



HAL
open science

L'image des écrivaines dans l'univers de Pedro Almodovar. De Patty Diphusa (1984) à Amanda Gris (1995)

Emmanuel Larraz

► **To cite this version:**

Emmanuel Larraz. L'image des écrivaines dans l'univers de Pedro Almodovar. De Patty Diphusa (1984) à Amanda Gris (1995). Représentations de l'écrivain dans la littérature contemporaine, Centre Interlangues, non paginé, 2012. halshs-00752737

HAL Id: halshs-00752737

<https://shs.hal.science/halshs-00752737>

Submitted on 16 Nov 2012

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

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

L'image des écrivaines dans l'univers de Pedro Almodovar. De *Patty Diphusa* (1984) à *Amanda Gris* (1995)

Emmanuel LARRAZ

Professeur émérite, Centre de Recherches Interlangues « Texte Image Langage » (EA 4182), Université de Bourgogne, UFR Langues et Communication, 2 bd Gabriel F-21000 Dijon. Emmanuel.larraz [at] u-bourgogne.fr

Pedro Almodovar, qui a toujours été intéressé par l'écriture, a fréquemment représenté la littérature dans son œuvre, soit par des citations, soit par la création de personnages d'écrivains, qu'il montre à l'écran en train d'écrire des articles, des scénarios ou des romans. Trois personnages d'écrivaines sont particulièrement importants. Patty Diphusa est le nom d'une romancière et essayiste qui apparaît dans la revue la plus célèbre de la *Movida* madrilène du début des années 80, *La Luna de Madrid*, où Almodovar signait de ce pseudonyme des articles provocants qui exprimaient l'ivresse de la liberté des mœurs qui régnait dans l'Espagne nouvellement démocratique. Viennent ensuite deux personnages de romancières : Concha Torres (interprétée par Chus Lampreave) dans *Entre tinieblas* (1983) et Amanda Gris (jouée par Marisa Paredes) dans *La flor de mi secreto* (1995), toutes deux spécialistes des romans à l'eau de rose. Ces trois écrivaines qui sont des doubles ironiques du cinéaste peuvent permettre de mieux comprendre son univers.

Pedro Almodóvar siempre se interesó por la literatura que aparece a menudo en su obra, representada sea por citas, sea por la creación de personajes de escritores que salen en la pantalla, escribiendo artículos, guiones o novelas. Tres personajes de escritoras son especialmente importantes. Patty Diphusa se llama el personaje de novelista y ensayista que aparece en la revista más famosa de la *Movida* madrileña, de principios de los años 80, *La Luna de Madrid*, en la que Almodóvar firmaba con ese seudónimo artículos provocativos que expresaban la embriaguez de la libertad de costumbres que se impuso en la España nuevamente democrática. Vienen luego dos personajes de novelistas : Concha Torres (interpretada por Chus Lampreave) en *Entre tinieblas* (1983) y Amanda Gris (interpretada por Marisa Paredes) en *La flor de mi secreto* (1995). Ambas son especialistas de la novela sentimental. Estas tres escritoras son como dobles irónicos del cineasta que pueden permitir entender mejor su universo.

Littérature et cinéma ; *Movida* ; *Luna de Madrid* ; *Entre tinieblas* ; *La flor de mi secreto* ; *Patty Diphusa*

Bien qu'il soit devenu mondialement célèbre comme cinéaste, Pedro Almodovar est également écrivain et la littérature et le cinéma sont intimement mêlés dans son œuvre. Il a souvent déclaré qu'il avait toujours été poussé par le désir de raconter des histoires, de "fabuler", par la plume d'abord et par le cinéma ensuite. Soulignons que le cinéma est également pour lui un art de l'écriture, car il a écrit les scénarios de tous ses films et certains ont même été publiés et traduits en français : *La Fleur de mon secret*, *Femmes au bord de la crise de nerf*, *Tout sur ma mère*, *La Mauvaise Education*, *Exhibition (Volver)*. La représentation de la littérature est par ailleurs très présente dans les films eux-mêmes, que ce soit par des citations, des références à des œuvres qu'il admire, ou par la création de personnages d'écrivains que l'on voit à l'œuvre, travailler à la rédaction d'articles, de romans ou de scénarios.

Le premier personnage de romancière et d'essayiste qu'il a créé est Patty Diphusa qui signe de ce pseudonyme des articles provocateurs dans la revue *La Luna de Madrid* qui avait

commencé à paraître en novembre 1983. Ces articles ont été rassemblés ensuite par l'éditeur Jorge Herralde, directeur des éditions Anagrama qui a ajouté aux mémoires de ce « sexe symbole international » qui représentent seulement 84 pages dans l'édition française intitulée : *Patty Diphusa, la Vénus des lavabos*, d'autres textes contemporains, mais qui avaient été publiés directement sous la signature de Pedro Almodovar.

Nous verrons que l'importance de Patty Diphusa est grande pour qui veut connaître l'esprit de la fameuse *Movida* à Madrid, au début des années quatre-vingt, ainsi que l'attitude du jeune écrivain et cinéaste qui a déclaré à maintes reprises qu'elle le représentait ainsi que le milieu dans lequel il vivait à l'époque.

Après ce premier personnage de romancière qui était en quelque sorte son *alter ego* et qui reste, dit-il, « son préféré », Pedro Almodovar a créé au cinéma deux autres personnages de romancières populaires qui écrivent également sous des pseudonymes. C'est ainsi que l'actrice Chus Lampreave joue dans le troisième long métrage, *Dans les ténèbres* (1983), le rôle d'une religieuse, Sœur Rat d'égout (Sor Rata del callejón), qui écrit en cachette, sous le nom de plume de Concha Torres, alors que Marisa Paredes, dans *La Fleur de mon secret* (1995), qui est à la ville Leo Macías, épouse d'un officier, est devenue la reine des romans à l'eau de rose qu'elle publie sous le nom d'Amanda Gris.

