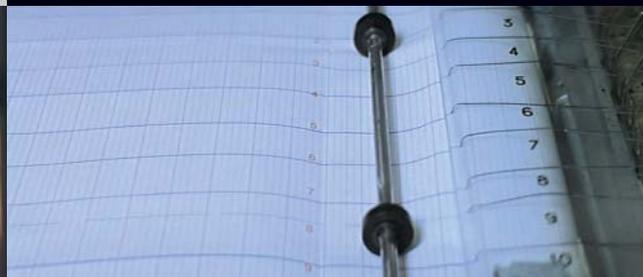


LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

PEDRO ALMODÓVAR

TOUT SUR MA MÈRE



par Camille Pollas, Eugenio Renzi,
Philippe Tessé, Antoine Thirion

"A Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider..."

A toutes les actrices qui ont interprété des actrices,
à toutes les femmes qui jouent, aux hommes qui jouent
et se transforment en femme, à toutes les personnes
qui veulent être mère. A ma mère."

Le triomphe public et critique du treizième long métrage de Pedro Almodóvar a installé le cinéaste espagnol dans une position idéale : celle de l'auteur à la fois populaire et exigeant, qui poursuit une œuvre d'une grande cohérence tout en sachant se renouveler. *Tout sur ma mère* fait à plusieurs titres figure de somme provisoire. Non seu-

lement Almodóvar y creuse ses obsessions personnelles, mais il y pousse aussi au plus loin les expérimentations visuelles et narratives esquissées par ses films précédents. *Tout sur sa mère* propose en effet une méditation à la fois complexe et limpide sur les pouvoirs de la génération, de la narration et de l'écriture ; une exaltation de toutes les métamorphoses et de toutes les renaissances ; une déclaration d'amour aux femmes en même temps qu'aux films qui ont formé le cinéaste. C'est un film tissé de mille fils. Un à un, ceux-ci doivent être dénoués puis recroisés afin de donner à voir et apprécier la tapisserie qu'ils composent..

Directeur de publication : Véronique Cayla.

Propriété : CNC (12 rue de Lübeck - 75784 Paris Cedex 16 - Tél.: 01 44 34 36 95 - www.cnc.fr).

Directeur de collection : Jean Douchet. Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau. Coordination éditoriale : Thierry Lounas. Conception graphique : Thierry Celestine. Iconographie : Eugenio Renzi. Auteurs du dossier : Camille Pollas, Eugenio Renzi, Philippe Tessé, Antoine Thirion. Révision : Pauline Chopin. Rédactrice pédagogique : Ariane Allemandi.

Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule Blanche - 75012 Paris - Tél.: 01 53 44 75 75 - Fax. : 01 53 44 75 75 - www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Publication septembre 2007. Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org

SOMMAIRE

Synopsis	1
Le réalisateur Pedro Almodóvar	2
Genèse Document de travail	3
Chapitrage	4
Analyse du récit	5
Parti pris Ouverture pédagogique 1	6
Acteur/Personnage Ouverture pédagogique 2	8
Mise en scène Définition Ouverture pédagogique 3	10
Analyse de séquence Ouverture pédagogique 4	12
1, 2, 3 Ouverture pédagogique 5	14
Point technique Le décor Ouverture pédagogique 6	15
Filiations / Ascendances	16
Atelier pédagogique	18
Lecture critique	19
Passage du cinéma	20
Sélection vidéo & bibliographie	



Manuela vit à Madrid, seule avec son fils Esteban. Le soir de son anniversaire, alors qu'elle s'apprête à lui parler enfin du père qu'il n'a pas connu, il meurt, renversé par une voiture alors qu'il essaie d'obtenir un autographe d'Huma Rojo, une célèbre comédienne. Anéantie, Manuela part pour Barcelone, à la recherche de son mari Lola, un travesti qu'elle a fui dix-sept ans plus tôt. Elle y retrouve l'exubérante Agrado, rencontre sœur Rosa, enceinte de Lola, la troupe 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 d'Esteban. Puis elle rentre à Madrid élever l'enfant de Rosa.

Tout sur ma mère

Espagne, France, 1998

Réalisation : Pedro Almodóvar
 Production : Agustín Almodóvar, Michel Rubín
 Scénario : Pedro Almodóvar
 Image : Affonso Beato
 Son : José Antonio Bermudes
 Montage : José Salcedo
 Décor : Federico García Cambero
 Musique : Alberto Iglesias

Interprétation

Manuela :	Cecilia Roth
Huma Rojo :	Marisa Paredes
Nina :	Candela Peña
Agrado :	Antonia San Juan
Sœur Rosa :	Penélope Cruz
La mère de Rosa :	Rosa María Sardá
Le père de Rosa :	Fernando Fernán Gómez
Lola :	Toni Cantó

Ce livret est découpé en deux niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un membre de la rédaction des Cahiers du cinéma. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent y est porté sur la précision des rubriques, dans la perspective de dégager à chaque fois des cadres différents pour la réflexion et pour le travail : récit, acteur, séquence... ou encore : enchaînement de plans, archétypes de mise en scène, point technique, rapports du cinéma avec les autres arts, etc. Variété des vitesses et des angles d'approche : s'il veille à la cohérence, le discours ne saurait viser l'unicité. De même, l'éventail de ses registres – critique, historique, théorique – ne prétend pas offrir une lecture exhaustive du film, mais propose un ensemble d'entrées à la fois locales et ouvertes, afin que ce livret puisse être pour le professeur un outil disponible à une diversité d'usages. Signalé par les zones grisées, rédigé par un enseignant agrégé, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite. Il se découpe lui-même en deux volets.

Pedro Almodóvar Filmographie

- 1980 : *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*
(*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*)
- 1982 : *Le Labyrinthe des passions*
(*Laberinto de pasiones*)
- 1984 : *Dans les ténèbres*
(*Entre tinieblas*)
- 1984 : *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?*
(*Que he hecho yo para merecer esto*)
- 1987 : *La Loi du désir*
(*La Ley del deseo*)
- 1988 : *Matador*
- 1988 : *Femmes au bord de la crise de nerfs*
(*Mujeres al borde de un ataque de nervios*)
- 1989 : *Attache-moi ! (¡Átame!)*
- 1991 : *Talons aiguilles*
(*Tacones lejanos*)
- 1993 : *Kika*
- 1995 : *La Fleur de mon secret*
(*La Flor de mi secreto*)
- 1997 : *En chair et en os*
(*Carne Tremula*)
- 1998 : *Tout sur ma mère*
(*Todo sobre mi madre*)
- 2001 : *Parle avec elle*
(*Hable con ella*)
- 2004 : *La Mauvaise éducation*
(*La Mala educación*)
- 2005 : *Volver*

PEDRO ALMODÓVAR, UN ENFANT DE LA DÉMOCRATIE

Pedro Almodóvar le confesse volontiers : il est un enfant de la démocratie espagnole. Il a 26 ans lorsque Franco meurt, en 1975. Il s'était fixé à Madrid, seul et désargenté, en 1968, après avoir vécu dans la Manche puis en Estrémadure, où il a souffert d'une difficile éducation religieuse, mais pu découvrir le cinéma. L'adolescent est venu dans la capitale espagnole avec un but : étudier pour faire des films. Mais l'école de cinéma vient de fermer. Durant ces années, Almodóvar publie quelques textes, participe à la vie nocturne madrilène et subvient à ses besoins en décrochant un emploi de bureau, qui lui permet d'acquérir une caméra Super 8 et de faire ses premières armes durant les années 1970, avec des films qui connaissent un certain succès dans des festivals dédiés à ce support.

La transition démocratique aidant, Madrid se libère et devient un lieu d'effervescence et de création *underground*. Almodóvar tourne un long métrage en Super 8, puis réalise et sort son premier film au tournant des années 1980 : *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*, qu'il a mis près de deux ans à mettre sur pied. La crudité des dialogues, l'humour extravagant et le mauvais goût du film en font un phénomène dans les milieux alternatifs. Parallèlement, Almodóvar se produit sur scène dans les théâtres *underground* et forme avec Fabio McNamara un duo punk parodique qui enregistrera plusieurs disques. Dans la foulée du coup d'état avorté du colonel Tejero en 1981, qui amène l'assurance que l'Espagne a définitivement tourné la page de la dictature, Madrid vit au rythme de la Movida, un mouvement culturel insolent et transgressif, qui choque l'Espagne conservatrice. Almodóvar en est une figure centrale. Le succès de son premier film lui permet d'en tourner un deuxième en 1982 : *Le Labyrinthe des passions*, comédie pop et kitsch.

Après la Movida

Sa carrière de cinéaste est lancée : il tourne quasiment un long métrage chaque année, tandis que la Movida s'éteint à partir de 1983. L'ascension d'Almodóvar durant les années 1980 est graduelle ; son audience s'élargit après *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* (1984), son premier véritable succès, et son premier film à franchir les frontières. Suivent *Matador* (1985) et *La Loi du désir* (1986), puis



Pedro Almodóvar. Ph : Coll. Cahiers du cinéma/DR

le cinéaste franchit encore un cap de notoriété, en 1987, avec *Femmes au bord de la crise de nerf*, une comédie inspirée par le théâtre et par George Cukor, qui triomphe dans le monde entier. Avec son frère Agustín, Almodóvar fonde sa société de production, El Deseo S.A. (« Le Désir »), qui lui permet de travailler en toute liberté. Outre son frère, il est entouré d'une troupe de fidèles, tels le musicien Alberto Iglesias, le monteur Pepe Salcedo ou le designer Juan Gatti (qui conçoit tous les génériques de ses films, particulièrement soignés). Et les acteurs, bien sûr : Carmen Maura, Cecilia Roth, Chus Lampreave, Marisa Paredes, Antonio Banderas, etc. *Attache-moi !* (1989), *Talons aiguilles* (1991), *Kika* (1993), *La Fleur de mon secret* (1995) et *En chair et en os* (1997) approfondissent l'univers du cinéaste, autant ses thèmes de prédilection que sa maîtrise de la mise en scène. Après le triomphe planétaire de *Tout sur ma mère*, il réalise un brillant mélodrame *Parle avec elle* (2002, nouveau succès), puis un drame d'une grande force visuelle, *La Mauvaise Éducation* (2004), et enfin *Volver* (2006).

Almodóvar conjugue succès populaire et reconnaissance critique, même s'il lui arrive d'être curieusement malmené par la critique de son pays. Au fil des ans, il a épuré son écriture, équilibré ses récits, peaufiné son art de la mise en scène, de l'agencement des couleurs et de la composition des plans. Toute sa filmographie tend vers un classicisme bigarré, où les situations baroques, les dialogues authentiques, les personnages insolites et le jeu des références servent une unique recherche, articulée autour du mélodrame et de ses motifs, esthétiques et humains. Progressivement, l'extravagance des débuts a laissé la place à la mélancolie – ce qu'il convient d'appeler une maturité, celle d'un des plus grands artistes du cinéma mondial.

LA DIGESTION DES INFLUENCES

L'origine de *Tout sur ma mère* se trouve dans *La Fleur de mon secret* (1995), où une séquence montre une séance d'improvisation sur le don d'organes. En assistant à de tels exercices, Pedro Almodóvar avait été marqué par les infirmières qui simulent la perte d'un être cher. Lorsque, en vacances à Bahia, il écrit très rapidement le scénario de *Tout sur ma mère*, le cinéaste s'inspire de cette « faculté qu'ont les femmes de feindre, de jouer, d'improviser quand elles ont à affronter les événements de la vie ». Développant son scénario instinctivement, comme il en a l'habitude, il en confronte l'idée de départ aux influences présentes dans la plupart de ses films. Les femmes bien sûr, de qui naissent les récits ; sa mère à laquelle il rêve de faire lire des textes devant sa caméra ; mais aussi les actrices, et deux films : *Opening Night* (1978), de John Cassavetes, et *Eve* (1951), de Joseph L. Mankiewicz, dont sera citée une scène. Mais davantage qu'à ses débuts, c'est avant tout d'éléments réels que s'inspire le *fabulador* Almodóvar. Le personnage d'Agrado est tiré d'une rencontre avec un

homonyme qui aidait les prostitués à Paris au début des années 1970, et Rosa d'un article sur les religieuses qui se consacrent spécialement aux travestis.

