



HAL
open science

Méli-mélo à Barcelone. Mélodrame maternel et combinatoire des sexes dans Todo sobre mi madre

Christian Michel, Laurence Moinereau

► To cite this version:

Christian Michel, Laurence Moinereau. Méli-mélo à Barcelone. Mélodrame maternel et combinatoire des sexes dans Todo sobre mi madre. Marie-Ange Fougère. Réussir les agrégations de lettres 2023, Éditions universitaires de Dijon, 2022, Collection U21, 978-2-36441-445-7. hal-04279898

HAL Id: hal-04279898

<https://hal.science/hal-04279898>

Submitted on 15 Apr 2024

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.

Méli-mélo à Barcelone

Mélodrame maternel et combinatoire des sexes dans *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodovar, 1998)

Christian MICHEL, Université de Picardie-Jules-Verne
Laurence MOINEREAU, Université de Poitiers

La Madre es un extraño ejemplar; una artista dotada de extraordinaria técnica que ha decidido – en vez de inventar – copiar las obras que le gustan y venderlas como tales copias¹.

Pedro Almodovar, *Todo sobre mi madre*, scénario bilingue (1999)

Tout sur ma mère (*Todo sobre mi madre*²) s'inscrit, selon Pedro Almodovar, dans un genre à part entière, celui du film où des actrices interprètent des actrices. Ainsi se comprend la dédicace finale à Bette Davis, Gena Rowlands et Romy Schneider, qui renvoie aux rôles qu'elles ont respectivement joués dans *Eve* (*All About Eve*, 1950) de Joseph L. Mankiewicz, *Opening Night* (1977) de John Cassavetes et *L'important c'est d'aimer* (1975) d'Andrzej Żuławski. Dans le film, c'est Marisa Paredes, l'une des actrices fétiches d'Almodovar, qui joue le rôle de l'actrice Huma Rojo, qui joue elle-même le rôle de Blanche DuBois dans *Un tramway nommé Désir* (*A Streetcar named Desire*, 1947) de Tennessee Williams, accompagnée par sa compagne, Nina Cruz, qui interprète, elle, sa sœur Stella. Mais l'art du jeu – d'être ce qu'on n'est pas, d'être autre qu'on est – infuse plus largement dans le film : Manuela se fait passer pour une prostituée, Rosa pour sa sœur, et les hommes sont des femmes... Il n'est jusqu'au statut du film qui ne participe de ce trouble dans le genre. *Tout sur ma mère* est-il un film choral, qui met en scène la solidarité sororale des femmes au prix de la relégation des hommes, voire de leur assimilation au sexe féminin ? Un mélodrame maternel qui met en scène les morts en miroirs d'un fils (Esteban) et d'une mère (Rosa), mais aussi le triomphe de l'amour maternel par-delà la mort ? Ou encore un film postmoderne et métadiscursif, qui thématise sous la forme de la greffe, successivement d'un foie et d'un cœur, l'irrigation du cinéma par le cinéma et par le théâtre, et la pulsation intertextuelle qui anime le cinéma d'Almodovar ?

La ronde des rôles

La part centrale que la mise en scène d' *Un tramway nommé Désir* occupe dans *Tout sur ma mère*, et plus précisément la scène où Manuela remplace au pied levé Nina, précisent la logique qui régit les relations entre les personnages dans le film. Dans la diégèse comme sur scène, un même rôle peut être joué par des acteurs différents, une même place peut être occupée par des personnages différents. Cette place peut aussi être usurpée, comme le précise cette fois la référence explicite faite par Nina à *Eve*, après qu'Esteban et sa mère ont disserté sur le contresens de la traduction du titre et que Huma a évoqué l'importance dans sa vie de Bette Davis. Le film de Joseph Mankiewicz fait en effet le récit de la façon dont une jeune femme, Eve Harrington (Ann Baxter), réussit à déposséder de son rôle une actrice célèbre, Margo Channing (Bette Davis), pour prendre sa place et connaître la gloire à son tour.

Le film est ainsi fondé sur un jeu de substitutions où la place occupée par l'un des personnages ne l'est que temporairement, avant qu'il ne la cède à un autre personnage. Après que Manuela aura

1 « La Mère est un spécimen étrange, une artiste dotée d'une technique extraordinaire qui, au lieu d'inventer, a décidé de copier les œuvres qui lui plaisent, et de les vendre comme telles ». C'est ainsi qu'est décrite la mère de Rosa, qui porte le même nom que sa fille, dans le scénario du film (Pedro Almodovar, *Todo sobre mi madre*, scénario bilingue, Paris, « Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma », 1999, p. 76-77).

2 Pedro Almodovar, *Todo sobre mi madre* (1999), DVD, Pathé. Les références des photogrammes sont données avec le minutage indiqué par le logiciel libre VLC.

pris la place de Nina sur scène, Agrado prend la place de Manuela comme assistante auprès de Huma quand Manuela doit s'occuper de Rosa, se substituant à sa mère. Mais la substitution centrale est celle par laquelle Manuela prend la place de Rosa quand celle-ci meurt, Esteban – le fils de Rosa – remplaçant Esteban – le fils de Manuela.

La destinée de l'enfant est indiquée dès la première apparition de Rosa. En effet, pour accueillir Manuela et Agrado, elle remet l'enfant noir qu'elle porte dans ses bras à leur entrée à une femme assise devant une machine à coudre, avant de se retourner vers elles en portant la main à son flanc, vraisemblablement parce que sa grossesse a commencé à l'embarrasser (28.10³). On apprend par la suite son intention d'aller au Salvador pour prendre la place d'une sœur morte (« *unas monjas que asesinaron* [une des religieuses qui ont été assassinées] » 29.49). Mais elle aussi sera « tuée » : « *matado* » est le mot qu'utilisera sa mère quand elle apprend que la femme qu'elle a vu embrasser son petit-fils en passant devant le café était en fait le père qui a engrossé sa fille et lui a transmis une maladie mortelle. Rosa est donc présentée d'emblée comme le double – la « sœur » – d'une morte, et une femme enceinte qui remet à une autre femme l'enfant qu'elle porte.

Cette série de substitutions dessine une chaîne de solidarité entre les femmes, fonctionnant comme une sorte de ronde, qui trouve sa première illustration dans la visite d'Agrado et de Manuela à Rosa, et une belle incarnation cinématographique dans la ronde des voitures qui tournent autour du brasero, lors de l'arrivée de Manuela à Barcelone. À la différence du film de Joseph Mankiewicz, dont les thèmes dominants sont la rivalité, l'usurpation et la trahison, *Tout sur ma mère* met en scène la solidarité et l'entraide entre les femmes, qui sont autant de figures de sœurs : les places n'y sont pas usurpées, mais offertes avec générosité et en bonne entente. La référence au film de Mankiewicz sert donc à indiquer ce que Manuela n'est pas. N'en déplaise à Nina, « *Manuela es la Anti-Eve Harrington* [Manuela est l'anti-Eve Harrington⁴] ».

Ces sœurs d'élection définissent une famille de cœur – une autre forme de *Sagrada Familia* (19.57) –, qui se substitue à la famille biologique, où l'on ne choisit pas ses parents, comme le rappelle Manuela à Rosa : « *¡ Tú ya tienes una madre ! A los padres no se les elige !* [Tu as déjà une mère ! On ne choisit pas ses parents⁵] » (47.52). La complémentarité que la solidarité suppose, ou induit, peut se lire sur la plaque d'immatriculation de la voiture dans laquelle Manuela et Huma partent à la recherche de Nina, après que l'actrice a décidé de faire confiance à une inconnue : B 9918 PC (38.52). Les deux premiers chiffres, redoublés, sont en miroir – et disent la sororité –, et les deux derniers composent la somme des deux premiers – qui dit la complémentarité.

Cette solidarité entre les femmes se marque par la présence – et la transmission – d'une même couleur. L'association est mise en place lors de la première rencontre, dans les coulisses du théâtre, entre Manuela, vêtue d'un pull rouge sous un manteau noir, et Nina, qui porte, elle, un cuir rouge sur un pull noir (36.09). La couleur rouge permet d'associer successivement toutes les femmes du film : Rosa, quand elle rend visite à Manuela (40.20), est vêtue d'un manteau rouge comme celui que Manuela portait dans la scène de l'accident, Huma porte une robe rouge avec une broche en forme de salamandre (43.17), dans la loge puis sur scène, conformément à la didascalie de la pièce, et c'est enfin Agrado qui est toute de rouge vêtue lors de la scène finale des retrouvailles (1.30.49).

Cette série de substitutions définit surtout un quatuor, qui se compose de Manuela, d'Agrado, de Rosa et de Huma. Elles sont réunies lors de la scène de la rencontre dans l'appartement de Manuela, dans laquelle la référence à *Comment épouser un millionnaire* (*How To Marry A Millionaire*, 1953) de Jean Negulesco (1.00.37), sert autant à indiquer la solidarité avec le modèle que son écart : si Agrado souligne, à son arrivée, que l'appartement accueille trois femmes, comme

3 Cette scène a été modifiée au moment du tournage, car elle n'est pas présente sous cette forme dans le scénario : « *Una negra con un niño precioso, dándole a una máquina de coser. Dos amas de casa, que algún percance les ha impedido realizarse como tales. La hermana Rosa está haciendo algo con un par de travestis de rostro deformado y sin remedio* [Une noire, avec un beau petit enfant, en train de coudre à la machine. Deux “mères de famille” qui n'ont pas pu l'être, pour une quelconque raison. Soeur Rosa est en train de faire quelque chose avec deux travestis au visage déformé à jamais] » (p. 62-65). Notons que c'est la même expression – « *un niño precioso* » – que Manuela utilise pour désigner Esteban lorsque Lola lui demande, au cimetière, si elle a gardé l'enfant qu'elle portait quand elle a quitté Barcelone (1.21.16).

