elle avait rejeté la sienne. Cette transformation dans l'attribution des rôles familiaux se retrouve dans la distribution au casting : le transsexuel de ce film est joué par une femme, et c'est en réalité à l'inverse un transsexuel qui incarne le rôle d'Ada.

On pourrait même dire que les individus créés par Pedro Almodóvar luttent contre leur anxiété ou leur solitude en se réunissant. En fin de compte, les femmes qui apparaissent dans *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*, *Femmes au bord de la crise de nerfs* ou encore *Tout sur ma mère* finissent par former une famille, sans qu'il existe un lien du sang.

2. La remise en cause des dogmes

Le tempérament libertaire d'Almodóvar vis-à-vis des valeurs en vigueur, influence aussi la vision qu'il donne de la religion, pilier de l'imaginaire franquiste. Selon Daniela Aronica :

« *La religion est l'une des clés les plus productives à la compréhension de l'attitude ambivalente d'Almodóvar par rapport à la tradition, et aux méthodes par lesquelles le cinéaste met la main sur les codes du passé pour construire une nouvelle identité, propre et nationale*²¹ ».

En fait, les références à la religion sont une constante dans l'œuvre de Pedro Almodóvar. La plupart des personnages de ses films expriment une religiosité pragmatique. C'est le cas de la grand-mère dans *Qu'est ce que j'ai fait pour mériter ça ?*, qui invoque San Antonio pour que sa belle-fille, Gloria, ne soit pas si

²¹ D. Aronica, *Intertextualité et l'autoréférence dans le cinéma d'Almodovar et espagnol*. Edition Vázquez Varela. France. 2005. p.28

négligente, ou encore de Ada dans *La Loi du désir*, qui ne va prier la Vierge que pour lui demander des faveurs comme un travail, et même une résurrection.

C'est précisément devant la « croix de mai » où prient Ada et Tina, qu'on peut voir des éléments irrégieux comme une photo de Marilyn Monroe, symbolisant le mélange du sacré et du profane, caractéristique des films d'Almodóvar. Les religieuses dans le film *Dans les ténèbres* s'identifient tellement aux pécheurs qui veulent racheter leurs fautes, qu'elles consomment de la drogue ou écrivent des romans à scandale. C'est une interprétation, ludique et inhabituelle, qui s'attaque à l'hypocrisie propre au catholicisme le plus rétrograde.

L'iconographie religieuse est un élément récurrent dans ses films. Parmi les exemples possibles, on peut citer les collages de vierges qui ornent la maison de Ramon (Alex Casanova) et Kika dans *Kika*. Dans ces collages, les vierges apparaissent à côté de femmes nues. On observe un syncrétisme évident, proche des pratiques de la piété populaire, si caractéristique de l'Espagne. Mais il y a en plus une composante *kitch*, significative de l'influence esthétique de la pop dans l'œuvre d'Almodovar.

« Les Espagnols, vont à la l'église, mais leur religion est surtout domestique avec leurs saints qu'ils vénèrent chez eux²²»

Au-delà de son utilisation ludique, la religion permet de faire des allusions dramatiques. Les personnages du Père Constantin dans *La Loi du désir* ou le père Manolo dans *La Mauvaise Education*, font nettement référence à l'enfance qu'a eu Almodóvar dans un internat catholique. On trouve un autre personnage qui illustre son point de vue sans réserve sur la religion: Berta, dans *Matador*, qui appartient à une organisation religieuse, et ne tolère la présence de son propre enfant dans sa maison que s'il suit les principes établis par l'organisation.

Cette réflexion sur le phénomène religieux révèle l'héritage du catholicisme dans la personnalité d'Almodóvar. Cette importance est également soulignée dans le comportement obsessionnel de certains personnages : Ramon a besoin de prendre en photo ses rapports sexuels avec Kika; Leo fait un retour initiatique dans son village pour tenter de mettre fin à la crise qui l'affecte dans *La fleur de mon secret*;

²² Frédéric Strauss, *Conversation avec Pedro Almodovar*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2007, p.183

Benigno, en répétant systématiquement toutes les activités qu'Alicia aimait faire avant son coma, installe aussi un rituel dans *Parle avec elle*.

C'est au travers de la pratique de ces rituels, reflets d'une forme de spiritualité, que les personnages tentent d'invoquer la faveur des forces divines qui régissent le monde. C'est en ce sens que le rituel induit le comportement des personnages. Ce phénomène est encore accentué lorsqu'Almodovar fait référence à la corrida, symbole de passion et de mort.

3. Références culturelles hispaniques

Dans *Matador*, Maria tue l'un de ses amants en écoutant la voix de Diego qui décrit l'art de tuer lors d'une conférence. Et dans *Parle avec elle*, Lydia, est une femme engagée dans la tauromachie, traditionnellement réservée aux hommes. Par ces deux exemples, Almodóvar modifie cette référence culturelle, considérée durant la période franquiste comme un symbole de la supériorité masculine.

Cette représentation de la corrida rappelle, une fois de plus, la nouvelle définition de la culture hispanique, évidente dans le travail d'Almodóvar. Pendant le franquisme, toute référence à l'Andalousie était assimilée à cette culture. Le cinéma était le support privilégié de cette propagande. La musique et les références andalouses étaient alors utilisées comme instruments de contrôle social, suscitant le consensus et diluant la dissidence.

Pour preuve de cette influence, de nombreuses séquences musicales sont développées dans ses films. On peut citer par exemple le couplet andalou « La bien pagá », du chanteur Miguel de Molina, qui passe à la télévision pendant que Gloria fait l'amour à son mari sans plaisir, dans *Qu'est ce que j'ai fait pour mériter ça ?*

L'importance de l'Andalousie comme élément traditionnel hispanique, est soulignée par de nombreuses références dans le cinéma d'Almodóvar. Parmi elles, Kika décide d'amener à Montilla (Cordoue) un garçon trouvé sur la route. Désireuse de reconstruire sa vie après un viol, et déçue de sa relation avec Ramon, elle part en voyage vers le sud de l'Espagne avec un nouvel homme, comme en recherche d'une vie nouvelle.

Les deux amants de Pablo viennent aussi de l'Andalousie dans *La Loi du désir*. Et lorsqu'il regarde la photo de l'homme qu'il aime, Juan, à côté du phare de Trafalgar, il contemple en même temps un lieu mythique.

L'approche qu'Almodóvar choisit pour représenter l'Andalousie est très semblable à celle d'autres cinéastes espagnols qui l'ont précédé. Ceci est illustré dans *La loi du désir* par le village blanc aux rues étroites lorsque Pablo découvre la mort de Juan. Dans le même film, Antonio vit à Jerez, dans une maison avec cour centrale et murs blancs, lieu qu'on pouvait aussi trouver dans un film franquiste. Et dans *Parle avec elle*, la ville de Cordoue, est facilement reconnue par son monument le plus archétypique: la mosquée.

L'univers andalou est identifié à travers des éléments conventionnels, et non par des icônes. En fait, dans les années quatre-vingt, l'esthétique de la «*Movida*» était déjà définie par l'intégration d'éléments traditionnels folkloriques. Il en est de même chez Almodóvar. On a déjà mentionné le mélange de style punk et des costumes sévillans de Bom. Dans *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*, on assiste à une scène où les personnages féminins visitent une exposition de peinture de Los Costus où l'on trouve des tableaux de femmes habillées à l'andalouse.

En outre, ce même mélange de modernité et de tradition se retrouve dans certains personnages andalous des films d'Almodovar. Cela s'applique à Candela qui vient de Malaga, tout comme à la comédienne Maria Barranco qui l'interprète, et qui garde cet accent propre au sud de l'Espagne. Même si elle exerce le métier de mannequin son comportement est plus proche d'un personnage des comédies musicales des années trente, que de celui d'une femme moderne. Mais l'esthétique de Candela reste assez moderne, avec des boucles d'oreilles aux formes de cafetières en lieu et place des anneaux de Séville.

On relèvera aussi, dans le cinéma d'antagonisme de Pedro Almodóvar, les plats gastronomiques andalous, comme les gazpacho cuisinés par Pepa pour tuer un amant infidèle dans *Femmes au bord de la crise de nerfs*. Autres objets religieux traditionnels andalous, les croix de Mai, deviennent des objets de culte païen, par opposition de l'image de Marilynne en vierge dans *La loi du désir*.

Dans ces références culturelles, comme dans le reste de ses films, Pedro Almodóvar exerce une force qui transforme tout. Les couleurs du désir qui teintent son regard définissent son univers, à la fois très personnel, mais aussi typiquement espagnol. Univers particulier qu'il ne cesse de construire depuis plus de vingt ans.

E. Accueil de l'œuvre d'Almodovar par la critique et le public.

Après m'être intéressé à ce qui rattache le cinéma d'Almodovar intrinsèquement à son pays et ses origines, je vais maintenant m'attarder sur la manière dont sa filmographie est perçue en Espagne et à l'international, tant par le public que par la critique.

1. De l'anonymat à la consécration - De l'ombre à la lumière.

Après que le film *Dans les ténèbres* ait été projeté aux festivals de Venise et de Miami en 1983, le cinéma d'Almodóvar c'est exporté à l'étranger et il devient alors un ambassadeur improbable de la culture espagnole à l'international, largement assimilé à Franco et au catholicisme. Après l'accueil mitigé en Espagne de ses deux premiers longs métrages, qui furent pourtant des succès cultes dans le réseau underground de la *Movida*, bien que mis à mal par les critiques, Almodóvar va réaliser dix sept longs métrages en environ trente cinq ans. L'une des preuves les plus tangible de son succès en tant que réalisateur est que tous ses films ont généré un bénéfice, en dépit de son amateurisme, de ses modestes débuts, des sujets tabous qu'il a persisté à traiter, et cela jusqu'à la maturité et la maîtrise de ses dernières productions.

Almodovar est un vrai enfant terrible de l'Espagne. Les voix qui faisaient autorité dans le cinéma espagnol d'il y a trente ans, ont longtemps méprisé le jeune réalisateur jusqu'à ce qu'il atteigne un succès certain à l'étranger. Ils lui ont alors donné la validation initiale dont il avait besoin et ont encouragé ses œuvres ultérieures. Ses derniers films ont tous été exécutés avec le plus grand souci de la maîtrise technique, esthétique et narratologique, plaçant Almodóvar comme un auteur et un ambassadeur du cinéma espagnol respectable, et cela pour longtemps.

La comparaison avec Andy Warhol est maintenant galvaudée, mais néanmoins valide. La réception initiale du pop art par les élites américaines dans le monde de l'art, marquée par l'ambivalence, le dégoût, et même l'hostilité, était tout à fait semblable à celle d'Almodóvar par les élites espagnoles du cinéma dans les années quatre vingt, qui grinçaient des dents face à sa technique amateur, ses thèmes sordides et même son style narratif décousu.

Pour un cinéaste autodidacte, il apparaît logique que ses premiers films soient évités d'un point de vue technique et esthétique. Mais il est aussi un des représentants de la *movida*, et est parallèlement proclamé « agent provocateur » du mouvement underground de l'époque. Son amateurisme n'est pas la seule raison de son impopularité auprès du public et de la critique. La forte tradition d'un cinéma réaliste en Espagne avait depuis longtemps mis en place des notions de ce qu'était et n'était pas le cinéma national. Or les films de comédies grossières ou faisant référence à la culture populaire, n'en étaient certainement pas aux yeux de la critique. Ce n'est pas seulement ce que dit Almodóvar qui a d'abord irrité les spectateurs de ses films, mais la manière dont il le dit, l'habille, le peint et l'enveloppe dans un récit satirique et maladroit. La critique espagnole de l'époque considérait ses films comiques comme un signe d'immaturité. Inversement, un réalisateur comme Carlos Saura était perçu comme un réalisateur établi et très honoré. C'est ce dernier qui constituait alors le capital culturel traditionnel pour la promotion du cinéma espagnol à l'étranger.

À bien des égards, et bien que produite par un espagnol, en Espagne, en langue espagnole, et pour être vue par un public espagnol, l'œuvre d'Almodovar a engendré l'étude des interprétations transculturelles en raison de ses références au *camp* et au mélodrame, importés de la tradition Hollywoodienne. Alors que certains chercheurs examinent les interprétations transculturelles d'Almodóvar en dehors de l'Espagne, quelques-uns ont tendance à voir sa réception domestique comme une autre forme d'interaction interculturelle entre la contre-culture et la culture de masse.

Dans le contexte international et interculturel, Almodóvar a été à la fois défendu par les élites et blâmé par la droite conservatrice lors de ses exportations à

l'étranger. Indépendamment de la réception de ses films à l'international, il est une figure notable dans le cinéma pour sa capacité à créer des films dont les thèmes universels font écho auprès du public de nombreux pays, aux langues et cultures différentes. Le succès d'Almodóvar est sans doute lié à sa capacité à communiquer avec une certaine profondeur avec un public multiculturel. L'originalité du cinéma d'Almodóvar réside dans son hybridité : il emprunte beaucoup au monde du cinéma hollywoodien, mais maintient un scepticisme européen plus intellectuel, une distance marquée par l'ironie et l'autoréflexivité. Par sa dextérité, le réalisateur espagnol combine les éléments du mélodrame hollywoodien, dont le style est largement diffusé et reproduit, avec des farces et références locales espagnoles, qu'il mélange à une sensibilité européenne. Il possède alors, d'un point de vue marchand, un produit qu'il peut commercialiser en Espagne, mais aussi exporter aux États-Unis, en Europe et dans les pays hispanophones du monde entier.

A partir de *Femmes au bord de la crise de nerfs* (1988), dont la nomination aux Oscars suppose la reconnaissance internationale du cinéaste, les critiques de ses films deviendront de plus en plus favorables. Le critique Thierry Jousse dit « il est peut-être temps, au moment où sort son septième long métrage, de parler de Pedro Almodovar autrement que comme d'un pur effet de mode²³. ».

C'est avec *Tout sur ma mère* en 1999 qu'Almodovar devient une valeur pérenne du cinéma international. Il obtient alors son premier Oscar du meilleur film étranger, en plus du Golden Globe, du César, de trois prix du cinéma européen, du David di Donatello, de deux BAFTA, sept Goya et quarante cinq autres prix. Trois ans après, il récidive avec *Parle avec elle*, et fait même mieux en recevant l'Oscar du meilleur scénario, cinq prix du cinéma européen, deux BAFTA, le Nastro d'Argento, un César et de nombreux autres prix partout dans le monde... sauf en Espagne.

²³ Thierry Jousse, *Pastiche et mélange*, Cahiers du cinéma n° 416, février 1989, p.41

2. Perception aux Etats unis et en France

Bien qu'il existe donc un marché potentiel pour ses films dans tous les pays, cela ne signifie pas pour autant que chaque pays considère ses films de la même manière. Bien au contraire, Almodóvar a admis qu'il aimerait voir les différentes interprétations culturelles de ses films comparées et opposées. Il note qu'en France et en Italie, il est généralement «considéré avec plus d'objectivité et de liberté» que dans son pays natal. En Allemagne, les différences culturelles entraînent souvent des confusions. Aux États-Unis et en Grande-Bretagne, ses films sont souvent attaqués pour misogynie, immoralité, homosexualité, violence....²⁴ .Almodovar a fait remarquer que:

« Les films de studios américains deviennent si infantiles qu'ils refusent d'accepter même les réalités les plus élémentaires tels que le fait que les gens vont coucher les uns avec les autres. Le public peut supporter cela, mais pas la Motion Picture Association of America. Je suis considéré comme un phénomène scandaleux, presque un danger pour le peuple américain. Quand je vais là-bas j'ai toujours l'impression que je vais mettre à nu leurs contradictions. Sans le vouloir, mon sens de la liberté met en évidence le manque de liberté dans le cinéma américain. Et l'absence de préjudice de mes personnages ne sert qu'à montrer l'énorme préjudice existant en Amérique²⁵. ».

Pour une nation qui elle-même est une démocratie et un pays de liberté, il est remarquable de voir le despotisme de la MPAA, dirigeant cruel d'Hollywood et des films indépendants.

Le film *Attache moi* a d'ailleurs reçu une mention X de la MPAA, habituellement réservée pour les films pornographiques. Malgré les protestations d'Almodovar, le classement est resté et la distribution de ce film en a souffert alors que le film a reçu des critiques uniformément positives en Espagne.

²⁴ Frédéric Strauss, *Conversation avec Pedro Almodovar*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2007, p.118

²⁵ Strauss *ibid*, p.119

Malgré des obstacles comme celui-ci tout au long de sa carrière cinématographique, Almodóvar est apprécié dans n'importe quel contexte culturel pour sa capacité à passer de la contre-culture au grand public. Dans son Espagne natale il est d'ailleurs incontestablement une célébrité : « Dans les rues de Madrid, dans les bars, dans les clubs, tout le monde le connaît : son public chez lui dépasse toutes les frontières de classe, d'âge et de sexe, et il est régulièrement harcelé pour signer des autographes par de vieilles dames²⁶ . ». Prenant tout cela en considération, il serait faux de dire que le peuple espagnol a accepté le cinéma d'Almodovar à l'unanimité, et il est encore moins vrai que tous ses films ont été applaudis dans son pays d'origine. *Matador*, par exemple, est un film très espagnol à première vue, avec une romance hétérosexuelle torride et de la tauromachie, mais les subtilités de la culture espagnole se sont avérées plus puissantes. C'est le film qui a causé le plus grand malaise et qui a eu moins de succès en Espagne qu'à l'international. « J'y parle du plaisir et de la sensualité de la tauromachie, ce qui est un sujet tabou ici²⁷. », la tauromachie semble être une tradition nationale encore plus vénérée que la religion. Au contraire, en Argentine et en Angleterre, *Matador* est un de ses films les plus réputés.

En France, dans les Cahiers du cinéma, les jugements négatifs s'atténuent, sous l'influence de Frédéric Strauss qui devient un admirateur inconditionnel de son cinéma, lui offrant interviews, reportages sur ses tournages et même des unes. Cette élévation d'Almodovar par rapport aux autres réalisateurs espagnols finit par représenter l'idée que les français se font d'un cinéma espagnol dont il est le modèle, qui lui offre une vraie reconnaissance en tant qu'auteur. Peut-être le fait que dans les années 1990, Ciby 2000, un groupe français, se soit imposé comme l'un des coproducteurs habituels peut également expliquer sa forte présence sur le marché français. En 2006 une exposition *Almodovar Exhibition* a eu lieu à la Cinémathèque Française de Paris dont Strauss fut commissaire.

Si l'on observe le box office de Pedro Almodovar, on remarque que le réalisateur espagnol cumule en effet 14 436 339 entrées en France pour 19 films,

²⁶ Clark, Tim. Pedro Almodóvar: Interviews Pedro Almodóvar: Desperado Living 1988..

²⁷ Thierry Cazal , Cahier du cinema (les), n° 407/408, mais 1988, p.144

soit 759 807 entrées de moyenne par film. *Volver*, qui reste son plus gros succès en France avec 2 349 220 entrées, est également numéro un aux États-Unis et dans le monde. On remarque aussi que depuis *Parle avec elle* en 2002, et à l'exception de *La mauvaise éducation*, la France est le pays européen qui cumule le plus d'entrées pour les films d'Almodovar et que cinq de ses films ont fait plus de 1 000 000 d'entrées, révélant une véritable adhésion et une grande fidélité du public français²⁸.

Cependant, son dernier film *Les amants passagers* (2013), a été mal reçu par la critique espagnole et internationale, et boudé par les spectateurs qui ne se sont déplacés qu'à moitié par rapport au film précédent. Il n'y aura pas pour Pedro Almodovar cette année encore de nomination à l'Oscar, mais comme lot de consolation, il se verra remettre en décembre 2013 un prix honorifique pour l'ensemble de sa carrière aux European Film Awards. Si l'on considère ses débuts de cinéaste décriés puis encensés, sa pratique autodidacte, et surtout sa longévité, on ne peut que reconnaître que le parcours est formidable et ce titre mérité. C'est une reconnaissance Européenne pour un auteur profondément attaché à la défense de l'exception culturelle.

²⁸ Sources: <http://www.jpbox-office.com/fichacteur.php?id=19>

Partie II - Cas pratiques & Analytiques sur une partie du corpus

Après m'être intéressé aux valeurs profondément liées à l'identité culturelle nationale qu'il injecte esthétiquement et thématiquement dans l'ensemble de son œuvre, et à la manière dont celles-ci sont perçues par la critique et le public, je vais maintenant analyser à travers quatre de ses films les éléments récurrents dominants qui font d'Almodovar un cinéaste à la fois singulier et pour autant international.