Le cinéma reste une source d'inspiration privilégiée. Fasciné par les films sur « les actrices qui jouent des actrices », qu'il considère volontiers comme un genre à part entière, Almodóvar voit les loges de théâtre comme un espace très particulier, ainsi qu'il les décrit à Frédéric Strauss : « C'est à la fois un lieu très intime et très spectaculaire, très féminin et presque religieux, avec le rituel du maquillage et de l'habillage. C'est aussi le seul endroit où le passage de la personne au personnage, de l'actrice au rôle, n'est plus du tout abstrait. » Il fera construire une salle exiguë aux cloisons mobiles, où se retrouveront pour finir Huma, Agrado et Manuela. Une scène sans difficulté apparente, et pourtant rejouée dix-sept fois, comme une série d'échauffements puis de variations, jusqu'à trouver le ton juste des personnages.



La Fleur de mon secret de Pedro Almodóvar

Constituer une famille

L'équipe qui entoure Almodóvar le suit sur la plupart de ses projets, de son frère producteur au monteur Jose Salcedo, qui travaille avec lui depuis ses débuts. De même pour les actrices. Marisa Paredes (Huma) collabore avec le cinéaste depuis 1983 et Cecilia Roth (Manuela) apparaît dans ses trois premiers films. Quant à Penélope Cruz, le rôle de sœur Rosa a été écrit pour elle. Des quatre

actrices principales, seule Antonia San Juan, principalement comédienne dans des cabarets madrilènes, collabore pour la première fois avec le cinéaste.

Tout sur ma mère est tourné pendant l'automne 1998, à Barcelone, Madrid et La Corogne, en Galice. Almodóvar a ramené de ses repérages de nombreuses photos des rues dans lesquelles se situe une partie de l'action. Il s'imprègne du mélange des styles architecturaux, de l'ambiance de la ville aux différentes heures du jour et de la nuit, ainsi que des quartiers populaires et animés, pour

que le film puisse « s'ouvrir physiquement sur Barcelone ».

Le 8 avril 1999, une première projection y est organisée avant que le film ne sorte en Espagne puis en France (le 19 mai). En dépit de ses réserves – il « n'aime pas l'idée qu'on puisse voir des films en les opposant les uns aux autres » –, Almodóvar accepte de le présenter au cinquante-deuxième festival de Cannes, où il obtient le Prix de la mise en scène. Si le cinéaste dissimule sa déception de ne pas avoir été honoré d'une Palme d'Or, le succès critique et public de *Tout sur ma mère* peut le consoler : le film reçoit plus de vingt prix internationaux et connaît une distribution dans de très nombreux pays. Dédié à sa mère (parmi d'autres femmes), il prend une résonance particulière lorsque celle-ci meurt, le 10 septembre 1999.

Document de travail



Ces deux photos montrent la maquette de la façade du théâtre où joue Huma Rojo et sa reproduction en studio. Réalisé par Oscar Mariné (cf. Point technique), ce décor révèle l'utilisation des couleurs basiques chères au peintre. Un tel lieu miniature permet, outre une représentation concrète du futur décor et de son échelle par la disposition d'une voiture, de préparer les liens visuels. Le tee-shirt rayé rouge et blanc d'Esteban renvoie à l'image pointilliste du visage d'Huma, le manteau rouge vif de Manuela reprend la couleur du côté gauche de la façade, un peu en retrait. Habitué des studios, Almodóvar peut y travailler les couleurs pour en faire des raccords entre les plans, les personnages et leur environnement.

Le DVD édité par Fox Pathé Europa découpe le film en 32 chapitres ; nous avons préféré proposer notre chapitrage.

1. Générique, Manuela coordinatrice (début – 00:02:41)

À l'hôpital où travaille Manuela, un homme agonise. Elle appelle le Centre national des transplantations afin de procéder à un don d'organe.

2. Mère et fils unis (00:02:41 – 00:08:02)

Manuela et son fils Esteban regardent la télévision. Générique d'*Eve*. C'est l'anniversaire d'Esteban, il veut écrire une nouvelle sur sa mère et obtient d'assister à un des séminaires où elle improvise sur le don d'organes.

3. L'autographe (00:08:02 – 00:13:03)

La mère et le fils se retrouvent au théâtre pour assister à une représentation d'*Un tramway nommé désir*. Esteban veut un autographe de la comédienne Huma Rojo. Pendant qu'ils attendent dehors, Manuela, émue, explique qu'il y a vingt ans, elle a joué la même pièce avec le père d'Esteban. Devant l'insistance de son fils – qui ne sait rien de son père –, elle promet de tout lui raconter. Huma sort et saute dans un taxi. Esteban la poursuit mais se fait renverser par une voiture.

4. La mort d'Esteban (00:13:03 – 00:17:00)

À l'hôpital, Manuela apprend la mort d'Esteban. Elle autorise la transplantation de son cœur, qui est transféré à La Corogne. Trois semaines plus tard, Manuela se cache devant l'hôpital pour apercevoir le receveur.

5. De Madrid à Barcelone (00:17:00 – 00:21:36)

Manuela quitte Madrid pour Barcelone. Dans le train, elle se remémore le trajet fait en sens inverse, dix-sept ans plus tôt, enceinte d'Esteban et fuyant son père. Elle part cette fois à sa recherche, quittant le centre pour un terrain vague, rendez-vous des prostituées et de leurs clients.

6. Les retrouvailles (00:21:36 – 00:24:03)

Manuela aperçoit un couple qui se bat. Elle assomme l'homme et reconnaît la prostituée : un travesti nommé Agrado qu'elle n'a pas vu depuis dix-huit ans. Elles rentrent chez Agrado pour soigner ses blessures, légères.

7. Sœur Rosa (00:24:03 – 00:30:03)

Les deux ami(e)s évoquent leurs souvenirs, dont celui de Lola, qui a disparu après avoir dévalisé Agrado. Manuela déclare la rechercher. Au matin, elles décident de trouver du travail et se rendent chez les sœurs, où Rosa les reçoit. Celle-ci raconte qu'elle a hébergé Lola pendant son sevrage quatre mois plus tôt, avant qu'elle ne disparaisse à nouveau.

8. La recherche d'un emploi (00:30:03 – 00:34:56)

Rosa emmène Manuela chez ses parents pour la faire embaucher comme cuisinière et aide pour son père malade. La prenant pour une prostituée, la mère refuse, puis discute seule avec Rosa et lui reproche sa manière de vivre. Rosa rejoint Manuela en train de lire un journal où apparaît Huma Rojo en Blanche Dubois, l'héroïne d'*Un tramway nommé désir*. Rosa se sent mal, elle vomit dans la rue puis se repose chez Manuela. Elle découvre une photo d'Esteban et apprend qu'il est mort.

9. Trouver Nina (00:34:56 – 00:39:53)

Le soir, Manuela retourne voir *Un tramway nommé désir*. Après la pièce, elle croise Nina, qui joue Stella Kowalski, puis se rend dans la loge d'Huma Rojo. Lorsque celle-ci apprend que Nina est partie, elle demande à Manuela de la conduire dans Madrid à la recherche de son amie héroïnomane. Les deux femmes la retrouvent, puis les comédiennes repartent, oubliant de rendre son sac à Manuela.

10. Une journée de changements (00:39:53 – 00:44:09)

Le lendemain, Manuela est réveillée par Rosa qui aimerait s'installer chez elle. Elle est enceinte de

Lola. Manuela refuse de lui louer une chambre. Le soir, elle retourne au théâtre récupérer son sac et croise Huma, qui l'embauche comme assistante.

11. Première consultation (00:44:09 – 00:48:09)

Manuela accompagne Rosa à l'hôpital. Sous couvert de raconter l'histoire d'une amie, elle explique son passé avec le père d'Esteban, la transformation en femme de celui-ci, son machisme et la détérioration de leurs rapports. Rosa, qui fait de l'hypertension, doit cesser son travail pour ne pas risquer une fausse couche. Elle fait un test de dépistage du sida.

12. Le remplacement (00:48:09 – 00:54:29)

Un soir, deux semaines plus tard, Nina ne vient pas au théâtre, trop droguée pour jouer. Manuela se propose pour le rôle ; c'est un triomphe. Le lendemain, Rosa lui rend visite et annonce qu'elle est séropositive. Elle s'installe chez Manuela.

13. La confession de Manuela (00:54:29 – 01:04:12)

Le soir, lorsque Manuela arrive au théâtre, Nina l'insulte, furieuse d'avoir été remplacée. Manuela est forcée de raconter son histoire avant de partir : comment elle a rencontré son mari en jouant la même pièce, et comment son fils est mort. Le lendemain, Huma passe chez elle pour la payer et lui demander de revenir. Manuela refuse mais lui conseille Agrado, qu'Huma accepte après quelques réticences.

14. Réconciliations et discorde (01:04:12 – 01:10:00)

Quelques mois passent, Manuela invite la mère de Rosa à passer voir sa fille. Au théâtre, Agrado s'intègre à la troupe. Mais entre Nina et Huma, la situation se détériore. Un soir, Agrado apprend que toutes deux sont à l'hôpital après une violente dispute.

15. La visite de la mère (01:10:00 – 01:13:12)

Rosa voit sa mère et prend des nouvelles de sa famille. Elles sont mal à l'aise et Manuela préfère garder Rosa avec elle jusqu'à l'accouchement.

16. La pièce annulée (01:13:12 – 01:15:35)

À l'heure de la représentation, Agrado annonce l'annulation de la pièce mais propose aux spectateurs, vite conquis, de leur raconter sa vie.

17. À l'hôpital (01:15:35 – 01:19:25)

Manuela emmène Rosa à l'hôpital pour accoucher. Avant d'entrer au bloc, celle-ci embrasse chaleureusement sa mère et fait promettre à Manuela de raconter à son fils leur passé, au cas où il arriverait malheur.

18. L'enterrement de Rosa (01:19:25 – 01:22:24)

Rosa est morte. Pendant son enterrement, Manuela voit Lola. Elle lui apprend que le fils de Rosa n'est pas son premier enfant, qu'il y a eu Esteban et qu'il est mort.

19. Lola découvre son fils (01:22:24 – 01:27:51)

Manuela s'occupe du bébé chez les parents de Rosa. Un mois plus tard, elle rencontre Lola, bouleversée de voir son fils, puis lui offre une photo d'Esteban. Pendant qu'ils discutent, la mère de Rosa voit Lola embrasser le bébé. Elle fait des reproches à Manuela, qui lui annonce que cette femme est le père.

20. La vie continue (01:27:51 – 01:32:13)

Toujours assistée d'Agrado, Huma prépare une nouvelle pièce. Manuela les quitte pour Madrid. Dans une lettre, elle explique qu'elle ne supporte plus l'hostilité de la famille de Rosa. Deux ans plus tard, elle revient à Barcelone pour un congrès sur le sida ; l'enfant est devenu séronégatif. Manuela retrouve Agrado et Huma dans leur loge. Lola est morte. Nina s'est mariée et vit retirée dans son village. Huma quitte la loge pour entrer en scène.

21. Générique de fin (01:32:13 – 01:37:14)

PAR CŒUR

« À Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider... À toutes les actrices qui ont interprété des actrices, à toutes les femmes qui jouent, aux hommes qui jouent et se transforment en femme, à toutes les personnes qui veulent être mères. À ma mère. » La dédicace par laquelle Almodóvar clôt *Tout sur ma mère* entérine l'évidence : la mère est ici un être multiple. Pour autant, il s'agit moins d'apprendre tout sur un personnage que de tout apprendre par lui. *Tout sur ma mère* est le récit d'un « réenfancement », par lequel une mère conjure la mort d'un fils et surmonte le déni d'un passé.

