

Pedro Almodóvar : au commencement était la Movida¹...

C'est à l'extrême fin des années 80 que le cinéma de Pedro Almodóvar a commencé à s'imposer dans le panorama cinématographique international avec la nomination aux Oscars de son septième long métrage de fiction, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (*Femmes au bord de la crise de nerfs*, 1989). À partir de là, tous ses films seront distribués internationalement et attireront, au fil des années, un public de plus en plus nombreux, en particulier en France où, depuis *Todo sobre mi madre* (*Tout sur ma mère*, 2000), le nombre d'entrées de ses longs métrages avoisine celui de l'Espagne, voire le dépasse largement, dans le cas de *Hable con ella* (*Parle avec elle*, 2002)². Si la découverte quelque peu tardive, à l'étranger, du cinéaste espagnol a suscité le désir de redécouvrir son œuvre antérieure, diffusée dans le cadre de cycles dans des cinémas d'art et essai, à la télévision, ou à travers la commercialisation en DVD de toute son œuvre, il n'en reste pas moins que, pour le grand public, sa filmographie est restée associée à la série de films postérieurs à *Femmes au bord de la crise de nerfs*, c'est-à-dire à une esthétique de la maturité (il avait presque 40 ans au moment de sa sortie), dont l'hommage qui lui a été rendu à la Cinémathèque Française entre mai et juillet 2006 rendait bien compte³. Almodóvar s'identifie désormais à un style qui renvoie lui-même à une image de l'Espagne moderne, pleinement intégrée à l'Europe⁴. Cependant, on ne peut comprendre l'Almodóvar d'aujourd'hui si on ne comprend pas l'Almodóvar d'hier. Son style, qui de nos jours semble si intemporel qu'il est capable de toucher un public international, bien au-delà des Pyrénées, est le résultat d'une histoire personnelle indissociable d'une histoire collective, ancrée dans un contexte tout à fait spécifique. Dans le cadre de cet article, nous reviendrons sur cette dernière et rendrons compte de la genèse du cinéma almodovarien en mettant en évidence les liens qui l'unissent à l'histoire de son pays, en particulier dans le contexte de la Movida. En effet, la Movida ne peut être comprise sans Pedro Almodóvar et le cinéma de Pedro Almodóvar

1 Ce texte est une version remaniée et augmentée de Nancy Berthier, « Pedro Almodóvar : no inicio era a Movida », *Cadernos Ceru*, Universidade de Sao Paulo, série 2, v. 20, n° 1, junho de 2009, p. 15-32.

2 Avec 600 000 spectateurs de plus en France qu'en Espagne.

3 À travers une exposition et une rétrospective de tous ses films (Catalogue de l'exposition : ¡Almodovar. Exhibition!, Paris, Panama, 2006).

4 À propos de la réception critique de l'œuvre du cinéaste en France, notamment dans les *Cahiers du Cinéma*, voir Nancy Berthier, « Crítica cinematográfica y nacionalidad », *Cine, nación y nacionalidades en España* (Dir. Nancy Berthier, Jean-Claude Seguin), Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. 11-24.

ne peut s'expliquer sans la Movida. Après un bref rappel de ce qu'a signifié la Movida dans l'histoire de l'Espagne, nous nous attacherons à définir la manière dont l'œuvre du cinéaste de la Mancha y est intimement rattachée.

La mort de Francisco Franco, en novembre 1975, a sonné le glas d'un régime autoritaire et autocratique qui a couvert presque quarante ans de l'histoire contemporaine de l'Espagne. Trois années seront nécessaires pour mettre fin institutionnellement à cette période et le 6 décembre 1978 un référendum entérine une Constitution qui place le pays sous le signe de la démocratie. La culture, sous Franco, quoique moins monolithique qu'on tend souvent à l'affirmer, s'est cependant caractérisée par le fait qu'elle était muselée et fortement censurée. Dès 1975, et surtout à partir du rétablissement de la liberté d'expression, en 1977, à l'unisson d'une société qui se libérait elle-même à grands pas, les arts s'employèrent à renverser tous les tabous du franquisme et à faire exister des discours si longtemps réprimés. C'est dans ce contexte de passage brutal d'un pays gouverné pendant plusieurs décennies par une idéologie traditionnelle, voire passéiste, à la modernité que s'épanouit le phénomène culturel de la Movida. Celui-ci a été déterminant dans l'élaboration d'une nouvelle identité collective cherchant à s'affranchir des démons du passé.

Si tout le monde s'accorde à reconnaître l'existence de la Movida et à la caractériser comme la traduction de l'émergence d'une société post-franquiste qui allait se fonder sur des valeurs nouvelles, en revanche, au moment de définir plus précisément cette dernière, les avis divergent. À commencer par son appellation même. Le terme « movida » appartient à l'argot madrilène de l'époque, au même titre que toute une panoplie de néologismes qui ont traduit linguistiquement l'apparition de nouvelles mœurs. Étymologiquement, il se rattache au verbe « mover », qui signifie « bouger », dans tous les sens du terme. La Movida se rapporte donc au mouvement. Mais, comme tous les termes argotiques, il est difficile d'en localiser l'apparition exacte dans la langue. Pour certains, la « Movida » renverrait de manière parodique au *Movimiento* (« mouvement »), le parti politique unique sous Franco. Pour d'autres (Borja Casani), le terme aurait été lancé comme réponse au coup d'État manqué du lieutenant colonel Tejero du 21 février 1981, qui raviva pendant quelques heures les fantômes du passé : lorsqu'il pénétra dans les Cortes (le parlement), le militaire lança aux parlementaires : « Que personne ne bouge ! » (« ¡Que no se mueva nadie! »). En fait, il semblerait que le terme soit apparu publiquement pour la première fois dans un programme musical de télévision enregistré à Barcelone en 1980. Cela étant, indépendamment de l'origine du terme, ce qui est certain, c'est que, tout d'abord, sa diffusion correspond à la volonté de désigner une réalité jusqu'alors inédite, comme le constate l'un de ses acteurs, Nanye Blázquez : « un mot nouveau surgit parce qu'on ne peut se référer à ce qui est en train de se passer qu'avec un mot nouveau »⁵. D'autre part, bien qu'elle se développe en marge de toute politi-

5 « Surge una nueva palabra porque no hay posibilidad de referirse a lo que está pasando más que con una palabra nueva ». Propos de Nanye Blázquez recueillis dans José Luis Gallero, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Ardora, 1991, p. 30.

sation, la Movida prend incontestablement sens dans le contexte sociopolitique du post-franquisme, dans une relation d'opposition à l'ancienne dictature.