Le premier point analysera l'esthétique *camp* de *Pepi, Luci, Bom, et autres filles du Quartier* (1980) et ses enjeux, parce qu'il est le premier long métrage du réalisateur qui n'a alors qu'une pratique sommaire du cinéma, et qu'il se veut subversif en cette période de la *Movida*. Mon deuxième choix, *Femmes au bord de la crise de nerfs* (1985) s'inscrit dans la fin de ce courant artistique. Il y sera dégagé et analysé les thèmes forts qui ont fait de ce film un succès international. *Tout sur ma mère* (1999) permettra de développer la spécificité de l'esthétique almodovarienne basée sur l'emprunt et la réappropriation d'œuvres existantes, ici le cinéma et le théâtre. J'étudierai ces modèles et analyserai la manière dont il s'en empare pour mieux les transcender. Enfin, à travers *La mauvaise éducation* (2003), au-delà de l'étude du genre cinématographique et de l'intrigue, c'est au profilmique que je consacrerai mon analyse esthétique de révéler les nuances et subtilités voulues par le réalisateur.

A. PEPI, LUCI, BOM ET AUTRES FILLES DU QUARTIER



Ce film au demeurant léger renvoie à une critique politique et sociale forte. Evoluant entre mauvais goût, farce et plaisir de l'exagération, Almodovar confronte des personnages traditionnels espagnols avec d'autres qui sont alternatifs et subversifs, comme un moyen de reconfigurer l'identité nationale. Grâce à une opération de recyclage de la culture populaire, Almodovar redéfinit de nouvelles relations entre tradition espagnole et altersexualité. Avec cette démarche artistique Almodovar non seulement libère la tradition espagnole du fascisme et du puritanisme, mais il offre aussi de nouvelles interprétations sur le genre, la famille, la nationalité et la sexualité.

Dans cette partie, je vais analyser le premier film commercial d'Almodovar : *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier* (1980) afin de déterminer comment le réalisateur utilise le style «camp» comme stratégie subversive contre la société espagnole.

1. Le modèle *Camp* comme stratégie politique ?

a. Contexte espagnol après la mort de Franco avec la *Movida* : paysage des premiers films commerciaux d'Almodovar

Pepi, Lucy, Bom et autre filles du quartier est diffusé dans le circuit alternatif madrilène en 1980 et est constitutif de la période de *la Movida*, mouvement culturel majeur qui a surgit après la mort de Franco en 1975. *La Movida* est un mouvement urbain qui a eu lieu principalement à Madrid et d'autres villes comme Barcelone et Bilbao. Ce mouvement signifie la libéralisation de la société espagnole, caractérisé par la liberté d'expression, l'hédonisme et la croissance des idéologies libertaires, comme une réponse à une société fondée sur la prohibition. La dictature de Franco (1936-1975) était fondée par l'imposition de modèles rigides moraux, inspirés par l'église catholique conservatrice. *La movida* a développé son contrepoint dans la grossièreté et la frivolité, en adoptant particulièrement le style punk britannique. La dictature de Franco a sévèrement restreint les influences politiques et culturelles étrangères en Espagne, isolant la société espagnole et paralysant toute tentative d'une plus grande ouverture d'esprit vue dans d'autres pays européens dans les années 1960 et 1970. Pendant le régime de Franco, le sexe et la nudité explicites sont interdits dans les films espagnols, bien que la sexualité soit commune à ce stade dans le cinéma Européen. Après la mort de Franco est apparue une avalanche de films politiques, adaptations cinématographiques de livres sur la guerre civile espagnole, comme le film *Ultima tardes con Theresa* (1984) de Gonzalo Herralde adapté du roman de Juan Marsede ou encore le film de Vincente Aranda *Assesinato en el comité central* (1982) adapté du roman de Manuel Vazquez Montablan. Mais cinq ans plus tard, à l'apogée du processus démocratique, les principaux cinéastes espagnols semblent être complètement pris au piège dans le passé, l'adaptation de romans et films politiques demeurant leurs principales productions.

Au début des années 80, l'aspect rigoureux et conservateur du parti de gauche a malgré tout dominé le cinéma espagnol celui-ci semblant indifférent à montrer la nouvelle société qui connaît une période de changements radicaux fascinante. En revanche d'autres expressions visuelles au cours de *la Movida*, comme la peinture et le dessin, favorisèrent une extravagante liberté au travers de

laquelle tout pouvait passer sans censure, plus particulièrement dans les milieux underground.

L'identité homosexuelle en Espagne n'a jamais été exprimée d'une manière explicite comme c'est alors le cas dans les pays anglophones. Après la mort de Franco, cette génération espagnole gay et lesbienne est finalement moins attachée aux libertés politiques spécifiques accordées par la démocratie, qu'aux libertés individuelles leur permettant d'exprimer plus authentiquement leur sexualité. Une génération d'artistes altersexuels a commenté les changements culturels importants de l'époque par le biais de la bande-dessinée, comme *Anarcoma* créée par Nazario Luque Vera et publiée dans le magazine *El Vibora* en 1979, ou au travers de nombreuses publications utilisant une esthétique post-moderne, s'appuyant fortement sur la primauté des images et évitant les discours politiques profonds.

Pedro Almodovar est fortement lié à ces artistes. Il s'installe à Madrid en 1968 où il décroche un travail chez *Telefonica*, l'opérateur télécom national, et économise pour s'acheter une caméra Super 8. A 22 ans et entouré d'un groupe d'amis, il se sentait prêt à faire ses premiers pas dans la réalisation de films. Almodovar a alors pu participer à différents festivals de Super 8, et faire des comédies expérimentales avec des titres tels que *Folle... Folle... Folleme ... Tim* (Baise, baise, baise-moi, Tim). Mais ses œuvres, qui ont toujours raconté une histoire en essayant d'y inclure tous les genres, ont été considérées comme très anciennes par les pionniers du genre. Almodovar a néanmoins été au centre des mouvements underground madrilènes : il a écrit pour des journaux et des magazines underground, a joué avec la compagnie de théâtre indépendante *Los Goliardos*, a écrit le roman *Fuego en las Entrañas* (le feu aux entrailles) et réalisé un roman photo pornographique *Todo Tuya* (Tout à toi). Il a été le leader d'un groupe rock appelé *Almodovar et Mc Namara*, et a créé le personnage *Patty Diphusa*, une star du porno internationale dont les aveux sérialisés apparaissent dans le magazine *La Luna*.

Il travaille encore pour la compagnie de téléphonie nationale quand il fait la rencontre de l'artiste Carmen Maura dans la compagnie *Los Goliardos*. En même temps qu'il y tenait un petit rôle, il écrit des histoires pour le magazine *El Vibora* et crée une sorte de roman-photo, qui devait être, selon lui punk, « agressif, sale et

drôle²⁹ ». Carmen Maura l'a convaincu de tourner ce roman photo en film intitulé originellement *Erections Generales* (*Erections Générales*), rebaptisé *Pepi, Luci, Bom y otras Chicas del Monton* (*Pepi, Luci, Bom et autre filles du quartier*), film tourné en 16mm en une année entre 1979 et 1980. Carmen Maura contribue à trouver des financements pour la production de ce premier long métrage indépendant commercial, et aidée par Felix Rotaeta qui joue le policier dans le film. Maura et Rotaeta ont réussi à lever un demi-million de pesetas grâce à leurs contacts dans la profession et leur notoriété. En 1996, Almodovar déclare que le film est officiellement son travail le plus imparfait : il a été réalisé avec un budget faible et la majorité des participants, y compris le cameraman sont amateurs.

b. Célébration et critique d'une société post franquiste

Le film d'Almodovar insuffle une expression politique. Bien que ce film ne soit pas démagogique, il renverse à la fois les codes idéologiques que le franquisme a utilisé pour définir l'identité nationale du pays, et les aspects puritains et conservateurs du parti de gauche qui ont exclu et condamné toute expression de l'homosexualité, et qui dominant le cinéma espagnol avant les années 1980 grâce à l'installation d'un discours dictatorial basé exclusivement sur les événements passés. Ces films représentent un style que rejette Almodovar, proposant en revanche la frivolité et un style provocateur dès ses premiers ouvrages. Refusant un discours fondé sur les questions politiques, il privilégie l'humour et l'hédonisme superposé à la gravité, et utilise la parodie, le rapiéçage, l'incongruité et la théâtralité dans le but de renverser la structure familiale, la nationalité, les rôles de genre, l'autorité et les conventions sociales sur la sexualité.

Pepi, Luci, Bom et les filles (1980) est une comédie centrée sur le paysage urbain de Madrid. Le film recrée l'atmosphère de la jeune génération qui a participé au mouvement de la *Movida* et représente les intentions d'Almodovar de célébrer une société qui vient tout juste de commencer à jouir de sa propre liberté.

²⁹ Antoine de Baecque, *Pepi, Luci, Bom*, Cahiers du cinéma (les) n°437 ,novembre 1990, p88

Le film naît de l'esthétique visuelle du pop'art et de l'idéologie provocatrice et insultante du punk. Le pop est présent à travers l'exaltation de surfaces et de textures aux couleurs vives, qui sont accompagnées d'éléments provocateurs et repoussants, caractéristiques typiques de l'attitude punk. Dès le générique sont réunies plusieurs manifestations culturelles de la *Movida* : la chanson Little Neals, interprétée par l'une des actrices du film, imprime d'emblée un rythme enlevé et préfigure le rôle qui sera dévolu à la musique tout au long de la fiction, en particulier avec la présence de la jeune chanteuse Alsaka. Sur le plan visuel, le graphisme coloré de Ceesepe, inspiré par la bande-dessinée, anticipe sur les principales séquences du film, tout en rappelant l'origine de l'histoire, un roman-photo, commandé à Pedro Almodovar par la revue *El Vibaora*. Ceesepe réalise également les intertitres qui ponctuent régulièrement la narration.

Les personnages principaux du film sont trois filles: Pepi (Carmen Maura) une fille libérale entretenue par son père, qui n'a pas d'idée sur ce qu'elle veut faire de son avenir; son amie Bom (la chanteuse Alaska) une adolescente lesbienne chanteuse de punk; et Luci (Eva Siva) une femme au foyer d'âge moyen, mariée à un policier sexiste (Felix Rotaeta). En d'autres termes pour Almodovar: « Pepi, Luci, Bom m'a aidé à exprimer de façon concrète ma relation au pop, un style dont je me suis toujours senti proche, la pop corrosive de la fin des années soixante-dix³⁰.» . L'attitude punk du film était l'une des caractéristiques de l'œuvre d'origine: *Pepi, Luci, Bom et autre filles du quartier* fut d'abord une bande-dessinée punk et vulgaire, puis un roman-photo avec des archétypes clairs: la jeune fille moderne, la chanteuse de punk, le flic méchant et sa femme.

Pepi vit à Madrid et cultive des plants de marijuana sur le balcon de son appartement, l'intrigue débute lorsqu'un policier qui a remarqué les plants de marijuana depuis la rue, décide de contrôler Pepi à son domicile et l'accuse de possession de drogue. Pepi lui propose une fellation pour acheter son silence, mais le policier la viole et Pepi perd sa virginité. Assoiffée de vengeance parce qu'elle voulait vendre sa virginité contre une forte somme d'argent, Pepi exige de son amie Bom de donner au policier une terrible correction. C'est en costume traditionnel

³⁰ Antoine de Baecque, *Pepi, Luci, Bom*, Cahiers du cinéma (les) n°437, novembre 1990, p89

andalous et en chantant une Zarzuela que Bom et son groupe punk accomplissent cette mission de nuit en paradant dans la rue, mais le lendemain Pepi se rend compte qu'ils ont passé à tabac par erreur le frère jumeau du policier. Pepi a le projet d'une forme plus complexe de vengeance et se lie d'amitié avec l'épouse de ce dernier, avec pour excuse de prendre des leçons de tricot avec elle. Le plan de Pepi est de corrompre Luci et de l'emmener loin du policier. Au cours de la première leçon, Pepi apprend que le mariage de Luci est motivé par un profond désir de masochisme, et est frustrée car son mari la respecte comme sa propre mère. Quand Bom entre dans l'appartement, elle fait la connaissance de Luci, et toutes deux semblent tomber sous le charme. Pepi suggère alors à Bom d'uriner sur le visage de Luci pour satisfaire son fantasme masochiste. Toutes deux commencent alors une relation romantico-masochiste. Le film tourne autour de la romance entre Luci qui quitte son mari policier pour Bom, comme Pepi l'avait imaginé. A la fin du film, Luci se remet avec à son mari, tandis Pepi et Bom planifient une nouvelle vie ensemble.

2. Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier une esthétique *Camp* ?

a. L'opération de recyclage de la culture populaire à travers la parodie *Camp* : Donner un sens nouveau aux anciens modèles

L'opération de recyclage de la culture populaire est la stratégie utilisée par Almodovar dans tous ses films, et fait partie de son esthétique *Camp*. Dans *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier* il y a quelques exemples qui démontrent clairement comment ce recyclage opère, et comment Almodovar, par la parodie, déconstruit les schémas culturels traditionnels espagnols, donnant de nouvelles significations à des formes anciennes.

Quand Bom et sa bande de Punk attaquent le frère jumeau du policier, ils portent des costumes andalous et chantant une Zarzuela, sorte d'opérette ou d'opéra comique qui est un assemblage de chants populaires, de danses et de passages parlés dont l'écrivain Calderon fut l'inventeur en 1629. Almodovar utilise d'abord la parodie parce que le groupe affiche une attitude punk, en même temps qu'il représente des personnages traditionnels espagnols. Puis lorsque Pepi donne à Bom et sa bande, les plants de marijuana dans le but de les payer en échange de

leur aide, Almodovar associe des personnages traditionnels espagnols avec de jeunes gens modernes qui aiment les expressions libérales et la consommation de drogue.

Pendant les années 1980, l'Espagne a été préoccupée par la libéralisation du discours culturel et artistique de l'héritage fasciste. La parodie du mouvement *Camp* est une stratégie et une réponse politique que les artistes utilisent pour donner de nouvelles significations à des formes anciennes.

La dictature de Franco a utilisé un répertoire iconographique pour générer une identité espagnole homogène, qui exclue musulmans, juifs, protestants, Basques, Galiciens, communistes et homosexuels. Durant les années 1940, de nombreux éléments de la culture populaire ont été réemployés par le franquisme comme le matador qui représentait le courage et l'individualisme des Espagnols. Une autre image populaire réappropriée par le franquisme était celle d'une Andalousie idéalisée : sa musique, ses danses, ses coutumes et ses femmes espagnoles stéréotypées, représentaient un lieu exotique, une image espagnole identifiable pour le reste du monde. La nouvelle Andalousie est montrée à travers des films et des chansons qui font partie de « *la Española* », une campagne concentrée à mettre en évidence « les saveurs de l'Espagne » utilisée pour promouvoir une identité nationale fictive. La Zarzuela et la copla sont des expressions artistiques fortement promues au cours du franquisme.

La copla, est une forme de chanson populaire espagnole, dans laquelle la chanteuse délivre un discours qui éclaire le type de rôle des genres encouragés pendant la dictature. Selon l'écrivain Auguste Bréal, dans les chansons Copla, la structure sociale espagnole est traditionnellement représentée par Dieu et la mère. Le seul système de gouvernement serait monarchique et son univers serait roi, l'homme serait supérieur à la femme et l'âme prévaudrait sur le corps. Des chanteuses comme Lola Flores et Juanita Reina ont été considérées comme des stéréotypes de la féminité, représentant les vertus raciales hispaniques. Seules les

femmes, comme Lola Flores, consacrées au catholicisme, présumées vierges jusqu'au mariage, avaient le droit d'être sur scène³¹.

Pendant la dictature de Franco, les homosexuels et les femmes ont subi la même répression. Les homosexuels ont été condamnés à l'invisibilité et les femmes ont été condamnées à exercer un rôle inférieur par rapport à la suprématie masculine. Cette approche revisitant les vieilles chansons traditionnelles et les personnages tels que les femmes andalouses, est également évoquée dans le film quand les artistes expérimentaux gays undergrounds, qui vivent avec Bom et Luci, travaillent sur de grandes toiles dont les motifs représentent des femmes andalouses avec des robes colorées. Ces femmes andalouses, qui pendant la dictature ont été liées aux stéréotypes de la féminité, ont été associées dans cette séquence à l'homosexualité et à la jeunesse underground qui participent à la *Movida*. Avec ces associations Almodovar recycle les vieilles formes et leur donne de nouvelles significations. La nouvelle reconfiguration de l'identité nationale comprend l'hétérogénéité et la différence.

La famille et l'église catholique sont les deux piliers sur lesquels reposent les fondements moraux de la société espagnole. La famille espagnole a été structurée par les rôles de genre clairement définis. La politique familiale a représenté un des principaux axes de la politique sociale de la dictature conformément à la doctrine franquiste qui, l'associant à l'institution de l'Eglise catholique, faisait de la famille une véritable clé de voûte du régime, alliant promotion de la natalité à celle de femme au foyer. Jusqu'à la mort de Franco, les hommes espagnols ont eu le contrôle légal de leur épouse.

Almodovar utilise également la parodie pour déconstruire les stéréotypes espagnols tels que la famille traditionnelle représentée dans le film par le mari sexiste et homophobe et la ménagère opprimée. La femme au foyer typique est incarnée par Luci. Complètement frustrée parce que son mari ne la bat pas, elle avoue à Pepi lors du premier cours de tricot, que son mari la respecte comme sa propre mère. La déclaration de Luci est un moyen de rendre visible la tradition selon

³¹ Auguste Bréal, Recueil de Poème, *Copla, Poème de l'amour andalou*, Edition Alia, Paris 2000

laquelle les hommes espagnols et latins exercent une domination sur les femmes, à l'exception de leur mère, car pour le stéréotype masculin la mère est perçue comme la Vierge Marie, la figure féminine unique qui doit être respectée et obéie.

Almodovar parodie le couple du policier, en donnant de nouvelles significations à la tradition de domination masculine et à l'image de la femme au foyer. Luci dans le film abandonne son mari à la recherche d'une relation masochiste.

Le genre *Camp* opère dans le but de déstabiliser, redessiner, et transférer l'équilibre existant entre les identités et les rôles sexuels sociaux. Grâce à l'exagération et à la parodie, Almodovar transforme la famille traditionnelle et les rôles respectifs qui leurs sont assignés par la société. Il neutralise l'idéologie patriarcale et propose une autre alternative hétéro-sociale.

Nous pouvons voir cette idée dans la scène où Luci décide de vivre avec Bom et rentre chez elle pour faire ses valises. Le dialogue entre elle et son mari ne représente pas seulement le masochisme de Luci et sa volonté d'expérimenter une relation lesbienne. Il s'agit bien là un moyen de promouvoir l'expression libérale espagnole pendant la *movida*.

Luci: Je suis une victime de la vague de l'érotisme qui balaie le pays ... et alors?

Policier: Qu'as-tu fait?

Luci: toutes sortes de choses, je suis la groupie de Bomitoni Grup, et je pars en tournée

Policier: Si tu passes cette porte, je vous boucle tous

Luci: Tu me rendrais un grand service

Cette parodie de la ménagère masochiste qui décide de retourner avec son mari machiste au moment où il commence à être totalement violent, ne constitue pas un moyen de perpétuer les stéréotypes patriarcaux, mais une façon de déconstruire les couples hétérosexuels et les familles traditionnelles espagnoles. Quand Luci abandonne Bom, elle dit: «Vous ne pouviez pas me donner ce que je méritais ... mon

mari m'a presque tuée Il me hait, il faudrait être fou pour laisser passer une occasion comme ça ». Dans ce dialogue, Luci justifie les raisons pour lesquelles elle abandonne Bom : ses arguments sont exclusivement focalisés sur son désir masochiste qui devient complètement assouvi. Implicitement elle affirme que son identification sexuelle est au-delà d'une catégorisation qui fixe les genres : hétérosexuel ou homosexuel.

Almodovar déconstruit la famille représentée par Luci et le policier en introduisant des genres et désirs sexuels alternatifs. La relation sadomasochiste, associée au seul couple hétérosexuel présent dans le film, peut être considérée comme un moyen de renverser la supériorité du modèle hétéro sexiste.

L'autorité, représentée pendant la dictature par la loi et la figure masculine, est également parodiée dans le film pour célébrer la société espagnole qui vivait des changements radicaux fondés sur leur liberté. Ici l'autorité figurée par le policier est déconstruite dans sa suprématie et sa domination à l'intérieur du discours social espagnol.

