

LA PHILOGYNIE SUSPECTE D'ALMODOVAR

À propos de *Tout sur ma mère*

Le dernier film de Pedro Almodovar a été précédé d'un concert de louanges, d'une pléthore de dithyrambes, d'un raz de marée d'éloges apologétiques¹ et d'une clameur de regret devant le choix effronté des juges cannois de lui préférer un film social et belge de surcroît. Il est vrai que le bon Pedro a signé des films très agréables, drôles et vifs. C'est donc avec la quasi-certitude d'un bon moment qu'on a pu se rendre au cinéma, tout détendu par la garantie médiatique sur la qualité de la marchandise et le bien-fondé de la dépense.

La froideur de la douche fut sans doute à la (dé)mesure de la croyance assistée en l'excellence du film. Quel tissu de clichés ! Quel défilé de gens bizarres à la bizarrerie très conventionnelle ! Pas d'intrigue vraiment construite ni solide. Des facilités en nombre, des rebondissements dégonflés à force d'être prévisibles, du mélodramatique de pacotille. En effet, il y a déjà quelques années que les travestis et les prostitués hommes ou femmes sont acceptés, sinon socialement, du moins dans les films et les représentations artistiques ; depuis le délirant *Rocky horror picture show*², une multitude de films ont poursuivi cette orientation, légitimant ainsi l'imagerie des travestis. Désormais, tout ce milieu interlope forme un arrière-fond culturel établi ; du coup, Almodovar semble exploiter

à son tour un filon déjà largement ouvert et exploré, sans rien y ajouter de nouveau, mais avec un souhait — qui sonne comme une excuse — celui de lire dans ces comportements sociaux apparemment exceptionnels un désir universel chez les hommes : être femme ou être mère, comme le précise l'habile dédicace finale. Est-ce vraiment nouveau ?

Que nous dit ce film d'un tant soit peu intéressant ? Que l'action caritative implique un amour secret des « déviants » ou plutôt de la « déviance » ? Que vouloir sortir des putes de leur condition est une façon de satisfaire un obscur désir de faire le trottoir par procuration ? Que le complexe affectif des soignants implique une proximité avec la déchéance sociale et physique ? Enfin, que la femme serait l'avenir de l'homme, du moins son secret fantasme ?

Parmi tant de banalités, une seule chose surnage peut-être, le brouillage de l'identité sexuelle, évoqué ici à travers le désir des hommes d'être des femmes ; mais il est traité comme un fait établi, comme allant de soi, dont on observe simplement les conséquences narratives dans une histoire déterminée ; s'en tenir ainsi à une donnée présumée sociale de ce fait bloque toute analyse et toute tentative de compréhension du phénomène (bien sûr, cela permet d'un autre côté

de tirer tous les bénéfices sociaux et esthétiques de l'audace prétendue de traiter pareil sujet). Le plus intéressant dans ce film seraient les figures des hommes. Mais ils n'existent pas : ils sont morts ou nuls. En effet, les hommes vivants sont soit des travestis et donc des prostitués ; soit des figures parfaitement secondaires — le père de Rosa, la sœur enceinte et séropositive, est aliéné³ —, les autres sont des fantômes qui passent l'instant d'une scène — un client qui tabasse un prostitué, un médecin qui diagnostique, un membre de l'équipe de théâtre qui demande à Agrado de le « sucer » (en espagnol dans le texte) dans un but lénitif. Esteban, le fils de l'héroïne, pourrait faire exception semble-t-il ; mais il meurt bêtement au coin d'une rue du fait de son admiration sans borne pour une star de théâtre.

Que faut-il comprendre ici ? Que les hommes sont morts et que c'est cela qui produit ce milieu de travestis, de prostituées, de lesbiennes accessoirement toxicomanes, bref de paumés à la dérive plus ou moins contenue ? Que les femmes ont tellement su se passer des hommes, c'est-à-dire que les relations entre hommes et femmes sont devenues si distantes, si utilitaires, si commerciales, en un mot si sujettes à la maîtrise, que l'amour va se loger dans les recoins les plus improbables et les plus sordides ?

