

## Pedro Almodòvar, « un homme à plusieurs facettes ». Auto-mise en récit et ambiguïté de la personne et du sujet dans *Auto-interview* (1984)

Magali Dumousseau-Lesquer

---



### Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/6969>

DOI: 10.4000/narratologie.6969

ISSN: 1765-307X

### Publisher

LIRCES

### Printed version

Date of publication: 1 January 2001

Number of pages: 397-416

ISBN: 2914561032

ISSN: 0993-8516

### Electronic reference

Magali Dumousseau-Lesquer, "Pedro Almodòvar, « un homme à plusieurs facettes ». Auto-mise en récit et ambiguïté de la personne et du sujet dans *Auto-interview* (1984)", *Cahiers de Narratologie* [Online], 10.1 | 2001, Online since 03 November 2014, connection on 23 February 2021. URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/6969> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/narratologie.6969>

---

**PEDRO ALMODÓVAR,  
« UN HOMME À PLUSIEURS FACETTES »  
AUTO-MISE EN RÉCIT ET AMBIGUÏTÉ DE LA  
PERSONNE ET DU SUJET DANS  
AUTO-INTERVIEW (1984)**

Magali DUMOUSSEAU-LESQUER  
CERS Montpellier III

La renommée des films de Pedro Almodóvar tend souvent à occulter les autres facettes de cet artiste pluriel qui, parallèlement au cinéma, s'est aussi exercé au théâtre<sup>1</sup>, à la chanson et à l'écriture.

Ainsi, en 1982, sous prétexte d'enregistrer les différentes chansons qu'il interprète dans son dernier film, *El Laberinto de Pasiones*, (1982) Pedro Almodóvar se retrouve co-interprète au côté de Fanny McNamara (Fabio de Miguel) d'un nouveau groupe pop du nom de *Black Kiss Dolls*, formé de jeunes artistes reconnus à Madrid au début des années 80<sup>2</sup>. Face au succès, cette formation improvisée se transforme rapidement en « Almodóvar & McNamara », un duo kitsch de disco-pop, célèbre de par ses représentations en public hautes en couleurs et où l'on pouvait voir notamment Almodóvar en robe de chambre et pantoufles ou en bas résilles et talons aiguilles chanter « Voy a ser mamá » (1983).

Un intérêt pour la musique donc, mais aussi pour l'écriture, comme en témoigne en 1981, la rédaction d'un essai intitulé *Fuego en las entrañas*, illustré par Mariscal<sup>3</sup>. Plus récemment,

---

<sup>1</sup> Il fait partie dans les années 70, d'une troupe de théâtre indépendant de Madrid appelée "Los Goliardos" et dans laquelle il rencontre l'actrice Carmen Maura

<sup>2</sup> Le groupe se compose notamment de Bernardo Bonezzi (guitare), Ana Curra (clavier), Eduardo Benavente (batterie), Gaspar Montalbano (percussions), Carlos García Berlanga et Nacho Canut.

<sup>3</sup> *Fuego en las entrañas* : Edition La Cúpula, collection Onliyú pour *El Víbora*, Barcelone, 1981.

en 1991, il publie *Patty Diphusa y otros Textos*, traduit en français sous le titre de *Patty Diphusa, la Vénus des lavabos*<sup>4</sup>. L'origine de ce roman se situe au début des années 80. Il apparaît dans la revue *El Víbora*, sous la forme d'un roman photo intitulé *Toda tuya*<sup>5</sup>, dont le personnage principal s'appelle Patty et dans lequel nous découvrons des scènes que nous retrouverons plus tard dans le roman, mais aussi dans une autre revue, *La Luna de madrid*, sous la forme d'une série intitulée *Con ustedess Patty Diphusa..* Outre les nouvelles et les romans-photos, Almodóvar s'essaie aussi fréquemment à un genre qu'il semble apprécier particulièrement et sur lequel porte notre étude : l'auto-interview.

« Pedro Almodóvar desarrolla una continuada actividad en prensa, donde habla de sí mismo, de sus películas e, incluso, en bastantes ocasiones se autoentrevista. « Vivo en continuo egotrip », ha dicho este director. (*Fotogramas*, n° 1705, 1985.) »<sup>6</sup>

Le texte qui a retenu notre attention est une auto-interview rédigée sous prétexte de la promotion du film *Entre Tinieblas* en 1984, date significative dans la chronologie de la movida (1976-86). Ce texte de neuf pages est inséré dans la deuxième partie du roman *Patty Diphusa, la Vénus des lavabos*, dans le chapitre intitulé « Remplissage ».<sup>7</sup> Il nous a semblé opportun, face à la répétition de cet exercice à partir de cette date, de nous demander que pouvait bien signifier pour le célèbre cinéaste le recours à l'auto-interview, à l'image de Fellini et Wells.

---

<sup>4</sup> Pedro Almodóvar : *Patty Diphusa, la Vénus des lavabos*. Editions Ramsay/de Cortanze. Collection Point, Série Romans R582, Paris, 198 p.

<sup>5</sup> *Toda Tuya* : *El Víbora* n° 32-33, Barcelona, Photographies de Pablo Pérez Mínguez. Réalisation Txomin Salazar.