Les avis ne sont pas plus unanimes sur la périodisation de la Movida. S'agit-il d'un phénomène très limité dans le temps, qui correspondrait à la période de la Transition politique (1975-1978) ? Ou doit-on l'étendre chronologiquement jusqu'aux années 90, au risque d'en diluer la signification ? À vrai dire, ces divergences sur la périodisation de la Movida sont liées à sa nature même. Si tout un courant culturel peut sans aucun doute être ramené à cette dernière, la Movida cependant, n'est pas un mouvement artistique au sens classique du terme. Point de manifeste, point de théorisation, point de collectif organisé, point de chef de file avéré : la plupart de ceux qui sont considérés comme ses représentants ont même condamné cette appellation qui a surtout été popularisée par les médias, à partir des années 80 : Pedro Almodóvar, interrogé sur le sujet, déclarait :

Avec le terme Movida, je ne sais pas très bien à quoi l'on se réfère. C'est un terme que nous, nous n'avons jamais accepté. C'est difficile d'en parler parce nous ne nous sommes jamais reconnus dans sa définition. La Movida, c'est une création des médias. Mais il y a quelque chose de sûr : on peut parler de nous, qui travaillions à Madrid et faisons des choses très modernes à une période bien précise, 1977-1982.⁶

Si certains rejettent cette appellation, tous s'accordent cependant sur l'existence d'une réalité nouvelle, sur le plan socioculturel. Nous retiendrons ici ce terme « movida » pour désigner cette dernière, en ayant toutefois parfaitement conscience de ses limites. Il semble difficile de la cantonner aux seules premières années du post-franquisme, même s'il est vrai que cette période a correspondu à l'un de ses temps forts. Il est préférable de distinguer plusieurs temps de la Movida. Celle-ci se développe fondamentalement en trois étapes, que je vais m'attacher à caractériser : 1975-1982, 1982-1986 et 1986-1992.

Entre 1975 et 1982, la Movida surgit de manière spontanée et anarchique sur la base de la culture *underground*, proche du mouvement *punk* et sous l'influence du *pop art*. Celle-ci prend sens en Espagne d'abord comme nouveau mode de vie. Il s'agit d'un courant culturel, mais au sens large du terme, dont la production artistique n'est qu'un des aspects et une des traductions, majeures certes, mais pas unique. C'est d'abord – et essentiellement – à Madrid que la Movida prend forme. Dès les dernières années du franquisme avait commencé à surgir une culture *underground* qui s'épanouira à partir de 1975. La capitale sera dès lors le cadre par excellence d'un phénomène sociologique fondamentalement

6 « Con la palabra “movida”, no sé bien a qué se refieren. Es un término que nosotros nunca aceptamos. Es difícil hablar de ello, porque nunca nos hemos reconocido en su definición. Lo de la “movida” es una creación de los medios de información. Pero hay algo cierto: se puede hablar de la gente que trabajamos en Madrid haciendo cosas muy modernas en unos años muy determinados, 1977-1982 », propos recueillis dans Nuria Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, Barcelone, Destino, 1988, p. 39.

urbain qui bouleversera le rapport traditionnel à la culture⁷. La Movida se caractérise alors comme une culture de jeunes qui investissent l'espace urbain à travers une série de parcours ou de manifestations qui sont autant de la culture que la Culture : les rues, les bars, les discothèques ouvertes toute la nuit deviennent les lieux de rendez-vous d'une population socialement très hétérogène et que seule réunit une même volonté de vivre intensément la vie, d'entretenir un climat hétérosexuel de fête permanente⁸. Ces espaces permettent la rencontre entre des créateurs venus d'horizons très divers, dont les pratiques artistiques se contaminent respectivement. Faire partie de la Movida, c'est fréquenter ces lieux, assister aux spectacles (de véritables *happenings*) et aux concerts qui y sont donnés ou à des fêtes privées. La consommation d'alcool et de drogue y est de mise. Ces expédients jouent d'ailleurs un rôle moteur dans le processus de désinhibition de la société. La provocation, presque toujours ludique, est le mot d'ordre. Le sexe, soumis dans les décennies antérieures à un contrôle rigide, est à l'honneur et en particulier tout ce qui, dans le sexe, peut s'opposer au modèle conjugal hétérosexuel et monogame. Les homosexuels en sont le fer de lance. Au sein d'une société encore très profondément marquée par la culture de la dictature, la Movida se présente alors comme une sorte d'avant-garde qui voue un culte effréné à la modernité: les tenues vestimentaires, colorées, provocantes et excentriques en sont les attributs quotidiens. La styliste Sybilla en témoigne :

C'était l'époque [...] où la séduction était le moteur de tout. Les vêtements représentaient une sorte de façon de communiquer, un drapeau, un appât.⁹

Parmi tous les acteurs de la Movida, Pedro Almodóvar occupe très vite une place à part. Arrivé à Madrid à la fin des années 60 (en 1968), il s'intègre rapidement aux milieux *underground* et réalise ses premiers courts-métrages en super 8¹⁰. Sa personnalité, bouillonnante et extravertie, ainsi que son humour et son goût pour la provocation font rapidement de lui, dès la mort de Franco, l'une des figures les plus actives de la Movida. Il est de toutes les fêtes et lié à toutes les personnalités marquantes de la vie culturelle madrilène :

7 Sur le contexte madrilène de la Movida, voir Bernard Bessière, *La culture espagnole. Les mutations de l'après-franquisme (1975-1992)*, Paris, L'Harmattan, 1992.

8 Sur ce point, voir Gérard Imbert, « Mythologies nocturnes : la ville comme parcours (le Madrid de la « movida ») », *Hispanística XX*, n° 3, 1996, p. 307-318.

9 « La ropa representaba casi una manera de comunicarse, una bandera, un reclamo », propos recueillis dans *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, op. cit., p. 397.

10 Sur cette période, voir l'excellente synthèse de Jean-Claude Seguin dans *Almodóvar. Filmer pour vivre*, Paris, Ophrys, 2010, « Les créations alternatives (1974-1980) », p. 6 sq. Almodóvar réalise alors une quinzaine de courts métrages dont *Dos putas o Historia de amor que termina en boda* (1974), *Film político* (1974), *La Caída de Sodoma* (1975), *Homenaje* (1975), *El Sueño o La Estrella* (1975), *Blancor* (1975), *Trailer de Who's Afraid of Virginia Woolf* (1976), *Sexo va, sexo viene* (1977). En 1977, il réalise un long métrage en super 8 : *Folle... Folle... Fólleme Tim*.

à l'époque, je fréquentais tous ceux qui plus tard seraient très connus, mais qui, à ce moment-là, ne savaient ni jouer de la musique, ni peindre, ni rien du tout.¹¹

Les projections de ses premiers films amateurs, publiques (dans des cafés ou boîtes de nuit) et privées (lors de fêtes entre amis), sont de véritables *happenings* au cours desquels il commente en direct les images et diffuse de la musique sur un magnétophone.