Dans *Pepi, Luci, Bon et autres filles du quartier*, l'autorité et la loi sont représentées par le policier et n'ont vraiment pas d'importance : elles ne sont pas respectées et tout y est permis. Le mari de Luci, est répertorié dans le générique de fin seulement comme « El policia » (« le policier »), son personnage ne porte pas de nom. Pour Almodovar le policier n'a pas besoin d'afficher l'histoire de sa vie, il a seulement une fonction d'instrument qui aide à créer l'histoire des trois filles. Dans la première scène, Pepi se sent menacée par les forces de l'ordre car en possession de plants de marijuana. Mais loin d'être effrayée par les pouvoirs du policier, elle lui offre une fellation pour éviter l'arrestation, suggérant qu'elle est prête à corrompre la loi. Mais le policier est lui-même corrompu : il viole Pepi et abuse sexuellement de la petite amie de son frère, montrant un comportement répréhensible en inadéquation avec son rôle dans la société, celui de faire respecter la loi et d'assurer l'ordre social. Cette relation est utilisée par Pedro Almodovar à des fins politiques, car à travers ce personnage, le réalisateur peut associer à la fois le mâle stéréotypé espagnol et la figure autoritaire du dictateur. Nous pouvons voir cette association dans la scène où le policier se rend dans la boîte de nuit et force Luci à rentrer à leur domicile : il la

menace en lui disant: «Ce soir, tu vas payer pour tout ce que tu m'as fait subir", puis la viole et la bat en criant «communiste, enfoirée de communiste».

Dans cette même séquence, le policier dit à sa femme qu'il peut l'arrêter sans difficulté. Luci lui réplique «Un vrai mari n'a pas besoin de décret pour faire face à sa femme » et le policier répond: « tais toi, tu sais que j'aime faire justice moi-même ». A la fin du film, le spectateur peut voir clairement que le mari prend des libertés avec la loi et se l'approprie. Almodovar invite le spectateur à s'interroger sur ce qui est vraiment malsain avec leur arrangement, en exposant une approche ouverte qui inclut tout type de comportement sans montrer de différences claires entre bien et mal. Almodovar soutient cette idée à travers le personnage de Luci dont le masochisme doit être admis comme une forme alternative de désir sexuel plutôt que regardé comme un comportement déviant. Dans cette perspective, l'agressivité et la violence du policier sont la réponse appropriée aux désirs de sa femme. Mais on peut également interpréter cette fin d'une autre manière, à travers l'idée que le seul moyen de perpétuer la famille traditionnelle espagnole fortement promue par le franquisme est à travers le sacrifice des femmes.

Almodovar parodie également l'église catholique traditionnelle espagnole. Dans *Pepi Lucy, Bom et autre filles du quartier* des références à l'iconographie catholique sont présentes dans la scène de l'hôpital. Quand Luci est hospitalisée après que son mari lui ait donné une terrible correction, elle est allongée sur le lit, un crucifix ornant le mur, et son mari à son chevet. Selon Yarza, dans cette scène Almodovar déconstruit le mythe chrétien du sacrifice : Luci, représentant Jésus-Christ qui s'est sacrifié pour expier les péchés de l'humanité, est désormais pris en charge par le fascisme et est placée sous la figure patriarcale de Dieu³². La femme est Jésus-Christ, qui accepte le sacrifice et la souffrance afin de pérenniser la structure familiale, qui pour le régime de Franco, était la structure principale et la base de la société.

En utilisant la parodie, Almodovar confronte les modèles traditionnels espagnols avec d'autres et les subvertit, comme un moyen de reconfigurer une

³² Alejandro. Yarza *Un Canibal en Madrid*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1999. p.120

identité nationale. Almodovar forme de nouvelles relations entre la tradition espagnole et l'altersexualité. Avec cette opération non seulement il libère la tradition espagnole du fascisme et du puritanisme, mais il donne de nouvelles interprétations de la famille, de la nationalité, de la religion et de la sexualité.

b. Bricolage et incongruité: Le *Camp* comme un moyen de renforcer le discours altersexuel

Les films d'Almodovar sont toujours le tissu complexe de nombreuses histoires. Selon Seguin, les films d'Almodovar sont « des rhizomes qui ont toujours multiplié leur noyau et dissolu leur centre³³ » Dans chaque film d'Almodovar de nouveaux éléments surgissent, à travers des structures délimitées qui semblent avoir leur propre autonomie. Cette fonctionnalité peut être considérée comme une technique de bricolage, d'assemblage de différents textes, qui dans son ensemble respecte les exigences du discours filmique. Cette technique amatrice a pour objet de renforcer l'étrangeté, comme un moyen de fournir d'autres sources permettant de mettre l'accent sur les intentions politiques du film.

Dans *Pepi, Luci, Bom et autre filles du quartier* plusieurs séquences peuvent être considérées comme bricolées et beaucoup d'entre elles usent également de l'incongruité comme techniques esthétiques du *Camp*.

Quand Pepi attend Luci en bas de son immeuble, afin de la convaincre de lui donner des cours de tricot, au second plan un couple hétérosexuel traverse le champ en faisant une scène de ménage. La femme déclare qu'elle est chanteuse mais pas pute. «Faut bien que tu bouffes», lui dit l'homme, suggérant que la seule possibilité qu'elle ait en ces temps de crise est de travailler comme prostituée. Cette brève histoire se pose sans aucun lien apparent avec l'argument principal du film, et semble être une façon de dépeindre les changements sociaux au cours de l'époque, le renforcement du processus de libéralisation des femmes de la domination masculine.

³³ Jean.Claude.Seguín-Vergara, *Pedro Almodovar, O la Deriva de los Cuerpos*, Edition Tres Fronteras, Madrid, 2009, p.114

Dans une autre séquence, les trois filles vont à une fête où Pedro Almodovar joue lui-même le rôle de l'organisateur du concours du plus long pénis de la soirée. Ce concours est appelé « *Erections generals* », soit une réponse ludique aux Elections générales, le gagnant recevant la possibilité de faire ce qu'il veut, comme il veut, avec qui il veut. Dans cette séquence, le réalisateur propose d'autres façons de présenter la liberté et la fluidité associées aux désirs sexuels. Dans cette fête les participants homosexuels, bisexuels et hétérosexuels partagent le même espace physique et les mêmes désirs. Le vainqueur de la compétition, qui est présenté dans le film comme un personnage homosexuel, choisit pour partenaire Luci. Ce nouveau duo s'ajoute à la vaste gamme d'options sexuelles.

Une nouvelle histoire apparaît quand un voisin observe la compétition depuis sa fenêtre. Auparavant, le voisin et sa femme avait discuté du manque de désir sexuel de ce dernier, sa femme porte une barbe et décide de se raser le visage après s'être rendu compte que l'excitation soudaine de son mari a été motivé par son désir homosexuel. Cette histoire presque anecdotique semble être une source supplémentaire qu'Almodovar utilise pour dévoiler d'autres formes de désir qui combinent les couples hétérosexuels avec des désirs homosexuels. La fluidité sexuelle favorise l'inclusion de toutes alternatives hétérogènes, renforcée par l'ambiance principale de la fête. A partir de cette approche, la déconstruction des structures familiales traditionnelles et des identités sexuelles rigides est évidente. Le voisin voyeur se retrouve de nouveau dans le film en tant que spectateur lors du concert de Bom et de son groupe punk, il se trouve assis à côté de l'homme gay qui a remporté la compétition et commence alors une relation homosexuelle.

La femme à barbe peut être considérée comme incongrue, et l'on peut encore une fois l'identifier à la technique *Camp* qui juxtapose les caractéristiques opposées, facture plus complexe pour figurer les modifications possibles au sein des identités sexuelles, combinant l'identité féminine avec des caractéristiques masculines, suggérant une nouvelle signification essentialiste des identités du genre. « La barbe perd son caractère mono-générique et peut être transformée en une annexe de non différence sexuelle ... la présence ou l'absence de poils sur le visage facilite pour

passer d'un état à un autre, de femme à homme³⁴. Cette perspective de déplacement des identités fixées en faveur de la fluidité sexuelle est constitutive de la forme qu'Almodovar utilise pour renforcer le discours altersexuel dans ce film.

De la même manière, la séquence dans l'appartement de Bom tend à rendre visible les sources complémentaires qu'Almodovar utilise pour renforcer d'autres formes de désir qui sont au-delà des classifications rigides du désir hétérosexuel-homosexuel. Cette séquence montre les peintres *Les Costus* (Enrique Naya et Juan Carrero) qui interprètent leur propre rôle et commentent leurs visions de la sexualité alternative: «Je suis hermaphrodite, je suis né avec deux sexes » dit l'un d'eux. Cette séquence semble fonctionner comme un espace d'information donnant des renseignements complémentaires d'ordre extradiégétiques. Quand Luci regarde le magazine *people* que Pepi lui a prêté, la caméra montre des dessins d'artistes représentant des personnages étranges et exubérants qui exaltent Pepi. Et quand la caméra panote sur quelques affiches érotiques collées au mur, les spectateurs peuvent voir pénis et bustes de femmes en un même plan.

La même stratégie de démultiplication de l'intrigue autour d'un axe central est utilisée avec Pepi, qui décide de travailler dans le monde de la publicité et utilise sa créativité pour promouvoir de nouveaux produits. Les clips publicitaires des culottes « Ponte » engendrent trois histoires différentes qui renforcent le discours provocateur d'Almodovar. Le réalisateur a filmé ces séquences publicitaires antérieurement dans le cadre d'un court-métrage, et a décidé de récupérer ces publicités et de les inclure dans son film³⁵.

Le premier clip publicitaire représente un couple romantique et tous ses clichés tels que l'homme portant un smoking noir, la belle femme vêtue d'une robe élégante, le champagne et les fleurs. Nous pouvons entendre la pensée de cette femme en voix intérieure : «J'avais tout préparé pour que l'après-midi soit parfaite... Il a apporté du champagne pour célébrer notre rencontre ... alors quelque chose de terrible et d'inattendu est arrivé J'ai vraiment besoin de péter ». Une voix off

³⁴ Jen.Claude.Seguín-Vergara, *Pedro Almodovar, O la Deriva de los Cuerpos*, Edition Tres Fronteras, Madrid, 2009, p.149

³⁵ Jean.Claude.Seguín-Vergara, *ibid*, p.114

masculine intervient: «Allez-y ! Les culottes « Ponte » contiennent une substance qui transforme l'odeur de votre pet en un parfum élégant ». Dans cette séquence Almodovar utilise la parodie et l'incongruité, et travaille à renverser les couples hétérosexuels stéréotypés, leurs clichés et images idéalisées de l'amour romantique, en incluant un élément répulsif et choquant. Almodovar déconstruit l'image idéalisée, mais en même temps, utilise l'incongruité et l'humour pour associer le repoussant à la romance hétérosexuelle.

Le second clip montre une jeune femme qui court dans la rue. Elle a l'air préoccupé lorsqu'elle entend la même voix off masculine que dans le premier spot :

Voix off: Puis-je vous aider, mademoiselle?

Femme: Je suis terriblement pressée.

V: Dites-moi ce qu'il ne va pas, peut-être que je peux aider?

F: Je dois absolument faire pipi, j'ai tellement mal que je pourrais mourir. A chaque fois que je vois un ascenseur ou une cabine téléphonique, j'ai envi de faire pipi. Pas vous?

V: Parfois, mais ce n'est pas dramatique. Les culottes « Ponte » sont faites avec des fibres qui absorbent complètement votre urine et changent sa couleur en une nouvelle couleur comme si vous aviez mis un nouveau sous vêtement.

La jeune femme ouvre alors ses jambes et urine au milieu de la rue sans aucune conséquence visible. Pendant ce processus, une animation graphique de la culotte changeant sa couleur apparait. Ici, l'incongruité opère non seulement par l'utilité de la culotte, mais par le lien entre le besoin d'uriner et une cabine téléphonique ou un ascenseur.

Le troisième spot publicitaire montre une très belle femme allongée sur un divan, qui est apparemment en train de faire un rêve érotique quand la voix en off l'interrompt : «Il y a des moments où la solitude est notre plus grand ennemi. Les culottes « Ponte », soigneusement roulées, acquièrent une consistance qui, en l'absence de mieux peut remplir le rôle d'un compagnon passionné ». La séquence se poursuit avec la femme se masturbant avec la culotte « Ponte ». Ce dernier spot

travaille à déconstruire le couple hétérosexuel et à renforcer l'idée que les femmes n'ont pas besoin d'un partenaire masculin pour obtenir le plaisir, de leur libération de la domination masculine.

Almodovar utilise également l'incongruité pour subvertir les discours dominants et le reconfigurer à travers de nouvelles interprétations sur le sexe, la famille, la nationalité et la sexualité.

Bom, qui incarne une chanteuse moderne, punk et lesbienne, s'aperçoit à la fin du film que la musique punk est démodée, que ce qui marche le plus auprès du public restent les musiques traditionnelles. Elle imagine alors une réorientation en chanteuse de boléro. La clé des chansons de boléro réside dans leurs paroles, qui parlent d'amours impossibles, de désir refoulé, en d'autres termes, du mélodrame³⁶. Cette nouvelle voie est incongrue face à l'attitude libertaire et hédoniste de Bom. La juxtaposition entre les deux univers contraires, le mélodrame et le punk, peut être considérée comme une nouvelle technique qui reconfigure les traditions populaires espagnoles dans le contexte de la « *movida* ».

Un autre exemple de juxtaposition d'éléments incongrus est visible à travers l'attitude punk et vulgaire de Bom lorsque qu'elle urine sur le visage de Luci. Bom lui demande: «D'où viens-tu?» Et Luci répond: «Je suis de Murcia ». Ce dialogue superficiel au milieu d'une scène provocante, à caractère vulgaire représente le style incongru et provocateur du film. Cette inclusion, qui du point de vue hétérosexuel est tout à fait répréhensible, est montré dans le film comme façon naturelle d'introduire des amis.

La juxtaposition entre la culture traditionnelle espagnole et la culture pop peut aussi être vue dans les espaces choisis par Almodovar pour ses films. La scène où Luci, le policier et son frère jumeau sont assis à la table du petit déjeuner, montre l'attitude sexiste du policier et de sa femme soumise, tous entourés par des objets pop, un papier peint géométrique, et un style avant-gardiste qui n'est pas compatible avec la famille stéréotypée qu'ils représentent. Dans les films d'Almodovar la cuisine

³⁶ Jean-Max Mejan, *Almodóvar, les femmes et les chansons*, L'Harmattan. Paris, 2011.

est un endroit stratégique, c'est l'endroit où le réalisateur combine l'art pop avec la culture espagnole. Les biens de la société de consommation tels que : mixeur, réfrigérateur, soupes en boîte de conserve sont mélangés avec poivrons, jambon espagnol et casseroles enfumées, montrant la confrontation entre modernité et tradition. Selon Seguin, la cuisine n'est pas un endroit innocent, mais l'extension du corps, un lieu où ces corps peuvent être transformés. Les cuisines sont dans les films d'Almodovar des pièces destinées aux corps féminins³⁷. Dans *Pepi, Luci, Bom, et autres filles du quartier* lorsque Luci décide de retourner vivre avec son mari, Pepi l'invite dans son appartement et lui prépare un plat traditionnel espagnol : de la morue au piment. C'est dans l'espace domestique de la cuisine, que Bom et Pepi échangent caresses, baisers et ont évidemment plus de complicité et d'intimité que dans aucune autre séquence. La juxtaposition d'éléments opposés est présente dans cette scène puisque une fille libérale et une fille punk partagent leur intimité dans l'espace le plus traditionnel qui symbolise la soumission féminine.

c. La théâtralité: comme un moyen de donner de la visibilité à l'étrangeté

La relation entre l'identité altersexuelle et les pratiques artistiques performatives découle de l'approche constructiviste de l'identité des genres. Le genre n'est nullement une identité stable, mais est forgé dans le temps par la répétition stylisée d'actes, cette construction étant réalisée par des gestes et des mouvements corporels. La construction identitaire doit se manifester à travers les gestes du corps afin de produire une visibilité sociale.

Almodovar incorpore dans toutes ses œuvres les différentes formes de représentation à l'intérieur de ses films. Il y a toujours des acteurs, danseurs ou musiciens qui performant. Almodovar déclare qu'il aime « les éléments qui se représentent, le faux qui représente la fausseté, le studio qui représente un studio, ce qui est la partie théâtrale du film ... l'authenticité de l'artifice nu »

³⁷ J.C.Seguín-Vergara, *Pedro Almodovar, O la Deriva de los Cuerpos*, Edition Tres Fronteras, Madrid, 2009, p.60-65

Dans « *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier* », Almodovar inclut la figure du travesti joué par Fanny Mc Namara, qui faisait partie du groupe de rock alternatif d'Almodovar pendant *la Movida*. L'aspect du travesti est une apparence qui joue sur la distinction entre le corps, l'artiste et le genre dans lequel il performe. Le travesti est un personnage masculin ou féminin avec une apparence, des attitudes, et des vêtements du sexe opposé, et c'est encore une façon de critiquer la conformité des catégorisations binaires, car il ou elle nous confronte à la question de si féminin et masculin sont essentiels ou construits, culturels ou biologiques.

Dans le film le travesti deale de la drogue. Il est dans l'appartement de Bom quand le facteur sonne à la porte. Il essaye de séduire le facteur, jouant avec exagération et théâtralité, et vole enfin le stylo du facteur. Celui-ci, embarrassé, s'échappe sans son bien. Dans cette séquence Almodovar déconstruit le fantasme récurrent des films où la femme de la classe supérieure est visitée par le plombier ou le facteur de la classe ouvrière, et use de sa position sociale pour obtenir une transaction sexuelle est subverti quand le travesti exerce son pouvoir sur le corps du postier.

Dans le film, Bom et son groupe punk interprètent deux chansons. Une dans une salle de répétition, avant que Pepi demande à Bom d'intervenir en sa faveur pour donner une leçon au policier et une deuxième lorsque le groupe donne un concert dans une boîte de nuit où Luci et Pepi sont spectatrices. Les paroles de la chanson sont :

Je t'aime parce que tu es sale
Sale, salope et servile
Tu es la plus obscène de Murcia
Et tu es toute à moi
Je ne pense qu'à toi car tu es une cochonne
Je mets le doigt dans ta fente
Je te donne quelques claques
Je te force à me faire jouir
Je suis pire qu'une terroriste

La chanson sert clairement une attitude punk, déconstruisant l'association traditionnelle entre amour romantique et mots doux. Bom y exprime son amour pour Luci, et la violence sexuelle des paroles renforce non seulement une façon de rejeter la tradition romantique stéréotypée mais est également un moyen de dépeindre les désirs alternatifs. La performance de la chanteuse punk et de son groupe donne de la visibilité au mouvement underground et émergent de *la Movida*. Cette performance de genres non-normatifs peut être un lieu de résistance politique, ou au moins de déstabilisation. L'accent sur la performance, le théâtre et l'artificiel suggèrent une ramification politique dans l'univers *Camp*. D'une part, la scène met l'accent sur l'idée que les membres du public sont là uniquement pour assister à une représentation. Cette attitude performative est un moyen d'obtenir une visibilité, d'invoquer la présence, et c'est une façon d'avoir une voix. D'autre part, le caractère artificiel de la représentation déconstruit le logocentrisme qui privilégie l'essence sur l'apparence, le fond sur la forme, et le signifié sur le signifiant. L'esthétique *Camp* questionne les récits traditionnels et propose de nouvelles façons de représentation, de restaurer l'esthétique de la marginalisation sociale, en privilégiant l'aspect sur le contenu.

D'un point de vue technique, *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier* peut être considéré comme le film d'Almodovar le plus imparfait : il a été réalisé avec un petit budget et conçu à partir d'un roman-photo. Même si les contraintes financières et techniques de la production pourraient affecter le résultat visuel, ce film fonctionne comme un laboratoire où le réalisateur expérimente un style *Queer* et utilise le *Camp* comme une stratégie subversive contre la société espagnole.

Dans le film les personnages sont régis par la loi du désir, où tout est permis, en faisant le portrait de *La movida* du début des années 1980. De ce point de vue, le film, loin d'être anhistorique, représente un moment précis de la société espagnole où l'identité nationale a commencé à être redéfinie. Elle inclut les identités sexuelles alternatives après 40 ans de régime autoritaire, caractérisé par des modèles rigides fondés sur la morale catholique de l'église la plus conservatrice et puritaine, et de l'homophobie ambiante du parti de gauche.

En tant que réalisateur altersexuel, l'esthétique d'Almodovar se partage entre éléments *Camps* et *Queers* utilisant parodie, amateurisme, incongruité et théâtralité, et efféminement, mais sa production subversive des minorités visibles doit être lue à partir de situations culturelles, de discours sociaux et de modes de domination spécifiques.

La part altersexuelle d'Almodovar est exprimée par une intelligibilité remarquable, au-delà des structures de toute catégorisation homo, hétéro ou bisexuel. Son travail opère dans le but de déstabiliser, de restructurer, et d'amener l'équilibre entre les identités et les rôles sexuels. Le travail d'Almodovar déconstruit radicalement la structure familiale et la reconfigure avec des paradigmes alternatifs, libérant la diversité humaine des conventions sociales. Cette action va à l'encontre des conceptions de la masculinité et de la féminité restrictive qui fixent les genres sexuels, et agit contre le normativisme du phallus centré de la famille traditionnelle espagnole et son mode spécifique de domination masculine.

