

Tout sur ma mère
Todo sobre mi madre
de Pedro Almodóvar

Fiche technique

Espagne - 1999 - 1h41 -
Couleur

Réalisation et scénario :

Pedro Almodóvar

Montage :

José Salcedo

Musique :

Alberto Iglésias

Interprètes :

Cecilia Roth

(Manuela)

Marisa Paredes

(Huma)

Penelope Cruz

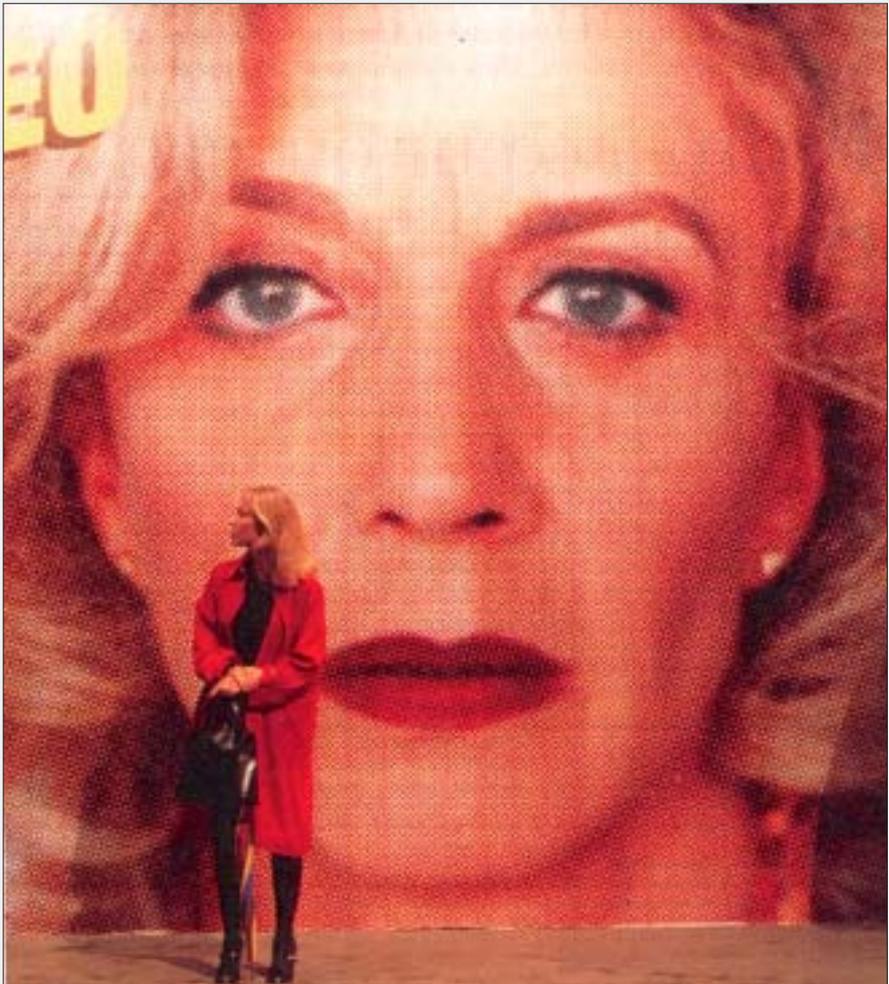
(Rosa)

Candela Peña

(Nina)

Antonia San Juan

(Agrado)



Résumé

Manuela vit seule avec Esteban, son fils adolescent. Ils n'ont que dix-huit ans de différence et sont très unis. La mère est coordinatrice à l'Organisation Nationale des Transplantations de l'hôpital Ramon y Cajal, à Madrid. Le fils, passionné de littérature, veut devenir écrivain et vient de commencer une nouvelle dont le titre, *Tout sur ma mère*, est directement inspiré de **All about Eve** de Mankiewicz. Pour le dix-septième anniversaire d'Esteban, Manuela lui offre le livre de Truman Capote, *Musique pour caméléons*, et une soirée au théâtre où ils vont voir *Un tramway nommé désir*. Mère et fils

partagent la même admiration pour Huma Rojo, l'actrice qui joue le rôle de Blanche Dubois. A la sortie du théâtre, il pleut à verse mais Esteban tient à demander un autographe à Huma. Sous le porche, en face de l'entrée des artistes, Manuela et Esteban attendent l'actrice tout en évoquant l'émotion que leur a procurée la pièce. A la surprise d'Esteban, sa mère lui raconte qu'il y a vingt ans, elle avait interprété Stella face au père d'Esteban dans le rôle de Kowalsky. Il est bouleversé que Manuela lui parle enfin de son père. Depuis longtemps, il souhaitait tout savoir de cet inconnu. Manuela lui promet qu'une fois rentrés à la maison, elle lui dira tout. C'est alors que sortent Huma et

L E F R A N C E

Nina Cruz, sa partenaire et compagne. Elles se disputent violemment tout en arrêtant un taxi. Quand la voiture démarre, Esteban court à sa poursuite mais se fait renverser par un autre véhicule...