4 Pedro Almodovar, *Scénario bilingue*, op. cit., p. 132-133.

5 Le scénario était encore plus explicite sur le rôle de substitution de Manuela : « *Rosa ! Me estás pidiendo que sea tu madre y no tienes ningún derecho !* [Rosa ! Tu es en train de me demander d'être ta mère, et tu n'en as pas le droit!] » (p. 112-113).

dans le film, il faut la compter au nombre des personnages réunis, qui sont quatre. Manuela, Rosa et Huma portent une nouvelle fois des vêtements qui dessinent un camaïeu de rouges, contrairement à Agrado. Mais cette dernière est rousse, comme Huma, à côté de laquelle elle est assise.

Si une même place, celle d'actrice ou de mère, peut être successivement occupée par plusieurs personnages, un même personnage peut, symétriquement, jouer plusieurs rôles différents : ainsi Agrado est-elle successivement une pute au grand cœur, l'assistante de Huma, et aussi une actrice comique le temps de son intermède sur la scène du théâtre le soir de de l'annulation inopinée de la représentation – logique caméléonesque, mise en abyme par le cadeau d'anniversaire que Manuela fait à son fils, le recueil de nouvelles de Truman Capote qui a pour titre *Musique pour caméléons* (*Music for Chameleons*, 1979).

Mère/Fille

La présence centrale de ce quatuor de femmes ne doit pourtant pas occulter que la dynamique prévalente dans le film est une dynamique d'appariement, qui associe les personnages deux à deux, comme l'illustre la présence de ces deux roses, rouges, qui se reflètent dans le miroir de la loge de Huma pour former un groupe de quatre (37.09), tandis que les reflets de Huma se conjuguent à celui de Manuela.

Agrado dit ainsi avoir été comme une sœur pour Lola, et elles ont en partage un même changement de genre : « *Desde que nos conocimos en Paris hace 20 años me he portado con ella como una hermana. Nos pusimos las tetas juntas... ¡ Qué te voy a contar a ti !* [Depuis que nous nous sommes connues à Paris il y a vingt ans, j'ai été pour elle comme une sœur. On nous a mis nos seins ensemble. Tu le sais mieux que moi !] » (24.55). Manuela présente, elle aussi, Rosa comme sa sœur lors de leur rencontre avec le gynécologue. Quand Manuela s'étonne du fait qu'elles ne se ressemblent pas, Agrado dit que si Manuela le dit, alors il doit en être ainsi. Elles sont en effet des images en miroir, mais inversées : Manuela est la mère vivante d'un fils mort, Rosa, la mère morte d'un fils vivant. Notons, à cet égard, que quand Manuela monte sur scène, c'est autant pour jouer le rôle d'une femme enceinte que d'une sœur. Il faut ajouter à cet inventaire un dernier couple, celui composé par Huma et Nina, qui forme un couple conjugal dans la vie, mais sororal sur la scène, puisqu'elles interprètent respectivement les rôles de Blanche et de Stella.

Ces couples ne sont exempts ni d'ambivalence, ni de tensions : Manuela refuse dans un premier temps d'accueillir Rosa, Lola a volé ses économies à Agrado, et Nina rend la vie impossible à Huma, jusqu'à cette dispute qui les mène toutes deux à l'hôpital.

Mais le plus important est ailleurs. Manuela n'est pas seulement une figure de sœur pour Rosa, elle se comporte aussi avec elle comme une mère. Ainsi, elle se substitue à sa propre mère biologique en acceptant, malgré ses réticences initiales, d'héberger et de prendre soin de celle qu'elle qualifie de « gamine/petite fille » (« *una niña pequeña* »), quand Huma lui rend visite (57.44). La relation en miroir entre Manuela et la mère de Rosa se lit également dans leur discussion sur le pas de la porte, après que la mère a rendu visite à Rosa, dont elle a appris la grossesse, lorsqu'elle demande à Manuela si elle a un enfant (1.13.01). De fait, les deux femmes auront en partage un même destin, celui d'être les mères d'un enfant mort : l'avenir de la mère de Rosa est le passé de Manuela.

La relation maternelle entre Manuela et Rosa invite à reconnaître dans le couple d'amantes une même configuration : Huma a l'âge d'être la mère de Nina, elle se ronge les sangs en raison de son addiction et essaye de l'en protéger autant que possible. L'enchaînement de deux scènes renforce cette association : c'est immédiatement après la dispute violente entre les deux femmes, qui les mène à l'hôpital, que la mère de Rosa rend visite à sa fille dans l'appartement de Manuela. Et si elles ne se disputent pas à proprement parler, la rencontre n'en est pas moins marquée par une mutuelle incompréhension. Enfin comme Manuela et Rosa, Huma perdra sa fille/compagne, qui la quitte.

Si Huma est comme une mère pour Nina, qui se comporte comme une adolescente rebelle et fugueuse, alors Huma et Manuela, qui est comme une mère pour Rosa, doivent être des figures en miroir. De fait elles portent un même peignoir à rayures (24.52, 36.33 et 40.49), et c'est Huma qui hérite de la photo d'Esteban, après la mort de Lola. Symétriquement, les deux figures de fille, Rosa

et Nina, sont unies dans une nouvelle association entre la vie et la scène : c'est immédiatement après que Rosa s'est rendue, en compagnie de Manuela, à l'Hôpital Del Mar (43.03), que Nina/Stella évoque sur scène l'appel passé à la clinique pour faire interner sa sœur Blanche (48.10) ; plus tard, Manuela évoquera la possibilité de faire interner Nina dans une clinique pour que Huma puisse mener les représentations tranquillement à leur terme ; l'hypothèse d'une gastrite est évoquée par Manuela quand Rosa est prise de vomissements, et comme excuse quand Nina est tellement droguée qu'elle ne peut monter sur scène ; enfin, l'une et l'autre sont enceintes, l'une à la ville, l'autre à la scène.

Si l'un des sujets apparents du film est la solidarité sororale, il ne doit donc pas masquer que son principal motif est la relation mère/fille - au moins autant, sinon plus, que la relation mère/fils. Une maternité peut en cacher une autre, et en ce sens la relation Manuela/Esteban est l'arbre qui cache la forêt. Notons également la place singulière de Nina dans cette configuration. Elle n'échappe pas au destin des femmes dans *Tout sur ma mère* : elle aussi devient mère, mais au prix du retour à un modèle sexuel et familial hétéronormé. Ainsi s'explique peut-être le fait que sa maternité soit rejetée hors-champ. Et aussi que son enfant, un garçon, soit à la fois « énorme et affreux, affreux... [*gordo y feísimo, feísimo...*] » (1.32.02), si l'on en croit Agrado.

La relation en miroir des femmes, qui leur permet d'être substituables les unes aux autres, s'inscrit dans le film par la prolifération des images au miroir, notamment dans la loge de Huma. Quant à la logique d'appariement qui régit le film, elle est thématifiée par la profession incongrue de la mère de Rosa, bourgeoise bien sous tous rapports en apparence, mais qui exerce l'activité de faussaire. On voit ainsi dans son atelier deux faux Chagall placés côte-à-côte, qui représentent un paysage bleu avec une lune rouge, devant lesquels Rosa et sa mère s'asseyent, chacune devant un tableau. Et quand leur conversation se termine, un plan montre un fauteuil conversation dans l'entrée, encadré par deux consoles identiques portant deux lampes identiques.

On pourra s'étonner de voir ainsi placés sous l'égide du double la mère et la fille que tout oppose pourtant. Ce serait oublier que le fauteuil conversation fait au moins autant signe vers celle qui habite la maison, la mère de Rosa, que vers celle qui s'y tenait à l'ouverture de la séquence, Manuela, avant qu'elle n'en soit chassée par cette dernière – donc par son image en miroir. Mais ce serait oublier aussi qu'à l'image d'Esteban, qui porte le même prénom que son père, Rosa porte le même prénom que sa mère.

L'interchangeabilité des places entraîne l'identification des femmes entre elles : la perruque de Huma, dans la dernière séquence du film, est la copie de la coupe de cheveux de Manuela depuis la mort de Rosa, et Agrado a, elle, les cheveux coupés courts désormais. Le film accomplit donc une dernière permutation : Agrado a pris la place de Nina auprès de Huma.

L'omniprésence des mères indique – implique ? – l'absence des pères. La présence de la mère, qui devait être au centre de la nouvelle projetée par Esteban, ne compense pas l'absence du père, qui manque (« *Algún día tendrás que contármelo todo sobre mi padre* [Un de ces jours, il faudra que tu me dises tout sur mon père] » 11.20), et qui détermine le mouvement du film : Manuela part sur les traces de son passé pour retrouver le père de son enfant. Absent de la plus grande partie du film, le père d'Esteban ne fait pourtant retour que pour disparaître aussitôt, et cette fois définitivement. S'il transmet quelque chose à son fils, c'est seulement son prénom, non son nom, et une maladie mortelle, comme il dit le regretter. À ce père absent fait écho celui de Rosa, qui s'est absenté au monde et aux autres, atteint de dégénérescence sénile. À un père qui n'aura pas pu connaître, ni reconnaître son fils, fait écho un père qui ne reconnaît plus sa fille. À l'omniprésence des mères répond donc à la fois l'absence et l'impuissance des pères.