Nous allons voir que l'étude de ces trois personnages de romancière, l'un littéraire et les deux autres cinématographiques, qui peuvent être perçus comme des doubles ironiques d'Almodovar, peut nous permettre de mieux comprendre l'univers de ce créateur qui est vraiment devenu ce qu'il rêvait d'être à ses débuts : « un cinéaste de renommée internationale ».

1. *Patty Diphusa*, « une femme qui n'a pas peur du plaisir »

L'on peut sans peine être d'accord avec Gérard de Cortanze, le traducteur des mémoires de Patty Diphusa au français, lorsqu'il affirme dans un court texte de présentation que Pedro Almodovar, « derrière les masques et le travestissement, s'y met à nu et s'y révèle plus encore que dans ses films ». L'importance du personnage est d'ailleurs reconnue par le cinéaste lui-même qui dit dans un prologue tout le plaisir qu'il a eu à s'exercer par son truchement à l'écriture, afin d'essayer de traduire par les mots l'enchantement de l'atmosphère madrilène du début des années quatre-vingt :

Mais revenons à la scène madrilène au sein de laquelle naquit Patty, alors que nous étions tous des inconnus, que nous n'avions pas un centime en poche, mais que chaque jour nous apportait son lot de nouveautés. Avec Patty, je pouvais m'approprier ces nouveautés et, au passage, m'exercer à l'écriture, activité pour laquelle j'ai toujours éprouvé une vive inclination. J'ai utilisé Patty comme support en de nombreuses occasions, mais ce fut *La Luna* qui constitua sa principale tribune. Fidèle reflet de mes sentiments, Patty finit par se laisser d'elle-même et de toute cette frivolité. Cela coïncida avec l'époque à laquelle la *Movida* commençait à tenir le haut du pavé. Les fêtes s'étaient jusque dans les revues, les projets de disque devenaient réalité, les travestissements étaient à la mode et les potins faisaient la une des quotidiens. Elle disparut avec la même spontanéité qu'elle était apparue (Almodovar 1995c : 11).

Almodovar insiste ensuite, avec humour, sur la place privilégiée qu'occupe Patty parmi tous les personnages féminins qu'il a créés :

De tous les personnages féminins qui sont nés sous ma plume, Patty est ma favorite. Une jeune femme douée d'un tel appétit de vivre qu'elle n'en dort jamais, naïve, tendre et grotesque, jalouse et narcissique, amie de tout le monde et de tous les plaisirs et toujours prête à voir le meilleur côté des choses... Patty fuit la solitude et se fuit elle-même et le fait avec beaucoup d'humour et de bon sens (Almodovar 1995c : 11).

L'identification avec son héroïne préférée est reconnue de façon détournée et ironique dans l'article intitulé, *Moi, Patty, j'essaie de me connaître à travers mon auteur*, dans lequel, en

filant l'inversion des rôles, le personnage de la romancière se demande si son auteur va bien vouloir jouer le jeu : « Ca faisait un moment que je voulais mettre mon auteur à nu. Je ne sais pas s'il se laissera faire. Essayons toujours » (Almodovar 1995c : 84).

Ce qui frappe le lecteur dès les premières lignes, c'est le refus de tout esprit de sérieux et le triomphe de l'ironie, de la frivolité sans cesse affirmée du personnage qui commence son enquête, non par l'auteur comme indiqué dans le titre, mais par elle-même. Et il n'est nullement innocent qu'elle se pose, d'entrée de jeu, la question de son identité sexuelle : « Tout d'abord j'aimerais savoir si je suis un homme, une femme ou un travesti » (Almodovar 1995c : 84).

S'interroger dès le début en ces termes, c'est déjà se situer dans un univers où cette identité mal définie ne semble pas non plus être primordiale pour cette "reine du porno" qui constate par ailleurs que « le pays a beaucoup changé ces derniers temps », c'est-à-dire depuis la fin récente de la dictature. Soulignons par ailleurs que le nom-même de *Patty Diphusa* prête à rire en espagnol puisqu'il rappelle l'adjectif *patidifuso* que l'on peut traduire par « étonné, ébahi, épaté ». Dans ce même registre des effets comiques faciles en jouant sur la paranomase, l'on relèvera que Patty a des amies qui se nomment respectivement, *Addy Peuse* et *Anna Conda*. La frivolité affichée de Patty l'éloigne (de même que l'auteur) des positions des féministes qui étaient alors très combatives, vue l'ampleur de la tâche qui les attendait dans une Espagne qui sortait de quarante années de dictature machiste. Patty qui vante elle-même son intelligence et qui dit très bien savoir « qu'il n'est pas souhaitable de dévoiler à la gent masculine que sous ses allures de poupée Barbie-Superstar une femme peut cacher une grande intelligence » (Almodovar 1995c : 17), dénonce, mais de façon burlesque la banalité de la vie des femmes : « Pour une raison qui m'échappe, la plupart des femmes sont condamnées à une vie banale : prostitution, terrorisme, traite des enfants, gymnastique » (Almodovar 1995c : 19).

L'on est bien loin du discours "politiquement correct" et Patty, présentée comme le type même de la fille des années quatre-vingt, essaie d'échapper à sa façon à cette banalité grâce aux drogues et à une sexualité débridée. Si au début de la libération des mœurs, lors de la période de la transition vers la démocratie les drogues ne montraient encore que « leur face ludique » et que le sexe était considéré « comme quelque chose de terriblement hygiénique », les choses se sont très vite gâtées et Patty, dans l'article intitulé, "Scène de ménage dans les toilettes d'une discothèque", constate amèrement qu'elle n'a pas réussi à fuir la solitude :

J'ai essayé de faire le point sur ma nuit. . . Six joints, quatre hommes, tous fous de moi. Et moi qui rentre seule à la maison ! Mais ça ne me faisait rien. Je préfère être une fille indépendante plutôt que d'être avec un assassin ex-prisonnier, un ami bizarre ou un couple bisexuel sans capacité d'improvisation (Almodovar 1995c : 34).