<sup>6</sup> María Antonia García de León & Teresa Maldonado p. 61 : *Pedro Almodóvar ; la otra España cañi (sociología y crítica cinematográfica)*. Diputación de Ciudad Real-Area de Cultura. Biblioteca de Autores y Temas manchegos. 1989. Ciudad Real. 291 p.

Voir aussi une autre auto-interview en « A título personal ». *Diario 16* ; 16/01/83.

<sup>7</sup> « Auto-interview », 1984 : in *Patty Diphusa, la Vénus des lavabos*, p. 129-137.

Il convient pour cela d'examiner en premier lieu le genre littéraire de l'interview sur lequel se base logiquement l'auto-interview. Il s'agit d'une pratique relativement récente introduite en France, selon G. Genette, sur un modèle américain par le *Petit Journal* en 1884, et qu'il définit comme :

« Un dialogue, généralement bref et assuré par un journaliste professionnel, commis d'office à l'occasion ponctuelle de la sortie d'un livre, et portant en principe exclusivement sur ce livre ».<sup>8</sup>

Outre la différence qui fait que dans l'auto-interview, le journaliste et l'interviewé ne sont qu'une seule et même personne, notre texte correspond en certains points à cette définition : il s'agit bien d'un dialogue (puisqu'il adopte le schéma Questions/Réponses), relativement bref (neuf pages), réalisé à l'occasion de la promotion du dernier film du réalisateur. Almodóvar justifie son auto-interview par ces quelques lignes d'introduction :

« J'aime les choses qui portent en elles un message. Ces pages en ont un très concret, et qui est en relation avec mon dernier film, *Dans les ténèbres* : allez le voir ! J'ai choisi, dans ce but, l'auto-interview, bien que je n'aie ni question à me poser ni réponse à me formuler ».  
(p. 129)

Ce texte aurait donc une vocation purement publicitaire, l'auteur se défendant de tout désir d'introspection. En ce sens, il semble en effet adopter les critères de l'interview classique définie par Roland Barthes comme « un jeu social » répondant à certaines règles dont notamment celle de correspondre d'avantage à un besoin d'informations diverses sur le document qu'à un véritable commentaire de l'œuvre, comme le résume G. Genette en ces quelques mots :

« Un livre a paru, il faut le faire savoir, et faire savoir en quoi il consiste, par exemple en « en parlant » avec son auteur ».<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Gérard GENETTE : *Seuils*. Col Poétique. Ed. Seuil, Paris, 1987, 388 p. p. 329.

<sup>9</sup> *Idem* p. 331.

Tout au long du texte, nous retrouvons les clés fondamentales faisant de l'interview une machine qui fonctionne sur des réflexes, sur des « clichés interchangeable, stock de questions types ». Parmi les clichés cités, nous pouvons relever les questions portant sur l'influence autobiographique, sur l'influence d'autres auteurs et sur le problème des clés de compréhension des œuvres. Autant de thèmes abordés par P. Almodóvar dans son auto-interview :

« Question : Il est tout de même surprenant qu'avec ce que tu appelles ton éducation « spectaculairement » religieuse, tu aies créé des personnages de religieuses si charmants. » (p. 136)

« Réponse (...) Ce film sera très proche d'Hitchcock... » (p. 134)

« Question : Quelles sont, à ton avis, les raisons de ton succès ?

Réponse : Les gens s'ennuient et ils ne me comprennent pas ». (p. 133)

P. Almodóvar introduit aussi délibérément des clichés, comme dans un désir de coller d'avantage au genre de l'interview :

« Question : Donne-moi quelques lieux communs, quelques clichés au sujet du succès ». (p. 137)

Cependant, l'auteur élimine un élément fondamental de l'interview classique, « la question la plus productive, dans les interviews de romanciers », et qui « consiste à exiger de l'auteur qu'il explique la conduite de ses personnages ». <sup>10</sup> Or, P. Almodóvar pervertit en cela l'interview car le film qu'elle est censée promouvoir n'y est pratiquement pas abordé. Il n'y est fait allusion qu'à partir de la septième page, et toujours à travers une approche biographique ou en rapport avec l'ego de l'auteur, ce qui le conduit à parler d'avantage de sa propre personne que des personnages du film :

« R : *Dans les ténèbres* est un film dans la lignée de *Mad Max 2* : un film pour gagner de l'argent et m'apporter la gloire. » (p. 135)

---

~ <sup>10</sup> *Idem* p. 333.

« R : E.T<sup>11</sup> est un film délibérément dramatique et sentimental. J'adore le funky, le glam (...) Mais j'aime aussi les boléros, le blues (...) » (p. 136)

« Q : Il est tout de même surprenant (...) que tu aies créé des personnages de religieuses si charmants.

« R : (...) Mon expérience avec les curés fut monstrueuse, mais elle ne m'a guère affecté ». (p. 136-137)

Voici toutes les informations que P. Almodóvar nous donne du film. Le texte, qui est censé promouvoir l'œuvre, nous dévoile en réalité la personnalité du réalisateur. Nous pouvons alors nous demander quel est le sujet réel de cette auto-interview. L'auteur nous répond dans l'introduction p. 129 :

« A Madrid, le trip à la mode, c'est celui de l'ego et je n'ai pas l'intention d'y échapper. De plus, si quelqu'un doit écrire sur Almodóvar, j'aime autant que ce soit moi ».