La loi du désir

Le thème central de la maternité – de l'amour maternel – explique peut-être le paradoxe de ce film qui accorde une place centrale à *Un tramway* mais dont le désir, à la différence des autres films de Pedro Almodovar, semble singulièrement absent. Il est ou bien évoqué marginalement, sous la forme de l'agression (le client d'Agrado) ou de l'addiction (Nina est la cocaïne de Huma), ou bien réduit à ce qu'il n'est pas : le moyen de satisfaire sa curiosité (Nina qui veut voir la verge d'Agrado)

ou, de façon comique, celui de se détendre (Mario qui veut se faire faire une fellation pour apaiser les tensions nerveuses liées à une mauvaise nuit).

Peu représentée dans le film, la sexualité se résume en outre à une pratique unique, dont Agrado, la pute au grand coeur, est la spécialiste : le sexe oral, et plus précisément, la fellation. Agrado se plaint, au lendemain de son agression, de ne pas pouvoir « sucer » à cause des douleurs à la mâchoire consécutives à son agression ; elle propose une étonnante définition genrée de la femme (« *Una mujer es un pelo, una uña, una buena bamba, par mamarla o criticar* [Une femme, c'est des cheveux, des ongles, une bonne bouche, pour tailler une pipe ou un costard] » 29.30) ; elle se vante enfin, lors de la réunion dans l'appartement, de savoir faire des fellations en public sans que personne ne le remarque, sauf l'intéressé. C'est à ce moment que Huma fait une apparition remarquée, après être allée aux toilettes, en disant que ça bien longtemps qu'elle n'en a pas « sucé » une.

Faire une fellation se dit de différentes façons en espagnol : « *mamar* » (« sucer »), « *comar la polla* » (« manger la bite »), ou encore « *hacer una mamada* », qui est l'expression que Mario utilise quand il est avec Agrado dans la loge (1.08.45). Or, l'expression signifie, littéralement, « faire une tétée ». Le modèle de la sexualité dans *Tout sur ma mère*, c'est donc la tétée – et la verge est un sein. Cette équivalence inconsciente entre le sein et la verge, que Freud établit notamment dans « Sur la transpositions des pulsions, particulièrement dans l'érotisme anal » (1917), se lit dans la scène de la ronde des voitures, où un panoramique montre les seins nus, et visiblement siliconés, d'une prostituée, suivis immédiatement par une scène de fellation. Sucer une verge, c'est sucer le sein de la mère.

Cette réduction de la sexualité à la fellation, *i.e.* à la tétée, invite à regarder avec plus d'attention la place qu'occupent les seins (« *teta* ») dans le film. Ils sont une part essentielle de la définition de la femme selon *Tout sur ma mère*. Lola et Agrado sont des femmes en effet – elles sont conjuguées au féminin, sauf exception, quand Manuela traite Lola de « fil de pute de merde [*hijo de la gran puta*] » (41.46) quand elle apprend que c'est lui qui a engrossé Rosa –, bien qu'elles aient toutes deux des organes génitaux masculins, et fonctionnels, permettant aussi bien l'accouplement que la reproduction. Ce qui fait la femme, ce sont ses seins.

L'importance de la relation orale du nourrisson à la mère permet de reconnaître la place centrale de la figure de la Vierge dans le film. Agrado se lamente ainsi que Lola lui ait volé une « statue de la vierge du Pino [*une talla de la Virgen del Pino*] », qui est un cadeau de sa mère (24.42) ; elle est représentée sur l'un des faux Chagall que la mère de Rosa est en train de peindre d'après reproduction (31.39) ; elle apparaît à l'arrière-plan, sur un tableau accroché au mur, et vêtue de rouge, quand Manuela, qui porte cette même couleur, s'apprête à donner le biberon à Esteban chez les parents de Rosa (1.22.44).

La Vierge est, bien sûr, une figure emblématique de mère dans le panthéon chrétien, et l'iconographie et la statuaire religieuses multiplient les représentations de la Vierge portant l'enfant Jésus sur son sein – et, en fait, l'allaitant (*Madonne del Latte*). C'est l'interdit pesant sur sa nudité à partir du Quattrocento qui explique le voile jeté progressivement sur, puis la disparition de ce sein qu'on ne veut plus voir, pas plus que le plaisir pris par l'enfant – et la mère – à la tétée. Le lien se fait donc aisément avec la place de la mère, et de son sein, dans le film.

Mais l'analogie s'étend bien au-delà de ce motif. Comme la Vierge, les femmes de *Tout sur ma mère* font l'économie des pères, qui ne sont pas moins absents que Joseph, nous l'avons dit – et les géniteurs y sont des génitrices. Comme la Vierge, elles donnent naissance à un fils qui meurt (Esteban 1), ou voué à mourir (Esteban 2). Comme la Vierge surtout, elles donnent naissance à un fils qui ressuscite après la mort. En effet, le tableau ne serait pas complet sans un « miracle [*milagro*] » (1.31.21) : la séroconversion d'Esteban, pour laquelle Agrado a, bien sûr, beaucoup prié. On ajoutera pour finir que le film, comme la Bible, font l'ellipse sur la grossesse, qui n'est vraiment figurée qu'à travers un postiche – le coussin sous le costume de scène de Nina et de Manuela, dont on se débarrasse bientôt. L'important ce n'est pas que la mère porte un enfant, c'est qu'elle donne naissance au Christ.

Voyage au centre de la mère

Comment comprendre l'importance de la figure de la Vierge dans le film ? Elle représente dans l'imaginaire occidental la possibilité d'enfanter en faisant l'économie du sexe masculin. Or que dit Agrado ? « *A los clientes les gustan neumáticas y bien dotadas. [...] Un par de tetas, duras como ruedas recién infladas, y además un buen rabo...* [Les clients nous aiment pneumatiques et bien montées. [...] Une paire de seins, durs comme des pneus qu'on vient de gonfler, et aussi une bonne queue] » (1.06.07). Ce qui est une définition possible de la Vierge qui, comme toutes les mères phalliques, ignore l'universelle assignation des humains à un sexe, et à un seul, puisqu'elle fait des enfants toute seule. C'est aussi dans ce sens que l'on peut comprendre l'une des dernières paroles de Rosa : « *Este niño va a ser de las dos* [Ce sera notre fils à toutes les deux] ». Les femmes font les enfants seules, et entre elles. Rappelons à cet égard que Manuela a toujours prétendu que le père d'Esteban était mort avant sa naissance, comme l'indique ce dernier : « *No basta que me digas que murió antes de que yo naciera* [Ça ne suffit pas de me dire qu'il est mort avant ma naissance] » (11.22).

L'analyse de la scène de la mort de Rosa permet de préciser que l'objet central de la représentation n'est pas tant la mère que sa toute-puissance, cohérente avec la présence de la Vierge. La dernière scène où elle apparaît, juste avant son accouchement, se clôt sur un panoramique latéral qui montre la mer, mais aussi et surtout la rambarde du balcon, qui forme une croix – « comme par « hasard [*casualmente*] », selon Pedro Almodovar⁶. Celle-ci trouve un écho immédiat dans l'image qui ouvre la séquence suivante, montrant deux croix qui surplombent le cimetière où Rosa est enterrée. La croix annonce donc la mort.

L'effet est trop flagrant – à la fois surligné et sursignifiant – pour ne pas inviter à une analyse plus approfondie. La croix n'annonce pas seulement la scène du cimetière, elle est aussi le signe de ce que la mort de Rosa permet : la transmission d'Esteban d'une mère à l'autre, et sa résurrection miraculeuse.

La forme de la croix peut se lire, plus cryptique, dans deux autres séquences, qui entrent en relation avec celle de la mort de Rosa. Elle apparaît à l'ouverture du film, tout d'abord, sous la forme de l'encéphalogramme plat, et ensuite lorsque Manuela se rend pour la deuxième fois à une représentation du *Tramway*, à Barcelone cette fois. Un panoramique montre ainsi la disposition en croix des bulbes lumineux au plafond dans l'entrée du théâtre, en surimpression sur le carnet de notes d'Esteban (« *Notes* »), où la lettre centrale du mot (t) forme elle-même une croix (34.58).

Le mouvement s'achève sur un regard de Manuela en direction de la rue. Il raccorde avec un plan subjectif montrant Esteban derrière la vitre du bar où il attendait sa mère, avec son carnet, avant la représentation de Madrid. Quelques instants plus tard, c'est le plan de Manuela assise dans la salle qui souligne de façon éclatante la place vide à son côté : « *A su lado una butaca vacía recuerda inevitablemente a Esteban* [À ses côtés, un fauteuil vide qui rappelle inévitablement Esteban] » (p. 84-85, 35.41).

La mise en relation de ces trois épisodes invite donc à compliquer la lecture de la croix, pour y associer mort et résurrection : à la disparition d'Esteban (l'encéphalogramme plat, la solitude de Manuela lors de la deuxième représentation) répond le prodige du fils ressuscité que permet la disparition de Rosa. Le pseudo-plan subjectif qui montre Esteban assis dans le café est en effet une hallucination ou un miracle, car il montre ce que Manuela n'a pas vu ce soir-là.