La référence à l'assassin ex-prisonnier et à son ami bizarre est une allusion à une aventure qui est racontée dans un article antérieur, toujours dans *La Luna de Madrid*, "La réalité imite le porno", dans lequel Patty racontait avec beaucoup de détachement et sans trop s'attarder sur les détails, « car ce n'est pas la première fois », comment elle avait été violée par ces deux individus. Elle disait les comprendre bien sûr, même si elle préférait que les choses « se fassent de façon plus civilisée ».

Souvenons-nous à ce propos de la séquence du viol de Pepi par le policier au début du premier long métrage d'Almodovar, *Pepi, Luci, Bom et d'autres filles du quartier*, qui était également présenté de façon comique, ce qui avait à l'époque choqué certaines féministes. Certains groupes protestèrent à nouveau en 1993, lors de la sortie de *Kika* où l'on voit encore un viol, celui de Kika, dont le rôle est tenu par Verónica Forqué, montré de façon frivole. Dans le récit de ses mésaventures, ce qui révolte Patty, c'est moins le fait d'avoir été violée par deux psychopathes que le manque de considération dont ils ont fait preuve en l'abandonnant ensuite « dans une maison de campagne, à l'aube, avec une tête de vampire de

films mexicains ». Ce n'est qu'alors qu'elle en vient à la conclusion que, « dans certaines circonstances, les femmes n'ont plus qu'une solution : devenir féministes » (Almodovar 1995c : 11).

Le style d'Almodovar dans les écrits de Patty Diphusa correspond à ce que l'on a appelé le *camp*, une notion dont la définition n'est pas aisée, mais qui « évoque pêle-mêle, l'humour "folle", le travestissement provocant, l'artifice revendiqué, l'autodérision outrageuse, la théâtralisation parodique... Comme le dandysme dont il est un peu l'avatar postmoderne, le *camp* est tout autant une esthétique qu'une éthique, une micro-culture hyper-référencée qu'une stratégie oblique de résistance aux normes » (Eribon 2003).

Les manifestations du *camp*, qui se présente comme « une volonté subversive de mettre en échec toutes les assignations dans l'assomption d'un éclat de rire » ont été étudiées, en ce qui concerne l'Espagne de l'après-franquisme, par le Professeur Alberto Mira. Il montre dans une étude récente, *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el Siglo XX*, que « le discours *camp* n'est pas logique et ne constitue pas une esthétique close. Il se fonde sur un regard oblique sur la réalité qui, sans publier de manifeste, remet en question les conventions autour desquelles nous construisons nos vies. Le *camp* s'oppose à la science, à la vérité, à la sincérité et à la raison ; il est en rapport avec l'ironie, le sens de l'humour, la frivolité, l'excès, les jeux de mots, la théâtralisation et un certain hédonisme. Il remet en question, en particulier l'hétérosexisme, et les idéologies qui sont associées aux rôles de genre » (Mira 2004 : 26). Même si Alberto Mira s'intéresse surtout aux films d'Almodovar, il évoque cependant Patty Diphusa lorsqu'il déclare « qu'un auteur homosexuel trouve dans les types féminins un outil pour parler de ses propres expériences de mise à l'écart et de répression des émotions » (Mira 2004 : 531).



Divine

Enfin un aspect sur lequel Almodovar lui-même insiste beaucoup dans les mémoires de Patty Diphusa, est l'influence sur les Madrilènes du début des années quatre-vingt, des cercles underground de New-York et surtout du mythique Andy Warhol auquel il fut présenté lorsque ce dernier se rendit en Espagne. Cette rencontre fut importante pour celui que l'on surnomma très vite "le Warhol espagnol" et il déclara que si son anglais avait été meilleur, il aurait essayé d'expliquer au "maître" que « Patty Diphusa était bien la sœur cadette de ce troupeau de filles égarées qui peuplent les films du tandem Warhol-Morrisey » (Almodovar 1995c : 12). Il se réfère ici à la trilogie interprétée par le très bel acteur Joe Dallesandro : *Flesh* (1968), *Trash* (1970) et *Heat* (1972). Almodovar ajoute ensuite que Patty appartient également à la lignée de la première *Divine*, ce travesti obèse de Baltimore que son compatriote John Waters a mis en scène notamment dans *Pink Flamingos* (1972), (où il est montré dans une scène de coprophagie, filmée en plan séquence, en train de manger des

excréments de chien) et dans *Female Trouble* (1974). Il y eut, en plus de l'influence de ces cinéastes excentriques et provocateurs, celle des écrivains qui évoluaient dans l'entourage d'Andy Warhol :

Nous vivions en permanence dans la *Factory* de Warhol. En lisant les mémoires d'Eddie Segwick¹ j'ai compris jusqu'à quel point, et cela dix années plus tard, certains cercles madrilènes ressemblaient à certains cercles new-yorkais... Patty doit aussi beaucoup à la *Lorelei* d'Anita Loos et à celle de Holly Golightly (*Déjeuner avec diamants*)² ; il ne me déplairait pas non plus de croire qu'elle possède quelque chose du ton immoral et malin de Fran Lebowitz (*Vie citadine*), sans oublier Dorothy Parker. Sans prétendre la comparer à de si illustres dames, rien ne m'empêche de rappeler ici qu'elles ne sont pas étrangères à la naissance de Patty Diphusa (Almodovar 1995c : 12).