Le sujet réel sur lequel porte l'auto-interview semble donc être l'auteur de l'œuvre et non l'œuvre elle-même comme il nous l'annonçait au début du texte.

Dans l'auto-interview, l'interviewer (Almodóvar), va donc questionner l'interviewé (Almodóvar) sur un sujet qui se révèle être aussi Almodóvar. En ceci, l'auteur semble s'éloigner du genre de l'auto-interview pour se rapprocher de ce que nous pourrions qualifier "d'auto-entretien", en nous basant sur la définition qu'en donne G. Genette :

« L'entretien abandonne très souvent le terrain de l'œuvre au profit d'une rétrospection plutôt autobiographique dont la pertinence paratextuelle est plus indirecte ». <sup>12</sup>

Nous remarquons aisément que, outre les quelques questions se rapportant au film et auxquelles Almodóvar répond par une approche autobiographique, la majorité des questions le concernent directement :

---

<sup>11</sup> E. T : *Entre Tinieblas*, titre original traduit en français par *Dans les ténèbres*.

<sup>12</sup> Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 334.

« Q : Mais tu vis et tu travailles à Madrid ? »  
(p. 130)

« Q : Comment arrives-tu à les convaincre de produire tes films ? » (p. 130)

« Q : Mais tu donnes de toi-même une image plus agressive... » (p. 131)

« Q : Tu t'es spécialisé dans la direction des femmes (...) ». (p. 132)

« Q : Avec qui aimerais-tu écrire ? » (p. 133)  
Etc....

En cela, cet « auto-entretien » assume pleinement son rôle d'építex-te<sup>13</sup> en tant « qu'ensemble dont la fonction paratextuelle est sans limites précises, et où le commentaire de l'œuvre se diffuse indéfiniment dans un discours biographique, critique ou autre, dont le rapport à l'œuvre est parfois indirect et à la limite indiscernable ».<sup>14</sup>

Il ne s'agit pas d'une interview journalistique mais d'un texte littéraire adoptant le schéma d'une auto-interview et destiné à être publié dans un roman. Cette auto-interview se présente donc comme un építex-te auctorial autonome, entièrement assumé par l'auteur sans participation d'un médiateur, le journaliste n'existant pas. En cela, comme le souligne G. Genette, il possède « sur l'építex-te médiatisé l'avantage manifeste de l'autonomie, qui le protège des contraintes et des aléas du dialogue : l'auteur y prend résolument l'initiative, et garde la maîtrise de son commentaire »<sup>15</sup>. P. Almodóvar, en commentant la qualité de son auto-interview par rapport à une interview classique, souligne d'ailleurs comme élément positif l'absence de médiateur :

« R : Le reste du temps, et bien que j'aie un journaliste en face de moi, je ne suis qu'un être tout à fait normal, fatigué, parlant avec difficulté, et troublé par la seule présence d'un étranger ». (p. 131)

---

<sup>13</sup> « Élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte, dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité » c'est-à-dire, en parodiant G. GENETTE « Anywhere out of the « film ». *Idem* p. 316.

<sup>14</sup> *Idem* p. 318.

<sup>15</sup> Gérard GENETTE, *op. cit.*

Il est d'autant plus protégé des contraintes et des aléas du dialogue qu'il s'agit là d'un « auto-dialogue ». Almodóvar (destinateur) se pose des questions et se répond. De ce fait, il ne s'adresse pas seulement au public mais aussi à lui-même. Entre l'auteur et le public s'intercale la présence d'un destinataire premier qui n'est autre que l'auteur lui-même. En ce sens, nous pensons pouvoir qualifier cette auto-interview d'építex-te auctorial autonome privé :

« Ce qui distingue l'építex-te privé de l'építex-te public n'est pas exactement l'absence de visée du public, et donc d'intention de publication : bien des lettres, bien des pages de journal sont écrites dans une claire prescience de leur publication à venir, et l'effet qu'exerce sans doute cette prescience sur leur rédaction n'entame pas leur caractère privé, voire intime. Ce qui définira pour nous ce caractère, c'est la présence interposée, entre l'auteur et l'éventuel public, d'un destinataire premier (un correspondant, un confident, l'auteur lui-même) qui n'est pas perçu comme un simple médiateur ou relais fonctionnellement transparent, une « non-personne » médiatique, mais bien comme un destinataire à part entière, à qui l'auteur s'adresse pour lui-même, fût-ce avec l'arrière-pensée de prendre ultérieurement le public à témoin de cette interlocution»<sup>16</sup>.

Bien que publié initialement en 1984 dans la revue *Diario 16*, ce texte ne semble pas s'adresser directement au public, et se perd parfois dans les méandres de l'introspection, comme le souligne le rappel à l'ordre p. 133 :

« R : (...) Mais nous parlions de *Dans les Ténèbres* ; souviens-toi que cette interview porte sur un message très concret.

Q : Que les gens aillent voir le film ».

Ainsi, après avoir tenté de définir la catégorie paratextuelle dont relève cette auto-interview, et en avoir déduit que l'auteur en fait un építex-te auctorial autonome privé dans le but de se questionner sur lui-même, il nous a semblé opportun de nous intéresser au fonctionnement de « la personne » dans

---

<sup>16</sup> *Idem* p. 341.

ce texte, afin de découvrir plus précisément qui prend réellement part à l'interview.