Cette résurrection emprunte, logiquement, la forme d'un *regressus ad uterum* : le trajet de Manuela vers Barcelone, après la mort d'Esteban, est décrit par une très longue séquence souterraine dans le tunnel que le train traverse (plus de dix secondes...), qui ouvre sur une envolée vers le ciel nocturne de Barcelone. Son retour à Madrid, où le miracle aura lieu, emprunte le même trajet, qui commence par la plongée, déroutante, de la caméra dans l'orifice béant de la poubelle-cendrier à côté de laquelle se tient Agrado, avant de rejoindre par un fondu-enchaîné le tunnel, qui ouvre maintenant, à la différence du trajet aller, sur la lumière.

Enfin, la négation de l'irréversibilité du temps, qui est la conséquence de la toute-puissance maternelle, et la condition de la résurrection du fils, s'illustre dans la scène finale, au mépris de

⁶ « *Panorámica hacia el mar, los hierros de la barandilla de la terraza exterior forman casualmente una cruz* [Panoramique vers la mer, les barreaux de la rambarde extérieure forment comme par hasard une croix] » (p. 178-179, traduction modifiée).

toute vraisemblance, car les trois femmes qui se retrouvent deux ans après ont... rajeuni : « *Las tres mujeres no han cambiado mucho en los dos años transcurridos. Si acaso, están algo más jóvenes y los pelos de las tres son distintos* [Les trois femmes n'ont pas beaucoup changé pendant ces deux années écoulées. Peut-être ont-elles un peu rajeuni et leurs coiffures ont changé] » (p. 200-201). Mais on sait que le psychisme humain s'accommode facilement de l'in vraisemblance... C'est aussi un trait définitoire du mélodrame.

Petite histoire du mélodrame

S'il semble acquis dans le discours critique que *Tout sur ma mère* est un mélodrame, il n'est pourtant pas simple de déterminer avec précision les règles d'appartenance à un genre dont la définition est aussi complexe et mouvante.

Dans le théâtre des débuts du XIX^{ème} siècle, le mélodrame est un genre impur, hétérogène, né du dépassement de la tripartition entre tragédie, comédie et tragi-comédie, à la confluence de genres nouveaux, en particulier le drame bourgeois, et de l'altération de genres anciens, en particulier la tragédie, dont on considère souvent qu'il est une version dégradée. « Tragédie populaire », à la fois adressée à un nouveau public et mettant en scène des personnages qui ne sont plus de sang royal, il ne pose plus la question de l'ordre social et moral dans la sphère des relations aristocratiques et du pouvoir étatique, mais dans la sphère privée de la famille, ce qui entraîne un renforcement de la figure du père. Les rois et les nobles sont souvent déconsidérés dans le mélodrame, les pères jamais, du moins si l'on se réfère au mélodrame classique.

Le mélodrame est aussi plus simpliste et plus moralisant que la tragédie, son ton est plus larmoyant et plus pathétique. Il reprend au drame bourgeois un trio de rôles stéréotypés, *héros/héroïne, traître et protecteur* ; le schéma central étant celui d'une persécution subie par une victime innocente, jusqu'à la reconnaissance de cette innocence et au triomphe de la morale, favorisés par la Providence. L'innocence persécutée est souvent représentée par une femme, épouse et surtout mère séparée de son enfant, belle, bonne, et dotée d'une inépuisable capacité à souffrir et pleurer. Au long de ce trajet se multiplient les péripéties romanesques, usurpations d'identité, méprises, substitutions d'enfants, lettres perdues, etc., qui mènent à une reconnaissance finale. Un personnage comique offre un contrepoint au pathos et matérialise le mélange des genres. La pièce se termine par une maxime édifiante et par le châtement d'un traître, asocial, marginal, bandit ou déserteur, qui incarne la transgression des valeurs patriotiques et familiales.

Cette tendance s'inverse dans le mélodrame romantique, où le marginal devient le héros, et où la Fatalité se substitue à la Providence. Demeurent en revanche les modalités feuilletonnesques du récit, communes au mélodrame théâtral et à la littérature du XIX^{ème} siècle, les situations rocambolesques, coïncidences et coups de théâtre, qui font de l'in vraisemblance l'un des critères de définition du genre. Enfin celui-ci se distingue par les caractéristiques de la représentation : il transgresse les codes de décence de la tragédie aussi bien que la règle de l'unité de lieu et de temps, il multiplie les tableaux qui valorisent exotisme et couleur locale, et favorise les modes d'expression spectaculaires et non verbaux – effets spéciaux, danse, pantomime.

Impureté, in vraisemblance et outrances pathétiques font du mélodrame l'un des rares genres dont la dénomination est en elle-même péjorative. Lorsque le terme est adopté officiellement par l'académie française, en 1835, il est quasiment déjà tombé en désuétude dans son emploi générique neutre, et ne demeure plus que dans le sens dépréciatif qu'il a assez largement conservé aujourd'hui, en particulier sous sa forme abrégée, « mélo ».

Du côté du cinéma, l'emploi du terme évolue au fil des débats académiques, en particulier anglo-saxons. Les *Film studies* des années 1970 et 1980 remettent à l'honneur ce genre méprisé en s'appuyant sur des sous-genres spécifiques, avec lesquels il finit par se confondre. Le mélodrame maternel, mettant en scène des mères victimes de relations conflictuelles avec leur progéniture (de *Stella Dallas* (1937) de King Vidor à *Imitation of Life* (1959) de Douglas Sirk, cinéaste de référence pour Pedro Almodovar), suscite des débats nourris entre les critiques féministes. Traditionnellement considéré comme destiné aux femmes, et faisant de fait la part belle aux personnages féminins à la différence de tous les autres genres hollywoodiens classiques, le mélodrame en vient parfois à être confondu avec le « *woman's film* », catégorie critique désignant un corpus de films centrés sur des

protagonistes féminins et conçus pour un public féminin, dont les enjeux narratifs sont familiaux et sentimentaux. Il est alors interrogé sous l'angle de l'aliénation de la spectatrice, amenée à s'identifier dans les larmes, de façon masochiste, à des personnages de victimes passives ou de mères sacrificielles. Par ailleurs, le mélodrame familial des années 1950 (Sirk, Minelli, Kazan), également appelé « mélodrame flamboyant » pour son goût des couleurs violentes et pour les excès spectaculaires de sa mise en scène, est valorisé pour sa dimension critique à l'égard de la norme sociale et familiale, l'excès lui-même étant parfois considéré comme le véhicule d'une forme d'ironie réflexive, dans une logique de distanciation.

En parallèle, l'usage courant du terme « *melodrama* » dans l'industrie du cinéma renvoie à des caractéristiques narratives et esthétiques plus larges, dans la lignée du mélodrame théâtral, et qui peuvent se combiner avec un panel de genres variés : ainsi peut-on parler de *crime melodrama*, de *war melodrama*... Une esthétique hyperbolique et démonstrative, des péripéties déliées d'une stricte logique d'enchaînement des causes et des effets, visant à produire sensations et émotions fortes, et fondées sur une dialectique de l'action et du pathos, caractérisent ce qui, pour Linda Williams⁷, n'est pas un genre mais un mode de récit, dont l'enjeu fondamental est toujours la reconnaissance de l'innocence et la mise en scène d'un fantasme de justice.

A l'intersection de ces définitions et de ces corpus, reste un critère commun, de l'ordre de l'effet : dans tous les cas, le mélodrame vise à provoquer les larmes du spectateur.

Écarts

Si la convocation systématique du mélodrame dans les commentaires de *Tout sur ma mère* renvoie avant tout, de façon explicite ou implicite, au corpus mélodramatique défini par les *Film studies* des années 80 – mélodrames intimes, féminins, maternels, en particulier ceux de Douglas Sirk -, il est intéressant de voir à la fois quels écarts et variations il propose en fait par rapport à ce modèle, et comment il peut s'inscrire plutôt à certains égards dans la filiation du modèle théâtral.

Fondé sur la trajectoire de Manuela et sur les épreuves qu'elle endure, *Tout sur ma mère*, comme on l'a vu, démultiplie les figures féminines dans un jeu incessant de miroirs et de substitutions, jusqu'à la saturation du récit, les principaux personnages masculins étant tantôt éliminés (Esteban), tantôt absents (le père de Rosa), tantôt transformés en femmes (Agrado et Lola).

C'est donc une sorte de version hyperbolique du *woman's film* qui est proposée, dans laquelle le pôle féminin non seulement supplante, mais tend même à absorber le pôle masculin, ce qu'explique la dédicace finale, qui passe des actrices aux mères et célèbre les hommes lorsqu'ils aspirent à être femmes ou mères⁸. Les figures maternelles sont tout aussi proliférantes, qu'il s'agisse des mères biologiques, des grossesses figurées, des duos mère/fille symboliques. Comme dans le mélodrame maternel hollywoodien, les mères sont seules, les pères étant absents ou défaillants. Mais contrairement au mélodrame maternel exclusivement centré sur les relations mère-fille, et dont *Talons aiguilles* (*Tacones lejanos*, 1991) est l'héritier bien plus direct, *Tout sur ma mère* problématise cette absence du père présentée comme un manque, dans le discours d'Esteban avant et après sa mort, et via le motif de la photo déchirée.