Manuela a dans la narration une double fonction. D'une part, elle guide le récit selon sa propre volonté : faire le deuil de son fils Esteban, accomplir pour lui ses derniers vœux (obtenir un autographe de l'actrice Huma Rojo, revoir le père qu'il n'a jamais connu). D'autre part, Manuela opère des branchements entre plusieurs histoires. Elle ouvre le récit dans de multiples directions, au gré des rencontres et des retrouvailles. Dès qu'elle a quitté une pièce ou refermé une porte, Manuela s'abandonne au souvenir d'Esteban. Accompagnée, elle n'a d'autre préoccupation que de satisfaire les autres. L'originalité de *Tout sur ma mère* tient ainsi au fait d'associer l'écriture et le théâtre, deux manières de remettre le passé au présent : par la han-tise qui nourrit l'une ; par le principe de répétition propre à l'autre.

Écriture

Centré sur Esteban, le premier quart d'heure indique la voie. Le fils fait part à sa mère de son désir de lui consacrer un livre, la suit dans son travail à l'hôpital, l'emmène au théâtre et la fait patienter sous la pluie afin qu'il puisse aborder Huma. C'est lui qui guide alors le récit, manifestement ; l'accident mortel dont il est victime est même filmé subjectivement, comme une mise à mort de la caméra. Néanmoins, la voix d'Esteban commence à se faire entendre *off* au moment précis où il meurt sur la table d'opération : c'est l'indication

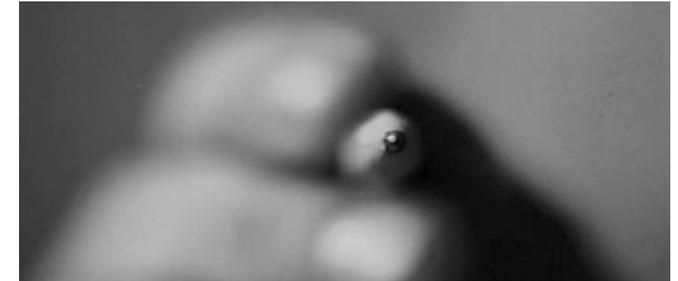


assez claire que la mort n'arrête pas le récit du fils, dont la parole continue au contraire à vivre, à la manière d'un organe transplanté. Quelques instants plus tôt, dans le salon familial où il regardait avec sa mère Eve, et alors qu'il en notait le titre sur son carnet, son stylo se retournait vers l'objectif, comme s'il écrivait à même l'image : comme si son écriture passait dans l'image.

Si le récit qui s'écrit à partir de là constitue donc bien le portrait, volontiers idéalisé, d'une mère par son fils, celui-ci n'est possible qu'en tant que la première garantit une vie artificielle au second. Manuela est à la fois l'objet du récit et son moteur, une singularité pure en même temps qu'un caméléon, selon le titre du livre de Capote qu'elle offre à Esteban pour son anniversaire (*Musique pour caméléon*). Manuela n'aura aucun problème à ressembler à une prostituée si Agrado pense que c'est une bonne idée, à être cuisinière ou à jouer les doublures dans *Un tramway nommé désir*. Hanté par l'écriture d'Esteban, le personnage de Manuela prend ainsi plusieurs apparences. Parallèlement, le récit multiplie les effets de plis, d'emboitements et de mise en abyme, tissu complexe obtenu à partir de plusieurs fils : la vie endeuillée de Manuela, celle de ses amies, les récits du théâtre, de la télévision, du cinéma ou de la religion qui commentent ou relaient celles-ci.

Théâtre

Loin d'y mettre un terme, la mort d'Esteban offre au récit la possibilité de continuer à s'écrire. Manuela revient à Barcelone sur les lieux de son passé. Si plusieurs plans teignent d'abord ce retour d'accents oniriques, c'est pour qu'ensuite la réalité puisse être progressivement éclaircie, élucidée, reprise. L'accomplissement du deuil se fait ainsi selon un processus cyclique entre deux voyages en train, chacune de ses étapes prenant la forme d'une répétition. À l'opposé d'Agrado, qui, en détaillant les opérations qu'elle a fait subir à son corps, donne para-



doxalement à son personnage une grande authenticité, Lola revient comme un fantôme dont le maquillage renforce l'aspect mortifère. La différence entre Agrado et Lola tient au fait que l'une se donne volontiers en spectacle quand l'autre reste longtemps invisible et agit comme une « épidémie », selon le mot de Manuela. Pour accomplir le deuil et perpétuer la vie, il va falloir assurer une circulation visible. Celle-ci trouve sa plus parfaite expression au théâtre, dans le rapport de la scène et de la loge. Sur l'une se joue une pièce que Manuela connaît par cœur pour l'avoir elle-même interprétée par le passé. L'autre, « espace quasi sacré de la féminité » selon Almodóvar, est longtemps un lieu clos conservant l'aura de la star Huma Rojo, permettant aussi qu'elle y ressasse les mêmes drames que sur scène avec Nina, sa compagne héroïnomane. En ouvrant cette loge à Manuela puis à Agrado, Huma réintroduit un peu d'air et d'aléatoire dans le circuit qui la menait répétitivement de la vie à l'art, et c'est une Huma rajeunie que Manuela retrouve lors de l'épilogue. Dans celui-ci, l'annonce de la séronégativité du second Esteban prouve bien à quoi aura servi ce retour : accomplir à nouveau ce qui avait été refoulé ou ruminé, afin de libérer l'avenir.



Querido Esteban :
 Este es el autógrafo que nunca lleg
 a escribirte, y no porque tú no lo
 querías. Supongo que adorabas a
 padre. Eso es algo que tenemos es



NINA CRUZ



TRANSPLANTATIONS

Avec *Tout sur ma mère*, le cinéma de Pedro Almodóvar atteint une apogée, tant par la richesse du récit que par la subtilité de son expression visuelle. En s'attendant à un pur mélodrame – qui ne renie pas son univers tout en s'appuyant sur un socle de références plus que jamais explicites –, le cinéaste espagnol trouve dans le thème de la maternité le pivot des mouvements qui habitent ses films, depuis toujours : ample roulement du récit, pulsation des couleurs et des motifs esthétiques. On peut parler de classicisme, en ce sens qu'Almodóvar semble atteindre un point d'équilibre. Il va à l'essentiel.

Profusion, expression

Il faut prendre la mesure exacte de la profusion narrative qui nourrit *Tout sur ma mère*. Il ne s'agit pas seulement de la reconduction d'une loi inhérente au mélodrame tel que Douglas Sirk, par exemple, l'a exalté : le mélo comme hémorragie d'affects dont le flux est sans cesse contrarié par des raisons et des sources extérieures. Si Sirk est une inspiration constante pour Almodóvar, si chez l'un comme chez l'autre la matière narrative n'est jamais en repos, l'économie du mélodrame a sa propre organisation, dans *Tout sur ma mère*. Moins épanchement continu que grande circulation, voyage où l'intensité dramatique butine d'un point du film à un autre, en une sorte de parasitage affectif. La construction du récit, qui se partage entre différents points d'intensité, trace une géographie singulière que la mise en scène se charge de sublimer.

La mise en scène retrouve alors sa fonction primaire : donner à voir ce qui se joue dans les scènes par d'autres moyens que les dialogues, exprimer par son propre langage (le découpage, la lumière, le montage, etc.) ce qui ne saurait être dit, apporter un point de vue sur ce qui arrive – lire, par-dessus notre épaule, le scénario du film. La maîtrise dont fait preuve Almodóvar, loin d'assécher l'émotion véhiculée par les personnages, la précise au contraire, l'approfondit. Les enjeux narratifs semblent limpides : le film retrace l'itinéraire de Manuela d'un Esteban à l'autre, de celui qui a disparu (le père de son fils, absent de toutes les photos, gommé du film) à celui qui va naître (l'enfant de Rosa), en passant par celui qui part trop tôt (son fils). Reste au film à donner à voir ces passages,



ces métamorphoses. Almodóvar a une telle confiance dans ses images qu'elles lui semblent capables d'enfanter ce dont le récit est enceint. Plusieurs personnages, plusieurs espaces se partagent le récit. Entre eux, Almodóvar tisse des liens : *Tout sur ma mère* est une histoire de transplantations, l'histoire d'un cœur en voyage.

Transferts

Ce n'est pas un hasard si Manuela est une infirmière qui travaille au service du don d'organes. La métaphore est suffisamment explicite, mais Almodóvar en donne une lecture plus fine dans le bref décrochage narratif suivant la mort d'Esteban. Après que Manuela a autorisé le prélèvement du cœur de son fils, on suit le trajet de l'organe de Madrid à La Corogne, placé dans une glacière, transporté par avion, introduit dans un autre corps, celui d'un homme qu'on a prévenu en pleine nuit. Et trois semaines plus tard, le receveur sort de l'hôpital, sous les yeux de Manuela. Une vie s'éteint, une autre se rallume. Les premiers moments du deuil de Manuela sont passés dans cette ellipse de trois semaines. Au lieu de rester avec la mère éplorée, comme on aurait pu s'y attendre, le récit bifurque et étend son territoire – c'est le mouvement d'un film qui ne tient pas en place, mais se transfère toujours vers un ailleurs, vers l'hétérogène, dans un geste d'ouverture sans cesse réitéré.

Tout sur ma mère s'organise ainsi sur une multitude de translations entre tous les éléments de la narration : des mères vers les fils ; des coulisses vers la scène ; des hommes vers les femmes, etc. Entre eux, des tunnels assurent une continuité, de manière explicite (le tunnel qu'emprunte le train qui emmène Manuela de Madrid à Barcelone) ou figurée (les haut-parleurs qui transportent la voix des acteurs de la scène de théâtre aux loges). Cette fluidité est indispensable à Almodóvar pour faire tenir l'extravagance des situations et des personnages. La majesté de la composition des plans, les gerbes de couleurs qui en zèbrent la topographie, la vérité des dialogues, la souplesse des mouvements de caméra (notamment les panoramiques, qu'affectionne Almodóvar), concourent à la génération d'un univers cohérent à l'intérieur duquel le cinéaste opère de radicaux changements de registres : ruptures de ton, contrastes visuels...



Les mères actrices

La force du film est son paradoxe : *Tout sur ma mère* est un mélodrame « *bigger than life* » (plus grand que la vie) qui s'appuie sur une construction rigoureuse, parfaitement ciselée. Si bien que les personnages, fussent-ils à peine croyables (Rosa, religieuse séropositive mise enceinte par un travesti prostitué et drogué !), sont absolument crédibles et suscitent l'empathie du spectateur. Le romanesque débridé trouve sa respiration dans l'art de conteur et de metteur en scène du cinéaste, qui approfondit ses thèmes de prédilection dans un univers qu'il maîtrise profondément. Univers presque exclusivement féminin : les hommes arrivent à peine (Esteban, le fils de Rosa) ou disparaissent déjà (Esteban, le fils de Manuela) ; ils étaient des hommes mais n'en sont plus (Agrado, Esteban/Lola), ou bien ne s'en souviennent plus (le père de Rosa, interprété par Fernando Fernán Gómez).