Le texte commence ainsi : « J'aime les choses qui portent en elles un message ». La première personne du singulier apparaît clairement dès le début. Sachant qu'il s'agit d'une auto-interview rédigée par Pedro Almodóvar, il semble évident que ce « je » se rapporte directement au réalisateur. Cependant, il précise que « si quelqu'un doit écrire sur Pedro Almodóvar, j'aime autant que ce soit moi », instaurant ainsi une différence entre celui qui va poser les questions et celui qui va y répondre, comme s'il s'agissait de deux personnes distinctes. Nous pouvons relever dans cette formulation une distanciation délibérée entre le « moi » qui va mener l'entretien et ce « Pedro Almodóvar » dont il est question, et que « moi » désigne à la troisième personne du singulier. De même, à la fin de la page 130, Almodóvar tire une conclusion sur l'auto-interview, qui semble quelque peu anticipée puisque celle-ci débute à peine :

« Q : T'a-t'on déjà fait remarquer que les interviews que tu écris toi-même sont bien meilleures que les autres ? »

Ce commentaire, formulé par le « moi » privé, nous permet de comprendre que l'artiste ou plus précisément le créateur que représente Almodóvar (celui qui écrit, qui filme, qui chante...), est exclu de ce « moi » qui mène l'interview. Il est donc légitime de penser que dans cette auto-interview, « moi », c'est à dire la personne que représente le réalisateur dans le privé va questionner Pedro Almodóvar, autrement dit son alter ego, artiste médiatisé.

Nous remarquons que dans les premières pages de l'interview, le pronom personnel « je » n'intervient pas au niveau des questions, donc du « moi » privé. Ceci semble relativement logique puisqu'ici le « moi » privé joue le rôle du médiateur revenant d'ordinaire au journaliste, et que celui-ci est censé s'effacer face à la célébrité qu'il interroge, en adoptant, selon le schéma de l'interview classique, le statut de « non-personne ». Nous pouvons donc être amenés à penser que cette auto-interview, malgré sa spécificité d'épitéxte auctorial privé ne nous révélera rien de personnel, et qu'il s'agit somme

toute d'une interview classique mettant en avant l'image d'une célébrité. Cependant, à partir de la page 132, ce « moi » privé intervient directement dans l'interview à la première personne du singulier, oubliant son rôle de « non-personne » médiatrice entre l'artiste et le public :

« Q : Je te croyais plus réaliste ». (p. 132)

« Q : Ah bon ? Je croyais que tu faisais un cinéma d'auteur ? » (p. 135)

« Q : Mais s'il y a autre chose, j'aimerais le savoir ». (p. 135)

« Q : Donne-moi quelques lieux communs, quelques clichés au sujet du succès ». (p. 137)

Cette remarque vient conforter ce que nous avançons précédemment à savoir que progressivement l'interview devient entretien, l'emploi de « je » par le médiateur instaurant une relation particulière avec l'interviewé. De « non-personne », il devient complice, confident. Comme il ne questionne directement à la première personne que dans un sens critique, il n'est pas impossible d'envisager que ce « je » inquisiteur, représente en réalité à travers la figure du « moi privé », la conscience du réalisateur. Ce texte deviendrait ainsi un questionnement de l'artiste créateur par sa propre conscience et son identité première, au sujet de sa création. Ceci sous-entendrait une sorte de dédoublement entre l'identité première de l'homme de la Manche, et le célèbre artiste madrilène qu'il est devenu. p. 131, Almodóvar nous confie :

« R : Ce n'est que lorsque j'écris que je deviens un personnage. Le reste du temps, et bien que j'aie un journaliste en face de moi, je ne suis qu'un être tout à fait normal (...) ». (p. 131)

Il dévoile ainsi que lorsqu'il crée, il devient autre et dépasse le simple stade de l'homme tout à fait normal pour devenir personnage, ce qu'il confirme peut après :

« Je suis un homme à plusieurs facettes : l'une d'elles est présente dans *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier* ; l'autre dans *Dans les ténèbres* ».

L'une de ces facettes, celle qui est présentée dans *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*, premier film de P. Almodóvar, correspond à l'homme tout à fait normal, c'est

à dire à l'identité originelle et aux principes artistiques premiers de l'artiste. Ce film nous présente en effet la vie de quelques « modernos » pendant la movida et revêt une certaine valeur biographique, puisque Almodóvar, alors inconnu, tourne chez des amis (les peintres Costus) qu'il met en scène (apparaissent également Alaska, Ceesepe, Fanny McNamara...).

