

Pedro Almodóvar : une esthétique du travesti

Pascal Boutroy

Numéro 159-160, septembre 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50160ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Boutroy, P. (1992). Pedro Almodóvar : une esthétique du travesti. *Séquences*,(159-160), 42–45.

Pedro Almodóvar

une esthétique du travesti

Pascal Boutroy

Dans l'heureuse tradition de *Mon Dieu, qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça?* et de *Femmes au bord de la crise de nerfs*, *Talons aiguilles*, le dernier film du très iconoclaste réalisateur espagnol Pedro Almodóvar nous offre les délices d'un mélodrame à la fois hilarant et touchant, où les divers fils de l'intrigue se coupent et s'entrecoupent jusqu'à ne plus rien laisser au hasard. Comme à l'accoutumée, maints personnages plus névrosés les uns que les autres télescopent leurs obsessions au gré de situations les plus jubilantes.

Qu'on en juge sur pièce: Becky, chanteuse à succès, revient à Madrid après 15 ans, pour découvrir que sa fille s'est mariée à son ancien amant. Par ailleurs, Rebecca, la fille en question, désespérément en manque d'amour maternel, s'est aussi liée d'amitié avec Letal, un travesti dont la spécialité est d'incarner Becky. Consumé de désir pour Rebecca, le travesti, lui, ne continue à jouer Becky que pour avoir l'occasion de voir

Almodóvar tourne *Talons aiguilles*



Rebecca, qu'il entraîne dans une scène de «jambes en l'air», au sens propre et figuré. Sur ce, Manuel, le mari de Rebecca, est trouvé mort. Un juge qui s'est fait la tête de Michael Douglas dans *Les Rues de San Francisco* entreprend de tirer l'affaire au clair.

Almodóvar, il est vrai, est un grand dispensateur d'humour intelligent, et l'on ne lui saura jamais assez gré de ce plaisir trop rare, mais il est aussi, à sa façon, un moraliste et un artiste accompli. Croire que *Talons aiguilles* n'est qu'un mélo loufoque serait répéter la grave erreur de sous-estimer la profondeur du propos des humoristes.

Dans *Talons aiguilles*, trois références cinématographiques, jetées çà et là comme les cailloux blancs du Petit Poucet, nous offrent trois «entrées» pour accéder à cet autre niveau de son oeuvre. Au cinéphile de répondre à son invite.

PAS DU BERGMAN

«Est-ce que tu as vu le film *Sonate d'automne?*», crie Rebecca à sa mère. «C'est l'histoire d'une concertiste célèbre qui rend visite à sa fille. Pour fêter leurs retrouvailles, la mère insiste auprès de sa fille pour qu'elle joue un prélude de Chopin. Elle finit par céder et joue, mal, alors la mère se met à jouer à sa suite, et c'est la scène la plus humiliante qu'il soit, car, tout à coup, la comparaison entre les deux crie la nullité de la fille. Toi et moi, c'est exactement la même histoire...»

Fausse piste. *Talons aiguilles* a beau raconter l'histoire des retrouvailles d'une mère, chanteuse célèbre, et de sa fille, égoïstement sacrifiée à sa carrière, là s'arrêtent les similitudes. Car rien n'est plus éloigné de la froide horreur du drame bergmanien que le bouillonnant mélodrame d'Almodóvar.

Le fossé le plus infranchissable entre les deux oeuvres est culturel. Le pessimisme de Bergman s'ancre dans le fatalisme protestant. Alors que tout l'oeuvre d'Almodóvar se nourrit à la source d'une latinité où les pires excès de la passion peuvent être pardonnés. Et ce sens de l'absolution est indubitablement d'essence catholique. Comparé à l'intransigeance protestante, il se révèle bien plus adapté à la nature changeante de l'âme humaine telle qu'Almodóvar la représente. Quels que soient les crimes perpétrés, les douleurs infligées (et nous reviendrons sur ce point), les personnages d'Almodóvar ont toujours droit à une seconde chance. Ils peuvent changer, pas ceux de Bergman.