De même, si la relation entre Rosa et sa mère fait écho en arrière-plan au schéma conflictuel typique du mélodrame maternel, c'est en inversant les termes, car ce sont la souffrance et le point de vue de la fille qui priment. La souffrance maternelle mise en exergue dans *Tout sur ma mère* est plutôt, comme dans le mélodrame théâtral, la conséquence de la fatalité qui sépare les enfants et les mères. C'est la mort d'Esteban 2, annoncée dans le récit par un premier signe, lorsqu'il manque d'être renversé en traversant précipitamment la rue devant le théâtre, puis par ce travelling arrière très marqué qui nous éloigne de Manuela, figurant la séparation, l'arrachement et

⁷ « Melodrama revised », *Refiguring American Film Genres : History and Theory*, Nick Browne (dir.), Berkeley, University of California Press, 1998, p. 42-88.

⁸ « A Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider... A todas las actrices que han echo de actrices. A todas las mujeres que actúan. A los hombres que actúan y se convierten en mujeres. A todas las personas que quieren ser madres. A mi madre. » ; « A Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider... À toutes les actrices qui ont joué des rôles d'actrices. À toutes les femmes qui jouent. Aux hommes qui jouent et se transforment en femmes. À toutes les personnes qui veulent être mères. À ma mère » (1.32.14).

la perte. C'est, en un système de chiasme entre les deux femmes, enceintes du même homme et mères d'un fils du même nom, la mort de Rosa, elle-même annoncée par le panoramique sur la croisée de la fenêtre, qui la sépare d'Esteban 3.

Du mélodrame théâtral, *Tout sur ma mère* reprend donc la figure du destin et ses signes, à travers des effets à la lisibilité assumée, multipliant aussi les invraisemblances (une jeune religieuse enceinte d'un transgenre), les coïncidences (c'est précisément le soir où Manuela s'engage à tout lui dire sur son père qu'Esteban trouve la mort), les retrouvailles providentielles (il suffit que Manuela retourne à Barcelone pour tomber sur Agrado, qu'elle aille à l'enterrement de Rosa pour que Lola y soit, qu'elle aille rendre visite à Huma pour que celle-ci la recrute comme assistante), et les révélations sensationnelles faites par l'intermédiaire du récit d'un personnage à un autre. Tour à tour, ce sont Manuela apprenant que Rosa est enceinte de Lola, puis révélant sa propre histoire à Rosa, Huma et Nina apprenant pourquoi Manuela est venue les voir à Barcelone... Toutes ces révélations tournant autour d'un mystère initial lié à la filiation, motif récurrent du mélodrame théâtral, se substituent à celle qui n'a pas pu être faite à Esteban, jusqu'au climax mélodramatique outrancier de la double révélation à Lola (naissance et mort d'Esteban annoncées en une seule fois), suivi des ultimes retrouvailles (Lola rencontre et embrasse son second fils et découvre le visage du premier).

La dimension feuilletonnesque du récit, qui s'étire dans le temps avec ses longues ellipses explicites (de « *dos semanas despues* [deux semaines plus tard] » à « *dos años despues* [deux années plus tard] »), la multiplication des « tableaux » – lieux et décors, qui n'exclut pas le pittoresque, voire le folklorique (la *Sagrada Família* à Barcelone), le mélange des genres incarné par le personnage d'Agrado (tradition du personnage comique), peuvent également être identifiés comme des traits mélodramatiques, au prix d'une extension et d'une réappropriation de ces traits : le mélange des genres est aussi ici l'hybridation du masculin et du féminin.

Transposées dans un geste de reprise ou de pastiche qui réaffirme la valeur intrinsèque d'un genre méprisé, et n'esquive pas le pathos, les figures mélodramatiques dans *Tout sur ma mère* peuvent aussi faire l'objet d'un détournement ironique à l'égard de la morale du genre, ou d'une distanciation réflexive. Le personnage du traître est devenu un transgenre drogué, l'innocence bafouée est incarnée par Rosa qui, alors qu'elle a brisé ses vœux pour tomber enceinte de ce dernier, s'offusque du fait que Manuela lui demande si elle connaît le père de son enfant (« *¿ Por quién me tomas ?* [Pour qui me prends-tu ?] » 41.32), et l'ultime révélation filiale, adressée à la mère de Rosa par Manuela, est trop incongrue pour ne pas être comique : « *Esa mujer es su padre* [Cette femme est son père] » (1.27.25).

Mais c'est le motif le plus important du mélodrame, toutes définitions confondues, celui des larmes, qui est sans doute le plus récurrent dans *Tout sur ma mère*, et le plus emblématique d'un effet de mise en abyme. Expression récurrente de la douleur de Manuela, puis de celle de Rosa, les larmes circulent aussi dans le film sur le mode de la contagion : ce sont les infirmières collègues de Manuela qui pleurent en organisant la transplantation du cœur d'Esteban, Huma émue aux larmes par le récit de sa mort, puis Lola en miroir de Manuela dans la scène de la révélation – quand le motif ne gagne pas, par extension, l'espace tout entier, la pluie diluvienne de la séquence de l'accident fonctionnant à ce titre comme une sorte d'expansion métaphorique. Cette contagion émotionnelle est aussi associée au dispositif théâtral, puisque les premières larmes de Manuela sont surprises sur son visage par Esteban lors de la première représentation d'*Un tramway*, avant qu'elle ne joue à son tour sur scène la douleur de Stella, en la nourrissant de la sienne. Et si Agrado offre à nouveau une variation comique sur le motif des larmes (les pleurs devant le reflet tuméfié de son visage), c'est aussi elle qui l'articule le plus explicitement avec la nature du plaisir spectatorial visé par le genre, lorsqu'elle explique : « *A mí me gusta despedirme de la gente que quiero, aunque sólo sea pa hincharme se llorar...* [J'aime bien dire au revoir aux gens que j'aime, ne serait-ce que pour le plaisir de chialer...] » (25.35). La mise en abyme offre ainsi une double ou triple réponse à la critique idéologique du masochisme de la spectatrice de mélodrame : en montrant que le spectateur n'est pas dupe (dans le cas d'Agrado), mais aussi en mettant en scène (dans le cas de Manuela) une double catharsis, spectatorielle puis actorale, et en faisant de l'émotion spectatorielle le point de départ d'une capacité à agir.

Analysant les mécanismes de déclenchement des larmes dans le mélodrame cinématographique, Stephen Neale, s'appuyant sur Franco Moretti⁹, conclut qu'elles sont provoquées par le sentiment d'une perte irréparable, et renvoient donc au constat de l'irréversibilité du temps. Le pathétique du « trop tard » s'articule souvent à un jeu de disjonction et de conjonction de points de vue, entre les personnages et le spectateur, dont le parangon serait le récit de *Lettre d'une inconnue* (*Letter from an Unknown Woman*, 1948) de Max Ophüls : alors qu'elle l'a aimé toute sa vie en secret et a eu de lui un enfant, qui est mort, Stephen ne retrouve le souvenir de Lisa qu'à la fin du film lorsqu'elle est morte à son tour. À l'inverse, lorsque le *happy end* semble accomplir le désir du spectateur en annulant la perte, et remporter une apparente victoire sur le temps, les larmes sont le signe d'un soulagement apparent, qui se double de la conscience de l'in vraisemblance même de cet accomplissement. Ainsi le mélodrame, dans son rapport au temps comme dans son rapport à la justice (la reconnaissance de l'innocence), repose toujours sur la « “double reconnaissance” » de ce que les choses sont et de ce qu'elles devraient être [« “*dual recognition*” of how things are and how they should be¹⁰ »], et l'émotion surgit de l'écart entre les deux.

Pourtant, comme le rappelle Agrado, il y a aussi un plaisir des larmes. Ce plaisir paradoxal, Stephen Neale l'associe à la perte originelle dont tout spectateur a fait l'expérience infantile, celle de la fusion avec la mère, et au fantasme de retour à cette fusion que suscite le schéma mélodramatique. D'où l'ambivalence des larmes : si elles sont suscitées par un désir inassouvi, elles sont aussi, comme chez l'enfant, un appel et une demande de réparation. Les verser implique ainsi la croyance que cette demande puisse être entendue, que cette réparation soit possible.