Les femmes entre elles peuvent se livrer sans entraves au jeu des transplantations et des greffes. Transplantation de l'amour maternel dans le cœur des comédiennes. Ou encore : greffe de la figure de la mère aimante sur le motif de l'actrice vampire. Si Almodóvar dédie son film aux mères et aux actrices, c'est dans un même geste, un même élan. Parce que l'analogie saute aux yeux : une mère

est une femme qui joue un rôle, à la manière de Nina cachant sous sa robe un oreiller imitant la grossesse. Mais surtout parce qu'il est question du mélodrame comme vision du monde. La mise en scène génère un monde, on l'a dit, avec ses propres lois qui assurent le relais des affects, comme la chaîne qui unit le donneur d'organe et le receveur. Pour Almodóvar, le cinéma a le pouvoir (et même le droit) de se substituer au monde sensible pour consoler celui-ci. *Tout sur ma mère* est solidement inscrit dans le réel (l'étude minutieuse de la géographie espagnole, menée et poursuivie dans toute la filmographie du cinéaste), et pourtant il donne le sentiment de s'en extraire pour rejouer sur la scène qu'il a construite ses malheurs et ses réjouissances. De la mort d'un enfant à la naissance d'un autre, la tragi-comédie des substitutions compose un chant d'amour à l'actrice, mère de tous les drames.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 1

Mélodrame humaniste

Quel est le genre du film ? Tragi-comédie, comédie mélodramatique, mélodrame plein d'espoir ? Pour aider les élèves à répondre, on partira des définitions littéraires. La tragi-comédie, dans le théâtre classique, est un drame dont la fin est heureuse, comme *Le Cid* de Corneille. Plus largement, la comédie dramatique entremêle passages comiques et moments graves : on parle alors de « grande comédie », œuvre plus profonde que la pure farce ; *Dom Juan* de Molière en est un bel exemple. Le mélodrame se caractérise à l'origine (XIX^e siècle) par l'in vraisemblance et la multiplicité des malheurs, l'outrance du ton. Genre populaire, moins noble que la tragédie, quand il est lar moyant. Un des talents du cinéaste espagnol tient dans sa façon unique de renouveler le genre : l'énormité des situations s'efface devant la vérité universelle des sentiments exprimés ; ici, les sanglots sans fin de *Talons Aiguilles* laissent place à la pudeur d'yeux humides, de sourires émus. Au lieu d'additionner les malheurs, *Tout sur ma mère* oppose au drame inaugural une somme de réactions positives, du triomphe inattendu sur scène à la construction d'une famille d'adoption.



DES ACTRICES-PERSONNAGES

Almodóvar l'a suffisamment répété, dans la dédicace finale aussi bien qu'en entretien : *Tout sur ma mère* est un hommage aux films où des actrices jouent des actrices. Il ne s'agit pas d'un genre à proprement parler, et pourtant ce dont parle le cinéaste est aisément et immédiatement identifiable. On peut affilier ce « personnage » récurrent à un courant transhistorique : celui des films « méta », prenant pour objet le monde du cinéma (*Les Ensorcelés* de Vincente Minnelli en 1952, *Chantons sous la pluie* de Stanley Donen et Gene Kelly en 1953, *La Nuit Américaine* de François Truffaut en 1973, etc.). En faisant apparaître d'emblée Bette Davis en Margo Channing dans *Eve*, ou en montrant les comédiennes comme des femmes (Huma, Nina) et les femmes comme des comédiennes (Manuela, Agrado), *Tout sur ma mère* se présente aussi bien comme un récit au premier degré que comme une réflexion sur la figure de l'actrice, un portrait obtenu par l'addition de tous ses personnages. Manuela, Agrado, Huma, Rosa ne sont ni simplement des personnages, ni simplement des actrices. Elles sont à la fois l'un et l'autre : des actrices-personnages.

Multiplicité, transgression, indifférenciation

Aux femmes, Almodóvar prête deux dons. D'abord la multiplicité : la faculté de pouvoir changer d'apparence et de rôles, une propension au caméléonisme. Ensuite la transgression : une ignorance des barrières sexuelles et sociales. On peut s'étonner que Manuela ne soit pas au premier plan de toutes les scènes, qu'elle s'efface volontiers devant l'une ou l'autre de ses amies, permettant par exemple à Agrado de monter sur scène pour compenser par un show, même s'il est improvisé, l'annulation de la représentation d'Huma et Nina. Chacun a



droit à son quart d'heure de gloire, pour reprendre l'expression d'Andy Warhol. L'art ne s'en trouve pas rabaissé, mais désacralisé : il occupe la même sphère que la vie. Le trivial côtoie le fétiche, l'artifice s'érige en garantie de naturel, et inversement. Ce qui se profère sur la scène se répète ou se prolonge dans les loges ; les images diffusées sur les écrans de télé relaient, redoublent ou commentent la vie des personnages, formant une seule trame narrative.



En incluant dans son film des images d'*Eve*, Almodóvar ne cherche pas à calquer son récit sur un modèle. L'intrigue de gloire et de déchéance croisées racontée par Mankiewicz semble désormais impossible. Impossible qu'une fille de la rue vampirise une star au point de devenir star à sa place, alors que les places ne cessent précisément de s'échanger : Agrado remplace Manuela auprès d'Huma, Manuela remplace la mère de Rosa au chevet de celle-ci, etc.

En somme, la cinéphilie d'Almodóvar n'est pas tournée vers le passé, et le portrait qu'il fait des femmes et des actrices n'est pas à la gloire d'une grandeur passée. Le cinéaste espagnol identifie le changement que l'art a subi entre les années 50 et aujourd'hui : un effondrement des différences, imputable à la prolifération des images dûes au règne de la reproductibilité annoncée par le philosophe allemand Walter Benjamin, dont le diagnostic se vérifie aujourd'hui par la starification de tous.

Hantise et amnésie

C'est pourquoi l'on ne cesse de parler de copies : les hommes copient les femmes, Huma copie la coupe de cheveux de Manuela, Agrado celle de Nina, la mère de Rosa copie des toiles de Chagall. Si ce dernier geste est le seul à être connoté négativement, ce n'est pas qu'Almodóvar condamne son personnage,



alors qu'il ne cesse de vanter l'aspect positif du pillage dans l'acte de création. C'est le personnage lui-même qui a honte de se livrer à une telle activité. Cette honte n'est pas une cause, plutôt un effet de la volonté de préserver à tout prix une hiérarchie sociale : répugner, par exemple, d'engager comme cuisinière une femme qu'elle croit prostituée. Almodóvar montre là un monde qui n'existe plus, à force de vouloir camper sur des positions révolues : ce n'est pas un hasard si le père de Rosa est amnésique, coupé du présent et du mouvement de l'Histoire. Selon Manuela, Huma est une grande actrice qui a tout faux dans la vie. D'abord hautaine et peu attentive, elle se mêle progressivement aux autres au point de leur ressembler, dès lors que Nina l'a quittée. *Tout sur ma mère* inverse donc l'histoire d'*Eve*, en racontant une vampirisation positive. Autrefois sur un piédestal, l'Actrice redevient un être profane. Ce mouvement rend l'apparition de Lola d'autant plus étrange, voire terrifiante : Almodóvar la met en scène de manière totalement différente. La règle du sous-jeu observée par chacune des actrices n'est brusquement plus de mise. Cecilia Roth (Manuela) sanglote bruyamment, le visage plié comme un mouchoir ; Toni Canto (Esteban/Lola) outre chacune de ses expressions dans des plans volontairement irréalisés, saturés de couleurs et de poudre, tandis que la voix de l'acteur semble étouffer l'environnement sonore.

Figée dans un rôle (peut-être celui d'entraîneuse jouée en 1961 par Anouk Aimée dans *Lola* de Jacques Demy), Lola est le négatif des actrices-personnages de *Tout sur ma mère* : hantée comme elles par un rôle, mais incapable d'en sortir, amnésique du temps qui a passé, à jamais gelée dans une Histoire à l'intérieur de laquelle d'autres circulent librement.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 2

Figure de l'Esthète : Agrado

En quoi le personnage d'Agrado est-il un des personnages les plus intéressants de *Tout sur ma mère* ?

Par son caractère comique, tout d'abord. Sur quoi celui-ci repose-t-il ? Sur le grand écart entre l'obscénité de ses propos (des mots crus évoquant les fellations tarifées sont récurrents...) et le sérieux avec lequel il / elle les énonce, comme si « le plus vieux métier du monde » était aussi le plus normal, et la transsexualité une banale donnée très naturelle. La séquence emblématique se situe lors du petit-déjeuner avec Manuela. Le contraste entre l'apparence ridicule du visage tuméfié d'Agrado et ses prétentions esthétiques, elles-mêmes risibles puisqu'Agrado est prostituée, non pas « mannequin », produit un savoureux effet comique. Mais contrairement à Lola, pure caricature mélodramatique, envers simplifié de son double comique, Agrado a une profondeur qui l'élève finalement au rang d'esthète. Comme l'artiste contemporaine Orlan « sculpte » son corps à force d'interventions chirurgicales, Agrado s'affirme comme son propre démiurge, dont l'artificialité maîtrisée assure la liberté, l'accès à une « authenticité » ambitieuse.

Définition(s)

“Mise en scène” est une notion ambivalente, dont l'emploi recouvre généralement trois significations complémentaires mais bien distinctes. La première est tirée de l'origine théâtrale de l'expression : “mise en scène” signifie alors une certaine manière de disposer entrées, sorties, déplacements des corps et organisation des décors dans un espace donné – au théâtre la scène, au cinéma le champ. La seconde est un transfert scénique de cette origine vers le cinéma seul : la “mise en scène” serait le langage, l'écriture propre au cinéma – la preuve de son existence en tant qu'art. La troisième est un autre décentrement de cette origine, cette fois moins vers l'art du cinéma que vers ses artistes, “mise en scène” désignant dans ce cas les moyens par lesquels un cinéaste imprime sa marque aux films qu'il tourne – une affirmation de singularité, un effet de signature en somme.

IMMANENCE DE L'ÉCRITURE

La mise en scène de *Tout sur ma mère* est une affaire complexe qui se donne une allure naturelle. C'est un trait du classicisme, même s'il n'existe pas de cinéma plus conscient des artifices dont il use. On ne saurait en effet nier le caractère composite de la matière du film, fait de bavardages féminins, d'emprunts à la peinture, de pièces de théâtre, de *one-woman shows*, de pubs télé, de simili sitcoms et de séquences grandioses aux apparences felliniennes, voire hitchcockiennes. Et pourtant tout semble aller de soi, emporté par un même élan qui raccorde tout. Des années Movida demeure un goût prononcé pour l'excentricité des décors et l'exubérance des personnages. Un certain paradoxe d'in vraisemblance et d'harmonie assumé par le cinéaste en ces termes dans un entretien accordé à *Télérama* en mai 1999 : « *Je crois que la sincérité (...) peut faire passer la démesure (...). Si l'on essaie de raconter l'intrigue, de s'en tenir aux faits, hors du contexte, c'est du Grand-Guignol, une bouffonnerie. Chacun des éléments semble sortir d'un roman terriblement kitsch. Or, le film, c'est tout le contraire, justement. Le grand écart paradoxal entre ce que je raconte et la manière de le raconter, c'est ce qui me passionnait.* »

La musique et le pouls

« *Plus qu'un style, je cherche une musique* », dit encore Almodóvar pour identifier l'état vers lequel son cinéma a basculé dans les années 1990. Avant qu'il ne précise sa démarche, on peut justement prêter attention à la bande-son du film, pour une bonne part jouée à l'accordéon : cet instrument à vent est d'autant plus adéquat au récit qu'il sculpte l'air, en alternant suffocations et reprises de souffle, comme si la vitalité ne cessait de se gagner sur une menace d'extinction. Le plus bel exemple de cette respiration si particulière est le premier départ de Manuela de Madrid, lorsqu'après une escapade pour suivre le cœur d'Esteban transplanté dans un autre corps, toujours hantée par la voix de son fils, elle ne voit plus d'autre solution que la fuite. Un raccord joint alors un plan à grande vitesse dans



un tunnel et un mouvement d'hélicoptère sur Barcelone. « *Avec Tout sur ma mère, on est dans le désespoir (...): il est un remarquable moteur dramatique. Il pousse Manuela à agir, et elle arrive à être d'une générosité illimitée avec les gens parce qu'elle n'a plus rien à gagner, plus rien à perdre...* » Pour résumer : le désespoir est précisément ce qui retient un personnage de sombrer dans l'inertie.