Critique

(...)La chair, frémissante, rouge du sang de la vie, c'est l'affaire d'Almodovar, qui n'est certes pas un cinéaste néo-réaliste. Son enthousiasme, mélange de conviction et de défi, fait passer en force un jeu de hasards et de coïncidences (...) qui entraîne la narration à un rythme tel que **Tout sur ma mère** en devient incontestable. Deux exemples : quand Manuela arrive à Barcelone qu'elle a quittée dix-huit ans plus tôt - après le superbe plan aérien qui, au sortir du tunnel freudien, disait le retour dans le passé - un taxi la conduit au cercle infernal et fellinien qui concentre le commerce du sexe, et c'est naturellement là qu'elle reconnaît Agrado et que probablement elle la sauve ; quand, beaucoup plus tard, Rosa est dans le taxi qui la conduit à l'hôpital où elle va accoucher et mourir, et qu'elle demande que le taxi s'arrête un instant place Medinaceli, il est devenu logique que le vieil homme enfermé dans son autisme alzheimerien, qui apparaît au fond de l'écran, soit son père. C'est devenu logique parce que le spectateur, à ce moment du film, et s'il n'est pas une bûche, est devenu l'otage fasciné de la mécanique souple et huilée mise en œuvre par Almodovar. Le talent du cinéaste, le niveau auquel il hisse ses comédiennes toutes ensemble (la scène à dominante rouge où les quatre femmes se saoulent doucement dans l'appartement de Manuela est exemplaire de ce travail choral où chacune semble stimuler, enflammer les trois autres), la tension de la narration qui fait passer le mélange des genres, le fait qu'à l'intensité de l'émotion succèdent des scènes de franc comique (le monologue d'Agrado

devant le rideau de théâtre un soir où il a fallu annuler le spectacle) assurent une cohésion qui font du film un bloc frémissant, agité, baroque sans doute, mais un bloc où tout, la générosité de la palette chromatique, la musique aussi, ce son à la Miles Davis par exemple qu'on entend dans la voiture où Huma et Manuela cherchent Nina dans la nuit chaude de Barcelone, concourt pour légitimer une démarche d'auteur qui sait où il va.

Tout sur ma mère ? Allons donc... C'est de lui que ne cesse de parler ici Almodovar. Le film n'est pas autobiographique, mais c'est un autoportrait du provocateur en voie d'apaisement, il a cinquante ans cette année. Un autoportrait de l'autodidacte qui s'est fait une culture intense et personnelle ouverte à toutes les marges. **Tout sur ma mère** est un film qui travaille les thèmes de l'identité, les structures de la parenté à bonne distance de la norme. Le corps d'abord. Il y a une fausse piste signifiante au début du film, quand le cinéaste nous laisse croire que Manuela, après la mort de son fils, va suivre les pas de l'homme qui vit avec son cœur. Elle mesure l'absurdité de sa démarche, et part pour Barcelone, où elle croit chercher le père d'Esteban, devenu Lola, et trouve Agrado. Lola a disparu et ne reviendra, magnifique ange de la mort filmé d'abord en contre-plongée, qu'à la toute fin du film. Agrado est une image de l'ambiguïté, qui s'en vante en rigolant : elle détaille ce que lui ont coûté ses seins siliconés, son visage remodelé. Le corps est une enveloppe modifiable, qu'on peut réparer par réemploi (les greffes), modifier (les implants), abîmer, polluer et, ultime espoir, nettoyer (les anticorps qui effacent le sida du deuxième Esteban). Le corps reproducteur, la grossesse de la jeune religieuse, et le simulacre de la grossesse pour le théâtre (la Stella de Tennessee Williams, interprétée par Nina puis par Manuela), la scène où Agrado répare le faux enfant que Nina porte sur les planches, et lui enlève le coussin qu'elle porte sous sa robe). Le corps est ambigu et modifiable.