Ses deux premiers longs métrages de fictions diffusés commercialement, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (*Pepi Luci Bom et autres filles du quartier*, 1979-1980) et *Laberinto de pasiones* (*Le Labyrinthe des passions*, 1982), encore très influencés par l'amateurisme et réalisés dans des conditions plutôt précaires, peuvent être considérés comme de véritables « films de famille » de la première époque de la Movida qui, même s'ils contiennent déjà en substance les grands thèmes almodovariens et certains principes esthétiques qu'il approfondira par la suite, sont surtout passionnants pour leur valeur quasi documentaire. C'est d'ailleurs ce terme qui revient très souvent dans les interviews que le cinéaste a accordées : à propos de *Pepi*, celui-ci déclare : « je reflétais ce qui se passait autour de moi. [...] Le film est un document et a très bien vieilli »¹². Ce sont quasiment les mêmes termes qu'il utilise à propos du *Labyrinthe des passions* : « [c']est un vrai document car tous les gens qui étaient importants à ce moment-là s'y trouvent »¹³. Cependant, la valeur documentaire de ces deux films est tout à fait spécifique, dans la mesure où ils ne se présentent, loin s'en faut, ni l'un ni l'autre, sous une forme que l'on pourrait qualifier de documentaire. Tout au contraire : leurs intrigues respectives, complexes, articulées autour de nombreux protagonistes, sont des plus fantaisistes et anti-réalistes.

Dans ces deux films, la valeur documentaire tient en premier lieu à la manière dont les personnages reflètent les comportements de la nouvelle société débridée, bigarrée et joyeuse, à travers des personnages élaborés comme de véritables archétypes¹⁴. Presque tous les interdits du franquisme y ont droit de cité. Ceux-ci avaient été recueillis dans le Code de censure cinématographique de 1963, en vigueur jusqu'en 1977, et qu'on peut lire pratiquement comme une sorte de répertoire de tous les grands thèmes ou motifs almodovariens de l'époque. Ce code interdisait entre autres, parmi ses 37 articles, la représentation de la toxicomanie, de la violence, de l'alcoolisme, des relations sexuelles illicites, des « perversions sexuelles » (l'homosexualité en faisait partie et fut passible de prison en vertu de la Loi de « dangerosité » sociale, jusqu'en 1979), etc. La valeur documentaire de *Pepi* et du *Labyrinthe des passions* tient par ailleurs à la repro-

11 « En aquella época yo me movía con todos los que después serían grupos famosísimos, pero que en ese momento no sabían ni tocar, ni pintar, ni nada », Nuria Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, op. cit., p. 15.

12 « reflejaba lo que sucedía a mi alrededor [...]. La película ha quedado como un documento y se aguanta muy bien ». *Ibidem*.

13 « ha quedado como un documento, porque está toda la gente que era algo en ese momento ». *Ibidem*, p. 43.

14 Voir sur ce point l'article de Pietsie Feenstra, « Penser la notion d'auteur », dans *Penser le cinéma espagnol. 1975-2000* (Dir. Nancy Berthier), Lyon, Grimh, 2001.

duction, à travers les dialogues, de l'argot spécifique de l'époque et en particulier, de tous les mots nouveaux désignant des réalités inédites jusque-là. Enfin, les hauts lieux de la Movida y sont représentés.

Le générique et la première séquence du *Labyrinthe des passions* se présentent comme un véritable petit condensé de l'esprit de la première Movida. Ils prennent place dans le cadre du marché aux puces de Madrid, le Rastro, qui fut l'une des plaques tournantes de la première époque de la Movida et l'un de ses hauts lieux. C'est là que se retrouvaient, le dimanche matin, au terme de leurs nuits blanches, les jeunes Madrilènes. Outre le fait qu'il offrait un espace de liberté marchande susceptible d'alimenter tous les trafics (drogues, en particulier), il fut le premier lieu de diffusion de toute une sous-culture émergente : vente de bandes dessinées ou de revues *underground* américaines, traduites en espagnol, notamment sur le stand du graphiste Ceesepe et du photographe Alberto García-Alix, la Cascorro Factory (Cascorro, parce que située sur la place Cascorro, et Factory en hommage à Andy Warhol). L'intégration, dans le cadre du plus traditionnel des marchés madrilènes, de cette nouvelle clientèle conduisit à sa modernisation : c'est là que les jeunes Espagnols pouvaient trouver les vêtements et accessoires de la modernité sur lesquels le début du *Labyrinthe des passions* s'attarde en alternant des gros plans et des plans d'ensemble. Le café La Bobia, en son cœur, fut l'un des premiers bars de la Movida. Dans ce cadre hautement symbolique, donc, Almodóvar fait démarrer sa fiction sur des personnages représentatifs de la libération sexuelle de l'époque, qui sont venus en ces lieux en quête d'aventures. Le désir de Sexilia, la nymphomane, et de Riza Niro, homosexuel, se traduit par l'insertion de gros plans provocateurs de sexes et de fesses d'hommes. Ni l'un ni l'autre ne repartiront bredouilles de leur petite chasse. Cette première séquence fait apparaître la plupart des éléments représentatifs de la Movida : l'alcool et la drogue, les nouveaux comportements linguistiques (en particulier dans le petit numéro joué par Fabio McNamara), les tenues vestimentaires excentriques (celle de Fabio McNamara, mais aussi, à l'arrière-plan, d'une partie de la faune attablée au café), les nouveaux comportements culturels (Riza Niro feuillette *El País*, le grand quotidien de la transition, ainsi qu'une revue illustrée qui fait allusion au roman-photo réalisé par Pedro Almodóvar, *Patty Diphusa*, avec un phénomène d'auto-citation¹⁵). On peut remarquer par ailleurs que la Movida, représentée par ces quelques personnages hauts en couleurs, investit au grand jour l'un des quartiers les plus traditionnels de la ville, sans qu'il y ait pour autant substitution d'une population à une autre, mais superposition, ou plutôt coexistence pacifique (le Rastro traditionnel apparaît dans les plans d'ensemble du début ainsi qu'à l'arrière-plan). De nombreuses autres séquences des deux films illustrent cette première valeur documentaire : par exemple, celle du *Labyrinthe des passions* qui met en scène Almodóvar en concert, avec Fabio McNamara (de son vrai nom Fabio de

15 Voir *Patty Diphusa y otros textos*, Madrid, Anagrama, 1991, compilation de textes écrits par Almodóvar dans les années 80, dont Anne Lenquette a montré qu'il s'agit d'une « œuvre prototypique de la Movida » dans *Nouveaux discours narratifs dans l'Espagne postfranquiste 1975-1995*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 187-234.

Miguel), l'une des figures hautes en couleurs de la Movida. Les concerts des deux artistes à la discothèque Rock Ola furent en effet de grands moments de la première Movida madrilène. Par ailleurs, cette séquence illustre plus largement son caractère festif et le rôle primordial qu'y jouèrent les concerts et la musique. Dans *Pepi*, cet aspect est représenté par le concert de la chanteuse Alaska¹⁶, qui interprète l'un des rôles principaux du film. L'un des hauts lieux de la première Movida, la discothèque El Bo, lieu de rencontre et de sociabilité, y est également présent. Enfin, la Movida comme phénomène sociologique transparaît lors de la séquence des « Érections générales », réponse ludique aux « Élections générales », lors d'une fête privée, dans laquelle Almodóvar, de nouveau, se met en scène.