Almodovar utilise le modèle *Camp* pour restaurer l'esthétique de la marginalisation sociale, renforcer son discours altersexuel nuisible pour l'époque, et confronter les modèles traditionnels espagnols avec ceux alternatifs et subversifs. Almodovar reconfigure l'identité nationale à travers une démarche de recyclage de la culture populaire, l'exposition de nouvelles relations entre la tradition espagnole et l'étrangeté. Cette opération non seulement libère la tradition espagnole du fascisme et du puritanisme, mais donne de nouvelles interprétations sur la famille, la nationalité et la sexualité.

B. FEMMES AU BORD DE LA CRISE DE NERFS



Premier succès international de Pedro Almodóvar réalisé en 1988, *Femmes au bord de la crise de nerfs* marque un tournant dans la carrière du cinéaste. Comédie vaudevillienne, acide et loufoque, cette galerie de portraits féminins fait le lien entre les films de la période underground de *la Movida* et les œuvres de plus en plus mélancoliques et auteuristes qui suivront.

Femmes au bord de la crise de nerfs est principalement une libre inspiration de la pièce de théâtre *La Voix humaine* de Jean Cocteau, écrite en 1930. La pièce raconte l'histoire d'une femme parlant au téléphone avec son amant, après que celui-ci l'ait laissée pour quelqu'un d'autre. Le spectateur de la pièce de Cocteau ne peut voir que l'actrice, entendre sa voix et ressentir sa souffrance. (Elle tente de se suicider). L'homme lui, est immatériel, il est présent uniquement grâce à sa voix. La situation ne diffère pas beaucoup dans la comédie d'Almodovar. L'homme responsable de la douleur et de la souffrance des femmes dans le film est quasiment absent. Il existe à travers ses victimes, dont l'existence entière tourne autour de ses actions. Pepa, le personnage principal, tente même de se suicider lorsqu'il décide de la quitter. Un autre élément emprunté à la pièce de Cocteau est le téléphone, mais la

différence est que dans le film, le téléphone est beaucoup plus qu'une simple présence : il devient une obsession et un leitmotiv. La raison pour cela est plutôt simple: Almodóvar, avant et au début de son travail de réalisateur, était employé, une dizaine d'année, à la compagnie nationale de téléphone nationale espagnole.

Pepa est une actrice qui fait également du doublage. Son petit ami, Ivan, également doubleur, est un coureur de jupons, un Don Juan. Il lui a laissé un message de rupture sur son répondeur et demande de mettre toutes ses affaires personnelles dans une valise. Ce même jour, Pepa découvre qu'elle est enceinte et cherche à le prévenir par tous les moyens. Mais malgré ses efforts désespérés pour le trouver, elle échouera à chaque fois. Ce qui suit est une série d'événements qui se déroulent avec un sens de l'humour exquis, à une vitesse vertigineuse.

La performance magistrale de Carmen Maura donne vie au personnage de Pepa, avec un look sévère et légèrement androgyne. C'est une figure omniprésente des premiers films d'Almodóvar et une de ses actrices fétiches. Almodovar souhaitait à la base du projet filmer l'actrice dans un monologue de 40 minutes, comme une sorte d'hommage à sa muse. Mais la peur d'une surexposition qui aurait pu rendre le film anxiogène et indigeste pour le public lui a fait abandonner cette idée. Une autre figure mémorable, en partie grâce à ses traits cubistes et son célèbre nez, est Rossy de Palma, qui joue le rôle persuasif de Marisa, la fiancée vierge insupportable de Carlos (Antonio Banderas).

Concernant l'intrigue, il convient de mentionner quelques éléments supplémentaires. Il y a deux autres femmes dans la vie d'Ivan, en plus de Pepa. L'une d'elle vient de son passé, Lucia : elle est aussi la mère de son unique enfant, Carlos. Il l'a quittée vingt ans auparavant et elle a dû être placée dans un hôpital psychiatrique. Étonnamment, elle a récupéré sa santé mentale en regardant un film où Ivan doublait la voix d'un acteur. Elle est maintenant à sa poursuite, un pistolet dans son sac à main, afin de le tuer, de sorte qu'aucune autre femme ne puisse l'avoir. L'autre femme dans la vie d'Ivan, Paulina Morales, est sa petite amie actuelle, c'est un personnage typiquement almodovarien. Avocate, elle est une caricature du mouvement féministe, une ancienne militante qui a renoncé à ses principes lorsqu'elle est tombée amoureuse d'Ivan. Elle est à la fois masculine et hystérique.

Autre personnage typiquement almodovarien : Candela. Cette jeune mannequin, amie de Pepa vient se greffer à l'intrigue du film en débarquant en plein chaos pour lui demander son aide, elle doit la cacher car elle est tombée amoureuse d'un terroriste chiite sur le point de détourner un avion.

Ce qui suit est une complication surréaliste d'une comédie urbaine très dynamique qui se déroule principalement dans l'appartement de Pepa, comme si l'on assistait à une pièce de Boulevard. En un mot, Pepa tente de se suicider avec une quantité importante de somnifères qu'elle intègre à la préparation de son gaspacho. Marisa, la fiancée de Carlos venue visiter l'appartement en vente, goûte le gaspacho et tombe dans un profond sommeil. Elle perd sa virginité dans un rêve, tandis que Carlos s'éprend de l'amie de Pepa, Candela, qui se cache de la police. Comme si cela ne suffisait pas, Pepa découvre que Carlos est le fils d'Ivan, dont l'existence avait été gardée secrète depuis le début. Comble du comble deux policiers s'introduisent dans le salon de Pepa à la recherche de terroristes chiites, suite à un appel passé depuis l'appartement. Lorsque Lucia qui s'invite, à son tour, pour récupérer son mari, apprend qu'il est en partance pour Lisbonne avec sa nouvelle maitresse, elle part à sa poursuite en moto. Après avoir offert un gaspacho pour rafraichir ses étranges invités, les plongeant dans un sommeil artificiel, Pepa part à la poursuite de Lucia et sauve Ivan, l'homme qu'elle aime.

1. L'univers citadin

a. Situation et temporalité

L'univers d'Almodovar est fondamentalement urbain, et plus particulièrement madrilène. Ses récits sont toujours localisés, ils désignent l'espace concret dans lequel se déroule la fiction, ou utilisent des codes de reconnaissance non ambigus. Dans le film, des noms de rues (Almagro, Castellana), des édifices ou des lieux familiers comme l'antenne de télévision espagnole ou l'aéroport désignent clairement Madrid. Un Madrid contemporain dans lequel le récit est totalement actuel : mode vestimentaire, mode des soins du visage, mode des patins à roulettes ... Autre caractéristique, c'est la représentation de la ville refusant toute complaisance et convention romanesque. Madrid, loin d'être flattée, apparaît dans sa dimension la

plus quotidienne. Nous pouvons le constater par la présence du camion des éboueurs qui sert de décor au retour de Pepa chez elle à la fin du film, clin d'œil au problème du ramassage d'ordure que connaissait à ce moment là la mairie de la ville. A ce propos Almodovar proposa à Juan Barranco, le maire socialiste de l'époque, de jouer le rôle de l'éboueur. Celui-ci refusa. Même si son projet échoua, la volonté du cinéaste de raconter une histoire qui colle à l'actualité reste significative³⁸.

b. L'espace rural

Almodovar a des origines rurales puisqu'il vient de Calzada de Calatrava qui est une commune d'Espagne de la province de Ciudad Real dans la communauté autonome de Castille-La Manche. Dans ses films il ne s'en cache pas et les exhibe volontiers, d'une manière ou d'une autre. *Dans Qu'est ce que j'ai fait pour mériter ça ?* La grand-mère ne pense qu'à retourner dans son village pour y finir ses vieux jours, ce qu'elle réalise à la fin du récit avec son petit fils qui l'accompagne. Dans *La fleur de mon secret*, la romancière part à la campagne pour se ressourcer. On retrouve cette même représentation salvatrice d'une vie rurale traditionnelle face aux enjeux de la capitale, d'un retour aux sources dans *La mauvaise éducation* et *Volver*. Dans *Femmes au bord de la crise de nerfs*, le village est carrément intégré à la ville, y formant une sorte d'étau insolite. Pepa, sur sa terrasse, a ainsi rassemblé ses aspirations de vivre « dans la forêt », à la campagne et dans une ferme tout en vivant à Madrid. La profusion de plantes vertes et l'ébauche de basse-cour avec poules, coq et lapins est la concrétisation, émouvante et comique, du rêve rural de Pepa. C'est la réalisation d'un espace secret, facteur d'équilibre : Pepa soigne ses plantes et ses animaux, leur parle et a besoin d'eux. Quant à Candela, qui a toujours eu des lapins chez elle en Andalousie, s'occupe des animaux de son amie avec habilité et plaisir.

c. Vie moderne et névroses

La vie quotidienne dans une grande ville actuelle, avec la promiscuité qu'elle implique, la quantité de problèmes de tous ordres qu'elle engendre : professionnels,

³⁸ Antonio.Holguin, *Pedro Almodovar*, Edition Broché, juin 2006 p.102

relationnels, personnels, le rythme insensé qu'elle impose sont cause de troubles, d'angoisses et de névroses diverses. L'un des symboles de cette vie moderne sont le téléphone et le répondeur automatique, qui jouent bien souvent le rôle d'un auxiliaire moderne, mais se révèlent être ici plus insidieux, comme une source d'aliénation. Almodovar, employé à la Telefonica de Madrid et pendant 10 ans, dira a ce sujet «*Femmes au bord de la crise de nerfs* est une force allégation contre le téléphone et le répondeur automatique. Il n'est pas sûr qu'à travers le téléphone les êtres humains communiquent entre eux. Le téléphone ne sert qu'à démontrer au prochain le peu d'intérêt qu'il suscite en nous. Et le répondeur à été inventé comme une aide pour le menteur. Dans ce film je me suis permis de libérer mon subconscient, et la protagoniste jette deux fois le téléphone par la fenêtre et une fois le répondeur. Je conseille à tous ceux qui attendent vainement un appel à coté du téléphone de jeter l'appareil par la fenêtre. C'est mieux que de se pendre avec le câble. Sous cet aspect, *Femmes* est un film optimiste et positif³⁹».

Le téléphone, avec son répondeur, est dans le film d'Almodovar, l'objet concret, visible et palpable signifiant la force de l'espérance trompée. C'est l'instrument révélateur de l'abandon, de l'incommunication et de la lâcheté. C'est la preuve d'un silence, d'une voix sans corps et sans actualité fantomatique et désespérante. Le choix de la profession d'Ivan est de toute évidence à mettre en relation avec l'omniprésence du téléphone. Doubleur de son métier, il prolonge dans son espace privé ce jeu de simulacre, prenant au piège de sa voix grave, séduisante et trompeuse la femme qui l'aime. L'exaspérante attente d'une sonnerie, qui met les nerfs à fleur de peau, devient pour Pepa source d'angoisse, d'insomnie, de déséquilibre. Ici l'égoïsme et l'individualisme s'en trouvent renforcés : concentrée sur sa propre souffrance, Pepa ignore celle de Candela, contrainte de sauter par-dessus le balcon pour attirer l'attention de son amie. On comprend, dès lors, la tentative salutaire de Pepa pour se débarrasser des engins destructeurs, symboles de son aliénation.

L'insomnie, l'un des symptômes du stress moderne, qui affecte Pepa et prend régulièrement du Morphidal, est révélée par sa visite à la complaisante

³⁹ Paulo Antonio Paranagua, *L'agonie de l'Espagne profonde*, Positif n°324, février 1988

pharmacienne. C'est ainsi que la caméra la surprend, dès le début du film, plongée dans un sommeil profond, où l'on peut se demander si elle n'est pas plutôt morte. Le suicide empêché de Candela amènera plus tard les deux amies à ingurgiter quelques tranquillisants. Par contre, une fois réveillée, Pepa ne dort plus pendant trente six heures d'affilée, vivant littéralement sur les nerfs, de même que Candela, qui frise à tout moment la crise de panique et d'hystérie, sauf quand elle s'occupe des lapins.

Les névroses atteignent dans certains cas des proportions extrêmes. Les maladies mentales et leurs contextes thérapeutiques : psychologue, psychiatre, hôpitaux psychiatrique, abondent dans l'univers d'Almodovar. Ils sont le reflet d'un climat urbain névrosant d'une part, de l'importance qu'a prise la psychiatrie dans les années soixante d'autre part Lucia, incapable de surmonter la rupture, a cherché refuge depuis 20 ans dans la folie. Non seulement son long internement dans un hôpital psychiatrique ne l'a pas guérie, mais comble de l'échec et de la dérision pour les médecins qui ne s'en aperçoivent pas, elle feint la guérison pour mettre à exécution son plan meurtrier contre son ex mari Ivan.

d. La population

Ce qui définit d'abord la population madrilène à travers la représentation qui est faite de Madrid est la diversité. Diversité de types de femmes surtout, et de types d'hommes dans une moindre mesure. Diversité aussi de couches sociales et d'activités professionnelles : chauffeur de taxi, artiste, concierge, secrétaire, pharmacienne, avocate, agent immobilier, policier, éboueur ... forment une microsociété dont le mélange contribue à fonder de puissants effets de réel. Les scènes de la vie quotidienne dont Pepa est témoin lorsqu'elle guette une éventuelle apparition d'Ivan devant l'immeuble de la rue Almagro remplissent une fonction comparable : l'une danse en tenue légère, une autre pleure sur son balcon, d'autres encore se disputent, ce point de vue objectif de Pepa fait penser à *Fenêtre sur cour*, d'Hitchcock.

Le réalisme d'une telle vision se trouve réduit par certains partis pris de l'énonciation. Celui notamment d'exclure la vieillesse de la société représentée, à commencer par Lucia, qui est, de par sa folie, en dehors de la réalité. Le monde d'Almodovar est un monde jeune, à l'image du cinéaste et de ses préoccupations. Il lui tient également à cœur de construire des personnages particulièrement pittoresques et farfelus, peu probables sans pour autant être totalement invraisemblables. Ce sont le chauffeur de taxi, la concierge ou des personnages comme Candela, qui colorent joyeusement la société d'Almodovar.

L'absence frappante dans ce film est celle de la faune des drogués et des travestis qui peuplent généralement son univers et qui lui firent une réputation de provocateur. Aucune allusion, non plus à l'homosexualité. Cela amène à penser qu'Almodovar peut préférer la cohésion narrative à une certaine complaisance facile dans ses thèmes précédents.

En revanche Almodovar donne une place importante à la notion d'émigré, figure sociale des plus actuelles dans un pays occidental. Candela avec son fort accent de Malaga, incarne de façon savoureuse ce type social, devenu familier dans le cinéma espagnol des années 50 et dans une certaine littérature. Le thème religieux, enfin, qu'Almodovar a abordé de nombreuses fois jusqu'à *La mauvaise éducation*, n'apparaît pas dans ce film. Sont malgré tout à noter deux allusions d'ordre satirique à travers deux faits sociaux d'actualité : la contraception et le sida, évoqués dans la publicité du préservatif, et les formes sectaires et déviantes de la religion, représentées par le militantisme de la concierge témoin de Jéhovah.

2. Le rapport des sexes

a. Univers féminin, univers masculin

Parce qu'il y a des choix qui s'imposent d'eux même, question probablement de sensibilité, Almodovar témoigne à travers son univers cinématographique d'une préférence pour la gente féminine, et *Femme au bord de la crise de nerfs* offre la représentation d'un monde composé essentiellement de femmes. Le titre en lui-même l'évoque pleinement. Cette prédominance de l'élément féminin, et la

perspective adoptée donnent au film l'impression qu'Almodovar envisage le monde uniquement ou en majeure partie du point de vue des êtres humains de sexe féminin. Le spectateur est amené à suivre les aventures et ressentis de Pepa, Candela ou Lucia, mais jamais ceux d'Ivan. Cela est rare dans le cinéma d'hommes, mais certains cinéastes l'avaient expérimenté, comme George Cukor en 1939 avec le film *the Women* par exemple.

Dans le film, les femmes nombreuses et très présentes, investissent littéralement l'écran. Du personnage principal, à la simple figuration, elles incarnent toutes sortes d'archétypes de femmes et se distribuent toutes sortes de rôle. Pepa est le prototype de la femme moderne, sans aucun préjugé, elle se présente à Carlos comme l'ex-maitresse de son père, qui prend sa vie en main et qui revendique son indépendance. Paulina Morales, avocate, en est une également, mais elle est agressive et antipathique. Ces femmes sont le produit de la transition démocratique, elles ont du charme, de l'élégance, de l'intelligence, et exercent des professions plutôt prestigieuses : mannequin, actrice, doubleuse, avocate.

L'univers masculin face à elles, ne fait pas le poids. Ils sont peu nombreux dans l'ensemble, n'accédant à aucun rôle de premier plan. Les hommes dans le film sont seulement trois à avoir une place, ce qui ne leur permet pas pour autant de concurrencer le monde féminin. Le chauffeur de taxi est une figure épisodique. Carlos a du mal à exister : pas d'identité professionnelle, virevoltant d'une femme à une autre, bègue et fait l'objet de moqueries, il apparaît bien anodin à côté des femmes, et n'existe qu'en fonction d'elles. Quant à Ivan, il est avant tout une voix et une absence, sa personnalité se réduisant par ailleurs à son goût de la conquête et à sa lâcheté.

b. L'amour

Le thème central du cinéma d'Almodóvar est l'amour dans tous ses états et dans ce film il n'y a pas d'homosexualité, de sadomasochisme, et très peu d'érotisme, ici l'amour est hétérosexuel et trahi. Les femmes sont victimes des hommes qui les abandonnent. A ce sujet il dit « les hommes pleurent aussi, mais je crois que les femmes pleurent mieux ... je ne vais pas nier que les hommes

souffrent, et que la solitude nous pèse autant qu'à une femme, mais qui, aujourd'hui, peut trouver de l'intérêt à ce thème ? Moi certainement pas. Les femmes elles au moins, elles savent se comporter quand leur copain les quitte. Elles ne connaissent ni leur pudeur, ni le sentiment du ridicule, ni cette chose horrible qu'avant on appelait amour-propre. Leurs réactions ont des tas de registres⁴⁰. ». C'est donc pour Almodovar une motivation d'ordre dramatique qui détermine le thème de la femme abandonnée.

La relation amoureuse, dans ce film, se définit par une diversité engendrée par une réalité sociale : celle de l'effondrement de la fonction traditionnelle de la femme, l'éventail des rôles féminins et des rapports entre sexes s'élargissant du même coup. Dans le cas de Candela, il s'agit d'une relation occasionnelle fondée sur une attirance physique présentée par l'intéressée comme irrésistible. La relation entre Marisa et Carlos offre un aspect tout aussi conventionnel, dans un autre registre : celui du couple qui pense s'installer. Le personnage de Marisa surtout semble avoir une vision de l'amour très institutionnalisée, elle dit entrant chez Pepa « Moi, ce que je veux c'est une maison qui soit une maison », et ajoute : « je suis sa fiancé. Nous allons nous marier. » Carlos, cependant n'a pas l'air affectivement stable, et Marisa pourrait bien se retrouver un jour ou l'autre dans la même situation que Candela ou Pepa. Mais à la liberté sexuelle de Candela s'oppose l'inhibition de Marisa, en partie justifiée par son physique Picassien, dont Almodovar se moque avec humour. La virginité de Marisa apparait en effet liée à son agressivité. Une fois allongée, dans son sommeil, elle perd en rêve sa virginité et avec, la dureté des traits de son visage : c'est une femme aimable et douce qui accueille Pepa à son réveil. L'évolution est positive.

Pepa entretient avec Ivan une relation un peu différente. Sa maturité et son expérience donnent davantage de poids à un engagement affectif qui a fait ses preuves dans la durée. Elle souffre, et malgré le ton de comédie qui domine le film, sa souffrance nous est rendue sensible par moments. Notamment lors de la séquence du doublage, ou Pepa double Joan Crawford et répond à la voix préenregistré d'Ivan. Jeu d'identification d'autant plus émouvant qu'Ivan n'est qu'une

⁴⁰ Vidal Nuria, *El cinema de Pedro Almodovar*, Edition Destino, Barcelone, p.383

voix sans corps, une absence, cette séquence agit comme une prémonition. Pepa souffre mais refuse de s'y complaire, tout comme elle refuse d'être dupe. Cette énergie vitale combinée à sa lucidité lui permet d'envisager la rupture, la solitude et la maternité avec courage et sérénité. C'est elle qui lance cette réplique agressive à son amie Candela qu'elle trouve faible en amour : « Vous les jeunes, vous ne savez lutter pour les choses, vous croyez dans la vie qu'il n'y a que le plaisir. Eh bien, non, il faut souffrir, et beaucoup » .Sa décision finale de ne pas changer d'appartement prouve à quel point elle se sent capable d'affronter les souvenirs qui, la veille encore, la bouleversaient. Sans rejeter doutes et critiques, c'est une leçon de force, de courage et de lucidité que donne Pepa, l'image féminine à laquelle tout le film conduit le spectateur à s'identifier.