Il y a un hôpital au début du film et un autre à la fin. Dans le premier, on meurt et on greffe ; dans le second, on guérit, on prend acte de la vulnérabilité du mal. Le sida n'est plus une fatalité mortelle.

Côté famille, on a la caricature de la norme : la famille biologique traditionnelle est réduite à une caricature, les parents de Nina. Chez la mère tout n'est que conformisme, lâcheté (cacher les anticorps) et fausseté (même les Chagall qu'elle peint sont faux...). Le père, déjà évoqué, est un fantôme enfermé dans sa folie, admirable Fernando Fernan Gomez. Or ce père défaillant au point de ne pas reconnaître (au sens le plus immédiat du terme) sa fille, est à peu près le seul personnage masculin adulte de tout le film. Les deux Esteban sont demi-frères. Manuela, dix-huit ans plus tôt, et Rosa la religieuse ont été fécondées par le même homme, qui est devenu Lola, le beau transsexuel qui se meurt du sida. La vie circule dans le cercle des femmes, comme y circule la photo du premier Esteban, qu'on retrouve à l'épilogue du film dans la loge de Huma, la comédienne. Le fils biologique de Rosa est devenu celui de Manuela. La boucle s'est bouclée, dans la lumière de l'espoir de vie évoqué plus haut. Utopie un peu, sans doute, mais l'utopie est belle(...)

Jean-Pierre Jeancolas
Positif n°460 - juin 1999 -

(...)Si le dernier film d'Almodovar nous paraît aussi fort et, pour tout dire, si important, c'est qu'il tente le pari d'une grande forme et dégage du même coup l'horizon des possibles. **Tout sur ma mère** est donc un sublime mélo et un grand film romanesque, mais où le romanesque s'invente dans une nécessité totalement contemporaine. Almodovar ressuscite un fantasme de cinéma qu'on croyait mort avec Fellini : un cinéma capable d'inventer de toutes pièces un monde et où le rapport à la réalité s'établit autrement que sur le mode de la ressemblance.

Cette foi dans la puissance figurative du cinéma s'incarne tout naturellement dans le motif qui structure le récit : l'enfantement. Almodovar rêve d'accoucher d'un monde par le cinéma tandis que ses personnages s'affairent à donner la vie. La procréation serait la quintessence de la création, puisque, vrai rêve de Pygmalion, elle donne corps non à des créations mais à des créatures. Dans un geste souverain d'artiste-démiurge, Almodovar s'offre donc le luxe d'enfanter un monde à sa guise, quasi-exclusivement peuplé par l'espèce qui l'intéresse : les femmes. Et la plupart des hommes qui y trouvent une terre d'accueil sont également des femmes (ou presque). Il est beaucoup question dans cette histoire du **All about Eve** de Mankiewicz, mais l'Eve de ce titre ne renvoie pas seulement au personnage interprété par Anne Baxter. C'est aussi l'Eve biblique, la première femme qui enfanta l'humanité, la première création (après Adam) et la première procréatrice. Mais Almodovar, dont l'extraordinaire appétit narratif semble aujourd'hui l'autoriser à réécrire rien moins que l'Ancien Testament, se permet de corriger ce récit des origines. L'Eve nouvelle, Manuela (Cecilia Roth), prend sa revanche sur le mauvais rôle que lui a fait jouer le mythe fondateur et déploie cette fois tous ses efforts (en apaisant la souffrance de chacun, en se rendant entièrement disponible aux autres - elle est à la fois cuisinière, infirmière, nounou, intendante, doublure de théâtre) pour retrouver un peu du Paradis terrestre tant abîmé par les hommes (qui sont tous, *grosso modo*, de mauvais pères).

Cette vision du monde, pour le moins partielle et personnelle, Almodovar parvient donc à lui donner une dimension de Genèse. Il ne s'intéresse plus aujourd'hui qu'aux grandes respirations narratives et suit désormais les trajectoires de ses personnages depuis la source jusqu'à l'embouchure. **En chair et en os** remontait déjà jusqu'à l'homérique venue au monde de son jeune héros dans un tram-