Si la lecture de Stephen Neale semble rattacher le mélodrame à l'expérience de la séparation mère-enfant, *Tout sur ma mère*, qui met en scène la forme la plus irréversible de cette séparation, ne semble pas pour autant obéir au schéma traditionnel du récit mélodramatique. Les ressorts pathétique du « rendez-vous manqué » et de la coïncidence trop tardive des points de vue sont utilisés de façon presque parodique dans la séquence de l'enterrement et des révélations faites à Lola sur son premier fils. Mais loin d'offrir un point d'aboutissement du récit, cette séquence précède et prépare celle de la rencontre entre Lola et son second fils, lors de laquelle Manuela lui donne aussi la photo du premier, et lui fait lire le cahier dans lequel il exprime le désir de connaître la « moitié qui manque à sa vie ». S'il est trop tard pour qu'Esteban apprenne la vérité sur son père, Manuela répond à sa demande en l'inversant, et en révélant au père la vérité sur son fils. Et si la mort empêche la rencontre entre Esteban et Lola, Manuela substitue miraculeusement un Esteban à l'autre, pour que le rendez-vous ne soit pas vraiment manqué. Ainsi si *Tout sur ma mère* ne met pas en scène d'incarnation de l'innocence persécutée, il instaure en revanche un régime systématique de réparation, de réhabilitation ou de rédemption (Manuela répare sa faute à l'égard de son fils, le traître Esteban-Lola est pardonné, la mère de Rosa, contre toute attente, finit par vaincre ses craintes et ses préjugés...), l'acmé de ce système consistant en un déplacement singulier du motif mélodramatique théâtral de la substitution d'enfant. Ici, la substitution d'enfant n'est pas une méprise ou une épreuve subie, mais une réparation ultime, qui semble dénier, au-delà de l'irréversibilité du temps, la mort elle-même. Si la succession des deux pièces citées par le film, *Un tramway* et *Noces de sang* (*Bodas de sangre*, 1931), évoque la naissance puis la perte d'un enfant, le récit inverse cet ordre, puisque Manuela perd un enfant puis en retrouve un. Le second plan du travelling avant dans le tunnel, qui accompagne la fuite de Manuela avec le bébé, s'oppose comme on l'a vu à celui de l'arrivée à Barcelone par la présence d'une ouverture lumineuse qui anticipe la sortie. Il figure ainsi métaphoriquement l'accouchement. Enfin, c'est la séropositivité du second Esteban, dont les parents sont tous deux morts du sida, qui s'évanouit en un temps record et sans explication rationnelle, selon la logique providentielle du mélodrame.

Mais ce miracle n'est pas mis en exergue dans un *happy end* pathétique, où l'annulation fantasmatique et fantastique de la perte et de la mort révélerait son caractère chimérique. Au contraire, il est normalisé par la façon rapide et indirecte dont il est révélé par la voix *off* de Manuela, comme sont normalisés dans le film les modèles alternatifs, les écarts à la norme sociale,

9 Franco Moretti, « Kindergarten », *Signs Taken for Wonders : Essays in the Sociology of Literary Forms*, Londres, Verso, 1983, p. 159-162 ; Stephen Neale, « Melodrama and Tears », *Screen* 27, n° 6, novembre-décembre 1986.

10 Linda Williams, « Melodrama revised », art. cit. p. 48.

familiale ou sexuelle (prostitution, drogue, adoption, transidentité : la Sainte-Famille est cul par-dessus tête), à rebours de leur problématisation critique par le mélodrame familial des années 1950. Ainsi a-t-on le sentiment que, dans *Tout sur ma mère*, le « *how things are* » est balayé par magie au profit du « *how things should be* ». Cette logique peut évoquer celle de deux personnages présents de deux façons différentes dans le film. D'abord, la propre mère du réalisateur, à laquelle le film rend hommage : Almodovar raconte en interview – avant de mettre en scène ce souvenir dans *Douleur et gloire* (*Dolor y gloria*, 2019) – qu'elle avait ouvert dans leur village, dont nombre d'habitants étaient analphabètes, un commerce d'écriture et de lecture de lettres. Lorsqu'elle lisait ces lettres, elle en inventait des passages entiers, adressant ainsi aux destinataires les mots qu'ils souhaitaient entendre. Ensuite, Blanche DuBois, qui déclare dans un passage du *Tramway* non cité dans le film : « *I don't want realism. I want magic ! Yes, yes, magic ! I try to give that to people. I misrepresent things to them. I don't tell truth, I tell what ought to be truth* [Je ne veux pas du réalisme, je veux de la magie ! Oui, oui, de la magie ! C'est ce que j'essaie de donner aux autres. Je présente les choses autrement que ce qu'elles sont. Je ne dis pas la vérité. Je dis ce qui *aurait dû* être la vérité] » (scène 9).

Intertextualités

Dans le jeu de références multiples auquel se livre Almodovar dans *Tout sur ma mère*, le plus souvent sous forme de citations explicites, quatre œuvres se distinguent par leur présence et leur importance. Deux pièces de théâtre jouées par Huma et intégrées à la diégèse, *Un tramway*, puis *Noces de sang* de Garcia Lorca, et deux films, *Eve* et *Opening Night*. On notera en revanche l'absence de référence explicite à *L'Important c'est d'aimer*, qu'évoque la dédicace finale, si ce n'est, peut-être, par la présence en creux de Romy Schneider, elle-même mère, comme femme et non comme actrice, d'un enfant mort.

Opening Night n'est ni projeté, ni discuté, ni évoqué, mais importé – greffé ? – dans le film lors de la séquence de l'accident qui provoque la mort d'Esteban. Cette séquence reprend en effet celle de l'accident de Nancy, la jeune admiratrice, littéralement amoureuse, de Myrtle Gordon, l'actrice interprétée par Gena Rowlands, qui répète une pièce, *The Second Woman*, sur la scène de l'Orpheum Theater à New Haven. Comme elle, Esteban vient d'avoir 17 ans ; comme elle, il se rend au théâtre pour obtenir un autographe de celle qu'il adule ; comme elle, il frappe à la fenêtre de la voiture qui emmène l'actrice ; comme elle, il est percuté par une voiture et meurt sur la chaussée, sous la pluie. Toutefois, à la différence de la scène du film de Cassavetes, la mort d'Esteban est filmé du point de vue de la victime, qui s'éteint dans les bras de sa mère. Si la citation prend la forme d'un pastiche, l'effet produit sur le spectateur est, lui, totalement différent. À la brutalité inouïe de la scène chez Cassavetes fait écho, chez Almodovar, une séquence déréalisée, presque onirique.

Tournée dans des décors dont l'artificialité est exhibée, la scène déjoue tout d'abord l'illusion référentielle. Filmée ensuite comme un hommage à un classique, que les cinéphiles ne peuvent manquer de reconnaître, elle introduit un écart dans sa propre réception, invitant à percevoir le modèle en filigrane derrière le drame, et semble mobiliser la mémoire culturelle au détriment peut-être de l'émotion immédiate. Enfin, le traitement plastique se distingue par un formalisme extrême, avec le cadrage basculé à 90° épousant le point de vue d'Esteban, auquel s'ajoute l'utilisation du ralenti. Ces éléments de mise à distance de l'émotion peuvent ouvrir deux pistes d'interprétation. Ou bien *Tout sur ma mère* est un mélodrame post-moderne, où l'émotion ne saurait advenir que par le détour des références intertextuelles, dans un jeu de superposition complexe, l'hommage à *Opening Night* (mélodrame naturaliste) se doublant d'une réécriture « flamboyante » (héritage du mélodrame des années cinquante). Ou bien c'est la mort elle-même que la séquence vise à mettre à distance, nous annonçant ainsi que la mort mélodramatique d'Esteban n'est pas sa fin.

À la différence du film de Cassavetes, *Eve* est cité deux fois explicitement dans *Tout sur ma mère*. D'abord, sous forme d'extraits lorsqu'Esteban et Manuela regardent le film à la télévision. Un dialogue a lieu entre eux au sujet de la traduction espagnole du titre original, *All About Eve* devenant *Eva desnuda*, alors que, comme le signale Esteban, il signifie *Todo sobre Eva*. Lorsqu'au plan sur le « *Todo* » tracé sur son cahier (sur lequel il écrit une nouvelle inspirée de sa mère), succède l'étonnante contre-plongée sur la pointe du crayon qui semble vu à travers une surface

transparente, on discerne encore la forme des lettres du « *sobre* », puis une barre verticale, avant que le titre du film ne s'affiche entre Esteban et Manuela assis sur le canapé. La dissolution du support physique du papier anticipe et commente en quelque sorte le procédé technique de la surimpression, créant un lien direct entre l'écriture et le cinéma, et entre Esteban et Almodovar – comme lui écrivain précoce qui, dès l'âge de huit ans, rédigeait les lettres des voisines sous la houlette de sa mère. Plus tard, dans le dialogue, c'est pourtant à propos du père absent que l'expression revient, Esteban demandant à sa mère, pour son anniversaire, de lui dire « tout sur son père [*todo sobre mi padre*] » (11.20). La promesse faite alors par Manuela ne pourra jamais s'accomplir sinon par substitution, en mémoire du fils mort, et déclenchera toute la trajectoire narrative.

