

FUEGO EN LAS ENTRAÑAS (1981) DE PEDRO ALMODÓVAR : LE PLAISIR DANS LA VULGARITE

Emmanuel Le VAGUERESSE, Université de Reims

Fuego en las entrañas, de Pedro Almodóvar (avec des illustrations de Javier Mariscal), a été publié en 1981, durant la pleine époque de ce que l'on a appelé la « Movida »¹, aux éditions La Cúpula², à Barcelone. Il n'a, à notre connaissance, jamais été réédité depuis et n'a été traduit que vingt ans plus tard en France³. C'est, de plus, le premier titre de la collection « onliyú ». Il fait partie, comme *Todo tuya*, publié un an plus tard (Barcelone, Ed. El Víbora⁴ Enciclopedia, Vol. 4, n° 32-33, 1982), des écrits *cultes* d'Almodóvar. Si *Patty Diphusa (y otros textos)* (Barcelone, Anagrama, 1991), recueil de divers textes parus dans des journaux et revues espagnols des années 80 (*La Luna, Diario 16, El Globo, El Víbora*), est plus connu du lectorat espagnol, voire français⁵, ayant bénéficié d'une prompte traduction dans notre pays (par Gérard de Cortanze, qui signe aussi la Préface, et Patricia Rey), aux éditions Ramsay/de

¹ Pour le cadre historique, se rapporter, par exemple, à Jacques MAURICE et Carlos SERRANO, *L'Espagne au XXème siècle*, Paris, Hachette, 1995 (éd. augmentée et mise à jour), spécialement les pages « Culture et Démocratie », pp. 212-217, et pour un panorama de l'époque à José Luis GALLERO, *Sólo se vive una vez, esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid, Ardora, 1991.

² Editeur spécialisé dans les comics, comme ceux de Richard Corben, de Gilbert Shelton, le créateur des « Freak Brothers » (1967) ou, du côté de la production espagnole, les très *underground* Nazario ou Gallardo & Mediavilla.

³ Cf. *Le feu aux entrailles* de Pedro ALMODÓVAR et Milo MANARA, Paris, La Sirène, 2001. Noter le changement de dessinateur (de Mariscal à l'Italien Manara). Ce livre, déjà épuisé, nous est inconnu ainsi que des spécialistes de la bande dessinée consultés (car cet ouvrage est référencé sous ce vocable).

⁴ Lié aux éditions La Cúpula, comme le macaroon « El Víbora », sur la couverture de *Fuego en las entrañas*, le manifeste. D'ailleurs, très précisément, cette histoire est parue dans la revue *El Víbora* et il s'agit, comme nous l'apprend Nuria Vidal, d'un roman-feuilleton dont la protagoniste est Patty Diphusa, la future protagoniste des chroniques éponymes, cf. Nuria VIDAL, *El cine de Pedro Almodóvar*, Barcelone, Destino, 1988 (éd. citée Destino, p. 53).

⁵ Sur *Patty Diphusa*, voir le travail d'Anne LENQUETTE dans *Nouveaux discours narratifs dans l'Espagne postfranquiste (1975-1995)*, Paris, L'Harmattan, 1999, spécialement le chapitre « *Patty Diphusa* de Pedro Almodóvar : un texte de la Movida », pp. 187-235. Nous nous y référons plusieurs fois.

Cortanze (1991, puis rééd. en Points Seuil), ces deux opus que sont *Fuego en las entrañas* (que l'on abrégera désormais en *Fuego*) et *Todo tuya* (qu'il ne nous a jamais été donné d'avoir en main) restent des pièces rares et peu connues, même de l'amateur.

Il était donc intéressant de se pencher sur une telle « œuvre » difficile à trouver et qui, ne nous abusons pas à son propos, ne constitue pas un sommet de la littérature : néanmoins, dans l'optique d'une recherche sur *le plaisir*, elle s'impose, au contraire, comme une pièce importante du corpus multiforme almodovarien (que l'on nous autorise désormais l'adjectif).