L'autre facette est celle qui apparaît dans *Dans les ténèbres*, film de fiction sur la vie d'une communauté de nonnes dans un couvent madrilène, thème sur lequel Almodóvar semble vouloir insister en rejetant tout lien en rapport avec son propre passé :

« R : Ca ne m'intéresse pas de faire un film revanchard. Il faut beaucoup de mémoire et de rancœur pour prendre sa revanche après que les années se soient écoulées. Je n'ai ni l'une ni l'autre. (...) Je vis le présent et le présent doit être absolument nouveau (du moins pour moi). » (p. 136)

Outre l'aspect biographique, il existe une autre différence entre ces deux films, se rapportant aux valeurs artistiques du réalisateur : *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier* est un film underground d'influence punk et pop, diffusé en 1980 auprès d'un cercle réduit de spectateurs intéressés à l'époque par le hors-norme. *Dans les ténèbres* nous apparaît au contraire comme un film plus traditionnel :

« R : Ce qui a déconcerté nos « modernes », c'est que ce soit un film aussi chargé d'émotions. On a même parlé d'arnaque : sale temps pour la poésie lyrique ! Il arrive un moment où en amusant trop tu cesses de divertir. Alors on en revient aux thèmes de toujours, tu sais ces choses qui prennent toujours une majuscule. Au fond, rien n'a changé. Les sujets depuis que l'homme est homme sont toujours les mêmes : le plaisir, la douleur, la vérité, la liberté, l'amour, la mort... » (p. 136)

Contrairement à *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*, film underground, *Dans les ténèbres* nous est présenté par le créateur comme un produit à pure finalité commerciale :

« R : *Dans les ténèbres* est un film dans la lignée de *Mad Max 2* : un film fait pour gagner de l'argent et m'apporter la gloire ».

« Q : Avec un film comme *E.T.*, que peux-tu espérer en plus de l'argent et de la gloire ?

R : Ca te semble peu ? » (p. 135)

Nous pouvons souligner l'humour d'Almodóvar qui, par le biais des initiales du titre, établit un parallèle entre son film et le célèbre succès commercial de Steven Spielberg, réalisé en 1982. De même, il compare son film à *Mad Max 2*, ou bien encore cite de façon indirecte le titre d'une chanson du groupe Golpes Bajos, véritable succès de l'année 1983 : *¡Malos tiempos para la lírica !*.

L'existence de ces deux personnalités se laisse aussi percevoir à travers le caractère contradictoire des réponses d'Almodóvar.

« R : Je vis à Madrid sans y vivre ». (p. 130)

« R : A présent, en cet automne-hiver, je prétends donner l'image contraire ». (p. 131)

« R : Je n'aime pas rêver, mais quelques fois, je ne peux l'éviter ». (p. 132).

« Q : Tu donnes l'impression de te moquer de tout.

R : Seulement des interviews. (...) Non, je ne me moque de rien. ». (p. 133)

« R : (...) Je suis une centrale électrique pleine d'idées désordonnées, de lacunes culturelles et de sentiments contradictoires ». (p. 131)

Almodóvar apparaît déjà dans cette auto-interview comme un homme à double personnalité : celle, représentée par sa conscience, son « moi » privé d'homme « tout à fait normal » aux aspirations plutôt undergrounds, qui interroge, car elle se sent menacée dans son intégrité, celle du créateur à la recherche du commercial et de la gloire.

Les notions de transformation, de mutation sont d'ailleurs des éléments récurrents dans le texte. Ainsi, Almodóvar nous dévoile dans cette auto-interview diverses idées de scénarios axés autour des notions contradictoires de permanence et de mutation : alors que l'histoire du peureux paranoïaque qui devient grand maître européen d'arts martiaux, insiste sur les changements radicaux de personnalité, celui concernant la vie de Bette Davis dans lequel l'actrice doit jouer son propre rôle aux différentes étapes de sa vie, « même lorsqu'elle est petite », révèle un désir de permanence identitaire. La person-

nalité du réalisateur semble être, quant à elle, plutôt soumise à la transformation comme le révèle le fait qu'il change d'image d'une saison à l'autre :

« Q : Mais tu donnes de toi-même une image plus agressive...

R : La saison passée, oui. A présent, en cet automne-hiver, je prétends donner l'image contraire : celle d'un pauvre garçon qui a besoin d'amour. Ca colle plus à la réalité. » (p. 131)

« Ca colle plus à la réalité » souligne bien qu'il ne s'agit pas de la réalité, et que cette image ne correspond en rien à son identité première, à son « moi » privé. Cette situation ambiguë d'évolution de la personnalité et de dédoublement sous-entendant en effet le rejet de la personnalité première, et dévoile un problème de crise identitaire chez le réalisateur qui en 1984, face au succès de ses films se demande s'il doit renier ses idées underground initiales et céder à la tentation commerciale. Il ne sait comment se comporter face à ce succès grandissant : doit-il rester dans l'ombre, fidèle à lui même ou partir à la conquête de la gloire et céder à la tentation de la reconnaissance internationale ?

Il convient de préciser que ce comportement n'est pas propre à Almodóvar mais qu'il s'inscrit dans le cadre d'une crise identitaire qui a concerné la majorité des artistes madrilènes ayant fait partie de ce que l'on a dénommé la Movida. Ces artistes qui depuis 1976, étaient restreints à la sphère de l'underground, acquièrent une reconnaissance publique à Madrid dès 1982. A partir de cette date, les contrats commerciaux se multiplient dans le domaine musical, la mode, le design... et les galeries d'art s'ouvrent aux peintres et aux photographes. Cette euphorie artistique est cependant ralentie autour de 1984, la crise du marché de l'art se faisant de plus en plus présente. Seules les œuvres à valeur marchande reconnue sont désormais acceptées, c'est la fin du « Todo Vale », ce qui sous entend concessions commerciales, une certaine dégénérescence artistique et un renoncement obligatoire aux principes undergrounds initiaux pour les artistes s'exprimant depuis 1976.

