

Qu'a fait Pedro Almodóvar pour mériter ça ?

Pedro Almodóvar compte parmi les (rares) cinéastes jouissant de tout ce que, a priori, un cinéaste peut souhaiter : un certain succès populaire, une large reconnaissance critique, une signature connue de tous qui fait que son nom même pourrait s'entendre dans la conversation commune – on imagine pas qu'une remarque telle que « ah ! on se croirait dans un film d'Almodóvar ! » puisse se perdre dans la discussion sans que soit saisi ce à quoi est fait allusion. Ce succès, protéiforme et qui ne se dément pas, il semble pourtant que le cinéaste ne s'en satisfasse pas, ou plutôt s'en accommode mal. L'ex-emblème de la movida espagnole, l'artiste polyvalent et outrancier, l'adepte du mauvais goût et de la provocation bariolée, l'incarnation presque clichée d'une certaine exubérance espagnole, est devenu un cinéaste aux cheveux blancs, au regard triste, affichant sa mélancolie sans que ses films eux-mêmes, bien qu'ils aient gagné en profondeur, en épure et en richesse au fil des ans, aient réellement changé d'humeur. Couvert d'honneurs, il fait néanmoins sentir son besoin de reconnaissance et aussi sa déception quand ce sont ses actrices qui sont récompensées pour son film (comme à Cannes), et pas lui, comme pour lancer une énième fois la tarte à la crème d'Almodóvar-l'homme-qui-aime-les-actrices. Il évoque sa solitude de créateur, lui qui est entouré d'une équipe/famille fidèle et dévouée depuis ses débuts. Regrette d'être au fond plus admiré à l'étranger qu'en Espagne, même si le public lui témoigne à chaque sortie de film de son plaisir renouvelé. Curieux destin en vérité que celui d'Almodóvar. Qu'a-t-il fait pour mériter ça ?

D'abord une douzaine de films, qui forme une œuvre dense et unie à défaut d'être d'une constante qualité. Depuis ses débuts, les premiers films en super-8 et *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier* (1980) un premier long métrage cru et furieux, choquant le bourgeois d'une Espagne à peine réveillée de 40 ans de dictature franquiste, depuis ses débuts hirsutes et agressifs, donc, jusqu'à la grande forme et la complexité de ses films les plus aboutis (*Tout sur ma mère* en 1999, *Parle avec elle* en 2001), Almodóvar a creusé un sillon dont il faut interroger le relief, la courbure, le réel tracé. A ce propos, il ne faut pas s'égarer, ou se laisser éblouir par la fermeté avec laquelle le cinéaste poursuit son œuvre. On pourrait être tenté de croire que, de films en films, il n'a fait que porter à ébullition, toujours un peu plus, les motifs qui l'ont toujours travaillé, et qu'il a malaxés en retour : le mélodrame, une sorte de romanque excentrique voire outrancier, la figure maternelle, les actrices, les références, les croisements entre les genres (sexuels, artistiques...), la passion amoureuse, l'identité féminine, le roman-photo, etc. Ce n'est pas faux, en ce sens qu'il a toujours exploré plus avant ces thèmes, sur le mode de la variation et aussi de l'approfondissement. Mais ce serait se méprendre que de croire qu'il l'a fait uniquement en procédant par addition. Il a autant étoffé sa mise en scène qu'il l'a réglée, polie, allant volontiers vers l'épure, la simplicité. De ce point de vue,

En chair et en os (1997) est peut-être, en même temps qu'une des plus belles réussites d'Almodóvar, un tournant, qui ouvre la voie à *Tout sur ma mère* et *Parle avec elle*. C'est une intrigue de soap opera, un drame vraiment « bigger than life », filandreux, hargneux presque dans sa façon de ne jamais lâcher les personnages, jusqu'à les faire rendre gorge. Un film cruel. Mais charpenté avec soin, à la manière d'un film noir : exposition – nœud de l'intrigue – développement – résolution. Une belle mathématique, une belle musique, un film modèle et matriciel où le cinéaste franchit un cap dans son art de la mise en scène, tant le sens et l'art semblent se glisser avec aisance dans les détails les plus ténus et d'amples mouvements de caméra, d'une incroyable subtilité, qui débloquent du récit autant qu'ils font naître une émotion singulière.