La figure tragicomique de Lucia se dresse à l'opposé de Pepa. Le même scénario s'était produit déjà 20 ans plus tôt : une relation amoureuse avec Ivan, un enfant à venir et un abandon. 20 ans de passivité, d'enfermement et d'aveuglement. Lucia, pour échapper à la réalité qui l'a tant faite souffrir, a choisit de se réfugier dans la folie, une folie qui se révèle vengeresse et meurtrière. Refusant la fuite du temps et le présent, preuve d'un échec sentimentale, elle s'enferme dans le passé, s'habillant à la mode des années 60, rejetant un fils qui incarne son échec amoureux. Pepa qui est son exact négatif l'empêchera précisément d'arriver à ses fins.

c. la famille

Dans les films d'Almodovar, la famille est toujours représentée d'une façon ou d'une autre. Les mères le sont particulièrement à travers une série de portraits riches et variés. Le père lui est généralement absent. Cette vision matriarcale de la famille répond vraisemblablement à une donnée biographique : la mère du cinéaste était comme dans la plupart des foyers ruraux, beaucoup plus présente que le père et faisait preuve d'une forte personnalité. D'ailleurs dans *Femme au bord de la crise de nerfs* elle apparaît comme actrice, en présentatrice du journal télévisé, ce qui était déjà le cas dans *Qu'est ce que j'ai fait pour mériter ça* et *Kika* .

Deux figures maternelles s'opposent dans le film, l'une réelle, Lucia, l'autre virtuelle, Pepa, d'ailleurs premier personnage féminin enceinte dans le cinéma d'Almodovar. La folie de Lucia l'a conduite à nier sa fonction de mère et à priver son fils d'un amour légitime. Pepa, en revanche, a toutes les caractéristiques d'une mère aimante. Son attitude envers Carlos, tendre et accueillante, révèle les prémisses d'un sentiment maternel qui ne demande qu'à croire. Sa décision de garder l'enfant d'Ivan et de l'élever seule signifie la pleine acceptation de la maternité.

La seule figure paternelle du film, Ivan, est celle d'un père absent. On sait qu'il voit peu son fils, qu'il a toujours caché son existence à sa maitresse Pepa. Tout à son égo et à son obsession de conquêtes, il n'assume pas ses responsabilités de père. La figure du fils met en question la légitimité de ces pratiques. On peut considérer Ivan comme un Don Juan, et cette pulsion de conquêtes entraîne la reproduction du même schéma : Ivan ne sera pas plus le père du fils de Pepa qu'il n'est le père du fils de Lucia. Carlos qui se voit rejeté par son père et sa mère est représenté par Almodovar comme un être complexe.

L'image de la famille qui se dégage du film est donc celle d'une famille matriarcale et démantelée, reflet d'un état social des années 70.

3. L'ordre et sa dégradation

a. La police

L'apparition de policiers est une constante des films d'Almodovar, ce qui est logique dans un monde où l'ordre se voit souvent transgressé. Si la représentation qui en est faite au fil de ses films évolue au même rythme que celui de la société espagnole, le regard que porte le cinéaste sur l'institution et ses membres, lui ne change que très peu. La police est le plus souvent tournée en ridicule, ici elle est épinglée de manière bonne enfant.

Les policiers, dans le film, surgissent chez Pepa au même moment que Lucia, alors que les autres personnages sont déjà rassemblés dans l'appartement. Les rapports qui s'établissent entre policiers et personnages civils sont significatifs de la

mentalité nouvelle qui règne dans l'Espagne postfranquiste et démocratique. Dans *femmes au bord de la crise de nerfs*, les policiers n'ont rien de redoutable. Les habitudes démocratiques se sont installées. Preuve en est dans la brève scène comique d'échange de papiers d'identité entre le policier et le jeune réparateur de téléphone.

Ce changement social montre par ailleurs les tendances individualistes et anarchisantes fortement enracinées chez les espagnols, et favorisées par le climat de liberté acquis dans les années 70. « Chez moi, je collabore avec qui je veux » répond Pepa à l'inquiétude de Candela à propos de sa complicité possible avec les terroristes. La façon dont elle traite les agents de l'ordre laisse peu de doutes sur l'effet qu'ils produisent sur elle : en aucun cas impressionnée par leur autorité, elle conserve sa présence d'esprit, leur ment effrontément quand cela lui convient, et pour finir, les régale d'un gazpacho bourré de Morphidal, sans plus de respect que d'états d'âme. A côté, la panique de Candela se justifie à la fois par sa situation, ses liens directs avec les terroristes, sa personnalité un peu hystérique et les exigences de la mise en scène du comique. Quant à Lucia, elle semble peu intimidée du fond de sa folie. Un réflexe de méfiance la fait seulement changer de place et s'asseoir à côté de Pepa : à un semblant d'alliance avec la police, elle préfère la solidarité féminine, même avec sa rivale.

Non seulement les policiers ont perdu de leur autorité et de leur aspect menaçant, mais ils sont du début à la fin tournés en dérision : le récit souligne leur incompetence professionnelle. L'imbécilité du second policier est mise en évidence par son supérieur lui-même qui moins caricatural, n'est guère plus efficace. Ils sont rapidement dépassés par le bavardage des femmes et leurs histoires sentimentales. Ils ont l'impression qu'elles se paient leur tête et recourent à leur autorité de garant de l'ordre : discours autoritaires, perte de contrôle du chef qui hausse la voix et devient grossier. Ni l'un ni l'autre ne réagissent à la provocation de Pepa, qui leur explique imperturbable, que les sanglots de Candela sont dus à la laideur de la robe de Lucia. Pour finir, comble du ridicule, ils sont mis hors d'état de nuire et de poursuivre leur travail en acceptant le gazpacho de Pepa. C'est Pepa qui va se substituer à eux, en poursuivant au péril de sa vie Lucia armée d'un pistolet et sauvant in extremis la victime désignée, Ivan. Séquence héroïque qui se déroule

pendant le sommeil des policiers, que Pepa retrouve, à son retour, dans le même état qu'à son départ.

b. le Terrorisme

C'est ce thème qui justifie dans le film la présence des policiers. Mais si les policiers source de comique sont présents à l'écran, le terrorisme n'est évoqué que par les personnages ou la télévision. L'abstraction de la représentation, jointe au registre comique dans lequel évolue Candela, victime des chiïtes, désamorce tout le potentiel tragique que recèle le thème. Reflet de l'actualité madrilène et mondiale, l'intrigue terroriste remplit en fait avant toute chose une fonction d'ordre comique qui cause la frénésie de Candela. L'ordre dramatique est illustré par les effets qu'engendre le détournement de l'avion que doit prendre Ivan. Ce thème ajoute du piment et de la complexité à une situation qui n'en manquait pourtant pas.

Le problème terroriste apparaît également dans *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier* et dans *le Labyrinthe des passions*, mais uniquement comme clin d'œil ironique à l'actualité espagnole (ETA) ou comme élément fonctionnel dans le déroulement de l'intrigue. Almodovar dit à ce sujet : « Le thème politique ne m'intéresse pas, il ne va pas avec le caractère de mes films⁴¹ »

4. Le monde audiovisuel

a. le cinéma

Cinéphile fervent, Almodovar truffe ses films d'allusions et de références au monde cinématographique. Dans *Femmes au bord de la crise de nerfs*, la profession de doubleur qu'il choisit de faire exercer à Pepa et Ivan est en soi un hommage au cinéma. La scène de doublage du grand classique *Johnny Guitar*, de Nicholas Ray, outre le plaisir narcissique qu'elle suscite chez le cinéphile, joue un rôle fonctionnel dans la diégèse : la mise en abyme créée par l'identification entre les couples, Joan Crawford /Sterling Hayden et Pepa /Ivan , renforce l'impact émotif de la séquence et

⁴¹ Paulo Antonio Paranagua, *L'agonie de l'Espagne profonde*, *Positif* n°324, février 1988

provoque chez Pepa un trouble insupportable auquel elle échappe par la perte de connaissance. C'est le pouvoir fantasmatique du cinéma qu'Almodovar utilise ici, l'image du couple quasi mythique de *Jonhy Guitar* joue comme modèle pour Pepa, et rejaillit sur le spectateur.

Cette scène d'enregistrement permet par ailleurs de souligner le rôle de la voix, primordial dans un film dont l'idée d'origine est *La voix humaine*, de Jean Cocteau. Ivan apparait ici, de façon prophétique, comme une simple voix dépourvue de corps, voix séductrice et trompeuse, signe de l'absence et du mensonge.

b. Télévision

Dans les films d'Almodovar, le monde de la télévision fait l'objet d'une représentation nettement moins flatteuse que le cinéma. Dans le film, la télévision apparait dans deux de ses manifestations les plus fréquentes : le journal télévisé et la publicité.

Le journal télévisé espagnol, qu'il passe sur une chaîne privée ou une chaîne d'état, présente la même impersonnalité d'élocution, le même mécanisme monotone et le même sérieux imperturbable, ce qu'Almodovar a du mal à supporter : « Les journaux télévisés ne doivent pas être froids. Ils doivent être dramatisés, personnalisés. Qu'on sente que la nouvelle que donne le présentateur ne lui plait pas⁴². ». Il met cette idée à exécution dans *Matador* où apparait un journal télévisé plutôt partisan, dans *Talons aiguilles* le journal devient un spectacle théâtral comique et dans *Femmes au bord de la crise de nerfs* il rompt les schémas conventionnels en faisant incarner la présentatrice par sa propre mère, Francisca Caballero. La rupture, en l'occurrence, réside dans l'aspect purement formel de la présentation. Les femmes qui présentent le journal télévisé en Espagne sont généralement jeunes et jolies, modernes et bien habillées, et débitent leur texte à toute vitesse sur un ton aseptisé en regardant frontalement le spectateur. La mère du cinéaste, habillée comme toute femme âgée d'origine modeste parle lentement, de façon un peu hésitante, buvant de l'eau de temps à autre. Rien de moins professionnel, rien de

⁴² Philippe Rouyer, Caroline Vie, *Entretien avec Pedro Almodovar*, *Positif* n°327, mai 1988, p.20

moins conforme aux canons esthétiques. Cette trouvaille insolite et farfelue, d'un pouvoir comique incontestable, Almodovar la justifie ainsi : «La thèse est que tout fonctionne bien dans le monde. Nous vivons dans une atmosphère idyllique. Ma mère peut être présentatrice de télévision. On dirait une présentatrice russe⁴³ .».

c. la publicité

Constituant un des éléments moteur des actuelles sociétés capitalistes de consommation, elle utilise depuis longtemps et de plus en plus la télévision comme appât commercial. Almodovar s'intéresse entre autres rôles féminins à celui de la femme au foyer, en témoigne une nette prédilection pour les publicités de marques de détergents, fortement populaires auprès des consommatrices. Son premier court métrage en Super 8 mm traitait déjà d'un spot télévisé et de l'univers de la femme, esclave au foyer.

Dans le film, Pepa, comédienne doubleuse, apparaît dans un spot publicitaire télévisé, pour le détergent « *Ecce omo* ». Mère d'un assassin recherché par la police, elle vante, aidée par les policiers, la qualité d'un produit qui ne laisse sur le linge aucune trace, « ni de sang, ni de viscères ». Allusion satirique de la société de consommation, parodie qui a une fonction comique d'une réalité aliénante quotidienne, la séquence recèle également une critique, discrète mais forte, du rôle accordé à la femme dans une société où domine encore les schémas machistes, encore véhiculés par la publicité. La femme, se situant d'emblée en dehors du monde social actif, n'est bonne qu'à lessiver, et n'est même pas inquiétée par la police. La réception du spot est évoquée de deux façons différentes. D'abord directement, dans le face à face entre Pepa et son image télévisée, l'inexpressivité de l'actrice marque une distance dont le spectateur se trouve contaminé, soudain conscient de l'artifice et du grotesque. Ensuite, dans les propos enthousiastes et admiratifs du chauffeur de taxi, emblématiques des réactions dominantes d'un public aliéné.

⁴³ Philippe Rouyer, Caroline Vie, *Entretien avec Pedro Almodovar*, *Positif* n°327, mai 1988, p.20

L'autre spot publicitaire contenu dans le film concerne les préservatifs. Pendant une cérémonie de mariage, le prêtre, en même temps qu'il glisse à l'oreille de la jeune épouse des conseils de méfiance, dépose discrètement un préservatif mis en évidence par un insert. C'est une allusion satirique à l'attitude conservatrice de l'Eglise dans le domaine de la contraception et des maladies sexuellement transmissibles.

En somme, la thématique de l'œuvre *Femmes au bord de la crise de nerfs* offre la représentation d'un monde éclectique et varié, mais essentiellement jeune, féminin et féministe. Les préoccupations que le film reflète sont celles d'une ville moderne, libre, profondément actuelle, source à la fois de plaisir et d'aliénation.

Je ne vois pas dans ce film de volonté militante de transmettre un quelconque message social. Almodovar se contente d'exposer l'existence quotidienne d'une société qu'il connaît, un regard tour à tour lucide, ému et ludique. Almodovar porte sur la société et ses faux semblants, sur l'inauthenticité qui gouverne les rapports humains, et notamment les relations amoureuses, une réflexion dont la teinte humoristique ne parvient pas à masquer entièrement un discernement amer. Cela suppose une rupture avec le cinéma espagnol dominant de l'époque qui faisait référence au passé franquiste et à l'image conventionnelle de « l'Espagne negra ». Celle-ci fait allusion à tout ce qu'il y a de plus honteux dans la société espagnole, depuis l'Inquisition jusqu'aux crimes de sang les plus barbares, en passant par la persécution, la répression, des thèmes extrêmement dramatiques, sombres, et avec une iconographie poussée de la mort. Dans ce film Almodovar offre un peu d'espoir à son héroïne et au spectateur avec une négation de la gravité.

C. TOUT SUR MA MERE



Tout sur ma mère recèle de références et citations qui s'incarnent très souvent dans le pastiche, le clin d'œil et le second degré, dans la répétition de standards cachées sous des hommages et intégrant des icônes. Il n'est pas dur de repérer quelles œuvres sont convoquées par Almodóvar comme : *Opening Night* (1978), de John Cassavetes, *Eve* (1951), de Joseph L. Mankiewicz et *Un tramway nommé désir* de Elia Kazan d'après la pièce de Tennessee Williams, (1951). Ce sont les éléments intertextuels dans ce film que nous allons ici analyser et leurs capacités à être détourné et réintégré à la diégèse. A travers l'ouverture du film nous analyserons les références et citations qui sont constitutives au récit puis nous verrons en quoi *tout sur ma mère* peut être envisagé comme une réécriture.

Le pitch du film est le suivant : Manuela (Cecilia Roth) vit à Madrid, et élève seule son fils Esteban. Le soir de ses 17 ans, alors qu'elle s'apprête à lui parler enfin du père qu'il veut tant connaître, il décède, renversé par une voiture alors qu'il essaie d'obtenir un autographe d'Huma Rojo (Marisa Paredes), célèbre comédienne de théâtre. Rongée de chagrin, Manuela part pour Barcelone, à la recherche de son mari, Lola, un travesti qu'elle a fui 17 ans plus tôt. Elle y retrouve Agrado, transsexuel

et prostituée, rencontre sœur Rosa (Penelope Cruz), enceinte de Lola, la compagne de théâtre qui joue *Un tramway nommé désir*, ainsi que Huma Rojo, dont elle devient l'assistante. Apprenant qu'elle a le sida, Rosa s'installe chez Manuela jusqu'à son accouchement, et sa mort. Manuela rencontre enfin Lola, lui apprend l'existence et la mort de son fils Esteban. Puis rentre à Madrid élever l'enfant de Rosa.

1. L'ouverture du film entre autoréférences et références

Almodovar revendique l'emprunt mais il se sent libre de donner à l'idée un tout autre sens, une toute autre issue émotionnelle, selon la fin de son film à lui. En effet Il ne se sent pas tenu de respecter les limites du genre initial emprunté, mais bien d'utiliser ses évocations pour installer une émotion qu'il va relayer ou amenuiser à sa guise En cela il s'agit bien d'une référence, choisie et utilisée car chargée a priori d'une atmosphère, pour ensuite la déconstruire et l'intégrer dans un autre mouvement.

a. L'autoréférence comme point de départ

Dans *Tout sur ma mère* Pedro Almodóvar emprunte à l'un de ses films précédents, *La Fleur de mon secret*, l'idée d'un personnage d'infirmière s'appelant également Manuela travaillant au service des transplantations et se prêtant à une simulation de demande d'autorisation de don d'organe dans le cadre d'un stage de formation. La séquence d'introduction du film montre le début de cette séance de simulation. Il s'agit aussi d'une préfiguration du drame à venir : Manuela va consentir elle-même au don du cœur de son fils, renversé par une voiture. A cet instant, elle ne fait que jouer une épouse ayant perdu son mari devant une caméra et deux infirmiers, tandis qu'Esteban son fils suit la scène sur un moniteur, un peu à l'écart du groupe suivant la formation. Les trois acteurs, Esteban et les participants sont disjoints dans l'enchaînement par deux panoramiques très rapides. Bien qu'il s'agisse d'une continuité filmée, il y a bien trois plans, le panoramique prend ici la fonction d'un raccord. Almodóvar passe de la captation de la scène à sa diffusion devant les spectateurs évitant le traditionnel champ-contrechamp qui met d'ordinaire, dans le théâtre filmé, les acteurs et le public face à face. L'image enregistrée par la

caméra en amorce du cadre du premier plan est diffusé dans le poste de télévision en fond du champ. Mais cette caméra n'est pas le seul appareil d'enregistrement de la scène ; un stylo en main Esteban enregistre lui aussi la scène à sa manière sous forme d'écrit dans son carnet. Comme dans *La fleur de mon secret* Manuela et les deux infirmiers tentent de convaincre l'épouse que son mari est bien mort, alors même qu'elle l'a vu respirer. «On vous l'a expliqué. C'est l'assistance respiratoire», disent-ils tandis que la caméra panote vers Esteban. Dans la simulation comme dans le film, les personnages sont trompés par l'apparence de réalité de l'artifice. Par les yeux d'Esteban, la mère devient une actrice ; dans la séquence suivante, à l'entrée du théâtre, Esteban l'admira en talons et imperméable rouge devant l'affiche d'Huma Rojo. Manuela semble jouer sa propre vie de mère. Par un effet d'emboîtement, cette scène préfigure et commente l'histoire d'Esteban.. Cette dimension permet de tempérer l'aspect trivial de la séquence jouée par Manuela. Celle-ci s'offre en objet d'étude pour les infirmiers mais nourrit également Le projet de livre d'Esteban. Cette séquence joue donc en miniature les rapports du théâtre et de la coulisse mis en place par la suite du film.

b. La référence comme hommage au mélodrame

Ce qui unit Sirk, Fassbinder ou Lynch à Pedro Almodovar c'est ce même désir d'artificialité, une fois révélée, elle sert au final une forme de réalisme : non pas celui d'un monde sensible reproduit avec exactitude mais celui des sentiments, de la vie intérieure des personnages. Le mélodrame prête peu d'importance à une peinture de caractères vraisemblable; son but premier est l'illustration de situations pathétiques avec pour modèle les romans du XIXe siècle, notamment la structure du roman feuilleton. Paul Obadia affirme dans un article consacré au réalisateur que : « Faisant « comme si », le mélodrame s'inscrit dans une démarche qui, bien plus qu'elle se contenterait d'avaliser tel ou tel type d'ordre politique ou social (société féodale, ordre capitaliste...) prône une manière de régression (possiblement infantile) vers un univers non pas tant objectivement disparu que subjectivement ressenti comme faisant défaut : Eden, petite enfance, voire ventre maternel, univers onirique...⁴⁴ »

⁴⁴ Paul Obadia, *Le mélodrame dans l'œuvre cinématographique de Pedro Almodovar*, Lille, ANRT, 2001,

Autre référence explicite : la séquence de l'autographe réclamé à Huma par le jeune fan qui est une variation du film *Opening Night* de John Cassavetes. En allant voir une représentation théâtrale, Esteban, le jeune fils de Manuela est fauché par une voiture. Juste avant, il attendait sous la pluie la sortie de la star pour lui faire signer un autographe. On reconnaît clairement là le début d'*Opening night*. Les similitudes entre les deux séquences de l'accident sous la pluie sont renforcées par le fait que Nancy, la jeune fan de Myrtle (Gena Rowlands) et le fils de Manuela ont tous les deux dix-sept ans et attendaient le lendemain comme un des plus beaux jours de leur vie : la rencontre avec la star pour l'une, l'histoire de son père pour l'autre. Dans ces deux séquences nous avons le même schéma narratif : L'attente de la star devant le théâtre sous la pluie en plan d'ensemble ; Esteban est accompagné de sa mère, Nancy est seul. L'actrice sort du théâtre accompagnée de son ami(e) parapluie en main et s'engouffre dans une voiture. Esteban et Nancy frappent au carreau de la vitre de la voiture pour obtenir un autographe, ils sont en plan rapproché épaule et le point de vue est subjectif depuis l'intérieur de la voiture. La voiture s'éloigne en point de vue subjectif des adolescents. Il y a deux mêmes raccords sur les visages des comédiennes qui se retournent. Nancy est fauchée par une voiture instantanément sans avoir bougé alors qu'Estéban lui était à la poursuite de la voiture. Almodovar introduit une distinction de taille : dans *Openig night*, Myrtle a vu l'accident de la jeune fille et sera ensuite hantée par celle-ci comme un double potentiel d'elle-même. Dans *Tous sur ma mère*, Huma dans la voiture s'est retournée vers le fils, l'incitant indirectement à la poursuivre mais ne sachant pas qu'elle allait faire une victime. Almodovar va tirer partie de cette ignorance en réussissant une séquence bouleversante au moment du dénouement du film quand Manuela demande à Huma si elle se souvient de ce soir fatal où un admirateur lui demanda un autographe à la portière de sa voiture sous la pluie. Le visage de Huma se fige alors que, off, se fait entendre le bruit de la pluie. Un unique plan de flash-back suffit alors pour confirmer la remémoration : celui du visage d'Esteban sous la pluie du point de vue de Huma. La fin des deux séquences d'introductions est filmée du point de vue omniscient des deux jeunes adolescents et offre au public l'expérience de vivre avec eux leurs derniers souffles : le trottoir glacé, la pluie abrupte, les lumières de la rue déformées par un certain flair apparent. C'est l'élément déclencheur des deux récits, ils sont profondément dramatiques et expressifs. Dans *Opening Night*, Myrtle est

bouleversée par la mort de la jeune fille. Dans *Tous sur ma Mère*, Manuela hurle son désespoir devant son fils heurté de plein fouet par une voiture.