De l'omniprésence du principe de plaisir et particulièrement de la sexualité, dans cette histoire de *Fuego*, jusqu'à une manière décomplexée de la part de l'auteur d'assumer un mauvais goût total (ce que nous appelons à dessein la « vulgarité »), populaire et très « premier degré » – ce qui peut être pour beaucoup dans le plaisir de sa réception par le lecteur –, en passant par l'humour et la parodie d'infra-genres institués (et qui feraient alors dans ce livre le lien entre le plaisir de la création et le plaisir de la lecture), cette première histoire d'Almodóvar peut nous apprendre beaucoup sur les mécaniques du plaisir.

Le plaisir dans le sexe, le sexe dans la vulgarité

C'est en effet sur le principe de plaisir, et en parlant beaucoup de sexe, que se construit l'histoire, puis que se lit le livre. Il est composé, sur 66 pages, de 35 pages de texte (en fait 26 petites séquences avec titre, de longueur parfois un peu inégale, mais fort brèves en général) et de 25 pages d'illustrations en noir et blanc (généralement, un dessin par séquence, mais il ne s'agit là que d'une moyenne, car il y a de nombreux contre-exemples et, de plus, il existe parfois un décalage d'une page entre le texte et le dessin qui « l'illustre », de sorte que ce procédé n'est pas strictement juxtalinéaire), qu'il ne nous appartient pas de commenter ici, ni séparément ni dans leur interaction avec le texte, ce qui pourrait faire l'objet d'une autre étude. On se contentera de remarquer que les illustrations de Mariscal semblent aussi rapidement exécutées, voire « bâclées » que le texte d'Almodóvar, lui aussi apparemment très spontané et, d'ailleurs, présenté de manière à ce qu'il soit aisé à lire, avec ses mini-séquences. De ce fait, le dessin s'accorde totalement avec le texte almodovarien.

Ces dessins illustrent de façon presque pléonastique, à notre avis, des passages des séquences du texte (avec, comme légende, des extraits de phrases souvent *choc* tirées du texte), mais, en cela au moins, montrent-ils un accord certain et une vraie convergence de vues entre les deux compères. Disons enfin qu'ils illustrent notamment, même s'il ne s'agit

pas là d'une règle, des passages érotiques voire pornographiques du texte, sans pudeur et avec des images parfois très crues.

Les titres sont programmatiques d'un récit enlevé, en partant du tout premier, le générique *Fuego en las entrañas*, dont le caractère chaud à plus d'un titre annonce, peut-être, quelque histoire brûlante, même si le lecteur se rend vite compte que le titre est littéral : il s'agit en effet d'une histoire de serviettes hygiéniques excitant leurs utilisatrices, faisant bientôt de Madrid une cité envahie de femmes en furie... De la même façon, on peut relever quelques titres qui annoncent la thématique du plaisir (pour l'heure, non sexuel), comme « La boda » (pp. 23-24⁶), « La hora del vermú » (32-34), « Raimunda se hace amiga de Eulalia » (44-48), ce dernier titre étant tout de même assez moqueur dans son côté « fleur bleue » et « secrets de femmes », « Una cena en casa del ministro » (48-52) qui sera, en fait, un épisode très sexuel, comme on le verra par la suite, « Caras crispadas, ojos salvajes » (52-54), nettement plus ambigu, jusqu'à « La fiesta » (54-58) ; et plaisir sexuel, donc, avec « Una aventura en el ascensor » (12-14), bien que ce titre soit ironique, car une jeune femme manque de se faire violer, ce qui nous fait réfléchir sur la parodie almodovarienne dès les titres des séquences, en possible décalage avec ce qui y est développé, ou avec le titre choc « Isidra pierde el virgo » (38-41).

Le plaisir semble donc être l'un des thèmes récurrents du récit, le plus immédiatement visible et lisible par le lecteur et, par conséquent, le plus aisément transmissible, sans même parler du plaisir évident pris par l'auteur à écrire ce récit absurde et délirant, un plaisir qui gouvernait toutes les formes de création à l'époque, comme Almodóvar le répète à l'envi dans ses interviews. Mais là n'est pas la question, même si Almodóvar nous lance peut-être des indices sur son plaisir de raconter (comme il existe aussi un plaisir littéralement enfantin pour le lecteur à *entendre raconter* des histoires, à l'autre bout de la chaîne de création) avec des phrases du type : « Sobre su pasado, presente y futuro lo dijeron todo. Y la verdad es que tenían tanto por contar... » (36, à propos des quatre filles Ming et de leur soif de parler de leur vie passée avec le Chinois).