Le choix est d'autant plus complexe car, qui dit gloire, dit reconnaissance nationale voire internationale, pour des artistes dont la renommée est entièrement liée à une mouvance exclusivement madrilène. La question est de savoir s'ils sauront exister de façon indépendante hors des frontières de la capitale à laquelle ils se sont totalement identifiés comme le souligne le réalisateur dès le début de l'auto-interview. En effet, alors qu'il vient d'annoncer qu'il allait écrire sur Almodóvar, la première question posée est :

« Q : Aujourd'hui, on parle beaucoup de Madrid ?

L'identification entre les artistes madrilènes et Madrid semble totale, comme s'il s'agissait d'un transfert :

« On dit souvent (même-moi !) que les idées, on les trouve ici et que l'Europe entière, a les yeux rivés sur nous. On éprouve, bien sûr, une certaine fierté à habiter un tel endroit. Mais ça n'a pas de sens. On cesse de se sentir soi-même pour devenir une ville. On souffre d'une sorte d'image narcissique ». (p. 130).

Almodóvar a peur du succès car celui-ci a visiblement entraîné la perversion de l'essence même de la ville et c'est ce que semble redouter son « moi » privé :

« A Madrid, il se passe toujours quelque chose, c'est vrai. Mais on a l'impression que Madrid est en train de perdre, ce qui est dangereux, une de ses principales caractéristiques. Nous qui vivons dans cette ville, nous n'avons jamais eu de racines. Nous n'avons jamais su de quoi est fait ce sentiment d'appartenance qu'on trouve à Barcelone, par exemple. Nous vivions à Madrid comme dans n'importe quel lieu. Rien n'était prémédité, tout était accidentel, fortuit. Et voilà que maintenant on nous parle d'une culture madrilène, on la défend, on la compare à d'autres ! » (p. 130)

Madrid nous est présentée comme un paradis perdu, un lieu vierge de toute racine soudainement perverti par l'accès à la culture c'est à dire par la création artistique. De la même façon, Almodóvar nous présente à travers les réponses de l'auto-interview, un artiste lui aussi perverti par la création liée à la tentation de gloire. En effet, cet artiste qui pratique l'hypnose pour séduire les producteurs (p. 130), qui change

d'image à volonté et adopte notamment celle, attendrissante, « d'un pauvre garçon qui a besoin d'amour » (p. 131), qui s'est « spécialisé dans la direction des femmes », et qui avoue qu'il y a, entre elles et lui, « un sentiment de réciprocité » car il « réveille en elles des sentiments maternels, et réciproquement » (p. 132), abandonné par son ange gardien (p. 133), et qui souffre de ne pas comprendre les gens et d'être lui-même incompris (p. 133), se rapproche bien moins du divin que du démoniaque et de la représentation biblique de la tentation.

Cet homme tout a fait normal, en réalisant des films, en chantant, en écrivant, a accédé aux fonctions de créateur. Or, que lui ont apporté la création et le succès ?

– une pudeur qu'il essaie de masquer :

« R : Je me montre comme je suis, mais je suis très très pudique. J'ai recours à l'ironie ou à l'ambiguïté, par pudeur ». (p. 133)

– la connaissance de la mort :

« Q : *Dans les ténèbres* est le premier de tes films, réalisés à ce jour, où quelqu'un meurt. Dans *Qu'ai-je fais pour mériter ça ?*, il y a aussi un assassinat. Et dans l'histoire que tu viens de me raconter, ce projet avec Bowie sur la peur et la défense personnelle, la mort est aussi très présente... Pourquoi cette présence de la mort dans tes derniers films ?

R : Je n'ai jamais rien compris à la mort. Je sais qu'elle existe, mais je n'arrive pas à l'appréhender. Avant, dans *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier* et dans *Labyrinthe des Passions*, et bien que je sois l'auteur de mes histoires, jamais elle n'apparaissait : je la rejetais. Maintenant, au contraire, j'essaie de la mettre dans mes films, comme pour m'y habituer » (p. 135)

– la condamnation à un travail perpétuel :

« Q : Plusieurs fois, nous nous sommes posé des questions concernant ta créativité galopante.

R : Elle trouve sa source dans le désespoir, je l'ai déjà dit à maintes reprises. Le travail ne me détend pas, au contraire, il m'ouvre les portes d'autres insatisfactions. (...) Quand je termine un film, un disque ou un rôle, je suis plus mal que je ne l'étais avant de commencer. J'ai

tout de suite besoin de me plonger dans un autre projet. (...) La pudeur, l'insécurité et la nécessité de ne pas rester les bras croisés constituent les autres éléments moteurs de cette centrale ». (p. 131)

– la solitude :

« R : Le succès fait que tu te sens plus seul et plus parano que jamais ». (p. 137)

« R : On souffre d'une sorte d'image narcissique. On est soi-même, mais plus seul que jamais ». (p. 130)

Autant de notions qui permettent d'entrevoir l'intertexte de la Genèse par l'évocation indirecte du serpent tentateur et d'Adam, perverti par la découverte de la Connaissance, condamné à travailler sans fin et qui se retrouve seul, chassé du Paradis afin de ne pas avoir accès à l'arbre de la Vie Eternelle.