2. Héritage et réécriture

L'adaptation est le résultat d'un mélange entre l'identité individuelle et artistique de l'auteur adapté et l'identité de l'auteur adaptant. La réécriture semble se situer au croisement de l'héritage et du renouvellement. La pièce *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams et le film *All About Eve* de Mankiewicz, paraissent à première vue adaptées. Almodóvar est un adepte de la réécriture, et ce depuis ses premiers films. En effet, son cinéma fait appel à de nombreuses références cinématographiques, littéraires, musicales, picturales... De plus, il est important de noter que les références ne sont pas restreintes au rang d'hommage mais qu'elles sont incorporées dans le scénario. La cinéphilie d'Almodóvar s'inscrit en même temps dans son récit non comme citation mais comme élément supplémentaire à la diégèse. Almodóvar a d'ailleurs déclaré : « Je n'utilise pas ces citations comme un élève qui apprend le cinéma ou un cinéphile qui rend hommage à ses maîtres. Pour moi ce sont comme des images volées à d'autres oeuvres, mais qui vont faire partie intégrante de mon film⁴⁵. ». Ainsi, nous comprenons que la référence à une œuvre ou un artiste n'est jamais gratuite puisqu'elle doit servir le propos du film. Cela va même plus loin dans la mesure où chaque référence fournit les clés pour la compréhension du film.

a. Le cas d'*All About Eve*

Les citations les plus évidentes sont celles d'Eve. Almodóvar prélève le titre ; c'est également ce film qu'Esteban et Manuela regardent à la télévision. De même, l'intrigue du film de Mankiewicz et de *Tout sur ma mère* ont de nombreuses affinités, notamment dans les liens entre Manuela, Huma et Nina. Dans *Eve*, Margo Channing (Bette Davis), une légende de la scène théâtrale new-yorkaise, reçoit dans sa loge une admiratrice Eve Harrington (Anne Baxter) qui est venue à toutes les représentations de la pièce. Ému par le sort d'Eve, l'actrice la prend comme secrétaire particulière. Au fur et à mesure de l'histoire, Eve prend de plus en plus

⁴⁵ Mathieu Carratier et Véronique Le Bris, *Parle avec lui*, Première, N° 387, mai 2009, p.76

d'importance. Un jour Margo ne peut venir à temps à une représentation et Eve la remplace : elle joue parfaitement, et épate tous les critiques présents. Ses relations avec son idole s'altèrent, mais elle reste, elle, désormais sur le devant de la scène. Un critique notoire a découvert son passé douteux et opère un chantage sur la nouvelle star. Désormais, elle et sa carrière ont à lui. Eve finit par gagner le prix Sarah Siddons, tout comme son ancienne idole et découvre cependant le soir même, à son domicile une jeune admiratrice, qui va à son tour commencer à s'occuper des affaires d'Eve. Almodóvar apporte un changement d'importance à ce scénario vampirique. Si la situation entre Huma et Manuela semble semblable, et si Nina soupçonne Manuela d'arrivisme, celle-ci n'est en rien une prédatrice. Elle n'a aucune ambition en montant sur la scène, sinon celle d'exorciser la mort de son fils. C'est d'ailleurs une constante de *Tout sur ma mère* : aucun des personnages n'est mauvais ; ce ne sont pas des monstres mais des femmes qui s'entraident. La référence au film *All about Eve* a lieu deux fois :

La première référence à ce film a lieu dès l'ouverture du film lorsque Manuela est à Madrid avec son fils Esteban la veille de son anniversaire devant la télévision en train de regarder leur film préféré *Eve*. La version qu'ils regardent est titrée en espagnol, elle a été changée par un titre différent qui sonne mieux à l'oreille. Ils ont intitulé le film *Eva al desnudo* (*Eve Dévoilée*). Esteban, pense que la traduction devrait être plus puriste et qu'elle devrait être *Todo sobre Eva*, Manuela est en désaccord et trouve que la sonorité est étrange. Immédiatement Esteban attrape son calepin, et griffonne quelques phrases. Il décide d'appeler son futur roman *Todo Sobre Mi Madre*.

L'extrait cité à la télévision est celui du début du film de Mankiewicz où Margo s'indigne contre ses fans en les traitants de requins et plus particulièrement de l'apparition d'Eve dans la loge de Margo. Cet extrait agit comme un songe, car deux mois après la diffusion du film Manuela se retrouve dans la même position qu'Eve. Pas pour les mêmes raisons, mais sensiblement dans une occurrence similaire.

La seconde référence débute dès l'arrivée de Manuela à Barcelone après la mort de son fils. Elle va être hanté par Huma et assister à toutes les représentations d'*un tramway nommé désir*. Nous voyons donc que le même scénario se répète dans le film de Mankiewicz et d'Almodovar. Un soir, Manuela décide de rencontrer

Huma pour lui faire part de son deuil et de son mal de vivre. Mais elle se rétracte et finit par aider Huma à retrouver Nina. Comme dans *All About Eve*, Huma décide d'embaucher Manuela pour s'occuper de ces affaires personnelles et l'assister. Un soir Nina se drogue et ne peut pas assister à la représentation Manuela connaissant parfaitement le rôle va la remplacer au pied levé. Elle ne remplace pas Nina afin de prendre sa place et pour devenir célèbre contrairement à Eve et sa motivation est plus louable que celle d'Eve qui ne voulait que la gloire. Elle a voulu faire passer toute la tristesse et le malheur qu'elle éprouvait après la mort de son fils en prenant ce rôle, comme par substitution.

b. Le cas d'*un Tramway nommé désir*

La pièce de William se résume ainsi : Après une longue séparation avec sa sœur, Blanche Dubois vient la retrouver, à La Nouvelle-Orléans. Elle y vit avec son mari, Stanley, ouvrier d'origine polonaise, dans le vieux quartier français. Ce dernier n'apprécie pas les manières distinguées de sa belle sœur et cherche à savoir quel est le véritable passé de Blanche.

. La pièce *Un tramway nommé désir* est directement associé à la tension dramatique et est réactualisée tout au long du film qui sert la mémoire du théâtre. En effet, nous pouvons remarquer que de nombreuses scènes se déroulent dans le théâtre, sur scène ou bien dans les coulisses. Nous pouvons d'ailleurs noter que quatre séquences montrent la représentation de la pièce de Tennessee Williams sur la scène du théâtre de Madrid puis de Barcelone. La pièce de théâtre est à chaque fois associée à des éléments douloureux. Par exemple, pour Manuela *Un tramway nommé désir* est d'une part le souvenir de la mort de son fils, et d'autre part le souvenir de son passé à Barcelone, notamment de son échec amoureux avec le père de son fils Lola, anciennement Esteban, avec qui elle a joué cette pièce dans une troupe amateur. Pour Huma, la pièce de Williams et surtout le personnage de Blanche, sont le symbole de sa vie qu'elle n'arrive pas à maîtriser. Cette vie qui lui échappe est matérialisée notamment par l'amour inconditionnel et destructeur qu'elle voue à Nina sa compagne et partenaire dans la pièce. La pièce *Un tramway nommé désir* fait bien partie intégrante du scénario, dans la mesure où elle intervient non seulement sous forme de souvenir dans la construction psychologique des

personnages, mais également dans les liens qui unissent les personnages entre eux. Nous pouvons effectivement remarquer que les personnages se rencontrent et se regroupent autour de la pièce de Williams. En conséquence, elle apparaît comme l'un des points fondamentaux et centraux du film d'Almodóvar. La réécriture de la pièce *Un tramway nommé désir* dans *Tout sur ma mère* se construit à travers deux personnages : Manuela et Huma Rojo.

Dans *Un tramway nommé désir* Stella prononce la phrase suivante : « Je ne reviendrai plus jamais. Plus jamais ! ». Cette même phrase est prononcée par Manuela, lorsqu'elle quitte Madrid après la mort de son fils : « J'ai choisi *Un tramway*... [...] à cause de cette réplique que dit Stella avec son enfant dans les bras et que dira Manuela en jouant ce personnage. [...] Cette phrase Manuela l'avait prononcée, adolescente, en Argentine, et elle la redit à Madrid, puis elle la répète sur une scène de théâtre à Barcelone⁴⁶. ». Il s'agit bien là d'une réécriture d'*Un tramway nommé désir*, dans la mesure où les personnages de Manuela et Stella semblent très proches. Elles fuient effectivement toutes les deux le père de leur enfant et le rapport à la maternité est très similaire entre les deux personnages. Nous pouvons constater que les deux femmes sont prêtes à tout pour que l'enfant ne souffre pas. La première décide de l'éloigner d'un père violent, quant à la seconde elle préfère fuir plutôt que d'affronter l'identité homme/femme, ainsi que le milieu dans lequel évolue le père de son enfant. La similarité de ces éléments est à trouver entre le film de Kazan et le film d'Almodóvar.

Nous pouvons également observer que la réécriture d'*Un tramway nommé désir* passe par le personnage d'Huma Rojo. En effet, nous remarquons dès le début du film *Tout sur ma mère* qu'Huma est une actrice jouant le rôle de Blanche Dubois. Il s'agit effectivement de deux femmes qui sont encore à la recherche de leur véritable identité et qui de ce fait sont un peu perdues dans leurs rapports aux autres. Blanche n'arrive pas à être en adéquation avec la personne qu'elle souhaiterait vraiment être, quant à Huma elle a du mal à donner un sens à sa vie : « Je ne sais pas conduire. C'est Nina qui conduit. J'ai commencé à fumer à cause de

⁴⁶ Frédéric Strauss, *A cœur ouvert*, Cahiers du cinéma n° 535, mai 1999

Bette Davis. Pour l'imiter. A dix-huit ans, je fumais déjà comme un pompier. C'est pour ça que je me fais appeler Huma » (Almodóvar 38'14-38'30).

Nous pouvons d'ailleurs remarquer que comme Stella et Manuela, les personnages de Blanche et d'Huma prononcent la même phrase : « Qui que vous soyez, j'ai toujours eu confiance dans la bonté des inconnus. ». Cette phrase bien connue du personnage de Blanche semble effectivement caractériser le personnage d'Huma et son rapport aux autres, notamment avec Manuela. Cependant, Huma ne sombre pas dans la folie et semble plutôt trouver les réponses à ses questions identitaires à la fin du film.

La réécriture se trouve dans la transmission du texte, en particulier le texte du personnage de Stella. Le personnage de Stella est d'abord joué par Nina, plus tard nous voyons Manuela réciter le texte à voix basse en coulisse. Elle reprendra d'ailleurs le rôle lorsque Nina sera hospitalisée. La transmission continue avec le personnage d'Agrado, qui à son tour récite le texte de Stella depuis la loge. Le processus adaptatif semble donc révéler une réflexion identitaire et artistique.

. De même, les coulisses jouent un rôle essentiel, dans la mesure où ils sont le lieu dans un premier temps de la rencontre entre Manuela et Huma, dans un second temps ils semblent être le lieu de confidences et de révélations. Nous pouvons effectivement remarquer que les secrets les plus personnels des personnages du film *Tout sur ma mère* sont révélés dans les coulisses du théâtre. De plus, Almodóvar pousse la mémoire de l'univers théâtral jusqu'à montrer les répétitions, comme nous pouvons le voir à la fin du film lorsqu'Huma répète une scène de la pièce de Lorca *El Público*. Ainsi, le film *Tout sur ma mère* semble être un lieu de mémoire du théâtre, mais aussi du métier d'acteur, dans la mesure où Almodóvar filme la mise en scène d'une pièce des répétitions jusqu'à sa première représentation. Cependant, il semble important de constater que la présence de la pièce *Un tramway nommé désir* dans *Tout sur ma mère* possède un sens particulier. En effet, le film d'Almodóvar met en scène des personnages transsexuels, homosexuels parfaitement intégrés et acceptés par ceux qui les entourent. Cet élément est fondamental, dans la mesure où l'adaptation de la pièce de Williams,

réalisée par Kazan a été censurée sur le point de l'homosexualité. Ainsi, la réécriture d'*Un tramway nommé désir* dans le film *Tout sur ma mère* prend des allures de réhabilitation de l'adaptation cinématographique de la pièce de Williams.

Il y a une quantité de références dans ce film, j'ai exclusivement parlé de celles qui étaient explicites. Il y a un danger à cette accumulation de références et de citations qui consisterait à une énumération sans fond ni fin. voire compenser un manque d'idées en prenant celle des autres. Ou bien, un autre risque qui consisterait à convoquer ses pairs pour mieux les brûler. La référence répond chez Almodóvar à un usage particulier. Bien sûr, il est question d'hommage, la dédicace finale est claire, au début du générique de fin : « A Bette Devis, Gena Rowlands, Romy, Shneider ... A toutes les actrices qui ont interprété des actrices, à toute les femmes qui jouent, aux hommes qui jouent et se transforment en femme, à toute les femmes qui veulent être mères. A ma mère »; si il s'agit ici de convoquer des icônes, c'est pour s'en défaire, afin d'approfondir son propre rapport au cinéma et à la mise en scène et tel qu'il se fait aujourd'hui. C'est pourquoi les citations de *Tout sur ma mère* offre une certaine propension à la réflexivité.

D. LA MAUVAISE EDUCATION : Analyse esthétique



1. Un film noir ou l'homme, femme fatale

La Mala Educación, film d'ouverture du festival de Cannes 2004, est le quatorzième long métrage de Pedro Almodóvar. C'est peut-être le film le plus personnel du réalisateur, et le plus sombre de son œuvre post moderne. Dans son dossier de presse Almodóvar nous met en garde : «*La mala educación* est un film très intime, mais pas exactement autobiographique, je veux dire que je ne raconte pas ma vie au collège, ni ce que j'ai appris pendant les premières années de la « *movida* », bien que ce soient les deux périodes durant lesquelles se déroule l'intrigue (en 64 et en 80, avec une incursion en 77). Il est certain que mes souvenirs ont été importants au moment de l'écriture du scénario, puisque j'ai vécu dans les lieux et les époques où se passe l'intrigue⁴⁷ ». Il y a dans ce film une certaine propension à la réflexivité et un vrai jeu sur la mise en abîme du film dans le film.

⁴⁷ Dossier de Presse *La Mala Educación* : http://www.lequotidienducinema.com/critiques/lamauvaiseeducation_critique/critique_la_mauvaise_education.htm

Le récit a pour toile de fond deux époques bien distinctes : la *Movida*, qui représente l'ivresse de liberté que vivait l'Espagne après la période franquiste, opposée à l'obscurantisme et à la répression des années 1960. L'intrigue du film est la suivante : en 1980 à Madrid, Enrique Goded (Fele Martínez), metteur en scène de 27 ans, cherche une histoire pour son nouveau film. Le sort lui amène un visiteur muni d'un remarquable scénario intitulé *La Visite*. L'inconnu, par ailleurs fort à son goût, n'est autre qu'Ignacio Rodriguez (Gael García Bernal), son ami d'enfance au collège des jésuites, mais aussi son premier amour. Le destin lie à nouveau les deux garçons par une sorte de providence divine. Mais Enrique, intrigué par cet Ignacio qu'il ne reconnaît pas vraiment, va peu à peu s'apercevoir que la réalité de leurs retrouvailles est beaucoup moins idyllique qu'elle n'y paraît.

La Mauvaise Education s'articule comme une sorte de film total où Almodovar recycle toute la matière de son cinéma : prostitution, travestisme, homosexualité, transsexualisme, drogue, et viol; le tout, dans un entrecroisement diégétique de trois époques, vu au travers du prisme de l'histoire espagnole. Dès le début de sa carrière de cinéaste, il a déjà tenté de sublimer ce passé traumatisant de pensionnaire dans un internat religieux. Dans *La loi du désir*, Carmen Maura incarne une transsexuelle revenant dans l'église de son enfance afin d'avouer son amour à un prêtre. L'idée du film émane d'une nouvelle écrite des années plus tôt par Almodovar alors qu'il travaille encore comme assistant pour la compagnie nationale du téléphone. Almodovar reprend la même trame sur le thème de *La Visite*, traitée sous trois angles différents, qui n'ont rien de chronologique, alors que le récit renvoie à trois époques de la société ibérique correspondant à trois points de vue distincts. D'abord celui d'une réalité que deux jeunes garçons, Ignacio et Enrique, auraient vécue dans un pensionnat religieux dans les années 1960 sous le régime franquiste. Puis celui de l'imaginaire, transposé dans le roman d'Ignacio *La Visite* et écrit dans le style des années 1970 : il y imagine ses retrouvailles avec Enrique dans un cabaret transformiste où il se fait appelé Zahara, et y raconte son désir de faire chanter le père Manolo qui l'a abusé sexuellement dans son enfance, en lui demandant une somme d'argent conséquente. Enfin, le dernier point de vue choisi est celui de l'adaptation de ce roman au cinéma dans les années 1980, celles de la *Movida*, par Enrique, l'ancien amour et camarade de classe d'Ignacio devenu réalisateur.