En alternant culs-de-sac et redépars, fermetures et ouvertures, Almodóvar rend chaque mouvement d'autant plus miraculeux et poignant qu'il semble être gagné contre l'aphasie, la mort, le vide, l'abattement. C'est ce qu'indiquent les premiers plans – travellings lents et implacables sur le circuit des tubes qui maintiennent artificiellement un mort en vie dans l'attente de la transplantation –, parfaits exemples de la rigueur à laquelle s'astreint la mise en scène. La caméra ne bouge qu'en fonction de motivations précises : elle emprunte les chemins où la vie peut circuler

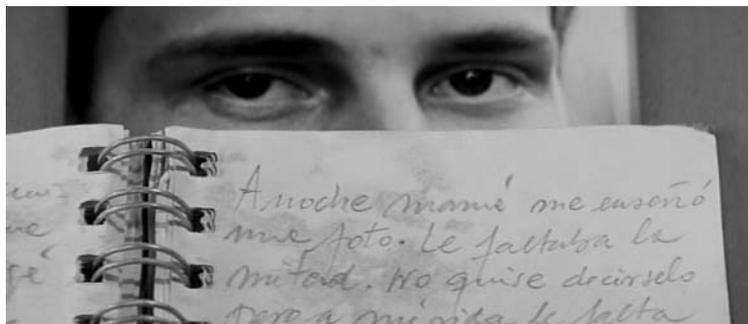
encore et adopte la vitesse nécessaire pour la maintenir. En urgence – lors de la transplantation du cœur d'Esteban transporté dans une glacière par avion –, ou au ralenti – lors de la visite, en périphérie de Barcelone, de Manuela aux prostituées menacées par le sida et soignées par les seringues de sœur Rosa –, la circulation de la caméra ou des personnages dans l'espace donne le pouls du mélodrame.

Architecture et saturation

La mise en scène trouve ainsi son économie générale dans un réglage d'éléments contraires, de plein et de vide, de visible et d'invisible, de présence et d'absence, de vie et de mort. Manuela a perdu son fils et recherche le père de celui-ci. Alors que Rosa est enceinte, la maladie la ronge. Huma est minée par les disparitions répétées de Nina, laquelle profite de ses sorties de scène pour prendre de l'héroïne. Agrado appuie la proclamation de sa féminité sur le mystère du sexe masculin qu'elle cache. L'image porte ainsi, longtemps, la marque d'une absence, d'un



Ph. : Teresa Isasi/El Desco/Coll. Cahiers du cinéma



déficit, d'un manque dont l'emblème peut être les photographies de famille dont Manuela a arraché la figure d'Esteban/Lola, et que l'on retrouve également dans le salon où elle et son fils, réunis sur le canapé, regardent *Eve* : le titre du film s'inscrit encore entre eux, pour les disjoindre. Ou encore à l'hôpital (cf. 1, 2, 3) : Esteban suit la scène jouée par sa mère derrière une fine cloison. Puis à la sortie du théâtre : il voit sa mère l'attendre depuis un café aux fenêtres condamnées par des barreaux, et Huma Rojo derrière la vitre d'un taxi désespérément fermé. Almodóvar prendra soin par la suite de surmonter cette compartimentation de l'espace ainsi que l'inachèvement des images. Il ne cessera de former des groupes, mêmes s'ils sont hétéroclites : ainsi du hasard qui fait se rencontrer chez Manuela une infirmière, une bonne sœur, une grande actrice et une prostituée. Il surchargera volontairement certains espaces ou certains cadres, par exemple lorsque Manuela retrouve Huma dans sa loge et que trois miroirs multiplient les corps à l'écran. Enfin et surtout, Almodóvar ne va cesser d'inventer des raccords entre des images, des entités, des corps de natures différentes. Les exemples sont trop nombreux pour les nommer tous. Ils n'ont parfois aucune nécessité narrative. Par exemple, un personnage dans la loge d'Huma allume une cigarette à l'avant-plan, qui disparaît du champ au moment où la caméra fait le point sur une photo d'Anne Baxter (l'actrice de *Eve*) une cigarette à la main, les héroïnes cinématographiques étant traitées dans le même espace et dans le même mouvement que celles du film.

L'écrivain et le cinéaste

La compartimentation de l'espace mise en place avant la mort d'Esteban ne sert pas à préfigurer la mort de celui-ci, mais à le placer d'emblée dans un espace différent, dont la mort sera comme le prolongement naturel. Vivant ou mort, dans le champ ou en voix *off*, Esteban affirme qu'il est écrivain. Certes, il meurt ; mais surtout, il passe dans l'image : c'est la raison pour laquelle sa voix continue à résonner après sa mort et hante physiquement Manuela, à tel point qu'elle doit quitter Barcelone, et qu'elle interdit plus tard à Rosa d'ouvrir le carnet du jeune homme. C'est la raison pour laquelle Almodóvar clôt un de ses plans sur la poitrine



du malade en qui a été transplanté le cœur d'Esteban. Si l'on n'y reviendra plus, c'est parce que l'assurance a été donnée que l'organe bat encore dans la pellicule. D'autres plans prouvent encore l'immanence nouvelle d'Esteban, invisible mais actif : que Manuela ou Huma tournent à certain moment le visage, elles l'aperçoivent alors derrière les barreaux ou la vitre où il attendait, au début du film, un stylo à la main. Tout au long du film, vivant ou mort, il ne quitte jamais cet espace, et sa photo continue à circuler d'appartements en loges. On pourra bien sûr reconnaître dans ce fils fasciné par sa mère un autoportrait d'Almodóvar ; il l'a d'ailleurs avoué au cours de plusieurs entretiens. Mais l'important n'est pas là. Il vient plutôt de la place donnée à ce fils, et à l'écriture, par le cinéaste. On a trop dit, et peut-être à tort, que *Tout sur ma mère* ne se souciait pas, ou insuffisamment, des hommes. Certes ils ne sont que quatre, et à l'exception du père de Rosa, se prénomment tous Esteban. Mais le père et le fils sont des personnages radicalement contraires. L'un dépeuple quand l'autre repeuple. L'un est une épidémie, l'autre est un écrivain. L'un ampute les images, l'autre les raccorde. Tous souffrent d'un défaut de visibilité, mais leur champ d'action est immense : Lola sépare les femmes en leur inoculant la mort, Esteban les réunit autour de son souvenir, l'écriture garantissant à tous une vie inséparable d'une hantise. Deux types de raccord s'opposent alors : l'ellipse qui rythme le récit, et en laquelle est gravée la progression funeste de la maladie ; la surimpression qui lie la vie et le théâtre, la scène et ses coulisses.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 3



Moitié-Moitié

Si l'image porte souvent la marque d'une absence, c'est aussi parce que de nombreux plans sont composés sur un même schéma : deux personnages à côté l'un de l'autre, souvent en plan rapproché et face caméra, visage tourné vers l'autre. Duo mère-fils sur un canapé, au théâtre ; paire d'amies marchant dans la rue ; femmes dans un taxi ; anciens amants dans un café... *Question aux élèves : que peut signifier cette récurrence de cadrage en duo ? Il peut s'agir d'intensifier le plan sur Manuela au théâtre, assise à côté d'un fauteuil vide, celui qu'occupait Esteban dans le plan précédent au cadre identique, de manière à rendre sensible le vide (moyen plus subtil de figurer la souffrance qu'un recours aux sanglots.) Mais ce motif est central dans l'œuvre d'Almodóvar, déclinaison de l'androgynie mythologique. Etre quasi-sphérique à deux visages et quatre bras et jambes, il fut coupé en deux par les Dieux inquiets de sa puissance. Affaiblie, chaque moitié recherche alors l'autre, toujours incomplète dans la solitude individuelle. L'affiche d'*En chair et en os* l'illustre bien aussi.*

LA FIN DU TUNNEL

Chapitre 5 (00 :18:42 – 00 :20:33)

Après la mort d'Esteban, Manuela décide de quitter son travail et Madrid, et de se rendre à Barcelone pour commencer une nouvelle vie et retrouver Esteban, le père de son fils. La séquence commence dans le train : Manuela, assise (1). En voix *off*, elle explique que ce voyage de Madrid à Barcelone est le trajet inverse de celui qu'elle fit dix-sept ans auparavant, lorsque, enceinte d'Esteban, elle fuyait le père de celui-ci. Cette voix intérieure fait office à la fois de flash-back et de flash-forward ; en outre, elle permet de ramasser en quelques secondes un pan du récit qu'il serait trop long de mettre en images. Almodóvar peut donc arriver rapidement à l'enjeu de cette séquence de transition entre la première et la deuxième des trois parties du récit (la troisième étant l'épilogue final) : mettre en scène un passage, un retour – dans le temps, dans l'espace.

Le tunnel

L'idée d'un passage est explicitée par le plan suivant, qui appartient moins à l'espace de la fiction qu'il n'a valeur de symbole. C'est la traversée d'un tunnel vue depuis un train filant à vive allure (2). À partir de ce plan, une chanson mélancolique (une chanson de retour au pays), couvre l'espace sonore, et ce jusqu'à la fin de la séquence. La signification du plan est évidente. Ce tunnel est le conduit qui mène Manuela d'un lieu à un autre, un autre espace qui se superpose à un autre temps. Barcelone, c'est le temps de la jeunesse, le temps d'avant la naissance d'Esteban. La plasticité du plan du tunnel lui donne une tonalité presque fantastique. Il revêt par ailleurs une autre signification symbolique évidente : c'est un canal utérin, par où est passé Esteban, et par où le film s'engouffre pour enfanter la fiction. Avec le plan suivant, une sensation d'ouverture contraste avec la claustrophobie du tunnel. C'est un plan très large, filmé depuis un hélicoptère, et qui montre la ville de Barcelone dans son ensemble (3). La ville allongée en contrebas semble prête à accueillir Manuela comme un enfant. Quelque chose va naître.

Carte postale

On retrouve à Barcelone un taxi (4) qui passe devant la Sagrada Família (5). L'édifice se reflète dans la vitre du taxi, où apparaît Manuela, qui le regarde avec nostalgie (6). Arriver à Barcelone pour en montrer d'emblée et uniquement la Sagrada Família, c'est insister sur le thème central du film ; c'est aussi, de la part d'Almodóvar, une malice. Cette cathédrale inachevée, œuvre du célèbre architecte cata-

lan Antonio Gaudí, est en effet le monument le plus fameux de la ville. Autant dire que si l'action s'était déroulée à Paris, le cinéaste aurait montré son héroïne devant la tour Eiffel. Difficile de faire plus cliché. Les premiers pas à Barcelone ressemblent donc à une visite touristique, c'est une Barcelone de carte postale qui est montrée. Sous le régime du cliché, les retrouvailles avec la capitale catalane ne forment qu'un passage, une antichambre. On entre dans la ville par l'image (toute faite) que l'on s'en fait. Ce n'est pas ici que la fiction va naître. Mais ce court enchaînement de plans est une transition, un passage obligé vers l'espace que s'est choisi le film, un instant de nostalgie avant d'entrer de plain-pied dans le romanesque. Le bref échange entre Manuela et le chauffeur de taxi inquiet l'annonce : « *On continue par là ? – Oui, continuez.* » (7)

La ronde

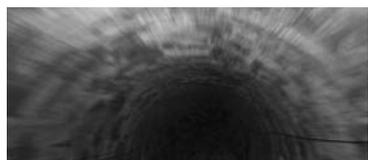
Nous sommes toujours, en quelque manière, dans le tunnel qui mène de Madrid à Barcelone, d'Esteban fils à Esteban père, du présent au passé. Le taxi suit sa course et passe devant une prostituée qui parle avec un motard (8a) (on ignore à ce moment qu'il s'agit d'Agrado), puis la caméra panote et vise un tunnel (8b). Un autre tunnel : nous venons brutalement de quitter le monde lisse des cartes postales pour entrer dans une autre réalité de la ville (8a), et maintenant nous allons franchir un autre sas (8b). De l'autre côté, la caméra attend la voiture (9). Les phares, qui saisissent deux silhouettes en contre-jour, donnent à l'image une tonalité fantastique. C'est, de toute évidence, d'un autre monde qu'il s'agit. Et la caméra, placée de ce côté, montre qu'elle lui appartient, qu'elle est en empathie avec lui. Loin du cliché touristique, la caméra nous fait entrer directement dans l'univers de la prostitution. L'effet de surprise est d'autant plus fort que c'est la même chanson qui continue et que le plan des voitures tournant comme sur un manège (10) (l'image n'est pas sans rappeler un plan similaire dans *Playtime* de Jacques Tati), par son mouvement, laisse entendre que le film capte là un rituel qui n'a pas commencé avec lui, mais se prolonge, comme d'habitude. Le film ne fait que prélever un instant sur une durée qui le dépasse. Nous plongeons maintenant à l'intérieur de la ronde, nous sommes au milieu du cercle. À sa périphérie, des travestis marchent des passes ou se trémoussent devant nous (11, 12). Il y a quelque chose de fellinien dans ces plans. Almodóvar transforme la séquence en défilé baroque de créatures extravagantes. La caméra balaie en un grand panoramique toute la scène. Le mouvement est seulement interrompu par un plan (13) nous faisant comprendre que

nous avons épousé le point de vue de Manuela, laquelle observe depuis l'intérieur du taxi, cherchant visiblement quelqu'un ou quelque chose. Le défilé continue, et nous attrapons Rosa au passage (14). L'image est trop furtive pour que le spectateur s'aperçoive que sa tenue sobre détonne, dans cet environnement. Et puis encore un travesti allongé sur un canapé dans une position lascive, comme s'il posait pour la caméra (15).