À la fin de *Talons aiguilles*, Becky, sur son lit de mort, se sacrifie pour sa fille, confessant un crime qu'elle n'a pas commis et demandant pardon pour toutes les douleurs qu'elle a provoquées... Béni soit le catholicisme, car il permet des fins heureuses!

Faut-il prendre tout cela au sérieux? Oui et non. Oui pour le contenu du message, non pour sa forme. C'est là l'un des nombreux paradoxes d'Almodóvar, d'asséner, au moyen des plus outrageux clichés (de la latinité, de l'Espagne, du sexe, de l'amour, du drame, etc.), les vérités les plus pertinentes sur la

nature humaine. Non seulement **Talons aiguilles** pullule-t-il de jeux sur les apparences (Letal qui copie Becky, Rebecca qui toute sa vie a voulu imiter sa mère et dont le prénom de la mère est paradoxalement le diminutif du sien), mais toute communication «efficace» y est le fruit d'une médiation (confession de Rebecca en direct à la télévision, Becky déclarant son amour à sa fille, en chanson et à la radio,...). De la conscience aiguë des apparences, Almodóvar a tiré une véritable esthétique du travesti: où le faux révèle le vrai, ou la mise en scène est plus authentique que la spontanéité.

Voilà la seconde raison pour laquelle **Talons aiguilles** ne pouvait être autre chose qu'un mélodrame. Car qu'est-ce que le mélodrame sinon le travesti du drame? Almodóvar lui-même, qui ne dédaigne pas, à l'occasion, de porter robes, bas résilles et talons hauts, n'a peut-être jamais exprimé cette légitimation du kitsch plus explicitement que dans **Talons aiguilles**. En faisant du juge, c'est-à-dire celui dont le rôle est de mettre au jour la vérité, celle policière et celle intime, une seule et même personne avec Letal, le travesti.

SUR LES TRACES DE TRUFFAUT

Quand Becky revient habiter à Madrid, elle confie à sa dame de compagnie: «Je veux m'installer dans le même sous-sol où, quand j'étais petite, je regardais les chaussures à talons des femmes de la rue, passer et repasser devant le soupirail.»

Cette anecdote, qui donne au film son titre original (en français «Talons lointains»), Almodóvar la prend à son compte, affirmant qu'il s'agit là d'un de ses propres souvenirs d'enfance. Vraie ou fausse confession, le sixième sens du cinéophile est en alerte, car cette scène lui est connue. On l'a déjà vue ailleurs, chez Truffaut, pour être plus précis, dans **L'homme qui aimait les femmes** (1977) et dans **Vivement Dimanche!** (1983), où Truffaut se citait lui-même. La déclaration d'Almodóvar copie presque mot pour mot un extrait du monologue de Bertrand Morane dans le sous-sol de **L'homme qui aimait les femmes**. La citation à tiroirs, ça aussi c'est du kitsch, mais ce double clin d'oeil à Truffaut recèle bien plus.

Dans **Vivement Dimanche!** Julien Vercel, soupçonné de meurtre, doit rester caché dans son bureau dont les fenêtres se situent en contre-bas d'une rue adjacente. Attendant le retour de sa fougueuse secrétaire, il observe les jambes des passantes, dont les talons hauts résonnent sur le pavé.

Le lien entre **Talons aiguilles** et ce film de Truffaut (qui sera son dernier) tient à plusieurs éléments: le fétichisme sexuel d'abord, le ton parodique bien sûr, mais surtout la détermination maniaque du réalisateur à contrôler tous les paramètres visuels du film.

La maîtrise du moindre élément de décor, du moindre accessoire, de la moindre couleur que Truffaut achève en noir et

Talons aiguilles



blanc dans **Vivement Dimanche!**, voilà ce qu'Almodóvar recherche et atteint par la couleur dans **Talons aiguilles**. Curieusement, l'insistance n'est pas mise tant sur les mouvements et les angles de caméras que sur l'environnement esthétique dans lequel évoluent les acteurs. On peut assez facilement suivre l'évolution de cette tendance chez Almodóvar en mesurant la distance qui existe entre la grisaille de **Mon Dieu, qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça?** et le clair obscur de **Matador**. L'Almodóvar des années soixante-dix était kitsch au premier degré, par manque de moyens. Celui des années 90 l'est par choix délibéré.