Cette longue citation confirme bien qu'Almodovar, comme il l'a souvent déclaré, est un grand lecteur de même que son *alter ego* Patty qui déclarait par exemple, dans l'article intitulé, *Un kilo de fruits de mer (Mon chapitre préféré)*, qu'elle était toujours en manque de lecture et que rien ne lui donnait plus envie de lire que de voir quelqu'un qui le faisait dans le bus ou dans les salles d'attente ou au bar d'un snack. Il n'est donc pas étonnant qu'Almodovar ait évoqué dans *Kika* (1993), toujours de façon humoristique et en faisant jouer à sa mère Francisca Caballero le rôle d'une journaliste de la télévision, la pauvreté de la culture littéraire en Espagne où les gens lisent trop peu.

Il a également créé dans son troisième film, *Dans les ténèbres* (1983), un personnage de romancière et un autre, plus fouillé, dans *La Fleur de mon secret* (1995), qu'interprète la grande actrice Marisa Paredes.

2. Concha Torres, la romancière au couvent

C'est Chus Lampreave qui joue alors pour la première fois dans un film d'Almodovar, qui interprète dans son troisième long métrage, *Dans les ténèbres* (1983), le rôle d'une religieuse, Sœur Rat d'égout, qui écrit en cachette des romans populaires sous le pseudonyme de Concha Torres. Elle qui n'avait joué jusque là que de petits rôles, notamment dans le premier film de Marco Ferreri tourné en Espagne, *El Pisito* (1958), fut la grande révélation du film à cause de son jeu d'un naturel hors du commun. Le cinéaste a déclaré à Frédéric Strauss que « c'était une sorte de Buster Keaton au féminin », capable de rendre vraisemblable les situations les plus délirantes. Dans le couvent en perdition qu'il a imaginé, où les passions s'exacerbent et où circulent les drogues les plus dures que consomme notamment la Mère Supérieure dans son désir de se sentir plus proche des filles perdues qu'elles recueillent, le statut de la littérature est ambigu. Ecrire est apparemment assimilé à une action répréhensible et c'est la raison pour laquelle Sœur Rat d'égout s'est dotée d'un pseudonyme et rédige ses textes en cachette. Les manuscrits sont confiés par la religieuse à une de ses sœurs qui est en rapport avec l'éditeur et qui va bientôt essayer de supplanter la romancière en prétendant qu'elle est la véritable Concha Torres. Comme il s'agit d'une comédie le cinéaste s'est amusé à se moquer de la frivolité de tous les scribouillards qui, comme la sœur de la religieuse, ne sont pas de

¹ Eddie Segwick, considérée comme l'une des muses du *pop art*, était immensément riche et d'une beauté troublante. Encensée dans un premier temps par Andy Warhol qui la fit tourner dans certains de ses films, elle mourut en 1971, à l'âge de vingt-huit ans, d'une overdose.

² Almodovar se réfère à deux personnages de femmes séduisantes et entretenues. Lorelei est l'héroïne du roman d'Anita Loos, *Les hommes préfèrent les blondes* (1925) qui a quitté son Arkansas natal pour New-York puis l'Europe. Ce fut Marilyn Monroe qui joua le rôle de Lorelei dans l'adaptation cinématographique de Howard Hawks de 1954. Elle incarnait une blonde aux formes avantageuses et plutôt sotté mais qui « pouvait faire preuve d'intelligence quand c'est important, même si la plupart des hommes n'aiment pas ça ». Holly Golightly est l'héroïne de la longue nouvelle de Truman Capote, *Breakfast at Tiffany's*. Dans l'adaptation cinématographique par Blake Edwards en 1961, qui s'intitule en français *Diamants sur canapé*, c'est Audrey Hepburn qui joue le rôle de la jeune femme qui masque son angoisse en affichant une insolente frivolité.

véritables artistes. Celle qui prétend être Concha Torres n'aime pas vraiment la littérature et n'est attirée que par la petite notoriété qu'elle a usurpée après le succès des romans qu'elle a fait publier. Une séquence montre cette parfaite petite bourgeoise, ravie d'être interviewée par un journaliste de la radio qui est effaré par son ignorance, et la place prépondérante qu'occupe dans sa vie le ménage et l'entretien de son intérieur. Elle n'a jamais entendu parler de Cioran et décrète de façon sentencieuse que « la maison est le reflet de l'âme ». La superficialité du personnage est confirmée à l'image par la banalité de la décoration de son salon dont elle semble si fière et où l'on trouve sur les étagères de faux livres, comme cela se faisait dans certains milieux dans l'Espagne des années soixante et soixante-dix. Après avoir déclaré avec aplomb qu'elle lisait très peu par manque de temps elle précise que ses écrivains préférés sont deux auteurs de bestsellers américains, Harold Robbins et Vicky Baum.

Il y a dans cette séquence une touche néoréaliste ironique du fait qu'Almodovar se moque de la société espagnole qu'il connaissait et où, dans certains milieux, l'on achetait les livres surtout pour leur reliure et à des fins de décoration. L'on peut également y trouver un écho de sa propre expérience d'autodidacte en littérature lorsqu'il était coupé, au cours de son enfance et de son adolescence, de la vie culturelle de la capitale. Il a souvent raconté comment, avant d'aller enfin à Madrid, il achetait les livres les plus vendus, les bestsellers, à partir des catalogues des grands magasins et notamment du *Corte Inglés*, sans avoir une idée claire de leur qualité :