Plus que la mort du père, ce film enregistre la mort contemporaine de l'homme — comme l'autre de la femme⁴ — mais ne parvient qu'à en faire l'événement périphérique d'une histoire dont le fond consiste finalement à faire du travesti, à la limite du transsexuel, non un modèle d'existence pour hommes et femmes, mais du moins un personnage comme un autre. Le réalisme de situation — principalement le SIDA et ses ravages — ne compense que ponctuellement cette banalisation fade de la déviance. Le film a un credo simple : les travestis — opérés ou non — ne forment une déviance que d'un point de vue idéologique ; il s'agit de parcours de vie⁵ ; au fond, ils ne méritent pas la réprobation sociale dont ils sont hypocritement l'objet. Le fait, tant filmique que réel, que ces modes de vie sont d'une étonnante morbidité n'est nullement interrogé, mais seulement utilisé à des fins d'abord peu claires. Que ces hommes transforment à ce point leur corps pour le conformer absolument aux

fantasmes des clients — naturellement invisibles dans le film — et soient si souvent séropositifs, cela ne fait l'objet d'aucune réflexion. Nous sommes invités à trouver cela normal, comme si s'en étonner était infamant et condamnait à la compagnie odieuse des réactionnaires droitistes et religieusement fixés à des archétypes archaïques.

Cette façon de tenir ces données sociales pour allant de soi permet d'accumuler les clichés jusqu'à la caricature, de masquer la faiblesse de l'intrigue, la pauvreté des personnages. En effet, le fil de la répétition de la même histoire d'amour entre le même homme et deux femmes de génération différente qui se rencontrent par hasard — « éternel Retour » lâche Lalanne dans un accès de nietzschéisme —, ce fil est peu substantiel ; il soutient à peine l'intrigue actuelle qui se déploie sans aucune surprise une fois les personnages campés. Ces derniers sont des types, des figures schématisées, des caricatures. Tout cela est rendu acceptable par une

habile alternance de moments mélodramatiques et de moments comiques, certes bien ficelés. L'événement pathétique de la mort accidentelle du fils intervient rapidement, au bout de quelques minutes ; il crée une tension mélodramatique, dont la nécessité narrative est faible — certes c'est le fait qui conduit la mère à revoir le père de son enfant mort, donc à entreprendre ce voyage, retrouver ces personnages anciens, etc. Mais son utilité esthétique est primordiale : sans l'événement presque tragique de la mort du fils, le film glisserait dans le mauvais goût, dans la farce mélo à contenu sexuel, dans la satire sociale des bas-fonds, vaguement compensé par la mise en scène de la pourriture des milieux dits convenables.

Ultime ruse du cinéaste : ce phalanstère du cul qui découvrirait la vérité au détour de la mort nous est montré comme un monde possible où la vie vaudrait la peine d'être vécue, un monde désirable. Mais ne s'agit-il pas de recycler plus qu'un fantasme, une



pratique séculaire, aussi bien socialement que dans les arts — notamment dans la littérature⁶ — à savoir la toute-puissance d'un homme, ici Pedro Almodovar, qui invente un lieu fantasmatique de femmes ou de quasi-femmes, un gynécée, un harem, où il se pavane, invisiblement, comme le seul homme digne de ce nom⁷.

Voilà bien le problème. Que revient-il aux femmes dans ce film ? La toute-puissance. Quelle est la conséquence de son déploiement sans frein ? La mort, tempérée par la génération et la chance. Esteban meurt en effet étouffé entre la puissance du silence de la mère, qui revient à nier le père réel au

profit d'un père fantasmatique mais surtout indisponible, et d'autre part le narcissisme océanique de l'actrice, Huma, laquelle est une sorte de moi-idéal de la mère. Ce film apparemment dévoué au culte des femmes les montre en actrices quasi inconscientes d'une toute-puissance dont le passage à l'acte produit beaucoup de violence et de mort.