Au-delà de cette première dimension, la valeur documentaire de *Pepi Luci Bom* et du *Labyrinthe des passions* tient à leur caractère de création quasiment collective : dans ces films encore expérimentaux, dont le premier est d'ailleurs financé grâce à la générosité de ses amis, Almodóvar fait intervenir ceux qui l'entourent, à divers titres. De sorte qu'avec lui, le cinéma, cet art hétérogène par excellence, est le reflet de l'esprit de la Movida, conjuguant, sous l'influence pleinement revendiquée du *pop art* et de la figure d'Andy Warhol, la plupart des manifestations artistiques présentes dans le panorama culturel de l'époque. Ce qui caractérise en effet la Movida comme phénomène artistique, c'est la diversité des champs culturels qui l'ont composée : la musique (Alaska et les Pegamoides, Ramoncín, Gabinete Caligari, Los Nikis, Loquillo y los Trogloditas, Kaka de Luxe, Fabio McNamara), la peinture (El Hortelano, les *Costus*, Guillermo Pérez Villalta, Dis Berlin), la photographie (Ouka Leele, Alberto García-Alix, Pablo Pérez-Mínguez), la mode (Agatha Ruiz de la Prada, Sybilla, Adolfo Domínguez, Jesús del Pozo), la bande dessinée (Rodrigo, Ceesepe), le graphisme (Javier de Juan). Sous l'influence du *pop art*, la Movida abolit les frontières entre la culture savante et la culture de masse en faisant de cette dernière sa matière première et contribue, d'une part, à élargir considérablement le champ de la création artistique et, d'autre part, à le renouveler considérablement. Étant donné le caractère festif de la Movida qui favorisait la mise en contact d'artistes très divers, on ne doit pas s'étonner qu'Almodóvar fasse appel à ses amis pour les intégrer, d'une manière ou d'une autre, à la matière filmique.

Son premier long métrage en 16 mm, *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*, dont le tournage dura un an et demi, en 79 et 80, et dont la plupart des acteurs de la Movida ont souligné le caractère éminemment festif, reflète bien cette dimension. Dès le générique sont réunies plusieurs manifestations culturelles de la Movida : la chanson *Little Neals*, interprétée par l'une des actrices du film *The Rocky Horror Picture Show* de Jim Sharman (1975), imprime d'emblée au film un rythme enlevé et préfigure le rôle qui sera dévolu à la musique tout au long de la fiction, en particulier avec la présence de la jeune chanteuse

16 Olvido Gara Jova, née en 1963, qui avait une quinzaine d'années lors du tournage de *Pepi*, s'était déjà illustrée sur la scène musicale madrilène de la fin des années 70, en particulier avec le groupe punk Kaka de Luxe. Voir Rafa Cervera, *Alaska y otras historias de la Movida*, Barcelone, Plaza y Janés, 2003.

Alaska. Sur le plan visuel, le graphisme coloré de Ceesepe, inspiré par la bande dessinée, anticipe sur les principales séquences du film, tout en rappelant l'origine de l'histoire, un roman-photo commandé à Pedro Almodóvar par la revue *El víbora*. Ceesepe réalise également les intertitres qui ponctuent régulièrement la narration. Les noms des acteurs défilent, en particulier celui de la jeune actrice de théâtre Carmen Maura et de Félix Rotaeta, qui sera plus tard cinéaste lui-même. Un peu plus loin dans le film, des séquences sont tournées dans l'appartement des peintres Les *Costus* (Enrique Naya et Juan Carrero), qui interprètent leur propre rôle et dont les œuvres -une combinaison de *pop* et de *kitsch* espagnol- ornent les murs. C'est là que Carmen Maura/Pepi expose à ses amies son idée de tourner un film sur leurs vies, à la manière d'Andy Warhol, dans un passage d'une évidente portée métatextuelle. Alaska a rappelé, en 1987, l'importance de l'appartement des *Costus* comme lieu de convivialité et d'échange artistique de la *Movida*, dont les portes étaient ouvertes du matin au soir et où passaient artistes et musiciens :

Je passais mon temps dans leur demeure de la rue Palma. L'après-midi, on lisait *Hola*, on discutait, on mangeait des bricoles. Le matin, pendant qu'Enrique et Juan peignaient, je dormais dans le canapé en skai blanc et bleu ciel, jusqu'à sept heures et Fabio allait chercher des viennoiseries pour le petit déjeuner. Le problème c'est que les visites et les fêtes étaient quotidiennes parce que la Casa *Costus* finit par se transformer en un sanctuaire où tout le monde se rendait. Là, autour de la table ronde, eut lieu ma première rencontre avec Almodóvar, après que Guillermo Pérez Villalta a lu le scénario de *Pepi* et m'a recommandé à lui pour le rôle.¹⁷

Dans *Le Labyrinthe des passions*, c'est désormais l'appartement du photographe Pablo Pérez-Mínguez qui sert de décor. Le peintre Guillermo Pérez Villalta conçoit quant à lui une vaste fresque pour décorer la chambre de la protagoniste, Sexilia, qu'Almodóvar se chargera de peindre lui-même. Keti, l'amie de Sexilia, promène un regard admiratif sur la décoration de la chambre. Carlos Berlanga, le chanteur de Kaka de Luxe et Ouka Leele participent quant à eux à la création de costumes.

À propos de cette dimension de création collective, Almodóvar rapporte :

Comme moi je n'étais ni peintre ni musicien mais réalisateur, je n'appartenais à aucun de ces mondes et je les touchais tous. Ce qui est

17 « Me pasaba la vida metida en la casa de La Palma. Por las tardes, leíamos el *Hola*, charlábamos, comíamos chuminadas. De madrugada, mientras Enrique y Juan pintaban, yo me dormía en el sofá de skai blanco y azul celeste, hasta que daban las siete y Fabio bajaba por bollos y tartas para desayunar. El problema es que las fiestas y las visitas eran a diario porque Casa *Costus* acabó convirtiéndose en un santuario al que iba todo el mundo. Allí, alrededor de la mesa camilla, tuvo lugar mi primer encuentro con Almodóvar, después de que Guillermo P. Villalta leyera el guión de *Pepi, Luci, Bom...* y me recomendara para el papel [...] », propos recueillis dans *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, op. cit., p. 298 (article de *Sur exprés*, n° 3, juillet 1987).

sûr, c'est que nous appartenions au même univers car nous allions tous aux mêmes endroits et nous nous divertissions avec les mêmes choses. Ce que je faisais était de la pure diversion à laquelle tout le monde participait, mais si j'avais été un vrai musicien, je n'aurais jamais pu chanter avec eux. Moi j'étais un intrus, sans prétentions, qui ne rivalisait pas avec eux.¹⁸

Cette remarque du cinéaste renvoie à l'une des caractéristiques culturelles de la Movida. Comme nous l'avons vu antérieurement, toutes les pratiques artistiques s'y sont croisées en raison de la dimension festive de cette dernière. Néanmoins, si cela se traduit par des effets de contamination (la styliste Agatha Ruiz de la Prada affirmait par exemple avoir voulu concilier peinture et mode), l'individualisme dominait, se traduisant par des rivalités farouches entre créateurs d'un même domaine. Le peintre Guillermo Pérez Villalta déclarait ainsi, en 1991 : « Nous n'avons pas constitué un groupe, parce que l'ombre des autres était susceptible d'assombrir notre propre éclat »¹⁹. Seul le cinéma était à même d'intégrer des pratiques artistiques différentes tout en respectant leurs spécificités et sans rivaliser avec ces dernières. C'est l'une des raisons qui permettent de comprendre le rôle fondamental d'Almodóvar, très vite qualifié de « roi de la Movida » par la presse.