Nous retrouvons ce dilemme de la tentation et la notion de lutte entre le bien et le mal dans la signature de cet artiste créateur :

« R : Il existe un livre de conseils et d'exemples de règles de vie appelé *La Jeune Fille Chrétienne*, où j'ai trouvé la plus grande partie de mes dédicaces. (...) Le livre est rempli de concepts du genre « si tu aimes le luxe et les divertissements de la société, ton trésor n'est pas Dieu mais Baal », ou encore « n'imites pas ces jeunes imbéciles qui se complaisent dans les spectacles publics où elles exhibent leurs ornements de pacotille et affichent leur fugace beauté ». Quand je n'ai pas mon livre sous la main et que j'écris : « N'aie pas peur du plaisir », on peut penser que c'est parce que j'aimerais coucher avec le dédicataire. Pour moi, le plaisir n'est ni une idéologie, ni un acte militant, mais la permanence d'un désir insatisfait » (p. 134).

Nous pouvons alors nous demander, à l'instar de son "moi" privé, quel est ce désir insatisfait, et à quoi aspire Almodóvar en réalisant un film du style de *Dans les ténèbres*, en rupture avec l'esthétique de la Movida présente jusqu'alors dans tous ses films :

« Q : Avec un film comme *E.T.*, que peux-tu espérer en plus de l'argent et de la gloire ?

R : Ça te semble peu ?

Q : Non, mais s'il y a autre chose, j'aimerais le savoir ». (p. 135)

La conscience, le « moi » privé agit ici comme un véritable inquisiteur, désireux de percer le secret de l'artiste et de l'amener à confesser l'origine de sa créativité, question qui semble être au cœur de cet entretien :

« Q : Plusieurs fois, nous nous sommes posé des questions concernant ta créativité galopante.

R : Elle trouve sa source dans le désespoir, je l'ai dit à maintes reprises. Le travail ne me détend pas, au contraire, il m'ouvre les portes d'autres insatisfactions. (...) » (p. 131)

Nous en revenons toujours au thème du désir non assouvi (« permanence d'un désir insatisfait » (p. 134), « désespoir » (p. 131), « autres insatisfactions » (p. 131)...) Or, selon Georges Steiner, le désir de création et de gloire de l'artiste ne cache rien d'autre que la volonté d'une reconnaissance éternelle, autrement dit, une façon indirecte d'accéder à la vie éternelle :

« La poussée têtue qui engendre l'art et la pensée désintéressée, l'adhésion active qui seule en assure la transmission aux contemporains et aux générations futures, émanent d'un pari sur la transcendance. L'écrivain ou le penseur désire que les mots du poème, la charpente du raisonnement, les personnages du drame vivent après sa mort, se chargent du mystère d'une présence autonome et tangible. (...) L'art et l'esprit se tournent vers ceux qui ne sont pas encore, au risque, voulu, d'être négligés des vivants. (...) Dans chaque cas, tout se ramène à un sacrifice ambitieux, à l'obsession de tourner, de dépasser l'égalitarisme banal de la mort. Mourir à trente-cinq ans, mais après avoir composé *Don Juan* ». <sup>17</sup>

Nous pouvons ainsi nous demander si le désir de gloire d'Almodóvar ne réside pas dans la volonté d'enfreindre un nouvel interdit en essayant d'accéder, comme tout artiste, à l'Arbre de la Vie Eternelle par la reconnaissance interna-

---

<sup>17</sup> P. 102-103 Georges STEINER : *Dans le château de Barbe-Bleue. Notes pour une redéfinition de la culture*. Col Folio Essais. Ed Gallimard. 1971. 156 p.

tionale. Cette gloire universelle et intemporelle dont Almodóvar entrevoit la lueur à travers *Dans les ténèbres* permettrait alors véritablement à l'artiste d'accéder au rang de « créateur » et à la gloire extrême, désir réel que révèle la fin de l'auto-interview :

« R : Je suppose que pour moi, le religion ne doit pas être un problème. Je ne la considère pas comme une ennemie contre laquelle il me faille lutter. (...) Le péché a totalement disparu de ma vie ». (p. 137)

Et il conclut en adressant cette chanson au public :

« R : (...) Quand plus personne ne t'aimera, lorsque tous t'auront oubliée, tu reviendras sur le chemin où je suis resté. Tu reviendras, comme tous les autres, l'âme en morceaux, chercher dans mes bras un peu de foi. Quand tout orgueil en toi aura disparu et que la flamme de tes yeux commencera de décliner, je serai sur le chemin où tu m'as laissé, les bras ouverts avec mon immortel amour ». (p. 137)

Cette notion d'immortalité associée à la création artistique et au succès est énoncée de façon plus directe dans un texte postérieur, également inclus dans ce recueil :

« Tous tes films ont fait des bénéfiques. Avec toi, aucun producteur n'a perdu de l'argent. Tu as créé un nouveau style. Les instances culturelles et la télévision t'ignorent, mais il n'est pas un jour où tu n'apparaises pour proférer une de tes paroles immortelles ».<sup>18</sup>

A travers l'émergence de la figure d'Adam qui, lorsqu'il accède à la connaissance, pervertit son innocence originelle, Almodóvar se présente dans cette auto-interview comme un créateur qui, en accédant à la reconnaissance publique pervertit son identité et ses valeurs undergrounds premières. En cédant à la tentation de gloire, il se détourne de ses croyances initiales (le hors-norme). En cela, il se rapproche fort des personnages du film *Dans les ténèbres* : en effet, en se justifiant de toute attaque contre la religion, Almodóvar explique que :

---

<sup>18</sup> P. 190 in *Patty Diphusa, la Vénus des lavabos*.