L'inconsistance du film, tout comme son caractère narcissique, apparaissent indirectement à travers la dédicace ultime dans laquelle le cinéaste affirme haut et fort que, s'il a tourné ce sympathique navet, c'est parce qu'il déborde irrésistiblement d'amour pour les femmes en

général. D'ailleurs, les actrices interrogées sur les boulevards cannois à propos du film paraissent transies d'amour et se pâment en cœur : elles ne parlent que de l'amour débordant, infini, sidéral, que le divin Pedro a pour les femmes en général et pour elles en particulier ; c'est bien là le véritable sujet du film. Pourquoi ces démonstrations, sinon pour tenter d'ajouter ce qui manque au film de manière patente : un amour qui n'est pas totalement narcissique. Almodovar, dans ce film-ci, aime l'amour qu'il porte aux femmes et la façon dont il en parle. Qu'on se le dise.

Jean-Jacques DELFOUR



1. Comme le film est une coquille de noix, il est amusant de voir les critiques déployer une sorte de génie de l'éloge analytique en guise de cerneau. C'est le cas notable de J.-M. Lalanne dans *La nouvelle Ève*, in *Les cahiers du cinéma*, n° 535, mai 1999, qui accumule les brillants raccourcis, convoque de savantes références, multiplie les visions théoriques ébouriffantes ; mais elle nous en apprend davantage sur la culture du critique que sur le film. Bien sûr, la cuistrie est préférable à l'opprobre de n'être pas dans le vent.
2. Ce film, qui a d'abord été une pièce de théâtre, *They Came From Denton High*, écrite par Richard O'Brien et représentée d'abord à Londres en juin 1973, date de 1975. (réalisation : Jim Sharman). Si l'on compare ces deux films, apparemment éloignés, une proximité apparaît qui ne manque pas d'intérêt. En effet, le film de Sharman est en fait une adaptation cinématographique d'un spectacle fait pour la scène (la faiblesse et l'ennui de certains moments attestent que le film n'a pas su faire les sutures entre les parties chantées de la pièce) ; du côté du film d'Almodovar, le caractère de décor à l'esthétique des années 70', la gratuité de certains moments — par exemple celui où Agrado narre sa vie à la place du spectacle de théâtre —, tout cela souligne le côté carton-pâte du film. Tout se passe comme si la tendance théâtrale inachevée du film devait en excuser le caractère purement fantasmatique, donc liquider la question des relations à la complexité de la réalité humaine au profit d'une virtuosité scénaristique simplement admirable. Ainsi, des deux films, il ne subsiste que le sentiment d'un brio certain mais aussi d'une vacuité due à l'absence de questionnement et de symbolisme. Dans les deux cas, le spectateur passe progressivement d'un certain ravissement à un ennui non moins assuré devant le caractère prédictible des événements et des images.
3. D'une manière transparente : il demande à celles qu'il croise leur âge et leur taille. Manière de stigmatiser le fantasme présumé typiquement masculin du canon de beauté féminine comme profondément morbide, indifférent à l'âme qui palpite sous les mensurations.
4. L'homme est réduit à son pénis, lequel est un attribut visiblement « flottant ». Là aussi, ridiculisation du phallocentrisme.
5. « Cette famille si atypique [Lola, Manuela et le second Esteban] évoque pour moi la variété des familles qui sont possibles à la fin de ce siècle. S'il y a quelque chose qui caractérise notre fin de siècle, c'est justement l'éclatement de la famille. Il est possible maintenant de créer une famille avec d'autres membres, d'autres relations biologiques » *À cœur ouvert. Entretien avec Pedro Almodovar*, in *Les cahiers du cinéma*, n° 535, op. cit., p. 37. D'autres membres ? Almodovar parle-t-il d'autre chose que les familles recomposées ? D'autres relations biologiques ? F.I.V. ou clonage, sans doute. Mais est-on tenu d'accepter tout, au motif que tout se fait ?
6. « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part » Flaubert, *Lettre à Louise Colet*, décembre 1852.
7. J.-M. Frodon l'a un peu aperçu : « Tout sur ma mère est un carnet de notes personnelles, pas le résultat d'une ingénierie scénaristique et de réalisation. Au centre de ce vaste mouvement, il y a un homme, un artiste qui dit « je », Pedro Almodovar » *Almodovar, le check-up des origines*, in *Le Monde*, 18 mai 1999.