Nous venons de faire connaissance avec un monde un peu inquiétant, interlope, mais où la position accueillante de la caméra (9) et le feu qui crépite (15) semblent rassurants : cet espace est bien celui du film, et il y règne une chaleur humaine. Au moment de partir, tandis que le taxi quitte la ronde (16) et retourne par où il est arrivé, on aperçoit deux prostituées qui se livrent, sur le bas-côté, à un jeu enfantin (17). Insistance, encore une fois, sur la douceur paradoxale du lieu. D'autant que, plus loin, aux abords du tunnel, une prostituée semble agressée par un homme. C'est elle que l'on avait aperçue au plan (8a), c'est Agrado, mais nous l'ignorons toujours [18]. Le regard de Manuela est attiré par ce spectacle (19), qu'un plan plus rapproché montre mieux (20). Elle demande au taxi de s'arrêter, sous le tunnel exactement (21). Manuela s'appêtait à quitter cet univers, mais finalement, elle va y rester. Le voyage est terminé, après qu'une série de passages nous a conduits sur les lieux du récit. C'est le tunnel du plan (2) qui s'achève ici. Comme Manuela, nous sommes enfin arrivés. Et puisque Manuela va retrouver par hasard sa vieille amie Agrado, on peut même dire qu'elle est revenue, qu'elle renaît ici.



1



2



3



4



5



6



7



8a



8b



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 4

Adieux volés

Les deux plus belles séquences du film mettent en scène une arrivée en taxi sur un lieu circulaire, monde lié à l'enfance, où ont lieu des retrouvailles fortuites, mais essentielles. *Quelle est cette deuxième séquence, peut-être la plus poignante du film ? En quoi résonne-telle avec la première tout en s'en démarquant ?* Chapitre 17, avant l'hôpital, Rosa demande au taxi de passer par la place de Medinacelli, théâtre ancien de ses jeux d'enfants. Un lent travelling latéral dévoile un lieu ensoleillé, dont la rondeur est prise en charge par la fontaine centrale. Cette fois-ci, les voitures sont immobiles, le temps semble suspendu. Un blues discret s'élève, mélancolique. Comme Manuela retrouvait Agrado, Rosa reconnaît soudain Sapic, le chien de ses parents. Même réaction, les deux êtres se collent l'un à l'autre. Mais la scène devient déchirante lorsque le père surgit, d'abord lointain, puis s'adresse à sa fille sans la reconnaître. Le champ / contre-champ, inhabituel, est brutal : l'absolue séparation de la fille et du père est criante, au moment même de retrouvailles en forme d'adieux à un être aimé qui, comble du tragique, n'en a pas conscience.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 5

Un stylo, une caméra ; une caméra, un regard

Deux plans étonnants encadrent le plan tripartite de ce 1, 2, 3 et méritent qu'on les y associe. Lesquels ? Faisons chercher les élèves en leur donnant l'indice : « un stylo, une caméra » puis « une caméra, un regard ». Il s'agit, dans la séquence devant la télé (chapitre 2), du plan étrange qui met la caméra à la place de la feuille sur laquelle Esteban écrit. Effet gratuit ? Non, on l'a vu dans l'analyse du récit, les gestes d'écrire et de filmer se joignent, dans *Tout sur ma mère*, au point de presque fusionner. D'ailleurs le titre qui était apparu sur l'écran, séparant le duo en deux, est à la fois le titre du texte d'Esteban et du film lui-même. Autre valorisation de la caméra : le plan subjectif du point de vue de l'agonisant. Almodóvar évite le cliché de la Piéta, refuse aussi de montrer l'horreur du corps dévitalisé. Chez lui, la « carne » doit toujours être « trémula » (« chair frémissante », titre espagnol d'*En chair et en os*). La mère hurle de douleur, mais si nous la voyons en caméra subjective, c'est bien que le fils est toujours en vie. Jusqu'à l'extrême limite, la caméra est associée au souffle vital.



1

2

3

Trois plans, deux caméras, un stylo

Chapitre 2 (00:06:46 – 00:06:58)

Pedro Almodóvar emprunte à l'un de ses films précédents, *La Fleur de mon secret*, l'idée d'un personnage d'infirmière 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. Cet 1, 2, 3 montre le début d'une séance de simulation. Il s'agit bien sûr aussi d'une préfiguration du drame à venir : Manuela aura bientôt à consentir elle-même au don du cœur de son fils, renversé par une voiture. Pour le moment, elle ne fait que jouer devant une caméra et deux infirmières une épouse ayant perdu son mari, tandis qu'Esteban suit la scène à la télévision, un peu à l'écart d'un groupe attablé devant blocs-notes et stylos. Ces trois groupes – les trois acteurs, Esteban, le public – 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 prenant plastiquement la fonction d'un raccord.

Alors qu'un même dialogue court *in*, puis *off*, puis encore *in* entre ces trois plans, Almodóvar passe de la captation de la scène à sa diffusion devant les spectateurs, parade au 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 1. est diffusée dans le poste de télévision au fond du champ en 3. Mais cette caméra n'est pas le seul appareil d'enregistrement de la scène ; un stylo en main, tourné dans la direction des mouvements de caméra, Esteban l'enregistre lui aussi en 2., à sa manière, et en tirera peu après des notations dans son carnet. Aux deux appareils, caméra et stylo, correspondent les deux mouvements spatiaux de l'enchaînement. D'une part deux vifs coulissements latéraux ; d'autre part un effet d'emboîtement par lequel 1. est réduit en 3. aux dimensions d'un poste de télévision.

Dans la scène jouée par Manuela et les deux infirmières, ceux-ci 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 en 2. 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 imper rouge devant l'affiche d'Huma Rojo. Mais l'actrice semble jouer, ou rejouer, sa propre vie de mère. Par un effet d'emboîtement, la scène préfigure et commente l'histoire d'Esteban. Manuela joue une épouse, comme si était ici représentée, sous la forme d'une fiction triviale, la situation réelle du fils privé de la figure d'un père. C'est à cette irréalité qu'Esteban est condamné : il doit vivre son histoire familiale comme on s'émeut d'un *soap opera*.

Grande platitude de l'espace dans cet enchaînement : la caméra semble glisser sur une surface plane avec l'agilité d'un stylo courant sur une page. Cette dimension scripturale tempère l'aspect trivial de la séquence jouée par Manuela. Celle-ci s'offre en objet d'étude pour les infirmières en 3., mais nourrit également le projet de livre d'Esteban. Cet 1, 2, 3 joue donc en miniature les rapports du théâtre et de la coulisse mis en place par la suite du film. L'écriture intervient précisément entre ces deux espaces. À la différence du dispositif télévisuel qui disjoints la captation et la diffusion, écriture et cinéma accompagnent la voix, donnent une dimension visible et matérielle au transport de l'une à l'autre.

LE DÉCOR

Chez Almodóvar, les décors n'ont pas pour rôle premier d'entourer une action, mais de recréer un univers particulier. Depuis ses premiers films, le cinéaste donne une grande importance aux couleurs et emplis les intérieurs d'objets insolites et bariolés. C'est un habitué du travail en studio, lequel peut être aménagé avec beaucoup de liberté et permet de varier les places et mouvements d'appareil, grâce aux décors amovibles.

Entouré d'une large équipe de décoration qui dispose de ce qu'il appelle « la bible » – un stock d'images et de catalogues divers –, Almodóvar désigne les objets référencés qui lui conviennent. L'équipe peut ainsi rechercher un élément plus ou moins ressemblant, mais en tout cas conforme à sa vision. La création des intérieurs se fait souvent par une agrégation d'objets – préexistants ou non –, sans limites de genres ni de mélanges. C'est ce qui fait la richesse de ces décors, leur « signature ».

En dépit de leur hétérogénéité, rien n'est laissé au hasard : Almodóvar n'hésite pas à faire peindre des pans de murs de différentes couleurs, jusqu'à trouver les bonnes combinaisons.

Ayant conservé des relations avec un grand nombre d'artistes espagnols du début des années 1980, Almodóvar incorpore diverses œuvres à ses décors et travaille régulièrement avec les mêmes collaborateurs. C'est le cas de Juan Gatti qui s'est occupé du *design* et de l'univers graphique d'un grand nombre de ses films, ainsi que de Federico García Cambero, décorateur de *Tout sur ma mère*.

Un lien visuel et narratif

À propos des décors de *Kika* (1993), l'acteur Peter Coyote a déclaré qu'ils créent « un effet de réalité un peu décalé de la réalité ». Avec *Tout sur ma mère*, Almodóvar adoucit les couleurs et l'encombrement de certains intérieurs, comme l'appartement de Manuela, au début du film. Il ne s'agit plus de laisser percevoir



Kika de Pedro Almodóvar; Ph : Ciby

l'irréalité des lieux, mais d'y faire entrer un second décor visible. Le théâtre où se produit Huma (ainsi que l'affiche du film) a été conçu par Oscar Mariné. Le peintre et graphiste, rencontré à l'époque de la Movida, mais avec qui le cinéaste n'avait jamais collaboré, a d'abord réalisé une maquette de la façade, qu'il a ensuite reproduite en studio. Utilisant des couleurs simples, Mariné a souhaité faire

« quelque chose de très Almodóvar mais de très différent de ce qu'on avait déjà vu ». Les scènes d'*Un tramway nommé désir* laissent visibles une partie des décors, plus conceptuels (des filets séparent les espaces, certains projecteurs sont apparents), matérialisés par des lumières artificielles. À l'inverse, les plus encombrés sont ceux des loges, un lieu qui mêle éléments du jeu et de la vie privée. Dans ses scénarios, Almodóvar décrit en détails les intérieurs, car ceux-ci sont révélateurs de la personnalité de ses occupants. Ils racontent leur

histoire et participent au récit. La loge d'Huma en est le meilleur exemple. Le cinéaste porte une attention particulière à cet espace, intime mais de transition, en faisant construire un lieu étroit, aux cloisons mobiles pour multiplier les axes de vues. Les pans de murs sont couverts de photos qui mêlent souvenirs des personnages, des acteurs et du cinéaste. On y trouve des portraits de Nina en Stella, de la tante de Marisa Paredes et de Gena Rowlands. Le décor fait donc le lien entre la narration et les éléments constitutifs de l'univers almodovarien. C'est dans cet esprit qu'en 2006 la Cinémathèque Française lui a consacré une exposition, « Almodóvar Exhibition », avec sa participation et mélangeant – à l'instar de ses décors – objets personnels, éléments filmiques et filmés, qui transforment dans ses œuvres l'artifice en authenticité.