« Pero en *Entre Tinieblas* lo importante es la ausencia de religión entendida desde otro punto de vista, con otro sujeto y otro objeto. Es decir, los sentimientos religiosos los provoca otra cosa que no es Dios, y la piedad está referida en otra cosa. (...) Lo paradójico de esta película es que estas monjas tienen una religión, pero no es una religión inspirada por Dios. (...) Las figuras religiosas femeninas son míticas, saltando de lo religioso a lo profano, las advocaciones marianas se proyectan a su vez, en las grandes actrices o mitos : Ava Garner, Marilyn Monroe, Brigitte Bardot e incluso Amanda Lear, revisten por su ubicación en el despacho de la Madre Superiora, la misma significación que una Virgen de las Aguas (...) ». <sup>19</sup>

Ainsi, tout comme Almodóvar, ces religieuses se sont détournées de leur croyance première (Dieu), pour adorer des vedettes du show business, tout en rêvant de devenir elles aussi des actrices.

Cette auto-interview n'est donc pas sans rapport avec le film qu'elle est censée promouvoir et son sujet se révèle comme étant multiple : à travers la crise de conscience de l'auteur reniant ses principes pour accéder à la gloire, c'est le thème du film qui nous est présenté : l'histoire de religieuses qui face à l'ennui, développent dans un couvent devenant espace de liberté, une personnalité et une créativité très fortes aboutissant à la conversion du langage religieux en langage amoureux destiné entre autre à des vedettes du cinéma.

Ambiguïté des sujets mais aussi de la personne, le « je » omniprésent dans l'auto-interview représentant à la fois le « moi » privé et la conscience de l'homme tout à fait normal, ainsi que l'artiste créateur, personnage avide de reconnaissance, à travers lequel nous reconnaissons la figure d'Adam déchu car ayant cédé à la tentation.

Lorsqu'il rédige ce texte, en 1984, Almodóvar se trouve donc, comme le souligne Nuria Vidal, à une étape clé de sa carrière :

---

<sup>19</sup> P. 96 et 99 in Antonio Holguín. *Pedro Almodóvar*. Ed Cátedra. 1994. Madrid, 370 p.

« *Laberinto* no es en conjunto la más representativa de las películas de Almodóvar, pero es un paso necesario para poder asumir nuevos caminos más personales. Almodóvar debía quitarse de encima lo moderno de algún modo y éste era tan bueno como cualquier otro. A raíz del estreno de *Laberinto*, que se ha convertido en un clásico de las sesiones de madrugada, se dijo que Pedro Almodóvar estaba en un callejón sin salida, porque la movida y los modernos no daban más de sí. Nadie se creía que aquello no era un punto final sino un punto y aparte para enfrentarse seriamente a otros proyectos de mayor envergadura a todos los niveles. »<sup>20</sup>

Dans un désir d'échapper à l'étiquette restrictive de cinéaste de la movida, il réalise alors *Dans les ténèbres*, en se détachant de ses principes et de ses influences artistiques antérieures. Le Madrid qu'il va désormais mettre en scène, s'éloigne de ce Madrid underground du début des années 80, refuge dans lequel il avait pu dévoiler au grand jour et sans risque de répression sa véritable personnalité. Cette évolution, vécue comme une mutation ne peut qu'entraîner une crise de conscience aboutissant à une crise identitaire, problème commun à nombre d'artistes de la movida à cette époque. Suivront alors d'autres films mieux connus du public, plus universels et non liés directement au thème de la movida, comme *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça* (1984), *Matador* (1986), *La loi du désir* (1987). Cependant, en 1989, date de la consécration avec la nomination de *Femmes au bord de la crise de nerfs* à l'Oscar du meilleur film étranger, le réalisateur avoue, dans un texte que nous pourrions considérer comme la suite de « Auto-interview », ne pas encore assumer totalement cette gloire pourtant tant convoitée en 1984 et à laquelle il reconnaît avoir quelque peu sacrifié son « moi » privé :

« Aujourd'hui, deux grands dangers me guettent : les Autres et Moi-même. Tout ce qui me vient de l'extérieur est aussi tentant qu'équivoque. J'aimerais que tout ce bruit multinational qui me poursuit cesse rapidement afin que les projecteurs surgissent avec plus d'authenticité.

---

<sup>20</sup> P. 283 in Nuria Vidal : *El cine de Pedro Almodóvar*. Ediciones Destino. Col Destinolibro, vol 285, Barcelone, 1988, 446 p.

(...) J'ai plus que jamais besoin de réfléchir à ce que je veux faire et d'agencer ma vie au milieu de toute cette agitation, comme je l'ai toujours fait à présent. Ma décision immédiate consiste à prendre possession de mon propre terrain. Un espace aux dimensions intimes, sourdes au tapage provoqué par mon dernier film. Le deuxième danger c'est moi-même. Je ne veux pas que mon œuvre future soit contaminée par ma fuite intérieure, par ma propre contemplation ». <sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> P. 157-158 « La promotion » in *Patty Diphusa, la Vénus des lavabos*.