Si l'on revient donc quelques instants sur le(s) plaisir(s) de la vie, en dehors de la sexualité à proprement parler, on remarque que celui-ci (le plaisir) est bien souvent érigé en dogme par les personnages, les femmes tout spécialement (puisqu'elles sont extrêmement majoritaires dans ce récit et triomphent d'hommes laissés à l'état de larves), des femmes qui décident désormais de leur vie, faisant au passage de cette blquette *trash* un récit féministe décalé et

⁶ Que l'on abrégera désormais en 23-24, 32-34, etc.

acide, en totale opposition avec les dogmes de l'époque. Il nous est clairement dit de Raimunda, par exemple, que « (*Ming*) pensaba en la muerte y ella en la vida » (24). Et ce même si cette soif de vie prend souvent la forme d'une soif très terre à terre de sexe et d'argent, comme dans tout bon roman-feuilleton. On pense, par exemple, aux projets des quatre filles Ming, au moment de la lecture du testament (30).

On peut penser aussi aux clins d'œil du narrateur ou d'Almodóvar lui-même lorsqu'il place dans la bouche de ses héroïnes des phrases comme celles-ci :

- Invéntate cosas, la imaginación es el mejor antídoto contra el tedio – le aconsejó Raimunda.
- ¿Y cómo se consigue tener imaginación?
- Ay, chica, no sé. Déjate llevar por todo lo que se te ocurra.
- Tienes razón, Raimunda (48),

qui plaide pour l'imagination au pouvoir et le plaisir de raconter.

Mais s'il y a une « morale » à tirer de ce récit léger⁷ et parfois ironique (si tant est qu'il y en ait une à tirer), c'est que le plaisir procède à une inversion des valeurs de sexe et de genre traditionnelles et bien établies. Ce sont en effet les hommes qui deviennent des objets : « (*Las cuatro chicas*) (s)e los llevaron a la factoría Ming, y una vez usados los dejaron tirados, para salir en busca de otro material » (54). Cette inversion peut désorganiser la société occidentale capitaliste tout entière. En effet les femmes « abandonaron hijos, tareas domésticas, compromisos sociales, deberes profesionales, madres moribundas, ideologías, etc. (...) » (54), ce qui est très révolutionnaire et « colle » avec l'époque, un peu comme un avatar de mai 68, de l'autre côté des Pyrénées et avec dix ans de retard, dans cette Transition où tout semblait possible... De ce côté-là, *Fuego* synthétise bien l'espoir du plaisir revendiqué et qui peut faire vaciller la société sur ses bases orthodoxes. Ce plaisir trouve sa concrétisation dans la grande fête que donnent les filles, accompagnées de la veuve Ming (cf. le titre programmatique « La fiesta », pour une longue et dense séquence, l'antépénultième, pp. 54-58). Mais, après cette fête, en conclusion (provisoire ?) au récit, c'est une autre sorte de plaisir, mais *plaisir* tout de même, qui se fait jour dans le tout dernier chapitre avec le plaisir rustique de bavarder entre copines, loin des hommes, à la campagne.

Quant au plaisir sexuel, il envahit l'espace textuel pratiquement dès le départ avec cette description du premier personnage, « Katy », premier mot du récit : « Tenía un cuerpo tan ideal que no le hacía falta hablar. Además sabía sacarle partido a su cuerpo, que ésa es otra habilidad » (5), soit une phrase riche de promesses de situations « chaudes » pour le lecteur.

⁷ Cf. le titre d'Anne LENQUETTE, « Légèreté, quand tu nous tiens... », *op. cit.*, p. 207.