way de nuit. Ce n'est plus seulement un cycle de vie que brasse **Tout sur ma mère**, mais plusieurs. Plusieurs naissances, plusieurs morts, plusieurs résurrections polymorphes, même si pour cela le récit atteint parfois des points de rupture et paraît basculer dans un autre film. Cela donne par exemple ce merveilleux décrochage où, après la mort du fils de Manuela, nous suivons tout le parcours de son cœur, de l'opération d'extraction jusqu'à la sortie de l'hôpital du patient ayant subi la greffe. Cette soudaine échappée, admirablement filmée et découpée (comme un Hitchcock maniériste des années 60), pose néanmoins la question centrale du film : celle de la transmission. Dans **Tout sur ma mère**, rien ne meurt complètement, tout se transmet. Les Esteban de la vie de Manuela (son mari, puis son fils, puis son fils adoptif) meurent mais reviennent sous d'autres formes et les relais passent de mains en mains - Manuela donne sa place d'ange gardien de Huma (Marisa Paredes) à Agrado (l'étonnante Antonia San Juan), puis remplace la jeune Rosa (Penelope Cruz) dans sa famille après sa mort. De la même façon, tous les messages parviennent tôt ou tard à leurs destinataires. Huma finit par rédiger l'autographe que lui réclamait le fils de Manuela et qui lui coûta la vie. Le journal intime que rédigeait le jeune homme, comme autant de paroles adressées à son père absent, finira par être remis à celui-ci. Rien ne reste lettre morte.

Des rails de trains aux tunnels, en passant par le gros plan de perfusion qui ouvre le film, on pourrait énumérer tous les objets qui font lien. Le panoramique, figure d'élection du cinéaste, n'a jamais trouvé une telle forme expressive (dans certains de ses anciens films, on avait pu même penser que leur abondance tenait de la simple coquetterie). Avant de cadrer le sujet central d'un plan, la caméra part souvent d'un point périphérique (un objet sans usage dramatique, un détail de déco, la pièce d'à côté) et doit tracer un parcours avant que la séquence

ne commence. Ces petits panos à répétition, traduction stylistique du motif du lien, donnent le sentiment que, patiemment, la caméra tisse une toile, qu'elle opère un lent tricotage entre les lieux, les objets et les personnages. Le monde est fait de coutures, qui trop souvent s'effilochent, et c'est à la charge du cinéma (la caméra), mais aussi de Manuela, de reprendre ce qui de la réalité se défait. Dans la première séquence du film, la jeune femme montre à son fils une photo de jeunesse. L'image est déchirée et on devine que sur l'autre moitié figurait le père inconnu. Le travail du film est de faire revenir ce sujet absent, de combler le manque à l'image. On a beaucoup attribué à Almodovar le qualificatif de post-moderne, souvent pour minorer la portée de son travail. Si le cinéma moderne s'est longtemps nourri de ce qui manque à l'image (le sens, l'impossibilité du raccord à une autre image ou à un son), Almodovar ne se satisfait effectivement que d'une image pleine.(...)

Jean-Marc Lalanne

Cahiers du cinéma n°535 - mai 1999 -

Entretien avec le réalisateur

*Ce qu'il y a d'étonnant et de très fort dans **Tout sur ma mère**, c'est que tu sembles y avoir mis tout ce que tu aimes : la littérature et l'écriture, le spectacle et les coulisses, les femmes et les actrices, une mère et son fils, l'univers des travestis... on sent que tout ce que tu filmes dans **Tout sur ma mère** te touche au cœur.*

Oui, tous ces éléments me sont proches. Du début à la fin, le film est composé uniquement de choses très fortes et très profondes pour moi. **Tout sur ma mère** parle de la création artistique, des femmes, des hommes, de la vie, de la mort, et c'est sans doute un des films les plus intenses que j'aie faits. Non pas que dans les autres il y ait des séquences banales, mais dans celles-là, j'ai voulu aller à l'essentiel de chaque

séquence en utilisant des ellipses, et ça donne une sensation d'intensité, parfois même un peu asphyxiante. La littérature, le théâtre, l'amour de deux femmes, la mère blessée qui lutte, le monde du travesti, Agrado (Antonia San Juan), et de la prostitution, sont des sujets que j'ai déjà traités, mais je les aborde d'une façon très différente cette fois. Je crois qu'avec les mêmes éléments et les mêmes personnages, on peut faire des milliers de films différents.

Le personnage de Penélope Cruz, Sœur Rosa, est sans doute celui qu'on replace le plus directement dans ton univers, car il rappelle les religieuses de Dans les ténèbres (Entre tinieblas, 1983). Mais la mise en scène a changé, et la tonalité n'est plus du tout la même.