Après son lancement commercial, *Pepi* s'est transformé rapidement en film culte de la nouvelle Espagne, qui est resté des années à l'affiche à Madrid à la séance de nuit du cinéma Alphaville. *Le Labyrinthe des passions*, sorti en 1982 au moment où la Movida amorçait son premier tournant, connut le même sort. Les deux films, qui reflétaient une société en pleine mutation, se transformèrent à leur tour en producteurs de modèles. À ce titre, leur fonction fut loin d'être négligeable dans le développement ultérieur de la Movida. Au milieu des années 80, Almodóvar racontait :

Le Labyrinthe des passions est une sorte de catalogue de modernités. Comme les générations se succèdent les unes aux autres, chaque année il y a des gens qui ont 15 ans pour la première fois et qui veulent être modernes. *Le Labyrinthe* est une sorte de baptême pour tous ceux qui s'initient à la modernité. Toutes les nouvelles générations vont le voir parce qu'il résume bien ce que c'était qu'être moderne à Madrid.²⁰

18 « Como yo no era ni pintor ni músico, sino director de cine, no pertenecía a ninguno de sus mundos y los tocaba todos. Lo que es cierto es que formábamos parte del mismo ambiente porque íbamos a los mismos sitios y nos divertíamos con las mismas cosas. Lo mío era pura diversión en la que todo el mundo participaba, pero si hubiera sido un auténtico músico nunca hubiera podido salir a cantar con ellos. Yo era un intruso sin pretensiones, que no competía con ellos », propos recueillis dans Nuria Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, op. cit., p. 40.

19 « No fuimos grupo porque la sombra de los demás podía oscurecer el propio brillo », propos recueillis dans *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, op. cit., p. 56 (Guillermo Pérez Villalta, *Una cuestión de amistad*, Galería Fernando Vijande, 1987).

20 « *Laberinto*... es una especie de catálogo de modernidades. Como las generaciones se van sucediendo unas a otras, cada año hay gente que tiene quince años por primera vez y quiere ser moderna. *Laberinto* es como una especie de bautismo para todos los que se inician en lo

Ces films eurent donc une fonction déterminante dans la modernisation de société espagnole, jouant un double rôle de miroirs et de producteurs de modèles, à travers ce qu'Anne Lenquette appelle « fonction identitaire »²¹.

Au début des années 80, la Movida connaît sa deuxième période, une sorte d'« âge d'or », pour reprendre le titre de l'émission hebdomadaire de télévision de Paloma Chamorro (« La Edad de Oro ») qui fut l'une des plates-formes de la Movida à l'époque²². Entre 1982 et 1986, la Movida conserve les caractéristiques de la période antérieure, mais s'épanouit au rythme de la libéralisation de la société et atteint des couches sociales de plus en plus diversifiées. Elle se professionnalise et se commercialise. José Luis Gallero écrit :

Le grand objectif de cette étape était d'exister, de susciter un commerce, des canaux industriels, des nouvelles galeries, des nouvelles maisons d'éditions, des producteurs de disques indépendants.²³

Elle est vivifiée par la victoire du PSOE aux élections générales d'octobre 1982, précédée par la conquête, aux élections municipales, de quelques-unes des grandes villes du pays. Le maire socialiste de Madrid, Enrique Tierno Galván (1979-1986), favorise la modernisation culturelle de la capitale qui vit désormais au rythme frénétique de la modernité, secondé par Joaquín Leguina, président de la communauté autonome de Madrid à partir de 1983. Ils subventionnent diverses manifestations culturelles (concerts, disques, bandes dessinées, expositions, etc.). Lors de la grande exposition *Madrid, Madrid, Madrid*, dotée d'un budget de 23 millions de pesetas, qui fonctionne comme une sorte de consécration pour la Movida en présentant quelque deux mille objets représentatifs de la décennie 1974-1984, le maire Tierno Galván déclare : « Béni soit le chaos parce qu'il est un signe de liberté » (« *Bendito sea el caos porque es signo de libertad* »). C'est à cette époque que, dans un contexte de profonde mutation des moyens de communication, les médias adoptent et popularisent le terme « movida ». La radio FM (*Radio 3, Onda Verde, Radio Luna*, etc.), la télévision (avec le programme *La Edad de Oro* de Paloma Chamorro) et la presse (*Ajo blanco, Vibraciones*, etc.) accompagnent et relaient sans relâche les diverses manifestations culturelles de la Movida, concerts, expositions, publications, contribuant à leur donner une visibilité de plus en plus importante dans la société. La revue culturelle *La Luna de Madrid* (1983-1988), sous la direction de Borja Casani, lui confère une caution intellectuelle en la rattachant à la post-modernité, dès son premier numéro qui titre : « *Madrid 1984 : ¿La posmodernidad ?* ». Le romancier

de ser modernos. Todas las nuevas generaciones van a verla porque resume lo que era 'ser moderno' en Madrid », propos recueillis dans *El cine de Pedro Almodóvar*, Nuria Vidal, *op. cit.*, p. 39.

21 Anne Lenquette, « La Movida au cinéma ou la sublimation du quotidien », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan, n° 77, avril 2005, p. 81-83.

22 Les « meilleurs moments » de cette émission (diffusée entre 1983 et 1985) ont été réunis en une édition de 4 DVD : *Lo mejor de la Edad de Oro. Antología de artistas españoles*, Divisa, 2008.

23 « El gran objetivo de esta etapa era existir, generar un comercio, unos canales industriales, galerías nuevas, editoriales nuevas, casas de discos independientes », propos recueillis dans *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, *op. cit.*, p. 12.

et essayiste Francisco Umbral la décrypte en 1983 avec son *Diccionario Cheli*²⁴, présenté publiquement au Palais Conde Duque de Madrid, en présence de Tierno Galván et d'un public nombreux. La presse étrangère commence à poser son regard sur une Espagne en pleine transformation qui, jusque-là, n'était guère représentée que dans les rubriques de l'actualité politique.