Par leur ampleur romanesque, la variété de leur inspiration, leur grande beauté plastique et l'émotion intense et réfléchie qu'ils génèrent, *Tout sur ma mère* et *Parle avec elle* ont poussé l'art d'Almodóvar, désormais parvenu à sa plus haute maturité – disons son âge classique – jusqu'en ses plus secrets retranchements. De ce point de vue, encore, *La Mauvaise éducation* (2004) marque peut-être un autre point de rupture, à tout le moins le seuil d'une saturation. Saturation de références (souvent même d'auto-références), saturation de signes : le film fait figure de point d'achèvement par la formidable inventivité de sa mise en scène en même temps qu'il signale peut-être une limite. En portant à incandescence un style, des intentions de mise en scène très voyantes qui laissent trop deviner ce qu'il convient d'appeler, ici, un surmoi d'auteur, Almodóvar rompt paradoxalement un certain équilibre qui régnait dans les trois films précédents. Comme si *En Chair et en os* avait ouvert une parenthèse que *La Mauvaise éducation* était venu refermer, terminant un passage parmi les cimes.

En bon cinéaste classique, Almodóvar ne se laisse pas approcher si facilement. Si ses films sont repérables au premier coup d'œil, par des thèmes, des situations, des visages, des personnages très typés, ils ont aussi une grande part de secret. En bon cinéaste classique, Almodóvar est un metteur en scène simple, efficace, pratique. Étonnant, de la part d'un pareil adepte du fard et du « bigger than life » ? Pas tant qu'il y paraît. À voir patiemment les films, une fois leurs braises refroidies, on découvre des mises en scène au fond davantage fonctionnelles, adeptes de précision et de transparence, que ne le laisse supposer la furia des récits et l'exubérance des personnages. C'est que l'attraction du cinéaste pour les croisements, le trans-genres, le déguisement, les références, en un mot tout ce qui ne peut se penser qu'en réseau, en interdépendance avec d'autres instances, fait écran devant la limpidité lumineuse de ce cinéma. Sous le barbouillage hérité des années de jeunesse, une ligne claire. Le cinéma d'Almodóvar est pareil à un cristal qu'un peintre excité aurait maculé de motifs bigarrés et provocants.

Est-ce que la mélancolie de Pedro Almodóvar, telle qu'elle s'exprime dans ses propos, s'explique par cette tension irréconciliable, cachée, entre torsades

colorées et ligne claire ? Elle ne fabrique pas, pourtant, de malentendu. Tous les films d'Almodóvar, même les moins réussis, tiennent debout, s'avèrent solides à l'épreuve du temps, alors même que ce sont pour la plupart des films très marqués par leur époque, par la mode par exemple – ils ont tous le goût du présent. S'ils tiennent debout, c'est aussi parce qu'ils sont structurés avec rigueur et habileté, qu'ils ne cèdent pas à une impulsion d'artiste un peu frivole simplement passionné par les mélés, les actrices, le sexe et autres préoccupations du quartier. Ils sont soutenus par une grande ambition narrative et plastique (il n'est qu'à voir l'attention et le soin d'enlumineur apportés aux génériques des films) qui n'étonne pas de la part d'un cinéaste aimant à citer ses maîtres, Douglas Sirk ou George Cukor par exemple. Mais il ne s'agit pas tout à fait de citations, disons, « post-modernes ». Il en va des références comme des films eux-mêmes : semblant partir et se disperser en tous sens, elles ont pourtant bien davantage une fonction centripète que centrifuge, une relation se rapportant à l'actualité du film, pour le faire vivre ici et maintenant, le nourrir. Et c'est peut-être une clé pour entrer dans l'œuvre d'Almodóvar, et comprendre sa mélancolie, en tant qu'elle s'exprime moins en regard du passé que du présent (le cinéaste ne semble pas regretter sa jeunesse, par exemple, la parenthèse flamboyante et enchantée de la Movida, ce qui le fait douter, c'est le présent, c'est aujourd'hui). C'est peut-être, tout simplement, une mélancolie que partagent tous les cinéastes attachés à l'idée de pratiquer un art mutant : comment, par les moyens du cinéma, par des histoires et des typologies éternelles, avec l'amour de tout ce qui appartient à l'époque toujours changeante, y compris le mauvais goût, la laideur, mais aussi l'espèce d'héroïsme propre à chacune d'entre elles, comment faire vivre un cinéma éternel et absolument actuel ?

Jean-Philippe Tessé