D’ailleurs, le narrateur, a priori extra-diégétique, est lui-même obsédé et lascif, tout autant que « ses » personnages, ce qui raccourcit la distance avec le lecteur, car il semble nous dire que, lui aussi, est sensible à la plastique féminine et qu’il est un homme de chair et de sang. On le voit dans ses réflexions, comme celle-ci : « En una fiesta nadie se hubiera aburrido con ellas (*las chicas*) » (28).

Il y a, en effet, dans *Fuego*, quelques situations sexuelles très crues et explicites, que nous verrons plus loin, mais aussi toute une série de commentaires sur le corps de ces dames, ou de manifestations moins crues, mais en rapport avec le corps (masculin ou féminin) : « Cuando se es dueña de aquellas piernas, de esa cintura y ese busto, no debe resultar difícil, a no ser que se esté tan loca o tan aburrída como Eulalia » (6).

Mais ce sont, bien évidemment, les scènes pornographiques d’avant l’apparition du sida qui constituent les paradigmes de cette écriture du désir et du plaisir érigés en dogme, et qui sont volontairement choquantes. Si l’on établit une gradation dans ces scènes qui, de fait, suivent chronologiquement un *crescendo* dans le récit⁸, on peut donner les exemples suivants.

Dans ces quelques scènes très crues qui parsèment le récit de place en place, aussi dépourvues de motivation plausible que de transitions minimales, tout comme dans la plupart des films pornographiques, reviennent un certain nombre de mots vulgaires et, eux aussi, très crus qui, de manière diffuse, font entrer le lecteur dans cet infra-monde du porno et des scènes de sexe explicite, par l’emploi d’un champ sémantique qui enserre ce lecteur du début jusqu’à la fin, comme pour lui signifier qu’il se trouve dans une histoire où le sexe est omniprésent, et que l’on en parle sans fard et sans retenue. Une absence de retenue qui s’accompagne bien au contraire de ce que les « bien-pensants », pour Almodóvar s’entend, pourraient nommer de la vulgarité ou du mauvais goût, d’autant que ce lexique est toujours utilisé « en situation » et à des fins manifestement érotiques pour le lecteur⁹.

Ce qui nous semble particulièrement important, outre la jouissance langagière retrouvée en cette période de *destape* tous azimuts – une jubilation farcesque ? –, c’est que le narrateur *écrit mal* : nous voulons dire par là qu’il utilise des mots vulgaires¹⁰, comme dans une conversation entre copains, du même registre que le vocabulaire utilisé par les personnages

⁸ Même si, dès la page 13, on assiste à une scène *hard*, celle du viol.

⁹ Par exemple : « coño » (5), « culo », « teta », « entrepierna », « bragueta » (6), « paquete », « bragueta (Roque se cogió la) » (8), « polla (se sacó/se guardaba la) », « se corrió », « esperma », « bragueta » (14), « coño (estándar) », « hacerle un pilón », « rabo (se sacó el) » (16), « como perras en celo », « tirado (a ninguna) » (18), « coño (trabajar el coño con la lengua) » (22), « despatarradas y sin bragas » (36), « putas » (37), « coño », « un coñito (palpitante) » (38), « follársela », « polla », « intensísima erección », « rabo », « tiraba » (38), « rabo » (41), « rabo », « echar un polvo », « chupársela » (50), « coño » (52) : une liste qui, écrite ainsi, oscille cette fois entre un effet de comique et de lassitude...

¹⁰ Et familiers ou populaires lorsqu’il ne s’agit pas de sexe, comme on le verra plus tard.

dans les dialogues. L'auteur abolit de ce fait la distance entre eux et le narrateur, ainsi – une nouvelle fois –, qu'entre lui et nous, lecteurs, plaidant vraisemblablement pour une désacralisation de la chose littéraire et une suppression maximale de toute distance entre ce qui est représenté et ce qui est « reçu »¹¹, confondant même, peut-être à dessein, la voix narrative principale et la voix auctoriale sous-jacente, comme lorsque le narrateur fait des remarques « en passant » sur le corps des femmes. Voyons quelles sont ces scènes, en commençant par celle de la tentative de viol dans l'ascenseur¹² :