Pendant cette période, Almodóvar réalise successivement *Entre tinieblas* (*Dans les ténèbres*, 1983), *¿Qué he hecho YO para merecer esto !* (*Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça*, 1984) et *Matador* (1986). Ces trois films correspondent à la recherche d'un style propre qui s'affranchit de la valeur documentaire des précédents. La Movida y est reflétée de manière plus indirecte et donc plus subtile. Ces trois films restent ancrés dans un contexte urbain madrilène contemporain de la réalisation, mais la Movida, en tant que phénomène socioculturel, cesse d'être inscrite au cœur des fictions. Elle n'est présente que de manière sporadique, comme dans la séquence du défilé de mode de *Matador*, qui fonctionne presque comme un clin d'œil. L'une des protagonistes, Eva, interprétée par Eva Cobo, qui est mannequin, s'apprête à participer à un défilé de mode organisé par un styliste, interprété par Almodóvar lui-même. De toute évidence, le cinéaste prend modèle sur les défilés spectacles de Pepe Rubio (dont Agatha Ruiz de la Prada était l'assistante), qui attiraient alors les foules. La séquence met bien en évidence l'évolution de la Movida au cours des années 80, sa professionnalisation (le jeune styliste dispose d'évidents moyens matériels), son ouverture à de nouvelles couches sociales (avec la présence de l'avocate et du torero célèbre) et la médiatisation dont elle fait l'objet, avec la figure de la journaliste. *Dans les ténèbres*, le premier de cette série de trois films, s'ouvre sur l'univers de la Movida et s'y rattache encore d'une certaine manière, autour du personnage interprété par Cristina Pascual. Mais celle-ci cherchera précisément, au long du film, à s'en affranchir et à s'en protéger. La première séquence du film met en scène l'un des aspects de la Movida sous un jour tragique, avec la mort par overdose de son compagnon. Leur conversation, avant la mort, annonce par avance le futur destin de Cristina, qui, à la fin du film, renoncera à sa carrière de chanteuse et à la vie dissolue qui lui était liée.

Dans ce film, tourné presque intégralement dans un couvent, tout comme dans *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?*, qui prend place dans un quartier pauvre de la périphérie de la ville, ou *Matador*, situé au contraire dans les beaux quartiers, Pedro Almodóvar diversifie ses sources d'inspiration. On y retrouve, certes, le répertoire de thèmes ou motifs de ses premiers films : la drogue, la consommation d'alcool, la violence, l'homosexualité, le viol, l'inceste. On y retrouve également des éléments stylistiques : l'importance de la musique, intra et extra-diégétique, la présence de citations picturales ou les jeux sur la couleur. On y retrouve celle qui deviendra son actrice fétiche, Carmen Maura. On y retrouve un goût, qui ne se démentira jamais, pour les intrigues complexes. Enfin, Madrid y reste son grand théâtre. Mais toutes ces composantes, qui puisent indubitablement leurs sources dans la Movida, sont retravaillées et,

24 Francisco Umbral, *Diccionario Cheli*, Barcelone, Grijalbo, 1983.

détachées de leur contexte en raison de la diversité des univers dans lesquels elles figurent désormais, commencent à dessiner les contours de ce qui s'imposera, dans l'étape suivante, comme de véritables traits de style.

Sur le plan thématique, par exemple, la consommation de drogue était naturellement présente dans *Pepi* ou dans le *Labyrinthe des passions*, dont les protagonistes faisaient partie en tant que représentants de la jeunesse débridée des nuits madrilènes. La drogue, tout comme son corollaire, l'alcool, ont été, je l'ai rappelé, des adjuvants déterminants dans la libéralisation de la société espagnole. Leur présence, dans le film *Dans les ténèbres*, au cœur du couvent et plus particulièrement sa consommation par les religieuses, l'affranchit désormais de tout référent réaliste et la transforme en motif à part entière, que l'on retrouvera dans le cinéma d'Almodóvar à de multiples occasions et dans des contextes très différents. Sur le plan formel, l'autodidacte Almodóvar se professionnalise, et la maîtrise de la technique, alliée à la possibilité de travailler avec de véritables professionnels, lui permet de perfectionner son langage cinématographique et de donner un relief nouveau à ce qui était déjà en germe dans ses premiers films : il a déclaré, par exemple, qu'il avait découvert le gros plan et la plongée verticale avec *Dans les ténèbres*. En réalité, si l'on regarde avec attention ses films précédents, ceux-ci n'en sont pas absents, mais le manque de maîtrise technique (et de moyens financiers) ne permet pas au cinéaste de leur donner le relief qu'ils auront par la suite dans son cinéma. Un autre exemple est l'utilisation de la couleur, qui, aujourd'hui, est devenue l'un des traits les plus marquants de l'esthétique almodovarienne, couleur à laquelle l'exposition de la Cinémathèque française a rendu pleinement hommage. Celle-ci était déjà présente et fondamentale dans *Pepi Luci Bom*, à la fois comme composante esthétique, mais également comme élément doté de fonctions symboliques. Elle était en partie le reflet de l'explosion de couleurs qui caractérisait la Movida, à la fois dans les productions culturelles, largement inspirées du *pop art*, mais aussi et surtout, dans la vie quotidienne, avec les tenues vestimentaires, le maquillage, les nouveaux objets de consommation, la publicité qui s'affichait dans les villes au rythme galopant de la société de consommation. Interrogé sur son utilisation de la couleur, Pedro Almodóvar expliquait :

La vitalité de mes couleurs est une façon de lutter contre cette austérité de mes origines. Ma mère s'est habillée en noir presque toute sa vie. Depuis l'âge de trois ans, elle était condamnée à porter le deuil pour différentes morts familiales.²⁵

Cette remarque renvoie, au-delà de son expérience personnelle, à la fonction libératrice de cette explosion de couleurs dans l'Espagne post-franquiste.

Cependant, dans *Pepi*, la couleur passait quelque peu inaperçue en raison de la piètre qualité de l'image, du 16 mm ultérieurement gonflé en 35, et du caractère aléatoire du contrôle de la lumière. Ainsi, dans l'une des dernières

²⁵ Propos recueillis dans *Conversations avec Pedro Almodóvar*, Frédéric Strauss, Paris, *Cahiers du Cinéma*, 2004, p. 78.

séquences du film, lorsque Pepi et Bom viennent rendre visite à leur amie Luci, hospitalisée après avoir été violemment battue par son mari policier, les deux jeunes femmes portent des tenues et des accessoires très colorés, qui en principe auraient dû fortement contraster dans la salle austère de l'hôpital. Mais celles-ci sont quelque peu éteintes et l'opposition entre la modernité des deux jeunes femmes et la sobriété du couple, renvoyant à une rupture symbolique entre les deux mondes, n'est pas fermement marquée.