Néanmoins, il est très difficile de définir avec précision quel est le temps présent de ce récit, puisque celui-ci n'apparaît clairement qu'à la fin, avec la révélation de l'ultime trahison. Il y a comme le dit le critique François Bégaudeau «Six films pour le prix d'un⁴⁸». On retrouve ici l'hystérie narrative si chère à Almodovar qui, à force de trappes, finit enfin par sortir la tête de cet écheveau scénaristique.

a. une histoire de jeu

Pour Almodovar, le cinéma est mobile, à jouer en grand, et sur le fond et sur la forme. Autant de jouets pour l'artiste, qui a su faire de son cinéma un art majeur de la composition : décors confectionnés à coup de kitsch, plans stylisés minutieusement et mises en scène exigeantes où l'improvisation n'existe pas. Et c'est ici, au milieu de la toile, à l'intérieur du cadre que l'heure est au jeu. Mais Almodovar ne joue pas tant pour satisfaire une attente, comme pouvait le faire à sa façon le cinéma burlesque, que pour ne plaire qu'à lui-même, à son propre cinéma. Digne leçon fellinienne que de prendre le cinéma pour ce qu'il est et pour rien d'autre : de la fiction, du faux, du jeu. Il s'agit ici d'un art de l'artifice où tout est joyeusement contrefait et chargé, d'un cinéma jusqu'aboutiste qui réhabilite dans l'univers du jeu, et donc de la légèreté, ce qui d'ordinaire est horrible pour le spectateur, comme par exemple le viol et la pédophilie. Comme le dit très justement Bégaudeau « Le cinéma d'Almodovar ne fabrique pas d'exclus, soit par choix de ne filmer que ce qu'il aime, soit que le filtre esthétique finisse par tout réconcilier. Même le père Magnolo y est pour une part excusé par l'harmonieux système de sensations à quoi est ramenée sa méchante pulsion pédophile. Le son de la guitare qu'il gratte, le timbre haut perché de l'impubère Ignacio qui l'accompagne, les images au ralenti, encore, d'enfants s'ébattant dans l'eau, ajoutés par le montage, font du prêtre un amoureux transi plutôt qu'un monstre⁴⁹ ». C'est en ce sens que l'on peut mieux comprendre la récurrence du travestissement dans la filmographie almodovarienne, encore et toujours présente dans *la Mauvaise éducation*. Et si le travestissement auquel on peut ajouter toutes sortes de déclinaisons : transgenre, transformisme, drag-queen, sont une figure mère chez Almodovar, c'est parce qu'ils sont la métaphore de tout

⁴⁸ D'Envol en chute, François Bégaudeau, Cahiers du cinéma n°590, mai 2004. p.30

⁴⁹ Ibid, p.30

son cinéma, celle d'une utilisation outrancière : le travesti, tout comme la mise en scène du cinéaste, ne cherchent pas à duper l'œil. Le travesti n'est ni plus ni moins qu'un corps-fiction qui joue le jeu du sexe réversible et met en scène son propre corps. La scène fictive de *La Visite* où Ignacio, alias Zahara qui, à la sortie du cabaret, enfourche le sexe d'Enrique endormi dans la chambre d'un hôtel, montre de dos à travers le prisme du miroir l'illusion d'un corps de femme et révèle de face celui d'un travesti. Plaisir de l'œil et de l'artifice, cette scène met en lumière le jeu de trompe l'œil typique auquel se livre le jeu du travestissement. Mais là où le travestissement s'arrête, le transsexualisme poursuit et le réel emboîte le pas à la fiction. Et ce n'est pas un hasard si le Ignacio fictif, celui du film *La Visite*, est un travesti et que le vrai Ignacio, est un transsexuel : il y a d'un côté l'artifice, puis de l'autre le retour à la réalité.

b. Un récit en forme de matriochka

Voilà ce qui, en partie, se joue dans *la Mauvaise Education*. C'est une histoire avant tout d'emboîtement : une fiction dans la fiction où se tourne le film d'Enrique, *La Visite*, à l'intérieur duquel Angel joue le rôle de son frère Ignacio, qui lui-même joue sur la scène d'un cabaret le travesti Zahara. Ainsi en remettant dans l'ordre chaque pièce du puzzle scénaristique à la place qui lui est due, on s'aperçoit qu'il n'y a plus six films en un, mais deux films en un : d'une part le réel et d'autre par la fiction. Mais à vrai dire, l'emboîtement réel/fiction n'est pas tout à fait là. C'est au sein du réel que la véritable scission a lieu : de l'enfance à l'adulte quelque chose s'est perdu. La fissure crânienne d'Ignacio enfant en est la métaphore évidente. Par un effet appuyé, le visage se disloque en deux après qu'une goutte de sang ait coulé du milieu de son crâne jusqu'au milieu de son menton, comme pour mieux annoncer l'identité morcelée à venir d'Ignacio adulte. Cette métaphore vaut pour tous les personnages, à l'exception d'Enrique, l'alter ego d'Almodovar : il est le seul à échapper à cette duplicité généralisée. Chacun change de nom et joue à être un autre : Juan, devenu au passage Angel, se fait passer pour Ignacio, le Père Manolo est désormais M. Berenguer, éditeur et père de famille, et enfin Ignacio se plait à devenir Zahara. Cette duplicité est caractéristique du film noir auquel Almodovar multiplie les clins d'œil : Angel est la personnification de la femme fatale, et est une référence au film *Un si doux visage* d'Oto Preminger de 1952 ; le couple d'amants

criminels : Angel et M. Berenguer en est une autre à *Assurance sur la mort* de Billy Wilder. Le cinéma dans lequel ils se rendent en attendant la mort d'Ignacio consacre justement une semaine de rétrospective au film noir, et l'on peut y voir les affiches de *La bête humaine* de Renoir et *Thérèse Raquin* de Marcel Carné, tous les deux basés sur des romans d'Emile Zola. A la sortie du cinéma M. Berenguer dit : « C'est comme si les films parlaient de nous ». Dans son auto-interview Almodovar nous déclare : « Considérant le film comme un sombre thriller, le personnage interprété par Gael Garcia Bernal est le type même de la femme fatale parce que tous les personnages qui entrent en contact avec lui courent à leur perte, comme dans *Assurance sur la mort* (Double Indemnity, 1944) du génial Billy Wilder, le film noir entre les noirs auquel je rends hommage ⁵⁰ »

Mais on peut aussi voir des références locales. En effet, le noyau de la *Mauvaise Education* est tiré du film *Esa Mujer* de Mario Camu de 1969. Almodovar inclut dans son film son extrait préféré : Sara Montiel, icône artistique féminine espagnole sous le régime franquiste et plus encore pour les transformistes, joue une ancienne religieuse missionnaire violée par des indigènes. Dans la séquence projetée dans le cinéma où les deux jeunes garçons vont, elle rend visite à la mère supérieure de son ancien couvent, enveloppée d'un châle pourpre, et l'accuse d'être responsable de son éducation échouée. Almodovar lui rend hommage également lorsque Angel se rend dans un cabaret pour étudier l'art d'être une femme et demande des conseils à la plus vieille et avisée transformiste du cabaret qui incarne Sara Montiel.

L'adulte est devenu, dans le film d'Almodovar, une sorte de quête identitaire dans laquelle la personnalité se réduit à un collage factice de morceaux de vie. C'est ce que donne à entendre le générique où chaque nom d'acteur est rattaché à un agencement composite de lambeaux d'images en tout genre, symboles mixtes de sexe et de religion : graffitis blancs sur noir ; bouts de pellicules, croix christiques, piques et têtes de mort. Les personnages sont comme des couches de papier qui se

⁵⁰ Tiré du dossier de presse La mauvaise éducation : http://www.lequotidienducinema.com/critiques/lamauvaiseeducation_critique/critique_la_mauvaise_education.htm

superposent, à l'image de la façade vétuste du cinéma Olympo de la période post *movida* de 1970, dont les murs sont recouverts d'affiches.

c. la figure du palimpseste

De là, Almodovar exploite, esthétiquement parlant, la figure du palimpseste : l'image est constamment soumise à un dispositif de filtrage. L'œil se voit privé de sa consommation immédiate puisqu'Almodovar s'amuse à l'entraver dans chacun de ses décors. Telle est la fonction de ces lignes, verticales et horizontales, qui parcourent etaturent l'écran. D'où la récurrence du store, filtre optique par excellence, qui s'invite dans chaque pièce : agence et villa d'Enrique, bureau du Père Manolo et bureau de Mr Berenguer. Des stries lumineuses hachent les personnages comme autant de fragments identitaires. Le même effet est recherché grâce à la grille du collège qui morcèle symboliquement Enrique lors de sa séparation avec Ignacio. Ces stores récurrents et vitres sont là pour nous enseigner qu'aucune histoire ne peut être vraiment fiable, alors qu'aucune image n'est totalement libre de cadrage.

Mais *La Mauvaise Education* est aussi une histoire d'emboîtement. Des boîtes qui se forment à force de lignes qui se coupent et se recoupent. Le palimpseste est là, autour d'une géométrie rectiligne. Il est à voir dans l'architecture intérieure de l'agence d'Enrique qui, par ses multiples poutres, compose autant de cadres dans le cadre. Aussi le sur-cadrage de l'art gothique du collège religieux et de l'église est une affaire euphémique. Almodovar y filme d'ailleurs une très belle scène nocturne dans le dortoir, où les menaçantes lignes projectives des voûtes et des colonnes font écho à l'ombre angoissante du Père. Ignacio, accroupi sous une allée de lits, s'offre visuellement en proie à une verticalité abyssale. Au niveau du montage, les nombreux fondus enchaînés raccordent avec une nonchalance raffinée les séquences entre elles.

La première séquence donne une clef sur la mise en scène du film. Dans le bureau d'Enrique est accrochée sur le mur une toile surréaliste particulièrement évocatrice : on y voit une structure à tiroirs débordant d'objets, et sur le haut de la structure, une scène comme un plateau de cinéma, filmée par une caméra tirée sur un rail et dirigée par une figure étrange orange avec une queue de diable. La

structure surréaliste n'est ni plus ni moins la représentation d'un film à tiroirs mis en scène *par* Almodovar. La fin du film est plus qu'éloquente : les cavités de l'imposant portail électrique de la villa d'Enrique s'ouvrent et s'enfoncent, telles des tiroirs, pour devenir de purs produits filmiques et laisser apparaître des cartons, que le mot « passion » en lettres géantes finit de ramener au cinéma.

d. La question identitaire dans la Mauvaise Education

Néanmoins, force est de constater un fait ample plus inhabituel chez Almodovar : alors qu'à l'accoutumée ses films regorgent de femmes, *La Mauvaise Education* est pleinement dépouillé de toute présence féminine et maternelle. De plus il y a un meurtre métaphorique : celui de Zahara qui, sur le point de devenir définitivement une femme, est assassinée. C'est à partir du moment où le transsexuel apparaît que le film vire au noir total. L'entrée narrative dans la vie de Zahara marque un déferlement identitaire, une explosion des lignes. Il faut d'ailleurs noter l'accumulation d'objets à l'intérieur de son appartement délabré et sordide. Son extérieur de mosaïques qui recouvrent les murs contraste évidemment avec l'austérité de sa maison d'enfance. « *Ignacio, le vrai, emblématise à la fin de sa vie ce genre de créature, englué dans les affres de la pulsion identitaire : se définissant lui-même comme junkie, il prend très au sérieux la croissance de ses seins, serait prêt à tuer pour se féminiser, est déjà mort puisque arrêté sur une position*⁵¹ ».

La Mauvaise Education nous oblige à considérer son titre. Le passage transitionnel de l'enfance à l'adulte, ce que le film essaye d'opérer entre ces deux grands récits. Il apparaît que cette transition a été déficiente suite à une mauvaise éducation et l'absence d'une mère. Almodovar joue l'ambiguïté sur le mot père/Père car, de toute évidence, le Père Manolo a tenu lieu pour Ignacio de substitut paternel. D'autant plus que sous le régime franquiste, le statut de prêtre figure une haute autorité. *La mauvaise éducation* est une sorte d'infection qui procède par contagion. Entre les deux récits de l'enfance et de l'âge adulte quelque chose s'est altéré. L'enfant Ignacio à la frimousse angélique, s'est transformé en une sorte de junky, laid et méprisable, le nez crochu et la démarche boiteuse. Le Père Manolo, fluet et

⁵¹ François Begaudeau, d'envol en chute, cahier du cinéma n° 590, mai 2004

aimable, est, devenu Mr Berenguer, un quinquagénaire vaguement négligé, dégarni, bedonnant au regard libidineux. La décadence est sans appel. Entre les deux récits que s'est-il passé ? François Bégaudeau, dans son article, s'est lui aussi posé la question : « *qu'est-ce qui repousse le prêtre hors de la bulle harmonieuse ? D'avoir débordé le désir par sa consommation ? Moins banalement, le prêtre est coupable d'avoir outrepassé les frontières de l'esthétique, d'avoir délaissé le registre de l'œil pour celui du toucher. Trop de matière soudain, trop de réel. Violence de la pénétration, fût-elle virtuelle, dérogation à l'aérienne caresse. Tout à l'heure sublimé par un montage hétéroclite d'affects, le père Manolo croule désormais sous les étiquettes en usage : pervers en soutane, jaloux exclusif, père fouettard⁵² ».*

Là est la force du film : la mauvaise éducation est partout, même dans les images. Esthétique léchée d'un côté, brutalité du réel de l'autre. L'image aérienne de la pellicule ramène d'autant plus violemment au grain sale de la caméra portative d'Angel lorsqu'il filme ses ébats sexuels avec M. Beringuer. Brutal retour au réel également lorsqu'Angel quitte Mr Beringuer après avoir traversé l'écran du cinéma, au détour d'une salle obscure. Et du cadre béant d'une porte ouverte sur la rue alors qu'il quitte les studios du tournage du film *La visite*, une fois que la vérité a éclaté, M.Beringuer révèle au réalisateur Enrique, qu'Angel n'est autre que le frère de Ignacio et qu'avec celui-ci, ils ont assassiné Zahara , devenue ingérable pour les deux protagonistes.

Deux registres se télescopent : l'œil et le toucher. La perversion du Père Manolo se limite à sa pulsion scopique, pure consommation de l'œil. Une plongée sur une troupe d'enfants qui s'entraînent dans la cour du collège s'amorce par une ouverture à l'iris comme pour mieux associer le désir du Père à son œil.

C'est parce que chez Almodovar, la pulsion scopique, et donc d'une certaine façon la cinéphilie, entretient avec le corps une connivence quasi biologique, une connexion pulsionnelle. *La Mauvaise Education* prolonge à certains égards *Parle avec elle* (2002). Le cinéma a cette même capacité à stimuler la libido. La masturbation mutuelle des deux enfants devant la gigantesque toile de cinéma n'est

⁵² Charles Tesson, *L'amour à mort*, Cahiers du cinéma, n°567, avril 2002

pas sans rappeler le passage à l'acte de Benigno après sa séance à la cinémathèque dans *Parle avec elle*.

« La mauvaise éducation n'est pas un règlement de compte avec les curés qui m'ont mal élevé, ni avec le clergé en général. Le film ne prétend pas non plus être une réflexion sur la *movida* madrilène. 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. Le film n'est pas une comédie, en dépit de son humour, ni une comédie musicale jouée par des enfants bien qu'il y ait des enfants qui chantent. C'est un film noir, du moins c'est ainsi que j'aime le considérer.⁵³ »

2. Cas pratique : étude des valeurs esthétiques du profilmique dans une séquence

L'extrait choisi se déroule pendant la période du pensionnat à trente six minutes quarante quatre. Ignacio enfant découvre l'amour homosexuel avec son camarade Enrique. A la suite de la mise à jour de ce secret, le père Manolo, lui-même amoureux de l'enfant, décide de l'emmener prier dans la sacristie pour qu'il puisse se faire pardonner ses péchés.

Cette séquence met en opposition un univers d'enfants pas si innocents et d'adultes pas si exemplaires. Il y a dans cet extrait une forte intensité dramatique et nous allons tenter de déterminer quels en sont les rouages en se focalisant sur les décors, lumières et couleurs.

Au premier plan nous découvrons à travers un panoramique latéral, un dortoir d'enfants. Le décor est expressionniste : il semble pensé en fonction de la dominante psychologique de l'action. En effet c'est le lieu où les deux jeunes garçons vont se retrouver pendant la nuit et se faire surprendre par le prêtre : c'est l'élément perturbateur du film. Le décor très épuré donne une impression stylisée et plastique :

⁵³ Dossier de presse La Mauvaise Education : http://www.lequotidienducinema.com/critiques/lamauvaiseeducation_critique/critique_la_mauvaise_education.htm

des rangées de lits superposés blancs dans un espace minéral avec une importante hauteur sous plafond et une longue profondeur de champs. Il y a un contraste entre les accessoires et cette architecture presque baroque. Seul le design spécifique rond des lampes au plafond indique que nous sommes dans les années 1960. Nous pouvons aussi remarquer que les éléments constitutifs des lits forment des croix avec la jointure des panneaux de bois blanc comme autant de tombeaux métaphorisant la religion et la pédophilie. Les structures de lits permettent aussi l'obtention de cadres dans le cadre pour introduire l'action du protagoniste qui se lève en pleine nuit et se dirige vers les toilettes, morcelé par ces panneaux verticaux et horizontaux comme si il était découpé, comme si une partie d'échec allait être jouée et que les deux jeunes étaient de simples pions. Il n'y a rien de rassurant ici, l'atmosphère est angoissante, le décor écrase littéralement les deux enfants, ils paraissent perdus dans ce vaste lieu comme s'il y avait une distorsion.

Les toilettes juxtaposés au dortoir sont également épurés : cet espace est fortement naturaliste, constitué d'urinoirs, d'éviers et de cabinets, autant de lieux de l'intime où l'on élimine toutes les sécrétions que produit le corps : salive, urine, selles...

C'est ici le point de rencontre des deux garçons, là où ils vont échanger sur leurs angoisses nocturnes, et plus particulièrement sur leur foi en Dieu et sur le sens moral de leur acte précédent, la masturbation commune dans le cinéma. Mais à la différence du dortoir, ils sont unis dans le même cadre. Et ils vont être encore plus proches dès l'arrivée du père Manolo. Ils vont se cacher dans l'un des toilettes. On passe d'un espace démesuré avec le dortoir, par un espace transitoire avec les sanitaires, à un espace fortement réduit et clos avec l'un des cabinets. Ils sont pris au piège comme des souris.

Le décor participe ici à la dramatisation de l'histoire. Il y a donc une certaine hiérarchisation dans ce décor mais l'arrivée du Père Manolo renverse totalement ces codes. Dès son entrée dans le dortoir tout nous paraît à taille réelle, il circule entre les lits et l'espace semble avoir rétréci. D'ailleurs lorsqu'il arrive dans les toilettes il est filmé en plan rapproché-épaule et l'on ne distingue pas tout de suite que ce sont les sanitaires, comme si le décor n'avait aucune incidence sur lui.

Dans cette partie il y a deux accessoires qui jouent un rôle symbolique particulier. Les portes des toilettes que pousse le prêtre pour trouver les deux garçons sont autant de barrières qu'il franchit, autant de portes qu'il défonce, comme s'il n'avait pas de limites. Cette redondance entraîne un vrai suspense et un sentiment d'angoisse car les deux enfants sont pris au piège. C'est l'adulte face aux enfants « L'ordre et la morale » face « à l'innocence et la pureté ». Ici les enfants sont filmés comme étant des proies traquées par le Père Manolo. Il y a aussi la chaînette de la chasse d'eau du cabinet qui sépare en deux les enfants juste avant qu'ils ouvrent la porte sous la menace du prêtre, alors qu'ils étaient unis juste auparavant, comme un présage du futur : le renvoi d'Enrique du pensionnat. Un présage aussi lorsqu'une fois que le Père Manolo a congédié Enrique, Ignacio se retrouve seul : la chaînette de la chasse apparaît comme une corde de pendaison, symbolisant sa destinée tragique. Si l'on s'arrête un court instant sur les costumes on s'aperçoit que les deux enfants portent deux pyjamas blancs avec des rayures bleues verticales faisant ici référence évidemment à l'habit utilisé pour dormir en harmonie avec le décor, mais aussi à celui des bagnards. Le prêtre porte lui une soutane noire à boutons, un ceinturon ainsi que un col romain blanc, il est engoncé dans son habit.

Dans ces plans d'intérieur-nuit la lumière est extradigestive, mais l'effet pleine lune participe à la diégèse du film et offre un éclairage dur qui produit dans ces espaces dortoir et toilettes de forts contrastes entre zones lumineuses et zones d'ombres. Comme en peinture, on peut parler d'un clair-obscur, un effet propre au cinéma expressionniste allemand. Ici la lumière contribue à mettre en relief le décor et le rend d'autant plus artificiel, comme s'il était fait de carton-pâte. Avant tout elle met en évidence les trois personnages dans une certaine hiérarchie qui permet de suivre leurs actions et sentiments. Le visage d'Ignacio, qui est le personnage principal, est éclairé généralement de manière homogène, et autorise une lisibilité plus grande de ses expressions. Elle confère une part de véracité plus importante à son personnage, c'est lui qui est dans la lumière, il est placé au centre de l'action.

Le personnage d'Enrique est plus duel, plus contrasté. Lorsqu'il se lève en plan-poitrine avant de rejoindre Ignacio dans les toilettes, la lumière travaille son visage de manière hétérogène et éclaire seulement la moitié de celui-ci, ce qui lui donne un caractère contradictoire. Il est celui qui ne croit pas en Dieu et celui qui enfreint les règles. C'est de lui que vient le doute : l'enfant qui va s'opposer à l'adulte et celui qui avant tout est l'initiateur de la tentation chez Ignacio. A la fin de la séquence il aura trouvé son identité ; son visage en gros plan sera révélé une fois qu'il aura fait face au prêtre.

Le Père Manolo est filmé majoritairement de profil, et lorsqu'il traverse le dortoir à la recherche des enfants, c'est comme si une partie de lui devait être cachée. Il est celui qui est censé représenter la lumière mais tout en lui est sombre, son visage apparaît sévère et déformé par les ombres de son visage. Il se fond totalement dans l'ombre avec son habit noir. Seule sa tête est dessinée, comme découpée, dissociable de son corps, ce qui donne un effet de masque faisant ressortir son côté monstrueux de prédateur, paradoxal à l'image qu'il doit véhiculer.