Le second extrait est celui de la rencontre initiale entre Margo Channing, qui vitupère contre les « chasseurs d'autographes », et Eve Harrington, l'admiratrice manipulatrice et ambitieuse qui va s'immiscer dans la vie de Margo et devenir son assistante puis sa doublure dans le but de prendre sa place. Si le motif de l'autographe réapparaît ensuite lors de l'accident d'Esteban, c'est surtout lorsque Manuela remplace au pied levé Nina dans le rôle de Stella que le film est à nouveau explicitement convoqué, Nina accusant Manuela d'être comme Eve Harrington et d'avoir appris le rôle pour la supplanter. Le soupçon de rivalité est erroné, nous le savons : ce que Manuela va chercher sur scène, c'est son propre passé qu'elle a voulu effacer de sa vie et avec lequel elle doit renouer. En revanche, les motifs de l'imitation, de la substitution ou de la permutation des places entre les personnages féminins qui parcourent *Tout sur ma mère* de bout en bout s'articulent à celui de l'identification spectatorielle. On retrouve là l'influence directe du film de Mankiewicz dont la séquence finale met en scène la duplication de son propre récit, dans une version réduite, avec la rencontre finale entre Eve et une jeune admiratrice nommée Phoebe, la construction symétrique de la séquence figurant entre elles un rapport de doubles et de substitution. Le dernier plan montre Phoebe vêtue de la cape d'Eve et portant son trophée, qui salue face à une foule constituée de ses propres images, démultipliées à l'infini par des miroirs emboîtés. Si la métaphore renvoie au *star system* et à son mode de fabrication en série d'objets périssables plus ou moins ressemblants, sur le modèle de l'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité mécanique, elle désigne aussi le mécanisme plus intime d'identification qui lie les spectatrices aux actrices, voire les pousse à devenir actrices à leur tour. La relation de Phoebe à Eve et d'Eve à Margo, arrivisme et vampirisme mis à part, est aussi celle de Huma elle-même à Bette Davis. Après avoir commencé à fumer à 17 ans, pour l'imiter (ce qu'illustre de façon très littérale le très gros plan de la cigarette allumée devant une photo en noir et blanc de Davis au mur de sa loge), elle a choisi pour nom de scène Huma, qui signifie « fumée ». Lorsqu'elle le raconte à Manuela qui la conduit dans les rues nocturnes, elle fait aussi de ce pseudonyme la métaphore du caractère illusoire du succès, la scène évoquant alors les confidences désabusées faites par Margo à son amie Karen dans le film de Mankiewicz, dans un cadre identique.

Il est notable que les incessantes substitutions proposées par le récit de *Tout sur ma mère* (Manuela remplace Nina comme conductrice, puis comme actrice, Agrado remplace Manuela comme assistante de Huma, après avoir cru devoir la remplacer comme actrice, Manuela remplace la mère de Rosa auprès d'elle puis Rosa auprès de son fils...) trouvent un écho dans des procédés de mise en scène récurrents qui s'articulent à l'espace théâtral. Comme on l'a vu, le miroir à deux pans qui démultiplie les reflets dans la loge de Huma ne cesse, comme dans *Eve*, de créer des doubles. Les dialogues de la pièce, écoutés depuis la coulisse ou la loge via un haut-parleur, sont répétés par Manuela puis Agrado. Les liens sont aussi figurés par des costumes : non seulement lorsque Manuela et Nina portent successivement la robe à fleurs de Stella, mais aussi lorsque Manuela s'habille en prostituée comme Agrado, ou lorsqu'elle joue la sœur de Rosa à l'hôpital en portant le même pull qu'elle dans une autre couleur (rouge vs blanc, 44.24).

Dans ce cadre, imitation et identification n'impliquent ni rivalité, ni dévaluation. Chaque déplacement permet de pallier les manques, les absences, de s'adapter, de se reconstruire. Il n'y a pas de différence entre jouer et vivre, comme l'indique la réponse de Manuela à Huma lui demandant si elle est actrice (« *Sé mentir muy bien, y estoy acostumbra da a improvisar* [Je sais très bien mentir, et je suis habituée à improviser] » 50.43), ou le passage de la simulation du don d'organes à la situation réelle. Si toutes ces substitutions et permutations entre personnages se

nourrissent de la référence à *Eve*, c'est sans doute pour indiquer que dans la vie comme au théâtre, l'enjeu est juste de choisir ses rôles : aux liens biologiques se substituent ainsi, en dépit de l'obstination de Manuela à rappeler à Rosa que l'on ne choisit pas ses parents, des places que l'on peut choisir d'occuper. La maternité est un rôle, comme le rappelle la dédicace finale qui envisage une dissociation de la maternité et du féminin (« *A todas las personas que quieren ser madres* [à toutes les personnes qui veulent être mères] »), la féminité également, comme l'explique le personnage d'Agrado lorsqu'il profite de l'annulation de la représentation pour se mettre en scène : « *Una es más auténtica cuando más se parece a lo que ha soñado de si misma...* [On est la plus authentique quand on ressemble le plus à celle qu'on a rêvé d'être] » (1.15.20).

Les passages d'*Un tramway* et de *Noces de sang* choisis par Almodovar se font écho, comme on l'a vu, en opposant la grossesse et le deuil d'un enfant. Mais c'est bien sûr la première de ces pièces qui joue le rôle le plus direct dans le récit, à deux niveaux. D'une part, *Un tramway* intervient trois fois dans la diégèse et dans la vie de Manuela : elle a joué le rôle de Stella autrefois avec Esteban 1, avant qu'il ne devienne Lola ; son fils, Esteban 2, meurt d'un accident à la suite d'une représentation à laquelle elle l'a invité, pour avoir voulu obtenir un autographe ; parce qu'il lui avait dit penser qu'elle serait une bonne actrice, Manuela reprend pour un soir le rôle de Stella, et c'est à la suite de cette représentation qu'elle raconte enfin à Huma son histoire.

D'autre part, un jeu de miroir a lieu à nouveau entre le récit filmique et les extraits de la pièce qui sont représentés, y compris au prix de transformations de celle-ci. La célèbre dernière réplique de Blanche, « Peu importe qui vous êtes, j'ai toujours fait confiance à la bonté des inconnus » (9.49), reprise par Huma lorsque Manuela qu'elle vient de rencontrer l'accompagne pour chercher Nina, et qui pourrait presque servir de maxime au film tant il semble exprimer la ligne de conduite des protagonistes (voir le dialogue entre Rosa et sa mère à propos de Manuela : « – ¿Desde cuándo la conoces ? – Desde... esta mañana [– Depuis quand la connais-tu ? – Depuis... ce matin] »), est une citation exacte du *Tramway*¹¹. En revanche, lorsque Manuela joue Stella pleurant bruyamment, submergée par de violentes douleurs de grossesse, et suppliant Stanley de l'amener à l'hôpital (52.11-52.25), son jeu renvoie plus à sa propre douleur et à son deuil qu'à la pièce dans laquelle Stella s'adresse à Stanley « d'une voix calme » : nous avons déjà entendu les mêmes sanglots, à la limite du cri, dans la séquence de l'accident.

Mais la transformation/trahison majeure du texte de Tennessee Williams porte sur la fin de la pièce, montrée lors des deux représentations auxquelles assiste Manuela, à Madrid puis à Barcelone. En effet, dans *Un tramway*, Stella, pour pouvoir continuer à vivre et à faire l'amour avec Stanley, fait le choix de ne pas croire Blanche, qu'il a violée, et termine dans ses bras, alors que dans *Tout sur ma mère* elle le repousse (« ¡No me toques, no vuelvas a tocarme, hijo de puta ! [Ne me touche pas, ne me touche plus jamais, fils de pute !] ») et quitte la maison avec son enfant : « *No volveré a esta casa nunca más. ¡Nunca !* [Je ne reviendrai jamais dans cette maison] » (10.09). Ce départ avec un nourrisson dans les bras renvoie au passé de Manuela, lorsqu'elle a quitté le macho Esteban-Lola (qui jouait Stanley), et annonce son avenir, puisqu'elle va à nouveau quitter Barcelone avec un nouveau bébé. Il semble aussi renverser la domination masculine et faire triompher la sororité, qui lie les personnages féminins dans le film. De même, les roses que Blanche prétend avoir reçues de Mitch pour se faire pardonner, dans le quatrième extrait écouté depuis la loge par Agrado, seront ensuite envoyées à Huma et elle non par un admirateur, mais par Manuela.

Cependant, ce qu'Almodovar élimine par cette réécriture du *Tramway*, comme par le choix global des extraits, c'est de façon paradoxale, nous l'avons dit, ce qui est au cœur même de la pièce et de son titre, comme de sa filmographie antérieure : la sexualité. Et plus largement, ce « *Deseo* » (« désir ») qui a donné son nom à sa propre maison de production. Symétriquement, les effets d'écho avec la pièce soulignent la façon dont la mort marque le film de son empreinte. On relèvera ainsi que le premier extrait du *Tramway* qui est représenté met en scène l'infirmière et le médecin qui viennent emmener Blanche. Le bleu électrique de fond de scène, qui correspond aux didascalies de Tennessee Williams, fait aussi écho à l'une des couleurs dominantes du film, opposée au rouge, et associée à un lieu spécifique, récurrent, l'hôpital. Lieu de travail de Manuela, il est avant tout le

11 Dans le texte de Tennessee Williams : « *Whoever you are – I have always depended on the kindness of strangers.* » (scène 11), et dans le film d'Almodovar : « *Quién quiera que sea, siempre he confiado en la bondad de los desconocidos* » (37.43).

lieu de la mort : celle d'Esteban, dont le cœur transplanté trouve aussi un écho dans le troisième extrait de la pièce, lorsque Blanche cherche sa boîte à bijoux en forme de cœur (« ¿ *Dónde esta mi corazón ?* [Où est mon cœur ?] » 48.30), puis celle de Rosa, qui succède immédiatement à son accouchement.