O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 6

Couleurs, motifs ; tapisseries et tissus

Décors et costumes forment dans le film un ensemble bigarré, hétéroclite mais cohérent. Tentons une description analytique. *Quelles sont les couleurs dominantes ? Les élèves ont-ils remarqué des évolutions, ou des similitudes ?*

Dans la chambre d'Esteban, ou devant l'affiche géante du théâtre, dans le temps d'avant la mort du jeune homme, les couleurs primaires s'imposent : rouge, bleu, jaune, noir. Éclatantes et franches, simples et évidentes. Couleurs du *Mépris* (1963) ou de *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard, dont on sait que le style a marqué Almodóvar. Le temps du deuil est celui des couleurs marron, dans le nouvel appartement, associées à une surcharge de motifs répétitifs qui rendent l'espace à la fois terne et étouffant. Mais Almodóvar garde une constante : la couleur du sang et de l'amour circule toujours, dans les rideaux et surtout dans trois manteaux rouges de Manuela, Huma et Rosa, créant ainsi comme une communauté de femmes passionnées, malgré les noirceurs de l'existence.



Eve de Joseph L. Mankiewicz



Un Tramway nommé désir de Elia Kazan



Sunset Boulevard de Billy Wilder



Femmes de George Cukor

TOUT SUR SES PÈRES

Tout sur ma mère s'offre au petit jeu des clins d'œil, références et citations : il n'est pas dur de repérer, ici ou là, quelles œuvres sont convoquées par Almodóvar. C'est un film sous influence, ce dont le cinéaste ne fait pas mystère, puisqu'il y intègre des images d'*Eve* (1950) de Joseph L. Mankiewicz dans son film, dont il décalque en outre le titre original, *All About Eve* : *Tout sur Eve* devient *Tout sur ma mère*. Le cinéaste va même jusqu'à placer la question de la filiation – de l'héritage – au cœur de son projet. Doublement : par la relecture qu'il opère de certains classiques du cinéma (essentiellement hollywoodien) ; et parce qu'il raconte le deuil d'un fils.

Tout comme Esteban, le bébé de Rosa, est le fils de toutes les mères, *Tout sur ma mère* est un enfant de cinéma dont les pères sont *Eve*, *Opening Night* (John Cassavetes, 1977), *Femmes* (George Cukor, 1939), *Un tramway nommé désir* (Elia Kazan d'après la pièce de Tennessee Williams, 1951), *Pension d'artistes* (Gregory La Cava, 1937), *L'important c'est d'aimer* (Andrzej Zulawski, 1974), *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1949), *Mirage de la vie* (Douglas Sirk, 1959), *Une étoile est née* (George Cukor, 1954), d'autres encore. Qu'il cite directement ou non des films, Almodóvar inscrit le sien dans un réseau de références qu'il contribue lui-même à enrichir et élargir.

Jeux d'actrices

C'est la figure de l'actrice qui détermine la citation ou la référence, d'autant que les personnages d'actrices sont souvent interprétés par des comédiennes marquantes. Les citations les plus évidentes sont celles d'*Eve* et d'*Opening Night*. Du premier, 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 rapports entre Manuela, Huma et Nina. Dans *Eve*, une célèbre actrice de théâtre (Bette Davis) prend sous son aile une jeune admiratrice interprétée par Anne Baxter, qui devient sa secrétaire particulière, puis sa confidente, sa protectrice. Peu à peu, devenue indispensable, Eve arrive à ses fins : monter sur les planches, d'abord comme remplaçante, puis comme vedette.



Almodóvar apporte un changement d'importance à ce scénario vampirique. Si la situation entre Huma et Manuela semble analogue, 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. Autre citation explicite, la scène de l'autographe réclamé à Huma par Esteban est une variation sur *Opening Night*. Dans le film de John Cassavetes, Gena Rowlands incarne une actrice de théâtre célèbre. À l'issue d'une représentation, une admiratrice qui l'attendait sous la pluie pour lui demander un autographe meurt sous ses yeux, renversée par une voiture. Almodóvar affirme volontiers que *Tout sur ma mère* partage avec *Opening Night* l'un de ses thèmes principaux : la capacité d'improvisation des femmes.

Un film de genre

De manière plus générale, on peut dire que *Tout sur ma mère*, s'il s'inscrit dans cette lignée particulière, ou sous-genre, du film d'actrices, est avant tout un héritier du mélodrame hollywoodien, dont les films de Douglas Sirk ont fourni le



Opening Nights de John Cassavetes. Ph : Faces Dist. Corp/ Coll. Cahiers du cinéma



Voyage à deux de Stanley Donen Ph : 20th Century Fox

paradigme. On a parfois dit d'Almodóvar qu'il est le chaînon manquant entre Douglas Sirk et Rainer Werner Fassbinder, ou le troisième côté d'un triangle formé avec eux. Almodóvar et Fassbinder ont en commun une admiration pour le cinéaste de *Mirage de la vie* ou du *Secret magnifique* (1954). Au goût de celui-ci pour le mélo *bigger than life*, ils ajoutent leur culture respective et leur amour des personnages hors normes. Des codes du mélodrame, le cinéaste espagnol extrait des schémas narratifs, ainsi que la conviction qu'une fois les bases du récit, et les personnages, acceptés par le spectateur, il est possible d'emmener très loin celui-ci dans l'émotion ; très loin dans des récits et des situations qui, hors contexte, paraîtraient ridicules, ou non crédibles.

Il faut par ailleurs souligner l'influence prépondérante des comédies américaines. Celles de l'âge classique des années 1930-1940, de George Cukor en particulier, qui comme Almodóvar affectionnait les personnages féminins, au point de réaliser un film entièrement interprété par des femmes (*Femmes*). Mais aussi celles des années 1950-1960, de Billy Wilder, Black Edwards ou Stanley Donen. De cette inspiration vient sans doute le goût du cinéaste espagnol pour les couleurs et sa science de leur usage. Comme lui, Edwards (*Diamants sur canapé*, 1961, etc.) et Donen (*Charade*, 1963 ; *Voyage à deux*, 1967) utilisaient la couleur comme un véritable code à l'intérieur de la mise en scène – préoccupation commune, d'ailleurs, avec Douglas Sirk, qui fut un immense coloriste.

Reprises

Il y a un danger inhérent à cette accumulation de références et de citations : le fétichisme. L'écueil consisterait à s'abîmer dans une énumération sans fond ni fin, à s'enfermer dans une caricature de posture postmoderne. Voir compenser un déficit d'idées par les idées des autres. Ou bien, autre risque, s'en tenir à une démarche iconoclaste, qui consisterait à convoquer ses pères pour les brûler. Or, de même



Charade de Stanley Donen. Ph : Universal Studio International



Diamants sur canapé de Blake Edwards. Ph : TMC

qu'il n'est jamais question, dans *Tout sur ma mère*, de remonter le cours du temps et des paternités pour les punir ou s'en débarrasser – pour tuer le père –, de même la référence répond chez Almodóvar à un usage particulier. Bien sûr, il est question d'hommage (la dédicace finale est claire) ; mais il s'agit surtout de reprendre des modèles existants, moins pour s'en défaire que pour approfondir son propre rapport à la mise en scène, au cinéma tel qu'il se fait maintenant. C'est pourquoi les citations de *Tout sur ma mère* sont d'une actualité absolue. Les « films pères » ne sont pas importés, ne surgissent pas tels des revenants : ils sont contemporains de l'élaboration du film. C'est à l'intérieur du cercle tracé par Eve que Manuela construit sa propre qualité de personnage. Almodóvar coud sur un ample tissu de références ses propres motifs, tout en exaltant ses modèles. Ni affranchissement, ni

simple digestion, le rapport du film à ses pères est dialectique, il intègre et dépasse ses modèles pour donner chair à des images singulières, à la fois reconnaissables et totalement neuves.

MATURITÉ ?

Comment pourrait-on en définitive qualifier *Tout sur ma mère*, s'il fallait choisir une catégorisation (de celles qui sont nécessaires dans une encyclopédie, ou un dictionnaire de cinéma...)? Partons de la réception du film et des commentaires qu'il a suscités dans la presse. Donnons aux élèves une série de titres d'articles tirés de divers magazines, publiés fin mai 1999 (le professeur pourra en trouver d'autres au CDI). Que peut-on en conclure ?

Voici ces titres : « Les mille et une femmes d'Almodóvar » ; « Pour en finir avec Pedro » ; « Almodóvar célèbre les femmes et les actrices » ; « Le corps est une enveloppe modifiable » ; « Adam n'est qu'une pauvre pomme » ; « L'amour, le théâtre, le travestissement, la mort... ». Visiblement, le foisonnement des thèmes et des formes rend la synthèse difficile. C'est bien sûr ce qui fait la richesse du film, le cinéaste réussissant à traiter tous ses sujets sans jamais être superficiel. Son secret réside, entre autres, dans l'art du trait fulgurant (une réplique bien sentie, la justesse d'un regard ou d'un sourire, un raccord signifiant – comme cette balustrade en forme de croix, à l'hôpital, derrière Rosa alitée, à laquelle vient se substituer au plan suivant une vraie croix de cimetière), et dans la mise en scène ciselée d'un scénario parfaitement construit.

En sous-titre, le terme « *mélodrame* » revient presque toujours, associé à des adjectifs comme « *flamboyant* », « *bouleversant* », « *somptueux* »... Mais le cinéaste propose autre chose, dans un entretien à *Télérama* (19 mai 1999) : « *J'adore les films où les actrices jouent des actrices. Je sais que ce n'est pas un genre en soi, sauf pour moi.* » Vincent Remy a une belle formule : Almodóvar « *fait flamber les artifices du mélo* ». Ce qui permet sans doute à celui-ci d'accoucher de ce nouveau genre dont il est le maître conscient (la dédicace finale l'atteste). Dernière constante, la mention d'une « maturité » atteinte avec le film, relativement aux précédents : « *Mûri mais pas assagi* » ; « *gravité nouvelle* » ; « *provocateur en voie d'apaisement* » ; « *ex-prince de la Movida* » ; film « *post-Movida* »...



Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ? De Pedro Almodóvar



La Loi du désir de Pedro Almodóvar



Dans les ténèbres De Pedro Almodóvar



En chair et en os de Pedro Almodóvar

Les élèves ne pourront comprendre ces expressions que si un travail (recherches personnelles, exposé...) est fait sur la Movida, cette révolution culturelle espagnole qu'ils ne connaissent pas nécessairement. Ce mouvement du « *Mouvement* » (traduction littérale) est né à Madrid à la mort du dictateur Franco, en 1975. Depuis trente-six ans, les Espagnols vivaient sous le joug de la censure et de la répression. Almodóvar le dit bien : « *J'ai connu l'intégrisme religieux, la brutalité policière, la peur de sortir le soir et la haine de la différence.* » Enrique Tierno Galván, maire de Madrid progressiste, pense que l'après franquisme se doit d'être moderne, voire inviter au défoulement : il soutient les initiatives des artistes, de la jeunesse assoiffée de liberté, laisse libre cours aux délires festifs. La Movida est un excès dans tous les domaines : musique, mode, mœurs... Les premiers films d'Almodóvar l'illustrent : ils brisent tous les tabous à un rythme effréné, dans une débauche de couleurs criardes.

Tout sur ma mère est-il « *pacifié* » ? Il ne s'agit effectivement plus de se venger de Franco, de se servir du cinéma comme d'« *un moyen blasphématoire de cracher sur son cadavre* » (dixit le cinéaste). Aucune provocation gratuite. Les marginaux sont là, au premier plan, par fidélité politique. Dans les manifestations contre Franco, Almodóvar a rencontré les « *homos* » qui sont devenus sa nouvelle famille. Aujourd'hui, il veut montrer que ces individus décriés par le bourgeois sont « *normaux* », qu'ils peuvent aussi fonder une famille, dans une société moderne.