Même si je n'ai jamais écrit dans un esprit parodique, les religieuses de **Dans les ténèbres** appartenaient consciemment à un univers kitsch. A cette époque, mes références venaient principalement du cinéma. Je pensais à Sara Montiel lorsqu'elle jouait les religieuses, et je pensais à un certain cinéma pop espagnol où l'on voyait des bonnes sœurs qui sauvaient ou éduquaient des jeunes filles. C'était un genre de comédies musicales, et ces films servaient de tremplins à des actrices débutantes qui devenaient des stars du cinéma, comme Marisol ou Rocío Durcal. **Dans les ténèbres** est un clin d'œil à ce cinéma religieux pop, et le traitement des personnages joue sur une certaine distance humoristique. Aujourd'hui, quand j'invente un personnage de religieuse, je pense aux vraies religieuses qui font des œuvres de charité et mes références sont notamment les articles de El País. Le personnage de Penélope peut sembler toujours aussi exagéré mais il appartient à une réalité qui est, d'une certaine façon, l'exact opposé du kitsch. Sœur Rosa m'a été inspirée par un article sur des religieuses qui se consacrent spécialement aux travestis, et essaient de leur donner la possibilité d'arrêter la prostitution. J'ai essayé de me documenter sur l'activité de ces religieuses, comme je le fais toujours quand j'écris, car j'étais très curieux de voir

comment se passait l'échange entre travestis et religieuses. Mais nous n'avons pas obtenu l'autorisation de voir cette réalité de plus près. Ce qui a changé, enfin, avec le personnage de Sœur Rosa, c'est que contrairement aux religieuses de **Dans les ténèbres**, qui essayaient de sauver les filles pécheresses, elle n'essaie plus de sauver quiconque. Elle n'est plus sûre de Dieu ni de rien, sa foi est à la dérive, comme elle. Pénélope a donné quelque chose de très original et de très fort à ce personnage de religieuse.

Cahiers du cinéma n°535 - mai 1999 -

Le réalisateur

Il naît à Calzada de Calatrava, province de Ciudad Real, arrondissement d'Almagro et archevêché de Toledo, dans les années cinquante. A huit ans, il émigre avec sa famille en Estrémadure. Il y fait ses études secondaires avec les Pères Salésiens puis les Franciscains. Sa mauvaise éducation religieuse ne lui a appris qu'à perdre la foi en Dieu. A cette époque, à Caceres, il commence à aller au cinéma, compulsivement.

A seize ans, il s'installe à Madrid, seul, sans famille et sans argent, mais avec un projet très concret : étudier et faire du cinéma. Il est impossible de s'inscrire à l'Ecole Officielle du Cinéma, Franco vient de la fermer. Comme il ne peut pas apprendre le langage (la forme), il décide d'apprendre le fond, et passe son temps à vivre. C'est la fin des années soixante et, malgré la dictature, Madrid représente pour un adolescent provincial, la ville de la culture et de la liberté. Il fait de nombreux boulots sporadiques mais ne peut s'acheter sa première caméra Super 8 que lorsqu'il obtient un emploi "sérieux" à la Compañía Telefonica Nacional de España. Il y reste douze ans comme employé de bureau. Ces années représentent sa véritable formation. Le matin (très tôt), il est en

contact avec une classe sociale qu'il n'aurait pas pu connaître aussi bien autrement : la petite bourgeoisie espagnole au tout début de la société de consommation. Ses drames et ses mesquineries. Un vrai filon pour un futur narrateur. Le soir et la nuit il écrit, il aime, il joue au théâtre avec le groupe Los Galiardos, il tourne des films en Super 8. Il participe à plusieurs revues underground. Il écrit des histoires, et quelques unes sont publiées. Il est membre d'un groupe de punk-rock parodique, Almodovar y McNamara, etc.

Par chance, la sortie de son premier film coïncide avec la naissance de la démocratie espagnole. En 1980, après un an et demi de tournage hasardeux en 16 mm, **Pepi, Luci, Bom...** est sur les écrans.

Dossier Distributeur

Filmographie

Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier	1980
Le labyrinthe des passions	1982
Dans les ténèbres	1983
Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?	1984-1985
Matador	1985-1986
La loi du désir	1986
Femmes au bord de la crise de nerfs	1987
Attache-moi!	1989
Talons aiguilles	1991
Kika	1993
La fleur de mon secret	1995
En chair et en os	1997
Tout sur ma mère	1998-1999

Documents disponibles au France

Positif n°460 - juin 1999 -
Cahiers du cinéma n°535 - mai 1999 -
Revue de presse