Il y a deux moments particuliers où la lumière a une fonction dramatique. Les deux enfants sont pris en flagrant délit par le père Manolo, le visage en sueur, terrifiés. Ils sont isolés par la pénombre ce qui permet de mieux se focaliser sur la moindre de leur réaction en utilisant le cadre dans le cadre. Celui-ci coupe le haut de leur tête comme s'ils étaient privés de toutes libertés, jusqu'à la pensée, comme s'ils étaient comprimés, écrasés par le prêtre. Le plan suivant est d'ailleurs un gros plan, en insert, de la main du prêtre se posant sous l'espace entre le sol et la porte. Un deuxième moment est fortement expressionniste à la fin de la séquence : le père Manolo se retrouve en face d'Ignacio en plan d'ensemble. Ils sont décentrés à gauche du cadre et sont au second plan, laissant apparaître au premier, en ombre portée sur le sol clair, une grande croix noire, menaçante, divisant le premier plan en quatre parties comme un échiquier. Cet effet d'ombre est diégétique, justifié par la lumière de la pleine lune zénithale qui filtre à travers la fenêtre, créant une distorsion de ses montants. Cette croix fait figure de métaphore représentant la pensée du prêtre qui lutte intérieurement entre le bien et le mal : la religion qui dans un ordre moral devrait être au premier plan de sa vie, le poussant à n'aimer que Dieu et l'empêchant de désirer l'enfant qu'il maintient au niveau des épaules dans cette

scène. La croix peut avoir ici aussi une interprétation phallique vu la direction de l'ombre qui commence au niveau de la zone du prêtre pour traverser celle de l'enfant. Pour Ignacio cette croix peut représenter la passion du Christ, celui qui a souffert et est mort en martyr, comme une prémonition.

Dans cette séquence le réalisateur a créé un effet de couleur pour obtenir cette lumière s'apparentant à la pleine lune teintée de bleu en utilisant un filtre coloré placé devant les réflecteurs. On est presque baigné dans un cinéma en noir et blanc aux codes expressionnistes tant la température de la lumière est froide et la colorimétrie bleue est claire, presque blanche. Cet effet est utilisé généralement dans les films d'épouvantes ou fabuleux. Bien qu'il ne faille pas penser l'utilisation de la couleur par rapport à sa sémantique, c'est inévitable chez Almodovar. Cherchant à créer des émotions il se base sur sa force dramatique et symbolique. Il fait usage ici seulement de trois couleurs. Le blanc, le noir et le bleu. Le blanc est usé pour les éléments du décor et plus particulièrement pour les surfaces des murs et plafonds qui réfléchissent alors davantage la lumière pour prendre la teinte de la source dominante du bleu qui crée cette atmosphère onirique. Elle est étroitement liée à la mélancolie. Mais ici elle est étouffante tant la couleur bleue pale est omniprésente, comme un bocal dans lequel les personnages se noieraient. Le noir a valeur de rigueur, d'autorité et d'austérité. Il apparait dans la tenue du prêtre et dans ce qu'il représente, toutes les ombres de la séquence renvoient inévitablement à l'obscurité, à la peur et au vide desquels les enfants tentent d'échapper.

CONCLUSION

Le paradoxe du cinéma d'Almodovar est, qu'il apparait comme profondément attaché à la culture traditionnelle hispanique tout en y incluant ses approches novatrices mélangeant étroitement les concepts de l'analogie et du distinct. Les caractéristiques de l'identité nationale sont généralement liées à une langue, à une histoire, à une tradition culturelle, un paysage et à un attrait pittoresque certain. Dans le cas d'Almodovar il n'y a aucun doute que le paysage joue un rôle identitaire de premier plan. Ses films s'inscrivent tous avec force dans une réalité géographique déterminée, celle de la capitale Madrid, lieu privilégié et presque exclusif de toutes ses fictions. Il s'agit ici d'un Madrid profilmique, reconnaissable, familier, et en même temps théâtralisé et spectaculaire, dont la force résulte d'une illusion référentielle extrêmement prégnante de lieux communs : rues, édifices, pharmacies, hôpitaux, autobus ..., ou des noms de lieux géographiquement localisables : le cinéma Doré, le quartier de Chueca, la Plaza Mayor, dont la valeur sémantique s'alimente essentiellement du lieu référencié. Lieu aussi dans le sens anthropologique du terme, qui autorise la triple inversion symbolique : identitaire, relationnelle et historique que l'anthropologue français Marc Augé a décrit⁵⁴.

Les cadres urbains madrilènes, et barcelonais de manière plus épisodique, occupent massivement le terrain dans les films d'Almodovar, qu'ils partagent de manière inégale mais récurrente avec la représentation du peuple, en un jeu d'oppositions qui appartient à la fois à la tradition littéraire et à l'histoire démographique, puisque les madrilènes viennent principalement du monde rural, emportant à la ville leur culture du peuple. En ce sens, on observe la terrasse de Pepa dans *Femmes au bord de la crise de nerfs*, où l'exubérance des plantes cohabite avec un élevage de gallinacés et de canards. Au delà de l'effet fantasque et comique, on peut y voir comme un caractère identitaire, dans la mesure où la terre est un élément d'union entre le passé, le présent et le futur : elle est indissociablement liée aux morts et à la culture ancestrale dont elle est empreinte, au

⁵⁴ M. Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Collection hamps essais n°373, édition Flammarion, octobre 2010

mythe des origines, fonctionnant comme un symbole fort d'identité nationale et de racines d'un peuple.

Le localisme du cinéma d'Almodovar est une caractéristique évidente de son hispanité. Il va de pair avec une utilisation de la langue comme le reflet des particularités régionales, qui en Espagne plus qu'en France, apparaissent comme une caractéristique de la nation. Il joue en particulier avec virtuosité de l'accent Andalous qu'il exploite à des fins comiques, non conflictuelles et politiques, un accent dont la saveur tonale est généralement contrastée avec le castillan plus normatif à Madrid. On peut citer Candela dans *Femmes au bord de la crise de nerfs* ou encore Paquito dans *La mauvaise éducation*. Les références, très nombreuses, à la tradition culturelle nationale, contribuent amplement à la charge identitaire de ses films. Elles se développent plus sur le terrain de la culture populaire que sur celui de la culture sage, se rapportant à la notion de capital culturel évoqué par le sociologue Pierre Bourdieu⁵⁵. Cette culture populaire est l'héritage de formes théâtrales populaires : les scénettes et le burlesque. C'est aussi ce que permet l'utilisation de musiques typiquement hispaniques comme le Bolero ou celle de chansons populaires comme la Zarzuela. On notera aussi la tradition des acteurs au registre comique dans la même lignée que Pepe Isbert ou Rafaela Aparicio, les références à la pratique socio-culturelle avec le rituel de la corrida dans les films *Matador* et *Parle avec elle*, et enfin l'humour noir et la dimension grotesque dans la tradition des plus grands artistes sarcastiques espagnols comme Quevedo, Goya, Valle-Inclán, Cela, Buñuel ...

Le passé historique qui joue un rôle nécessaire dans le fondement identitaire, sert de base à la communauté en même temps qu'il s'adapte avec facilité, de par sa malléabilité, aux idéaux et convictions d'une époque. Il occupe peu de place dans la filmographie d'Almodovar, puisque ses fictions sont inscrites en général dans l'actualité. Il apparaît néanmoins dans ses derniers films, signe de maturité peut-être, sous la forme d'une allusion à la période franquiste dans le film *En chair et en os* : il évoque, à la fin du film, en voix-off, la disparition de la peur dans le peuple espagnol

⁵⁵ Pierre Bourdieu, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, 1979

vingt ans après le décret de Franco sur l'état d'exception; et de manière encore plus explicite dans *La mauvaise éducation*, avec la remémoration transvisualisée de cette même période. Cependant le passé dans le monde almodovarien prend plutôt le visage de la tradition culturelle.

Quant à l'identification pittoresque, Almodovar se sert d'elle de plusieurs manières, qui vont du détail culinaire, le détournement du gaspacho utilisé comme arme offensive dans *Femmes au bord de la crise de nerfs*, en passant par le décor *kitch* du taxi-mambo du même film, aux costumes et papier-peint outrancier dans la cuisine de Bom dans *Pepa, Luci, Bom et autres filles du quartier*. Il exploite aussi avec grâce et tendresse tous les stéréotypes, quels qu'ils soient, au travers de ses personnages hauts en couleurs : la femme de ménage vulgaire et bavarde, la gardienne d'immeuble naïve et malicieuse, la paysanne immergée dans la ville, les policiers corrompus, les travestis flamboyants sur scène, les prostitués felliniennes, les couples plutôt primaires ...

En somme les traits définissant l'identité nationale abondent dans le cinéma d'Almodovar, en s'éloignant par exemple de l'écriture d'un Marc Recha ou à fortiori d'une Isabel Coixet, qu'il produit, chez qui il est plus difficile de détecter les caractéristiques hispaniques, et dont les films sont moins connotés et plus internationaux. Il y a dans le cinéma d'Almodovar une évidence de l'hispanité qui le lie immédiatement et indissociablement à la nation espagnole représentée dans sa phase populaire, quotidienne et actuelle et non à une Espagne historique , monumentale et officielle , celle des cartes postales.

Cette hispanité immédiatement lisible est cependant brouillée par une série de procédés de distanciation, de détournements ou de déconstructions. Je prendrai ici l'exemple de l'identité masculine et de la manière dont les films la maltraitent. Dans l'univers almodovarien l'espèce Homme quand elle n'est pas absente subit sans doute, une déconstruction radicale, écho d'une société postfranquiste offrant à la

femme une place centrale à mi chemin entre aliénation et émancipation. La *movida* a très certainement permis une plus grande autonomie des femmes en Espagne ce qui se répercute sur l'œuvre du cinéaste. Néanmoins ses héroïnes restent tout de même sous le joug de la domination masculine.

L'identité sexuelle est également au cœur de la problématique d'Almodovar : hétérosexualité, travestissement, homosexualité, bisexualité, transsexualisme. Il la représente à travers une esthétique *Camp*, que l'on peut qualifier de *kitch*, originaire du pop'art et inspirée des films de Warhol et Mourissey, qui rend visible les erreurs, les défauts voire l'amateurisme afin qu'ils soient perçus comme une volonté délibérée de l'auteur. Cette esthétique imprègne les films de la première époque d'Almodovar, mais finit par disparaître tout en se glissant, de façon plus normative dans certaines séquences de ses films plus récents comme *La mauvaise éducation*.

De tels traitements narratifs me semblent exemplaires d'un concept d'une identité nationale ouverte, généreuse, solidaire, fondamentalement hospitalière, qui agrandit la communauté en intégrant à l'intérieur d'elle une altérité perturbatrice sans peser pour autant, sans menace d'occultation, ni d'exclusion.

Je vais maintenant aborder la bien connue impureté dans les films d'Almodovar, et sa capacité à accueillir des éléments exogènes. L'intertextualité trouve dans son œuvre un aspect abondant et hétérogène par le mélange des cultures et des genres, comme une sorte de patchwork. Du film noir jusqu'à Buñuel en passant par le cinéma des origines, du mélodrame Sirkien à la comédie hollywoodienne, de la bande-dessinée pop à Cocteau, du mambo à Pina Bausch, de la musique de Purcell au boléro, il n'exclue aucun style, aucune culture avec une profonde insatiabilité, gloutonnerie et passion. L'emprunt et la réécriture sont parties intégrantes des fondements de son style.

L'emprunt fait à la comédie et au mélodrame hollywoodien, par l'entrelacs de dépendances entre ses personnages, domine probablement son champ de référence. Mais comme il prend de la distance avec sa propre culture, au travers de l'humour et du sarcasme, lorsqu'il intègre Hollywood à son cinéma, il s'en démarque de la même manière par une rhétorique de l'excès. Cette dimension grotesque proprement espagnole, le pousse entre autre, à représenter les désordres du sexe

avec un aplomb et une franchise si jubilatoire, comme peu de films hollywoodiens le font. C'est cette singularité qui évite la dissolution de l'identité nationale dans la masse hétérogène des références.

Le cinéma d'Almodovar accompagne l'éclosion d'une Espagne moderne, actuelle, démocratique, soulagée du poids asphyxiant d'une pression morale destructrice, en même temps qu'elle contribue à fixer les traits identitaires de celle-ci. En déconstruisant les stéréotypes de l'España Negra, il forge d'autres types qui à leur tour seront emprunts à être déplacés. Grâce à l'élaboration de l'image d'une Espagne inventée en même temps que profondément vraie, mobile, plurielle, féminine et métissée, il s'emploie à toujours construire des ponts entre le passé, le présent et le futur.

Almodovar fait parti des réalisateurs les plus influant de notre époque, et il est admirable de voir qu'il n'a pas succombé à la tentation d'Hollywood à l'instar de son compatriote Alejandro Amenábar, qui à réalisé en 2001, *Les autres*, avec Nicole Kidman. Bien qu'approché par les studios Américains pour réaliser *Le secret de Brokeback Mountain* en 2004, il ne donna pas suite à ce projet. Cela montre à quel point Pedro Almodovar est attaché à son pays, sa culture, ses origines et ses valeurs, le rapprochant de ses maitres, comme Fellini, qui ne fit que peindre Rome et ses habitants à travers sa filmographie, avec un regard parfois, certe satirique mais le plus souvent passionné.

CORPUS

Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier (1980)

Femmes au bord de la crise de nerfs (1988)

Tout sur ma mère (1999)

La mauvaise éducation (2004)

Corpus secondaire :

Le Labyrinthe des passions (1982)

Dans les ténèbres (1983)

Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ? (1984)

Matador (1985)

La loi du désir (1986)

Attache-moi ! (1989)

Talon Aiguille (1991)

Kika (1993)

La fleur de mon secret (1995)

En Chair et en os (1997)

Parle avec elle (2002)

Volver (2006)

Etreinte Brisées (2009)

La piel que habito (2011)

Les Amants Passagers (2013)

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux :

BESSIERE Bernard, *La culture espagnole. Les mutations de l'après-franquisme* (1975-1992), Paris, L'Harmattan, 1992.

BERTHIER Nancy, *Crítica cinematográfica y nacionalidad, Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

BREMARD Bénédicte, *Le cinéma de Pedro Almodovar : tissages et métissages*, Lille, ANRT, 2003.

CERVERA Rafa, *Alaska y otras historias de la Movida*, Barcelone, Plaza y Janés, 2003.

ESTURGIE Claude, *Le Genre en question ou question de genres. De Pierre Molinier à Pedro Almodóvar*, éditions Léo Scheer, coll. Variations, 2008.

FEENSTRA Pietsie, *Penser la notion d'auteur, Penser le cinéma espagnol. 1975-2000* (dir. Nancy Berthier), Lyon, Grimh, 2001.

IMBERT Gérard, *Mythologies nocturnes : la ville comme parcours (le Madrid de la Movida)*, Hispanística XX, n° 3, 1996.

LENQUETTE Anne, *Nouveaux discours narratifs dans l'Espagne postfranquiste 1975-1995*, Paris, L'Harmattan, 1999.

MOLINA Foix, Vincente. *El cine estilográfico*. Edition Anagrama. Barcelone. 1993.

SANCHEZ-BIOSCA Vincente, J.BENET Vincente, *Les enjeux du cinéma espagnol, De la guerre à la postmodernité*, éditions l'Harmattan, collection Horizons Espagne, novembre 2010

Ouvrages biographiques et entretiens :

ALMODOVAR Pedro, *Patty Diphusa y otros textos*, Madrid, Anagrama, 1991

DUNCAN Paul, PEIRO Barbara, , *Les archives de Pedro Almodovar*, éditions Taschen, 2011

GARCIA DE LEON Maria Antonia, MALDONADO Teresa, *Pedro Almodovar : la otra España caní (sociología y crítica cinematográficas)*, éditions Segunda, Toledo : Area de cultura, 1989

GATTI Juan, MILLET Catherine, Orléan Mathieu, STRAUSS Frédéric, TABUCCHI Antonio, TOUBIANA Serge, *¡ Almodóvar Exhibition !*, Editions du Panama, 2006

MEJEAN, Jean-Max, *Almodóvar, les femmes et les chansons*, L'Harmattan. Paris, 2011.

MEJEAN, Jean Max, *Pedro Almodovar*, Rome, édition Gremese, Coll. Les grands cinéastes 2004

SEGUIN Jean-Claude, *Pedro Almodóvar. Filmer pour vivre*, éditions Ophrys, collection Culture hispanique Imagenes, 2009.

OBADIA, Paul, *Pedro Almodóvar, l'iconoclaste : Pepi, Kika, Victor, Manuela et les autres*, Paris, Les Editions du Cerf, collection 7ème art, 2002.

OBADIA, Paul, *Le mélodrame dans l'œuvre cinématographique de Pedro Almodovar*, Lille, ANRT, 2001,.

SOTINEL, Thomas, *Pedro Almodóvar*, Paris, les Cahiers du Cinéma, Collection grands cinéastes 2007.

STRAUSS, Frédéric, *Conversations avec Pedro Almodóvar*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2007.

VIDAL Nuria, *El cine de Pedro Almodóvar*, Barcelone, Destino, 1988.

Articles:

BURDEAU Emmanuel, *Pedro Almodovar*, *Cahiers du cinéma* n° 612, mai 2006

BURDEAU Emmanuel, FRODON Jean-Michel, *Pedro Almodovar : «Il m'a fallu dix ans pour écrire ce scénario»*, *Cahiers du cinéma* n° 590, mai 2004

FRODON Jean-Michel, *Nouvelle vague, new wave, movida par Pedro Almodovar / Jean-Michel Frodon*, *Cahiers du cinéma* n° 645, mai 2009

LAMANT Ludovic, *Almodovar tourne, l'Espagne retournée*, *Cahiers du cinéma* n° 582, septembre 2003

LENQUETTE Anne, *La Movida au cinéma ou la sublimation du quotidien*, *Les cahiers de la cinémathèque* n° 77, avril 2005

PARANAGUA Paulo Antonio, *Pedro Almodovar. En deuxième vitesse*, *Positif* n°304, juin 1986

PARANAGUA Paulo Antonio, *L'agonie de l'Espagne profonde*, *Positif* n°324, février 1988

PARANAGUA Paulo Antonio, ROUYER Philippe, VIE Caroline, *Positif* n°327, mai 1988

STRAUSS Frédéric, *A cœur ouvert*, *Cahiers du cinéma* n° 535, mai 1999

STRAUSS Frédéric, *The Almodovar picture show*, *Cahiers du cinéma* n° 471, septembre 1993

STRAUSS Frédéric, *Almodovar, les roses broient du noir*, *Cahiers du cinéma* n° 492, juin 1995

STRAUSS Frédéric, *Entretien avec Pedro Almodovar*, *Cahiers du cinéma* n° 475, janvier 1994

STRAUSS Frédéric, *Entretien avec Pedro Almodovar*, *Cahiers du cinéma* n° 495, octobre 1995

STRAUSS Frédéric, *Entretien avec Pedro Almodovar*, *Cahiers du cinéma* n° 455-456, mai 1992

STRAUSS Frédéric, *Le goût de la chair*, *Cahiers du cinéma* n° 518, novembre 1997

STRAUSS Frédéric, *Madrid-sur-scène*, *Cahiers du cinéma* n° 446, juillet-août 1991

STRAUSS Frédéric, *Pedro Almodovar*, *Cahiers du cinéma* n° 430, avril 1990

MARSE Juan, *Trois portraits*, *Les cahiers de la cinémathèque* n° 77, avril 2005

THIRION Antoine, *L'Univers d'un cinéaste vivant*, *Cahiers du cinéma* n° 611, avril 2006

Internet :

<http://www.eldeseo.es/pedroalmodovar/>

<http://www.cinematheque.fr/fr/expositions-cinema/precedentes-expositions/almodovar-exhibition.html>

<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/index.htm>

http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=5289.html

Mes remerciements vont vers toutes les personnes qui ont collaboré de près ou de loin à ce mémoire.

Merci à mon maître de mémoire, Frédéric Sojcher, pour son enseignement et ses conseils avisés. Ils m'ont permis de terminer ce travail et de croire que j'étais capable d'aller au bout lorsque j'en doutais.

Merci à mes parents et à ma sœur pour leur soutien constant et leur aide précieuse. Je vous aime.

Merci à mes ami(e)s qui m'ont supporté et accompagné tout au long de l'année. Un merci particulier à Lucie pour la page de garde et Juliette qui a accepté de me corriger, pour votre amitié et vos précieux conseils à chaque étape de mon mémoire.

Merci à Isaline Cornil et Juan Sebastien Rojas pour l'aide apportée à chaque fois que j'ai été confronté à des difficultés avec la langue espagnole.