Dans **Talons aiguilles**, le travail du décorateur est à couper le souffle: les aplats de couleurs vives, dont le rouge (symbole de l'adulte-Becky) et le rose (la version affadie de la fille-Rebecca), envahissent l'écran, jusque dans les scènes d'extérieur (les murs de la ville). Almodóvar reconstitue un monde idéal inspiré des magazines pour femmes des années 80, un univers de mobilier hi-tech, de visages lumineux comme dans les photos de mode et, par-dessus tout, un univers où règne incontesté le tailleur Chanel, symbole ultime de ces années fastes de la société de consommation espagnole. Ce kitsch-là n'est pas décadent comme chez Fassbinder, au contraire il est tonique, parodique et euphorisant.



Vivement Dimanche! est très proche de cette esthétique du kitsch. Son intrigue policière ne sert guère que de prétexte à raconter une histoire de séduction toujours retardée par l'aveuglement de Trintignant. Les films d'Almodóvar, et **Talons aiguilles** en particulier, fonctionnent sur le même mode. Meurtres, menaces d'attentats, kidnapping n'y constituent que des péripéties. La seule chose importante étant de réduire la distance entre le désir et son objet.

Pour trouver la clé du désir de Becky et — qui sait? — celui d'Almodóvar lui-même, il faut remonter la piste de **Vivement Dimanche!** à **L'homme qui aimait les femmes**. Dans cet autre film de Truffaut, la scène du soupirail explique le besoin urgent qui pousse le protagoniste à courir tous les jupons, pourvu qu'il y ait des jambes en-dessous. Cette obsession fétichiste garde chez Almodóvar son caractère de séduction compulsive, mais

transcendé en besoin de l'artiste de plaire à un public. L'objet du désir de Becky, ce ne sont pas les hommes ou les femmes, c'est son spectateur.

BUÑUEL: DE L'AMOUR FOU À LA LOI DU DÉSIR

«Non, Letal, non!», s'écrie Rebecca pendue par les bras à un tuyau pendant que le travesti, pas même démaquillé, la fourrage sous la jupe. À peine cinq minutes plus tôt, celui-ci faisait son numéro de cabaret en talons aiguilles et robe moulante. Une fois Letal arrivé à ses fins, Rebecca l'intime de ne pas recommencer, tout en remettant ses seins en place; elle avoue cependant que ça ne lui a pas fait de mal.

Almodóvar va-t-il trop loin? Déjà dans **La Loi du désir** et **Matador**, il excusait viol et séquestration. Humanisme catholique ou pas, on n'est pas très sûr qu'il mérite d'être absout. Mais, avant de condamner le cinéaste, voyons un peu comment ces scènes outrancières et quelque peu alarmantes en viennent à surgir des moments de paroxysme de ses films. Première pièce au dossier, on remarquera que l'agression sexuelle chez Almodóvar n'est pas exclusivement dirigée contre la femme. Dans ces scènes, que l'agressé soit homme ou femme n'a guère de pertinence. Ce principe de permutabilité des sexes est parfaitement illustré par le personnage joué par Antonio Banderas, acteur fétiche d'Almodóvar dont il se sert indistinctement pour incarner l'agresseur de la starlette porno d'**Attache-moi!** et du cinéaste gay de **La Loi du désir**. Quant au travesti de **Talons aiguilles**, son ambivalence représente le point le plus extrême qu'Almodóvar ait atteint dans la *démachisation* de l'agresseur. Doit-on attendre à l'avenir une scène d'agression sexuelle (ou de séduction poussée) perpétrée par une femme sur un homme? Est-ce à souhaiter?

La vraie question à poser est: quelle fonction ces scènes jouent-elles dans la narration et le système de valeur almodóvarien?