Mort

Tout sur ma mère commence par un long pano-travelling sur un appareil de perfusion, qui s'interrompt deux fois pour laisser apparaître les premières mentions du générique : d'abord sur un fragment de la poche contenant un liquide translucide, puis sur la chambre où il s'écoule goutte à goutte. Deux autres longs mouvements de caméra glissent le long d'autres machines d'un service de réanimation, réserves d'oxygène, appareils de mesure, jusqu'à un électro-encéphalogramme plat, puis jusqu'au visage de Manuela constatant la mort cérébrale d'un patient. Coordinatrice du service des transplantations d'organes dans son hôpital, elle appelle alors le centre national pour signaler un donneur. Reprenant pour la développer une situation déjà mise en scène dans *La Fleur de mon secret* (*La Flor de mi secreto*, 1995), celle d'une séance d'improvisation sur le don d'organes, destinée à la formation du personnel médical, *Tout sur ma mère* s'ouvre sous le double signe de la mort et de la greffe comme transmission de la vie. Après avoir signalé des donneurs, puis joué elle-même le rôle d'une femme endeuillée lors d'une simulation, Manuela doit à son tour vivre la même situation, et donner son accord pour le don du cœur d'Esteban. Elle doit ensuite faire face aux décès successifs de Rosa et Lola, tous deux morts du sida. Mais la maladie est en réalité présente dès l'ouverture, par le biais d'un jeu sur l'accent argentin de Cecilia Roth. Le « z » qui en espagnol se prononce comme un « s » zézayé, avec la langue derrière les incisives, ne se distingue pas en argentin du « s ». Ainsi, lorsque Manuela annonce au téléphone le groupe sanguin du donneur, « *zero positivo* » (« O positif »), on entend « *seropositivo* » (« séropositif »).

L'une des caractéristiques les plus frappantes de *Tout sur ma mère* est le rôle qu'y jouent le mouvement, les transferts et les trajectoires. Au sens littéral, ce sont les nombreux voyages, en avion, train, voiture, taxi, ceux que l'on évoque (le pèlerinage de Lola dans son village d'Argentine, avec l'argent volé à Agrado, les départs successifs de Manuela dans sa jeunesse, pour Barcelone, puis Madrid), et ceux que l'on voit (le retour de Manuela à Barcelone, puis son nouveau départ, suivi d'un retour dans le même plan résumant une ellipse de deux ans), les premiers de ces trajets étant ceux du transport du cœur d'Esteban. Ce sont aussi les mouvements de caméra très systématiques, voyants, parfois presque incongrus, glissant dans l'espace, indépendamment de l'action, d'un décor ou d'un objet à un personnage, d'un objet à un autre objet, dans le sillage des premiers plans du film : depuis les colonnes couvertes de mosaïque vues par la fenêtre de l'appartement d'Agrado jusqu'à la photo de jeunesse qui la montre avec Manuela et Lola (24.03-24.13) ; depuis les néons et l'affiche du *Tramway* jusqu'à Manuela devant le guichet du théâtre (34.58-35.15) ; depuis la plaque d'immatriculation de la voiture jusqu'aux visages de Huma et Manuela (38.52-38.56) ; depuis le haut-parleur jusqu'à Manuela préparant du thé dans la loge (49.10-49.27) ; depuis la décoration murale en forme de soleil jusqu'à Rosa alitée soignée par Manuela (1.07.13-1.07.25) ; le plus inattendu peut-être étant celui qui s'éloigne d'Agrado lisant la lettre de Manuela pour s'engouffrer dans l'ouverture de la poubelle-cendrier, que nous avons déjà relevé (1.29.55). Au sens figuré, ce sont les trajectoires des personnages, d'une place ou d'un rôle à l'autre, les transferts du texte théâtral (qui circule jusqu'aux loges via le haut-parleur et que chacune à son tour répète et apprend), les transmissions du nom (trois Esteban, deux Rosa, la mère et la fille), ou le don de l'enfant qui, comme le cœur transplanté, perpétue la vie.

Tout sur ma mère est, sauf erreur, le seul des films d'Almodovar à évoquer le sida. Est-ce là l'une des explications possibles de l'effacement de la sexualité précédemment notée ? En-deçà ou au-delà du désir, peut-être le mouvement incessant qui parcourt le film est-il celui de la survie – des êtres endeuillés comme de l'enfant séropositif –, celui du flux vital qui continue de se transmettre, répondant à la circulation-transmission mortifère de l'épidémie (la contamination de Rosa violemment reprochée à Lola par Manuela : « ¿ *No eres un ser humano, Lola. Eres una epidemia !* [Tu n'es pas un être humain, Lola. Tu es une épidémie !] » 1.20.21). De même la circulation de la couleur rouge dans le film, celle du sang, qui se déplace du rideau de théâtre aux roses et à la boîte

en forme de cœur, ainsi que d'un personnage à l'autre, semble-t-elle obéir à une logique de transfusion plutôt que de contagion toxique. Comme dans la séance de simulation du don d'organes, le théâtre, le jeu, l'imitation s'articulent à cette transmission de la vie. Les miroirs, les copies, les reprises, n'enferment pas les personnages dans une logique stérile de répétition, mais en font les jalons d'un déplacement incessant.

Dès le générique, qui impulse cette logique de transfert, on note aussi la mise en place d'une opposition entre deux types de transition d'un plan à l'autre, qui semble transposer cette dialectique vie/mort, continuité/discontinuité. Entre le premier plan et le second, un fondu enchaîné si lent qu'il s'apparente plutôt à une surimpression, procédé que l'on retrouve à plusieurs reprises – de l'affiche à la scène (8.46-9.10), du cahier aux néons (34.58-35.15) –, superpose et lie les images. Entre le second plan et le troisième, un noir qui se présente comme une zone d'ombre dans l'espace diégétique interrompt le travelling. De tels effets de diégétisation de la disparition de l'image sont utilisés à deux reprises au moins par la suite : lorsque l'éblouissement provoqué par le plafonnier dans la salle d'opération où a lieu la greffe se prolonge par un fondu au blanc (16.31), et lorsque l'homme qui a subi la greffe vient obstruer le champ en avançant droit sur la caméra, provoquant/dissimulant un fondu au noir (16.58). Dans les deux cas, l'oblitération de la vue semble renvoyer à la menace d'une disparition. À la fin de la séquence de l'accident d'Esteban, c'était à l'inverse un noir *cut* qui précédait un mouvement de sortie de l'ombre dévoilant Manuela en attente dans le couloir de l'hôpital. Les deux fondus au noir suivants s'associent à des photos de disparus : celle de Bette Davis, devant laquelle, comme en un hommage rituel, s'allume la flamme du briquet de Huma (49.30), succède au noir ; celle d'Esteban, cible d'un long zoom avant qui cadre sa bouche sur le portrait, le précède (1.27.05-1.27.11). Enfin le dernier effet de diégétisation du noir est celui du travelling avant jusqu'à l'orifice de la poubelle-cendrier, précédemment cité.

On ne peut pas négliger que ces jeux avec le regard – les effets de transition notables entre les plans comme les mouvements de caméra superflus qui exhibent sa présence –, constituent aussi des marques d'énonciation qui mettent en scène le cinéma lui-même. La dimension réflexive, comme dans les autres films d'Almodovar, est prégnante. On la retrouve dans d'autres procédés : points de vue singuliers (la contre-plongée sur le crayon), mise en abyme des images (la télé, la séquence de simulation filmée et rembobinée, les copies de Chagall, les affiches), travail sur la couleur (Almodovar s'amuse à décliner sa double palette de primaires – celles des peintres (jaune/rouge/bleu), et celle du cinéma (vert/bleu/rouge) –, sur le parapluie de Manuela (10.40), puis les plans de plus en plus serrés sur l'affiche du *Tramway* en mettant à jour la trame, décomposant les couleurs en une myriade de points), enfin intertextualité constante, l'espace du récit étant envahi par les références, jusqu'à l'auto-citation (*La Fleur de mon secret*). Mais peut-être faut-il rattacher cette célébration du cinéma, associé à l'écriture et au théâtre, à la même logique circulatoire : les œuvres se transmettent et se greffent sur d'autres œuvres, et les images comme les textes conservent la trace des disparus.

En sens inverse du mouvement qui liait le haut-parleur, transportant la voix des actrices vers la loge, à Manuela, le mouvement vers la poubelle-cendrier semble transporter la voix d'Agrado vers elle, dans le hors-champ. Ce double mouvement des voix (écoutées, projetées) évoque à nouveau le théâtre, d'autant que, brièvement déformée par un effet d'écho, comme si elle résonnait dans l'espace plus vaste d'une scène, cette voix d'Agrado se mêle à celle de Manuela qui en prend le relais, comme elle avait repris le texte et le rôle de Nina. Le passage par le noir ne coupe pas le fil du son, la « bouche d'ombre » parle, comme la voix d'Esteban émergeant du noir après sa mort. Mais aussi comme celle de la mère, dont Manuela est érigée en archétype, voix originelle qui précède les images, dans l'obscurité de la vie intra-utérine, avant la première séparation. Le trou noir de la poubelle-cendrier dans lequel s'engouffre le regard du spectateur pourrait évoquer une urne funéraire (après la fumée, les cendres). Mais il débouche sur la seconde occurrence du tunnel comme image de l'accouchement, et de la résurrection.

Description d'un travail de deuil, hymne à la résilience ou mise en scène d'un déni ? Dans *Tout sur ma mère*, le mouvement ne s'arrête pas, tout circule et se transmet sans cesse, les réparations comme les retours sont toujours possibles, les voix résonnent après la mort, les enfants ressuscitent, l'irréversibilité du temps est vaincue. Le film même, semblant nier sa propre fin, se

termine sur la promesse d'une continuation, avec la phrase de Huma : « *Te veo luego* [À tout à l'heure] ». Et le spectateur peut, finalement, sécher toutes ses larmes.