En revanche, dans les trois films de la nouvelle période, Almodóvar fait du travail de la couleur une composante essentielle dans la création d'atmosphères : subtils jeux sur le noir et blanc dans le film *Dans les ténèbres*, pour lesquels il recommande à son directeur de la photographie Ángel Luis Fernández de s'inspirer de la peinture de Zurbarán, chromatismes ternes à la mesure de la laideur des banlieues dans *Qu'est ce que j'ai fait pour mériter ça*. Dans *Matador*, c'est, à l'inverse, son usage des couleurs vives, saturées, qui domine, annonçant l'une des caractéristiques les plus notables de sa filmographie postérieure. Cette nouvelle maîtrise de la couleur atteint sa plénitude dans *Matador*, lorsque, à la fin du film, les deux amants se réunissent pour faire l'amour et s'immoler. Le cinéaste y combine savamment les tonalités chaudes, le rouge et le jaune, dans un effet de double renvoi, à la fois à l'univers de la tauromachie et à celui de la passion qui dévore les amants. La diversité des sources lumineuses lui permet de produire de subtils effets chromatiques en ménageant des zones d'ombre et de lumière. La couleur, comme de nombreux autres aspects techniques, quoique présents dans ses deux premiers films, ne se transformeront donc en véritables traits de style qu'une fois que le cinéaste aura les moyens matériels de leur conférer toute leur ampleur.

Nous avons vu plus haut que les deux premiers films d'Almodóvar, dans lesquels le cinéaste faisait intervenir ses amis artistes, ainsi que la diversité des champs dans lesquels ce dernier s'était illustré (roman-photo, musique, etc.) avaient posé les premiers jalons d'une pratique de l'intertextualité, qui se présentait comme l'émanation pour ainsi dire naturelle de la Movida en tant que phénomène socioculturel. S'y ajoutait le modèle du *pop art*, fondé sur le réemploi de matériaux préexistants et donc, également, sur les jeux intertextuels. Cette pratique de l'intertextualité deviendra, avec le temps, l'un des traits stylistiques du cinéma d'Almodóvar, comme le met en évidence l'exposition « Almodóvar : Exhibition », articulée à partir d'une succession d'alcôves réunissant par blocs thématiques de nombreux originaux renvoyant aux multiples références intertextuelles présentes dans l'ensemble de la filmographie du cinéaste. Une carte blanche avait permis à ce dernier, en complément, d'isoler des références cinématographiques marquantes dans son œuvre.

L'une des caractéristiques de la période transitoire qui nous concerne réside dans l'élargissement et la systématisation de ce phénomène, c'est-à-dire dans sa transformation en véritable catégorie stylistique. Pedro Almodóvar n'est pas le seul cinéaste, loin s'en faut, à pratiquer l'intertextualité, mais l'une des modalités de cette dernière, qui prend forme dans la période, le rend à nul autre pareil : son éclectisme. Le caractère autodidacte de sa formation fait qu'il n'hésite pas

à utiliser des références multiples : musicales, littéraires, picturales, photographiques, cinématographiques, etc., sans aucune hiérarchie. Il n'hésite pas à mélanger les genres, la culture d'élite, classique et la culture de masses²⁶. L'un des traits marquants de la période transitoire ici étudiée réside dans la récupération de certains aspects traditionnels de la culture populaire espagnole, que le cinéaste revisite à sa manière. Avec *Dans les ténèbres*, par exemple, Almodóvar se fonde sur un genre cinématographique qui, bien que présent dans le cinéma espagnol avant la guerre civile, avait connu un développement notable sous le franquisme, le cinéma religieux, dont l'un des sous-genres était le film de couvent. *La Hermana alegría* (*La Sœur joie*, 1954, Luis Lucía), avec la chanteuse Lola Flores avait été un des grands succès des années 50, tout comme *La Hermana San Sulpicio* (*La Sœur Saint Sulpice*, 1952, Luis Lucía), interprétée par Carmen Sevilla, d'après un roman d'Armando Palacio Valdés qui avait déjà été adapté deux fois avant la guerre par Florián Rey (1927, 1934), avec la célèbre Imperio Argentina. En introduisant dans le couvent des drogues, un tigre, une chanteuse de cabaret, une Mère supérieure homosexuelle, un atelier de confection de mode pour les statues de la Vierge, Pedro Almodóvar revitalise un genre cinématographique qu'il intègre pleinement à son propre univers cinématographique. Par la suite, au long de sa filmographie, Pedro Almodóvar introduira des références de plus en plus variées, au fur et à mesure de sa propre évolution culturelle, mais toujours avec un éclectisme pleinement assumé.

Au milieu des années 80, plusieurs événements se produisent, qui font annoncer aux journaux la fin de la Movida : la fermeture de la mythique discothèque Rock Ola en 1985, la fin du programme de Paloma Chamorro, *L'Âge d'Or*, le départ de Borja Casani de *la Luna* (qui disparaîtra en 1988), la mort de Tierno Galván, le maire de Madrid, en janvier 1986. Après 1986, le succès grandissant de ses acteurs les plus influents contribue à les intégrer aux grands circuits commerciaux. L'évolution de la société rend leurs œuvres moins provocantes. En 1992, l'Espagne prouve son intégration européenne, son degré de modernisation et son ouverture sur le monde avec l'Exposition universelle de Séville, les Jeux Olympiques de Barcelone et la désignation de Madrid comme capitale culturelle de l'Europe. La Movida se transforme alors en une image de marque, particulièrement prisée des touristes, et s'essouffle. Cependant, Pablo Pérez-Mínguez déclarait en 1991 : « Bien qu'elle soit morte douze fois, cela sent la Movida partout » car « elle a imprégné l'Espagne entière et le monde entier »²⁷. Il est vrai que son esprit plane encore sur l'Espagne d'aujourd'hui.

Cette époque correspond pour Almodóvar à une période de consolidation et de consécration nationale et internationale : *La Ley del deseo* (*La Loi du désir*, 1987) coïncide avec les débuts de la maison de production El Deseo, dirigée par son frère Agustín, qui lui donnera désormais les moyens de développer un imaginaire à sa mesure. *Femmes au bord de la crise de nerfs*, comme nous l'avons dit,

26 Sur la pratique de l'intertextualité, voir la thèse de Bénédicte Brémard, soutenue en 2003, « Le cinéma de Pedro Almodóvar : tissages et métissages », Lille, ANRT, 2003.

27 « Aunque haya muerto doce veces, huele a movida por todas partes », « ha impregnado toda España y todo el mundo ». Propos recueillis dans *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, op. cit., p. 80.

marque le passage à une dimension nouvelle, internationale, avec une nomination aux Oscars. La fin de l'« âge d'or » de la Movida coïncidera alors, pour lui comme pour quelques autres, avec une stabilisation professionnelle se traduisant par une intégration dans la nouvelle industrie de la culture, pleinement assumée, comme le souligne Jean-Claude Seguin : « Ses films ne sont pas uniquement des événements en soi, mais la manifestation d'une stratégie commerciale parfaitement maîtrisée, comme il s'est plu lui-même à le reconnaître »²⁸. Dans un bilan des *Cahiers du Cinéma* à l'occasion du quarantième anniversaire de la revue (1991), qui présente « 20 cinéastes pour 2001 », Almodóvar a désormais sa place parmi les plus grands :

En dix ans et neuf films neufs, Almodóvar a créé sa griffe [...]. Très espagnol, très sentimental et très audacieux, le style d'Almodóvar est donc devenu un label facilement identifiable.²⁹