C'est du côté du Buñuel du **Chien andalou** et de **L'Âge d'or**, de **Tristana** et de **Cet obscur objet du désir** qu'il faut chercher la réponse à cette question. Car ces ténébreuses passions des personnages d'Almodóvar sont autant de variations sur le thème surréaliste de l'amour fou. Amour fou ou en termes almodóvariens «la loi du désir», une loi qui transgresse tous les tabous et se substitue obsessionnellement à toute autre logique.

La loi du désir est le principe dynamique qui jette le persécuteur aux troussees du persécuté. Désir d'amour seul (**La Loi du désir, Attache-moi!**) ou désir d'amour et de mort conjugués à ses obsessions autodestructives pour lui offrir en échange une passion à partager. Almodóvar joue obsession contre obsession. Rebecca, la starlette et le cinéaste, ont en commun des idées fixes qui les empêchent de profiter de la vie. L'un se désespère, l'autre se drogue, et la troisième ne pense qu'à une chose: ressembler à sa mère pour en être aimée. L'agression sexuelle est le traitement de choc censé pouvoir les sortir de leur obsession.

Il n'en reste pas moins que ces scènes sont choquantes, car contrairement aux films de Buñuel, elles sont tournées avec un réalisme dérangeant, pas question de décrochage poétique (l'oeil coupé du **Chien andalou**) ou de distanciation (**Cet obscur objet du désir**). La scène est choquante non tant à cause de sa violence sexuelle, qu'à cause du manque de consentement de la victime. Doublement dérangeante, car en cette fin de XXe siècle, alors que les idéologies se sont bel et bien effondrées, l'être sexuel d'une personne est devenu la plus intime expression de sa liberté individuelle.

Bien entendu, en introduisant de telles scènes, Almodóvar a une idée derrière la tête. Pour lui, le spectateur est aliéné, moins peut-être par ses problèmes personnels que par ses préjugés, mais aliéné tout de même. Alors Almodóvar le secoue par où ça réagit encore. Et, paradoxalement, c'est par la représentation d'un acte d'irrespect absolu pour l'autre (le viol, la violence sexuelle) qu'il cherche à inspirer une plus grande tolérance, une plus grande attention pour soi-même et pour l'autre.

Il faut bien avouer que cette tendance, moins poussée dans **Talon aiguilles** que dans **Attache-moi!** permet de prendre au film un plaisir moins mitigé.

Dans **Talons aiguilles**, la référence à Buñuel n'est pas aussi explicite que celle à Bergman ou à Truffaut, et pourtant on peut en suivre la trace dans toute cette thématique de l'amour fou subvertisseur de l'ordre moral et social. Sans Buñuel on peut douter qu'un Almodóvar ait jamais pu aller aussi loin dans son portrait explicite d'une sexualité tous azimuts.

À certains détails, on remarque d'ailleurs qu'Almodóvar filme dans l'Espagne de l'après-Buñuel. Comme son vieux maître, il bouscule les vieux fantômes de l'Espagne traditionnelle comme le clergé (le curé venu pour l'absolution) et l'État (le juge-travesti), mais de cette critique a disparu la cruauté qui était la signature même de Buñuel.

Voilà donc un portrait d'Almodóvar, fruit de la rencontre improbable de Bergman, Truffaut et Buñuel, derrière une caméra. Un Almodóvar plein de paradoxes et de brillance qui continue une oeuvre toujours aussi personnelle, mais plus accessible et plus maîtrisée. Une oeuvre qui respecte l'intelligence de son public, même si elle en blesse parfois la sensibilité, et surtout une oeuvre qui reste fondée avant toute chose sur le principe du plaisir.

FILMOGRAPHIE

- 1980: **Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del monton)**
 1982: **Labyrinthe des passions (Laberintos de pasiones)**
 1983: **Dans les ténèbres (Entre tinieblas)**
 1984: **Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça? (Que he hecho yo para merecer esto?)**
 1985: **Matador**
 1987: **La Loi du désir (La ley del deseo)**
 1988: **Femmes au bord de la crise de nerf (Mujeres al borde de un ataque de nervios)**
 1989: **Attache-moi! (Atame !)**
 1990: **Talons aiguilles (Tacones lejanos)**

Talons aiguilles