Cependant, même si le film construit plus qu'il ne détruit, la démesure est toujours là, dans la recherche d'une intensité de l'émotion, quand joie et douleur sont portées ensemble à leur paroxysme. Avec *Tout sur ma mère*, Almodóvar peut encore faire sienne la phrase d'Henry Miller (Nexus) : « *Ma vie n'a été qu'une longue crucifixion en rose.* »

UN FILM EN « TRANS »

« Almodóvar ressuscite un fantasme de cinéma qu'on croyait mort avec Fellini : un cinéma capable d'inventer de toutes pièces un monde et où le rapport à la réalité s'établit autrement que sur le mode de la ressemblance. (...) L'imitation n'est pas un déficit de créativité mais un temps d'éveil et de construction. Tout sur ma mère, en convoquant Mankiewicz, Cassavetes et Tennessee Williams, dépasse d'ailleurs largement le cadre de la citation et touche à quelque chose de l'ordre de l'ingestion et la métamorphose. Dans son récent Figures IV, Gérard Genette définit la transtextualité comme " une façon pour un texte (...) par un recours à des citations explicites et massives, de transcender sa clôture ou son immanence ". C'est bien de cela qu'il s'agit ici : transcender une clôture en assemblant tous les textes déjà écrits. De la transtextualité à la transsexualité, il n'y a qu'un pas et ces deux pratiques ont en commun de vouloir absorber les signes de ce qui n'est pas soi (l'autre texte ou l'autre sexe). (...) L'artifice n'est plus l'autre du naturel mais son dépassement. Le cinéma d'Almodóvar a lui aussi fait du chemin et semble parvenu à ce point de coalescence où l'artifice se défait de sa relation d'opposition au naturel pour devenir son propre régime de réalité. (...) Almodóvar ne rajoute pas seulement une couche supplémentaire de vernis à des formes préexistantes exhibées comme de simples contenants, mais vise à retrouver le mouvement interne qui les a animées, leur matière plutôt que leur surface. Il est finalement moins un cinéaste du post qu'un cinéaste du trans. Il traverse

les genres et les images, pour les projeter dans un au-delà du formalisme. Il a désormais largement dépassé le stade du fétichisme et transcende les clôtures textuelles, comme les cloisons sexuelles, pour donner corps à une création qui est presque une créature : une grande œuvre ouverte et vivante. »

Jean-Marc Lalanne, « La nouvelle Ève », in *Cahiers du cinéma*, n°535, mai 1999, pp.34-35



Ph. : Coll. Cahiers du cinéma/DR

Ces quelques extraits analysent en plusieurs temps les mutations et la maturation du cinéma d'Almodóvar. J.-M. Lalanne insiste d'abord sur la confiance du cinéaste en sa mise en scène : la « grande forme » permet l'accomplissement du romanesque dans un univers *sui generis*, doté de ses propres lois, de sa propre économie. La référence y tient une place importante, et elle est rapportée à la transtextualité telle que la définit le théoricien de la littérature Gérard Genette. Lalanne tente d'approfondir cette question de la référence et de la confronter à la chair du film, via une paronomase (transtextualité/transsexualité), mais surtout en montrant que chez Almodóvar, l'altérité – textuelle, sexuelle, référentielle – n'a pas vocation à être absorbée mais bien à exister avec une manière d'être qui est la sienne propre, en vertu des lois du monde créé par le cinéaste. Le travesti n'a pas à travestir son travestissement – il existe dans sa vérité de travesti. Pas plus que la référence ne se perd dans une relecture stérile. Ce qui se joue ici est la pertinence du qualificatif « postmoderne » attribué à Almodóvar, au prétexte qu'il parsème ses films de références. La critique démontre que cette étiquette est réductrice, et combien le cinéaste espagnol va au-delà de ce qui pourrait n'être qu'un simple exercice de style. Comme chez Baudelaire, où la vérité se montre d'autant plus qu'elle est maquillée, *Tout sur ma mère* est un film qui use de l'artifice dans une perspective ni antiréaliste, ni fétichiste : ouverte à toutes les mutations.



Un tramway nommé désir de Elia Kazan

UN "TRAMWAY" ENTRE THÉÂTRE ET CINÉMA

On a eu l'occasion de le signaler : plus que n'importe quel autre cinéaste européen, Almodóvar fait de la citation l'outil principal de son travail. En particulier, dans le cycle des films ouvert par *Tout sur ma mère*, le retour sur le déjà vu ou le déjà dit démultiplie l'imaginaire du cinéaste. Analysons de plus près la référence par excellence de *Tout sur ma mère*, véritable cas de patchwork entre littérature, théâtre et cinéma, *Un Tramway nommé désir*. La pièce, écrite en 1947 par Tennessee Williams, a été portée au cinéma par Elia Kazan en 1951.

L'histoire commence lorsque l'enseignante d'anglais Blanche Dubois s'établit chez sa soeur Stella dans le Faubourg Marigny, vieux quartier créole de la Nouvelle-Orléans. Officiellement, elle se repose d'une dépression nerveuse qui lui empêche d'enseigner. En vérité, elle fuit un scandale. Son personnage est construit en opposition avec celui du beau-frère, l'ouvrier d'origine polonaise Stanley Kowalski. Si Blanche est précieuse, frivole, coquine, Stanley est viril, brutal, cynique. La rivalité entre eux permet à Williams de développer le thème de la pièce : le contraste entre l'être et l'apparaître.

Le mensonge joue ici un double rôle : médicament, il sauve l'héroïne de la vulgarité de l'existence ; poison, il lui brouille la conscience, jusqu'à la rendre folle. Tout comme le personnage de Stella, l'auteur bascule entre Blanche et Kowalski, entre l'éloge de la rêverie romantique et le mépris de l'hypocrisie. A la fin du récit, Stella abandonne sa soeur à son destin, mais elle ne reste pas pour autant à côté de son mari. Autant dire qu'elle ne choisit ni l'un ni l'autre.

Blanche et son secret.

Dans *Tout sur ma mère*, le dénouement d'*Un tramway nommé désir* est repris deux fois. Une première fois, à la lettre : Nina joue Stella sur scène. Une seconde, à la toute fin, dans la loge où Agrado raconte à Manuela que Nina, tout comme le personnage qu'elle interprète, s'est acquittée d'un double sevrage – envers l'héroïne et envers Huma.

Du plateau à la loge, la distance est courte. Le temps d'un travelling marque le passage entre l'original de Williams et l'incarnation de la pièce dans la vie des



personnages d'Almodóvar. Dans la traduction, quelque chose se perd. L'ouvrier Kowalski, les joueurs de cartes ont disparu. Seul reste le boudoir entièrement féminin d'Almodóvar. Loin d'une simplification ou une adaptation aux goûts du cinéaste, il s'agit là d'une profonde fidélité au texte original, laquelle ne va pas, toutefois, sans une interprétation. Les personnages d'*Un Tramway* veulent tous la même chose : savoir tout sur Blanche. Connaître son secret. Dès lors, ils cherchent par tous les moyens à lui ôter ses masques, afin de révéler l'essence sous l'apparence, suivant un désir typiquement masculin de transparence. Almodóvar montre clairement ce désir dans la mise en scène de la pièce : en effet, l'unique décor est ici un appartement où nul cloison ne protège l'intimité de Blanche. *Tout sur ma mère* ne cesse de répéter qu'on ne peut pas tout savoir sur Blanche sans la détruire : en effet, le féminin équivaut ici à la vraisemblance d'un déguisement ; il est aussi fragile qu'un acte de foi. Une femme n'est pas son corps, mais la mise en scène de son corps. Cela tient à peu de chose : un peu de silicone, une robe Chanel. C'est par exemple la vérité d'Agrado. C'est aussi celle de Blanche selon Tennessee Williams. Son image, belle et fragile, se construisait sur l'existence d'un secret, ou d'un lieu inaccessible. Presque rien, encore une fois : une boîte à bijoux, un petit mensonge, une ombre de fard.

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE

Sélection vidéo & bibliographique

Critiques :

- « La nouvelle Ève », Jean-Marc Lalanne, *Cahiers du cinéma* n°535, mai 1999, pp.34-35.
- « Almodóvar, le check-up des origines », Jean-Michel Frodon, *Le Monde*, 18 mai 1999
- « Adam n'est qu'une pauvre pomme », Michel Guilloux, *L'Humanité*, 17 mai 1999

Livres

De Pedro Almodóvar

– *Tout sur ma mère*, Éd. Cahiers du cinéma, 2001
Le scénario du film en version bilingue. Outil précieux pour comprendre la démarche d'écriture du cinéaste et comment elle s'insère dans la réalisation de ses films.

– *Patty Diphusa : la Vénus des lavabos*, Seuil (poche), 1993

Un roman du cinéaste, pour continuer de creuser les rapports du cinéma et de l'écriture.

Sur Pedro Almodóvar

- Frédéric Strauss, *Conversations avec Pedro Almodóvar*, Éd. Cahiers du cinéma, 2004
Entretiens au fil des films. Cet album grand format permet de retracer un parcours exigeant et singulier. Alliant textes et images, le livre est augmenté de nombreuses photos tirées des films et de documents de travail (éléments de repérages, page de scénario, etc.).

- Jean-Max Méjean, *Pedro Almodóvar*, Gremese, 2004

Biographie agrémentée de nombreuses photos traversant l'œuvre du cinéaste.

Sur le décor

- Jean-Pierre Berthomé, *Le Décor au cinéma*, Éd. Cahiers du cinéma, 2003

Un des rares livres existant sur le sujet. L'auteur retrace une histoire des décors depuis les balbutiements du cinéma.

DVD

Films de Pedro Almodóvar

- *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça*, 1984, TF1 Vidéo, 2005
- *Dans les ténèbres*, 1984, TF1 Vidéo, 2005
- *La loi du désir*, 1987, TF1 Vidéo, 2005
- *Femmes au bord de la crise de nerfs*, 1988, TF1 Vidéo, 2005
- *Attache-moi !*, 1989, MK2, 2004
- *Talons aiguilles*, 1991, TF1 Vidéo, 2005
- *Kika*, 1993, TF1 Vidéo, 2000
- *La Fleur de mon secret*, 1995, TF1 Vidéo, 2002
- *En chair et en os*, 1997, TF1 Vidéo, 2000
- *Tout sur ma Mère*, 1998, Fox Pathé Europa, 2001
- *Parle avec elle*, 2001, Fox Pathé Europa, 2002
- *La Mauvaise éducation*, 2003, Fox Pathé Europa, 2005
- *Volver*, 2005, Fox Pathé Europa, 2006

Principaux films cités

- *Opening Night*, John Cassavetes, Fravidis, 2002
- *Eve*, Joseph L. Mankiewicz, Fox Pathé Europa, 2001
- *Un tramway nommé désir*, Elia Kazan, Paramount, 2003

En ligne :

- <http://www.cinematheque.fr/fr/nosactivites/Almodovar.html>

Une page consacrée à l'exposition « Almodóvar Exhibition », qui s'est tenue du 5 avril au 31 juillet 2006. La carte blanche offerte au cinéaste et la description minutieuse des espaces permettent un parcours original de son univers.

- http://www.clubcultural.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/fr/frpeli_madre.htm

Site comportant des informations en plusieurs langues autour des films et du réalisateur, ainsi que des brèves sur l'actualité de ses projets. La version espagnole est celle qui connaît le plus de mises à jour.

RÉDACTEUR EN CHEF
Emmanuel Burdeau

COORDINATION ÉDITORIALE
Thierry Lounas

RÉDACTEURS DU DOSSIER

Stéphane Bouquet est diplômé en journalisme culturel. Il est rédacteur pour le site www.critikat.com.

Eugenio Renzi est membre du comité de rédaction des Cahiers du cinéma. Il a rédigé le dossier *Depuis qu'Otar est parti* pour Lycéens au cinéma en 2005.

Philippe Tessé est membre du comité de rédaction des Cahiers du cinéma. Il a rédigé le dossier *A Bout de souffle* pour Lycéens au cinéma en 2005.

Antoine Thirion est membre du comité de rédaction des Cahiers du cinéma. Il a rédigé les dossiers *Tigre et Dragon* (2004) et *Tokyo Eyes* (2006) pour Lycéens au cinéma.

RÉDACTRICE PÉDAGOGIQUE

Ariane Allemandi est professeur de philosophie. Elle enseigne aussi le Cinéma-audiovisuel en série Littéraire au lycée Bellevue du Mans. Elle est titulaire d'une maîtrise de Lettres et Cinéma à la Sorbonne nouvelle sur le Fantastique

ICONOGRAPHIE
Eugenio Renzi

CONCEPTION GRAPHIQUE
Thierry Célestine