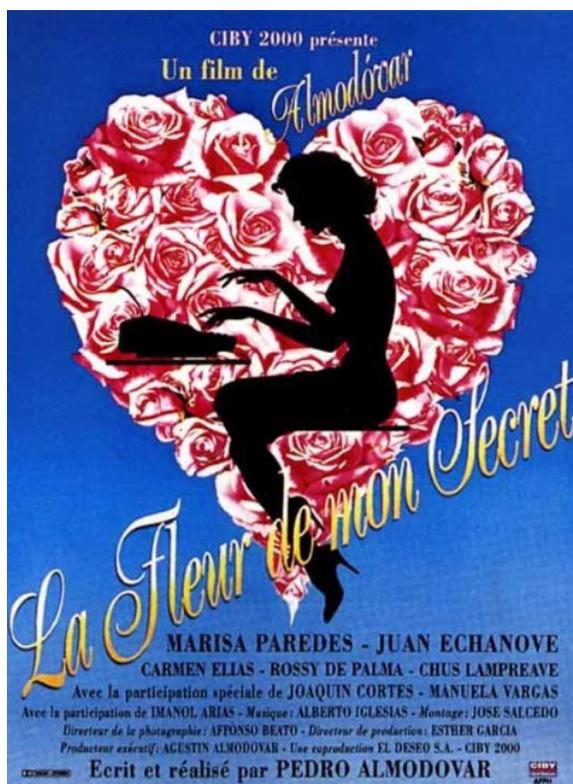
Mes sœurs achetaient des choses pour la maison et moi des livres, mais je ne savais pas si c'étaient des bons ou des mauvais livres, c'étaient simplement les livres que proposait le *Corte Inglés*, généralement des bestsellers du début des années soixante : *L'Avocat du diable* de Lahos Zilahy, *Sinoué l'Égyptien* de Mika Wattary, des livres de Morris West ou Walter Scott mais aussi *Le Loup des steppes* de Herman Hesse et le fameux *Bonjour tristesse* qui m'a fait m'écrier « *Mon dieu, il y a d'autres êtres comme moi, je ne suis donc pas si seul !* ». Je ne lisais pas de littérature espagnole. J'ai commencé à vingt ans et ça m'a passionné, surtout les réalistes de la fin du siècle dernier. Au lycée on nous parlait à peine de Rimbaud ou de Genet, mais j'ai compris qu'il y avait là quelque chose qui m'intéressait et j'ai commencé à les lire, ainsi que certains poètes maudits (Strauss 2000 : 15).

Malgré l'ironie, l'on sent chez Almodovar qui se définit lui-même comme un lecteur compulsif, une certaine tendresse pour les lecteurs populaires qui font le succès de romancières telles que Concha Torres qui ont l'art de trouver des titres qui font rêver. Le premier livre que reçoit Sœur Rat d'égout de son éditeur s'intitule, *Hors d'ici, canaille !* ce qui laisse supposer qu'il s'agit d'un livre à sensation comme les aime Yolanda, la chanteuse qui vient de trouver refuge au couvent. Le texte publicitaire qui l'accompagne insiste sur le caractère mystérieux de la romancière qui se cache sous le nom de plume de Concha Torres et sur le fait que, malgré un titre qui laisserait attendre un roman noir, il s'agit plutôt d'un roman à l'eau de rose : « Un nouveau roman de la mystérieuse Concha Torres. Ce pseudonyme cache une de nos romancières les plus prolifiques, naïve, innocente, banale. *Hors d'ici, canaille !*, malgré son titre, n'est pas un roman noir mais rose comme les langes d'un bébé ». Cette définition est en accord avec l'apologie que fait le cinéaste dans ce même film d'une autre expression artistique populaire, les chansons sentimentales telles que certains boléros et certains tangos, car « tous, plus ou moins nous avons eu nos souffrances et nos déceptions ». C'est donc de sentiments que doivent parler les autres œuvres écrites par la prolifique religieuse et que la Mère Supérieure découvre, cachées sous le matelas de son lit : *Je ne suis pas un rêve*, *Perdue dans la ville*, *L'Appel de la chair*, *Les Secrétaires pleurent aussi*. Prise en flagrant délit, Sœur Rat d'égout avoue qu'elle en est l'auteur et qu'elle n'a pas eu besoin pour les écrire de beaucoup d'imagination puisqu'il lui a suffi de s'inspirer de la vie des pauvres filles perdues qui au cours des années sont venues chercher un refuge dans le couvent. Toujours avec humour, Almodovar questionne alors la notion de littérature de qualité au nom de laquelle la Mère Supérieure condamne les romans populaires de Concha Torre, allant

jusqu'à prévoir un autodafé de ces œuvres qu'elle trouve « abominables ». Elle est cependant troublée par le fait que Yolanda dont elle est éperdument amoureuse déclare qu'il s'agit au contraire de ses livres préférés. Et il en ira de même pour la Marquise qui aide le couvent en lui versant de l'argent, ce qui tend à montrer que les lectrices de Concha Torres se retrouvent dans toutes les couches de la société.

L'on ne sait pas à la fin du film quel sera le sort de Concha Torres après la fermeture probable du couvent. Si elle rappelle de façon comique qu'elle sait bien « qu'il y a eu beaucoup de religieuses qui ont été de grandes écrivaines », elle déclare également qu'elle se sent au bord de la crise en tant que religieuse et en tant que romancière et qu'elle a décidé pour l'instant de ne plus écrire sur qui que ce soit. Peut-être va-t-elle partir pour les missions en Afrique afin de vivre enfin des aventures qu'elle n'avait fait, jusqu'alors, qu'imaginer pour ses nombreuses lectrices.