À défaut de manifeste, la Movida aura donc eu, avec Pedro Almodóvar, son chroniqueur. Ses films, depuis ses premiers courts métrages en super 8 jusqu'à *Femmes au bord de la crise de nerfs*, ont été le miroir, déformé mais saisissant, d'une société qui a accompli en un temps record sa mutation vers la modernité. L'un des films du cinéaste, *Carne trémula* (*En chair et en os*, 1997) a reflété cette dernière. Celui-ci s'ouvre sur la naissance de l'un des protagonistes, Víctor, en janvier 1970, à la fin du franquisme. La séquence est précédée d'un intertitre rappelant le décret de l'état d'exception décrété par Manuel Fraga Iribarne, alors Ministre de l'Intérieur. Elle illustre l'atmosphère sinistre d'une nuit de fête où le seul véhicule présent est un bus qui vient de terminer son service. Les rues sont vides, le silence règne. Un graffiti sur le mur témoigne de la tension politique des dernières années de la dictature où la répression et le manque de liberté sont plus forts que jamais, cinq années avant la mort du Caudillo. À l'autre extrémité du film, c'est l'enfant de Víctor qui va bientôt naître, une nuit de fête, vingt-six ans plus tard. La séquence finale met en scène la rue madrilène, remplie de piétons, encombrée par les voitures, bruyante. Dans la récupération de l'espace urbain, de la rue en particulier, désormais lieu par excellence de la sociabilité madrilène, toutes classes sociales désormais confondues, la Movida, qui en a fait son théâtre, a joué un rôle fondamental. La récupération de la rue symbolise dans le film la conquête de la liberté et, ainsi que le déclare la voix off de Víctor, la fin de la peur : « Quand je suis né, il n'y avait personne dans la rue. Les gens étaient morts de trouille, heureusement pour toi, mon fils, cela fait longtemps qu'on a oublié la peur en Espagne ». La victoire sur la peur est indéniablement liée à l'action d'une génération d'hommes politiques qui a engagé durablement le pays sur la voie de la démocratie, consignée par la Constitution de 1978 et marquée par le rétablissement de la liberté d'expression. Cependant, la Movida

²⁸ Jean-Claude Seguin, *Almodóvar. Filmer pour vivre*, op. cit., p. 22-23.

²⁹ Frédéric Strauss, « 20 cinéastes pour 2001 : Pedro Almodóvar », *Cahiers du Cinéma*, spécial 40^{ème} anniversaire n° 443-444, mai 1991.

a également, sur un plan social, joué à sa manière un rôle non négligeable dans cette victoire sur la peur.

La vision ludique, festive et hédoniste de la vie, sur laquelle elle s'est fondée à l'origine me semble pouvoir être mise en relation avec l'esprit carnavalesque, tel qu'il a été analysé par Mikhaïl Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. Pour Bakhtine, la culture carnavalesque, « marquée notamment par la logique originale des choses "à l'envers", "au contraire", des permutations constantes du haut et du bas, de la face et du derrière »³⁰, se présente comme l'une des réponses, momentanément subversive, de la contre-culture populaire au sérieux mortifère de la culture officielle :

Dans la culture classique, le sérieux est officiel, autoritaire, il s'associe à la violence, aux interdits, aux restrictions. Il y a toujours dans ce sérieux un élément de peur et d'intimidation. Celui-ci dominait nettement au Moyen Âge. Au contraire, le rire suppose que la peur soit surmontée.³¹

Ce n'est pas un hasard si le Carnaval avait été interdit sous Franco. La Movida a fonctionné à la manière d'un épisode carnavalesque qui a réhabilité le sens de la dérision et de l'éphémère, après quatre décennies de culture officielle placée sous le signe du sérieux le plus absolu. Le photographe Pablo Pérez-Mínguez avait parfaitement perçu cette dimension lorsque, interrogé en 1991 sur la Movida, il déclarait :

La frivolité est l'une des choses les plus sérieuses du monde. Avoir mis au grand jour la frivolité, c'est un des grands succès de la Movida. Surtout pour l'Espagne de l'époque. C'était ce dont on avait besoin [...]. Nous sommes tous si sérieux, si Philippe II. Ce fut une soupape de sécurité, un des canots qui nous permit de parcourir les fleuves les plus merveilleux.³²

Le cinéma de Pedro Almodóvar, l'un des représentants les plus emblématiques de la Movida, se rattache indéniablement à cette dimension carnavalesque.

Nancy BERTHIER

Université Paris Sorbonne Paris IV
CRIMIC, EA 2561

30 Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 19.

31 *Ibidem*, p. 98.

32 « La frivolidad es de las cosas más serias que hay en el mundo. Haber sacado la frivolidad es uno de los grandes éxitos de la movida. Sobre todo para la España de ese momento. Era lo que necesitábamos [...]. Somos todos tan serios, tan Felipe II... Fue una válvula de escape, una de las canoas que nos permitió recorrer los ríos más maravillosos », Propos recueillis dans *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, *op. cit.*, p. 83.

Bibliographie

- AAVV, ¡Almodovar. Exhibition!, Paris, Panama, 2006.
- Almodóvar, Pedro, *Patty Diphusa y otros textos*, Madrid, Anagrama, 1991.
- Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970. Coll. « Tel ».
- Berthier, Nancy, « Crítica cinematográfica y nacionalidad », *Cine, nación y nacionalidades en España* (Dir., Nancy Berthier, Jean-Claude Seguin), Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. 11-24.
- Bessière, Bernard, *La culture espagnole. Les mutations de l'après-franquisme (1975-1992)*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- Brémard, Bénédicte, « Le cinéma de Pedro Almodovar : tissages et métissages », Lille, ANRT, 2003.
- Cervera, Rafa, *Alaska y otras historias de la Movida*, Barcelone, Plaza y Janés, 2003.
- Feenstra, Pietsie, « Penser la notion d'auteur », *Penser le cinéma espagnol. 1975-2000* (dir. Nancy Berthier), Lyon, Grimo, 2001.
- Gallero, José Luis, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Ardora, 1991.
- Imbert, Gérard, « Mythologies nocturnes : la ville comme parcours (le Madrid de la « movida ») », *Hispanística XX*, n° 3, 1996, p. 307-318.
- Lenquette, Anne, *Nouveaux discours narratifs dans l'Espagne postfranquiste 1975-1995*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- , « La Movida au cinéma ou la sublimation du quotidien », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan, n° 77, avril 2005, p. 81-83.
- Seguin, Jean-Claude, *Almodóvar. Filmer pour vivre*, Paris, Ophrys, 2010.
- Strauss, Frédéric, *Conversations avec Pedro Almodóvar*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004.
- , « 20 cinéastes pour 2001 : Pedro Almodóvar », *Cahiers du Cinéma*, spécial 40^e anniversaire n° 443-444, mai 1991.
- Umbral, Francisco, *Diccionario Cheli*, Barcelone, Grijalbo, 1983.
- Vidal, Nuria, *El cine de Pedro Almodóvar*, Barcelone, Destino, 1988.