3. Leo, c'est moi



La Fleur de mon secret (1995) dont l'héroïne Leo (Marisa Paredes) écrit des romans sentimentaux sous le pseudonyme d'Amanda Gris est sans nul doute le film d'Almodovar où la littérature tient la place la plus importante. Elle apparaît à l'image dès le générique où le titre et le nom des acteurs principaux s'inscrivent sur des pages dactylographiées filmées en Gros Plan. La première séquence montre ensuite sur la table de travail de Leo encore endormie des livres empilés dont l'on peut lire tantôt le titre en espagnol et parfois seulement le nom de l'auteur : *Cuentos completos* de Julio Cortázar, en deux volumes, *Un Angel a mi mesa* de Janet Frame, *Después de dejar al Sr Mackenzie* de Jean Rhys, *El Conformista* d'Alberto Moravia, Dorothy Parker... Un lent panoramique permet de découvrir, près du cahier resté ouvert où Leo écrit à la main, *El bosque de la noche* de Djuna Barnes qui est ainsi mis en relief, puis la couverture d'un livre de Juan José Millás, *Ella imagina*. Par la mise en valeur du livre de Djuna Barnes dont le titre est la traduction littérale du titre anglais *Nightwood* (1936), le cinéaste suggère une proximité entre le désarroi de Leo qui se sent abandonnée et la souffrance de Nora Flood, l'héroïne du chef-d'œuvre de Djuna Barnes. *Nightwood* qui fut inspiré à Djuna Barnes par sa propre expérience de la souffrance et de la

dépression lorsqu'elle fut abandonnée, en 1929, par son amante, la sculptrice Thelma Wood. Un coup de vent qui ouvre la fenêtre fait alors tourner les pages d'un livre dont le fragment d'une page apparaît en très Gros Plan ce qui permet de voir les annotations de Leo qui s'en est probablement inspirée pour le texte qu'elle est en train d'écrire. L'on peut voir qu'elle a changé le genre de l'adjectif *indefenso* qui apparaît dans le livre. Elle l'a féminisé sur le texte qu'elle écrit à la main, comme si elle identifiait son personnage féminin au personnage du livre. A nouveau un Très Gros Plan fugace permet de voir que ce qui préoccupe le personnage qu'elle est en train de créer, c'est le risque de sombrer dans la folie qui la guette « depuis qu'elle a l'âge de raison ». L'on comprend bientôt que le matériau de l'inspiration de Leo est sa propre vie, la souffrance qui est la sienne depuis le départ de son mari, Paco, qui est militaire et l'a quittée lorsqu'il a accepté un poste à Bruxelles. Puis le spectateur peut lire à l'écran la nouvelle phrase que la romancière est en train de taper à la machine et dans laquelle elle se réfère à un cadeau de Paco : une paire de bottines qu'elle a mises en son honneur. Ces bottines qui la serrent trop et la font souffrir prennent une valeur symbolique pour la romancière qui a intitulé le livre qu'elle est en train de rédiger *Douleur et Vie* et qui compare cette douleur physique à la souffrance morale que provoque chez elle le sentiment d'avoir été abandonnée : « En les voyant ce matin, j'ai pensé à toi et je les ai mises en ton honneur. Maintenant elles me serrent. Souvent ton souvenir me serre le cœur jusqu'à m'étouffer » (Almodovar 1995b : 16).

Ces bottines qu'elle est ensuite incapable d'ôter seule vont être également le symbole de la très grande solitude qui est la sienne et qui provoque son désespoir lorsqu'elle se rend compte de ce qu'elle n'a personne à qui demander de l'aide. L'on voit ainsi très clairement les deux principales sources d'inspiration de Leo, sa propre vie d'une part et d'autre part les livres qui s'entassent sur sa table de travail et dont la plupart ont été écrits par des femmes. C'est ainsi que lorsque Angel, le responsable de la section littéraire du prestigieux quotidien *El País*, lui demande quels sont ses auteurs favoris, elle cite sans hésiter toute une liste de femmes et particulièrement, selon ses propres paroles « les aventurières, les suicidaires, les démentes du genre de Djuna Barnes, Jane Bowles, Dorothy Parker, Jean Rhys, Virginia Woolf, Janet Frame... » (Almodovar 1995b : 45). Et Leo sent le besoin de justifier le fait qu'elle puisse citer ainsi sans la moindre hésitation toute cette liste de romancières remarquables qui ont elles-mêmes mené une vie difficile à cause d'amours contrariées et d'addictions diverses à l'alcool et à d'autres drogues, par le fait qu'elle vient d'étudier leur œuvre et leur vie pour rédiger l'essai intitulé *Douleur et Vie*.

Almodovar qui connaît bien lui-même cette littérature écrite par des “femmes extrêmes” pour reprendre le beau titre du livre de François Bott (2003), l'ancien directeur du *Monde des Livres*, a précisé à Frédéric Strauss qu'il ne faudrait surtout pas prendre Leo pour une intellectuelle. Il se trouve que ses romancières favorites sont de grandes romancières minoritaires et qu'il y a un parallèle entre les atmosphères qu'elles ont créées et l'essai qu'est en train d'écrire Leo qui se trouve dans une mauvaise passe :

Ces femmes sont toutes considérées comme des intellectuelles, mais ce qui les unit c'est avant tout leur travail sur l'émotion. Leo est émue, elle admire et vibre à la lecture de ces écrivaines de la même façon qu'elle est émue et qu'elle vibre lorsqu'elle écoute Piaf, le *feeling-cubain* ou le boléro. C'est exactement la même chose, ils racontent la même histoire (Almodovar, Strauss 1995 : 182).

C'est ici qu'apparaît l'un des axes majeurs de la lecture de *La Fleur de mon secret* et finalement de tout le cinéma d'Almodovar, l'affirmation de la grandeur et de la noblesse de toutes les œuvres qui sont susceptibles d'exprimer l'émotion et les sentiments. Et c'est en ce sens que le roman sentimental, genre dans lequel triomphe Leo sous le pseudonyme d'Amanda Gris est aussi respectable que des œuvres qui sont habituellement considérées supérieures par la critique. C'est dans cette perspective qu'il est légitime de rapprocher le *feeling cubain* et les écrits de Djuna Barnes et Almodovar suggère que des chansons

populaires que l'on entend dans le film, interprétées par le cubain Bola de Nieve ou la mexicaine Chavela Vargas, sont des œuvres d'art au même titre que les livres dans la mesure où elles savent exprimer elles aussi la souffrance et les sentiments.

La défense du roman sentimental est prise dans *La Flor de mi secreto* par Angel qui publie dans *El País* un article très sérieux sous le pseudonyme comique de Paqui Derma. Un Gros Plan d'un fragment de l'article apparaît à l'écran où l'on peut lire une attaque contre ceux qui, au nom d'un purisme aveugle et stupide, condamnent « l'un des genres littéraires qui attire le plus les lecteurs et les lectrices du monde entier, le roman sentimental ». Paqui Derma reconnaissait qu'il y avait bien évidemment parmi ceux qui cultivent ce genre, de grands artistes et d'autres beaucoup moins talentueux et il terminait son article en rendant hommage « à celles qu'il lisait depuis l'enfance et auxquelles il devait son initiation à la vie : Victoria Holt, Johanna Lindsey et Barbara Cartland ». Sous le pseudonyme de Paz Sufrátegui, ce qui était un *private joke*, car il s'agit du nom de l'attachée de presse et de la responsable de la promotion des films de El Deseo, S.A, la maison de production des frères Almodovar, Leo avait écrit quant à elle un article très dur contre Amanda Gris où elle se défoulait contre ce personnage auquel elle ne s'identifiait plus, en disant, entre autres amabilités, que « la seule qualité qu'elle lui reconnaissait, c'était de s'abriter sous l'ombre d'un pseudonyme », et que selon les critères de Truman Capote, « il s'agissait plus d'une dactylographe que d'une romancière ». Le spectateur comprend que Leo qui vit une profonde crise existentielle qui va la mener au bord du suicide, sent la nécessité de se libérer des contraintes imposées par la maison d'édition pour les livres d'Amanda Gris qui devaient paraître à la cadence de cinq par an et respecter scrupuleusement les consignes que rappelle l'éditrice :

Des romans d'amour et de luxe dans des ambiances cosmopolites, avec du sexe suggestif et seulement suggéré, des sports d'hiver, des vacances au soleil, de grandes villes, des sous-secrétaires, des ministres, des yuppies. Surtout pas de politique et une absence totale d'engagement social. Des enfants illégitimes autant qu'on voudra, mais avec une fin heureuse. (Almodovar 1995b : 75)

Leo tente de résister et elle revendique, en s'opposant à la logique des marchands qui ne voient pas la nécessité de changer de style tant que les ventes ne baissent pas, une certaine authenticité. C'est ainsi que le dernier manuscrit qu'elle a fourni, *La Chambre froide*, s'il évoque toujours une histoire d'amour, le fait dans une tonalité totalement différente. Elle constate qu'elle a évolué à cause de la souffrance et du désarroi dans lequel elle vit, ce qui change pour elle la couleur de la vie. Ses écrits ne sont plus roses mais sont devenus noirs, et même de plus en plus noirs. Remarquons à ce propos que l'histoire « noire » d'amour que Leo n'a pu faire accepter par la maison d'édition correspond à la trame de *Volver* (2006) qu'Almodovar va tourner dix ans plus tard, avec Pénélope Cruz en vedette dans le rôle de Raimunda, la mère qui comprend que sa fille Paula ait pu tuer d'un coup de couteau son père qui tentait de la violer, et qui va mettre le cadavre au frais dans la chambre froide du restaurant d'un voisin qui s'est absenté pour quelques jours : « Comment oses-tu raconter l'histoire d'une mère qui découvre que sa fille a tué son père parce que celui-ci avait essayé de la violer ? Et pour que personne ne l'apprenne, la mère le met en hibernation dans la chambre froide du restaurant du voisin » (Almodovar 1995b : 71).

La résistance de Leo aux exigences d'Alicia, son éditrice, permet également au cinéaste de poser, toujours avec humour, la question de la présence de la "réalité" dans l'art et de son rapport avec la littérature, une problématique à laquelle il a également dû réfléchir dans le cas du cinéma. Alicia défend un certain refus de la réalité et pense qu'il est bon que les romans de sa collection permettent aux lecteurs et aux lectrices de rêver et d'échapper à la banalité et à la laideur de la vie ordinaire : « Les romans nous redonnent le goût de vivre. Quand quelqu'un achète un de mes livres, c'est qu'il veut oublier la vie sordide qu'il mène, qu'il veut rêver à un monde meilleur, même si ce n'est que mensonge. . . [...] La réalité c'est bon pour les journaux et la télévision » (Almodovar 1995b : 72).

L'on sent qu'il s'agit là de questions qu'Almodovar lui-même s'est posées et que comme tout créateur il a également connu des moments de doute et même de crise. Il a déclaré à Frédéric Strauss qu'il a toujours pensé qu'il fallait « perfectionner la réalité » et qu'il y a une part très grande de son enfance dans *La Fleur de mon secret* :

Il y a une partie de mon enfance que l'on voit clairement dans ce film, par exemple dans la façon qu'a eue Leo d'accéder à l'écriture et à la littérature en lisant les lettres des voisins et en écrivant pour eux dans le patio de la maison de son enfance. C'est un souvenir personnel. Il est vrai que j'ai eu une enfance emplie de solitude, mais je la remplissais de choses qui m'intéressaient beaucoup. J'étais quelqu'un de très social, de très bavard et je débitais de grands monologues même si on ne leur prêtait pas grande attention (Almodovar, Strauss 1995 : 179).

Dans le film Leo raconte en effet à Angel, le responsable des pages littéraires du *País*, ses débuts en littérature qui correspondent tout à fait aux confessions du cinéaste : « Pour des raisons économiques ma famille a émigré en Extrémadure. Nous vivions dans un quartier d'analphabètes. Les voisins venaient alors chez nous et pour quelques pesétas je rédigeais leurs lettres et je lisais celles qu'ils recevaient. Depuis, je n'ai jamais cessé de lire et d'écrire ».

Il s'agit apparemment d'un aspect marquant de l'enfance de Pedro Almodovar et l'identification du personnage de Leo avec le cinéaste est si étroite que l'on va retrouver ses paroles presque mot pour mot dans la confession qu'il a faite dans un texte très émouvant publié, toujours par *El País*, et *Le Monde*, en septembre 1999, à l'occasion du décès de sa mère : *Le dernier rêve de ma mère* : « Pour compléter le salaire de mon père, ma mère avait ouvert un commerce de lecture et d'écriture de lettres comme dans le film, *Central do Brasil*. J'avais huit ans ; ordinairement c'était moi qui écrivait les lettres et elle qui lisait celles que nos voisins recevaient ».

Almodovar poursuivant dans ce même texte sa réflexion sur son premier contact avec l'écriture et la lecture, reconnaît qu'il doit à sa mère l'essentiel de sa conception de l'art de raconter des histoires, qui doit partir de la réalité mais y ajouter la part de fiction nécessaire pour que cette réalité soit plus acceptable, plus « complète » :

Souvent, en écoutant le texte que ma mère lisait, je m'apercevais avec stupéfaction qu'il ne correspondait pas exactement à ce qui était écrit sur le papier : ma mère inventait en partie. Les voisines ne le savaient pas, car ce qu'elle inventait était toujours un prolongement de leur vie et elles sortaient enchantées de la lecture. Après avoir bien observé que ma mère ne s'en tenait jamais au texte original, un jour, en rentrant chez nous, je lui ai fait des reproches. Je lui ai dit : *Pourquoi lui as-tu lu qu'elle se souvient tout le temps de sa grand-mère et qu'elle pense avec nostalgie à l'époque où elle lui coupait les cheveux sur le seuil de sa maison, devant la cuvette pleine d'eau. La lettre ne mentionne même pas la grand-mère.* Elle m'a répondu : *mais tu as vu comme elle était contente ?*

Elle avait raison. Ma mère remplissait les trous des lettres, elle lisait aux voisines ce qu'elles voulaient entendre, parfois des choses que l'auteur avait probablement oubliées et qu'il aurait signé de bon cœur.

Ces improvisations contenaient pour moi une grande leçon. Elles établissaient la différence entre fiction et réalité, elles me montraient comment la réalité a besoin de la fiction pour être plus complète, pour être plus agréable, plus vivable (Almodovar : 2000).

Dans *La Fleur de mon secret*, c'est Leo qui sous le pseudonyme d'Amanda Gris a fourni à ses nombreux lecteurs et lectrices des histoires d'amour susceptibles de les faire rêver lorsqu'elles paraissaient dans la collection *Amours véritables*, et l'on a vu que Angel qui aime la littérature féminine a écrit, sous le pseudonyme féminin et grotesque de Paqui Derma, une défense du roman sentimental où se sont illustrées de grandes dames de la littérature : Victoria Holt, Johanna Lindsey et Barbara Cartland. Le film montre bien que le genre de l'écrivain ne coïncide pas nécessairement avec l'identité sexuelle. Angel, sans avoir vu la moindre photo d'Amanda Gris et sans connaître le moindre détail sur sa vie, avait justement supposé que

c'était une femme qui se cachait sous ce nom de plume. Cependant, lui qui affirmait que la littérature sentimentale « relevait d'un genre d'écriture typiquement féminin », va apporter la preuve que cette "féminité" de l'écriture ne correspond pas forcément à l'identité sexuelle, lorsqu'il présente avec succès à la maison d'édition un nouveau manuscrit « d'Amanda Gris » qu'il a écrit lui-même.

Leo et Angel, deux écrivains devenus amis et peut-être bientôt amants peuvent alors, comme dans la scène finale de *Riches et célèbres* (1982) de George Cukor, porter un toast, devant la cheminée, à la nouvelle étape de leur carrière qui s'annonce florissante. L'on peut alors constater qu'Almodovar a bien retenu et mis en œuvre, comme dans tous ses films, l'un des préceptes qu'imposait l'implacable éditrice des romans sentimentaux : la nécessité d'une fin heureuse.

REFERENCES

ALMODOVAR, Pedro (1995a), *Femmes au bord de la crise de nerf*, Paris : L'Avant-scène.

ALMODOVAR, Pedro (1995b), *La Fleur de mon secret*, Paris : Editions du Levant.

ALMODOVAR, Pedro (1995c), *Patty Diphusa, la Vénus des lavabos*, Paris : Editions du Seuil.

ALMODOVAR, Pedro (2000), *Conversations avec Pedro Almodovar*, Paris : Les Cahiers du Cinéma.

ALMODOVAR, Pedro (2001), *Tout sur ma mère*, Paris : Les Cahiers du cinéma.

ALMODOVAR, Pedro (2004), *La Mauvaise Education*, Paris : Les Cahiers du cinéma.

ALMODOVAR, Pedro (2006), *Exhibition*, Paris : Editions du Panama/ La Cinémathèque française.

ALMODOVAR, Pedro, STRAUSS Frédéric (1995) *Pedro Almodovar, un cine visceral.*

Conversaciones con Frédéric Strauss, Madrid : Ediciones El País, S.A.

BOTT, François (2003), *Les femmes extrêmes*, Paris : Ed. du Cherche Midi.

ERIBON, Didier Ed. (2003), *Dictionnaire des cultures Gays et Lesbiennes*, Paris : Editions Larousse.

MIRA, Alberto (2004), *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el Siglo XX*, Barcelona : Editorial Egales, S.L.

STRAUSS, Frédéric (2000), *Conversations avec Almodovar*, Paris : Les Cahiers du cinéma.