(Roque) se sacó la polla.
-¿Vas a hacerle ascos a esta joyita? Quiérela. Necesita mucha ternura.
-Le denunciaré a la policía.
Roque empezó a darse unos meneos.
-Dime qué te gusta hacer. Se me da bien todo. No soy escrupuloso. Sólo quiero que goces.
Llegó el portero, bajó el ascensor hasta el piso más próximo y abrió la puerta. En ese momento, Roque se corría sobre el vestido de Raimunda. Se organizó un escándalo de aúpa. (...) Eulalia llegó justo a tiempo de ver cómo Raimunda se limpiaba el esperma del vestido y Roque se guardaba la polla en la bragueta (14).

L'homme, Roque, veut donner le primat au plaisir (le sien), même s'il prétend vouloir que Raimunda prenne le sien. Par conséquent, le narrateur – et derrière lui, n'en doutons pas, Almodóvar – nous présente avec son langage cru et vulgaire la scène dans son entier, sans coupure ni censure, mais non sans humour, une sorte d'humour grossier et trivial, certes, et qui naît d'une exagération grotesque, moralement discutable, à dessein sans doute...

La deuxième scène *hard* est la scène d'amour impromptue et collective entre Lupe et les hippies, que l'on étudiera plus loin, car si elle est bien la première histoire d'amour partagé, elle n'en est pas moins présentée sur le mode ironique.

Almodóvar montre aussi son attirance pour les sexualités alternatives, que l'on retrouve tout au long de sa filmographie, loin de tout modèle sociétal établi, comme dans le cas de Lupe, qui se découvre lesbienne : « Había tenido muchos líos con tías. En los últimos tiempos vivía en Madrid, enamorada de una chica que prefería a los hombres » (30). Outre l'assise historique et le témoignage sur une époque de liberté et d'effervescence qui voyait Madrid se désinhiber et refuser toutes les étiquettes, sur la sexualité notamment, on retrouve l'apologie

¹¹ Ce que font les écrivains de la « Generación X », comme José Ángel Mañas ou Lucía Etxebarria, d'où leur succès auprès des jeunes qui ont l'impression qu'on leur parle « directement », avec les mots « d'aujourd'hui » et « de tous les jours » (cf. à ce propos l'article d'A. LENQUETTE, « Hacia una narrativa del tercer milenio: el caso de J. Á. Mañas y Lucía Etxebarria », in Jean-René AYMES et Serge SALAUN (dir.), *Les fins de siècles en Espagne*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, pp. 189-209). Notons que, de l'Américain Bret Easton Ellis à la Française Virginie Despentes, le phénomène est international et d'ailleurs, du point de vue de l'histoire littéraire, sans doute récurrent à toutes les époques...

¹² Sur les situations et les lieux, objets ou personnages, récurrents dans l'œuvre cinématographique de Pedro Almodóvar, dont justement l'ascenseur (pp. 351-352), cf. N. VIDAL, *op. cit.*, pp. 317-369.

du plaisir almodovarien via son « héroïne », qui se libère des carcans sensuels, poussant le féminisme dans ses ultimes conséquences, au-delà de toute taxinomie sexuelle. En effet, cette jeune femme devenue lesbienne vit avec une hétérosexuelle, tout en ayant elle-même l'aspect de « un camionero socarrón » (30). D'ailleurs, Lupe va plus loin et souhaite changer de sexe, ce qui remet en cause les codes établis et plaide pour une sexualité déprise des questions de genre, Almodóvar se faisant ici l'apôtre précurseur de la pensée *transgender*¹³ des années 90.

Lupe, d'ailleurs, tente de séduire Raimunda, dans une scène de la séquence « La hora del vermú », dont le titre annonce un plaisir apparemment simple qui montre le lien (peut-être quelque peu stéréotypé) entre Eros et Thanatos, puisque cette scène de « drague » a lieu juste avant l'enterrement de Ming. Cette scène est très explicite et les mots utilisés dans les dialogues sont assez crus.

Après le début de la « Semaine Fantastique » de la nouvelle serviette hygiénique Ming, le récit revient à ses amours premières, le sexe : « (L)as revistas más sensacionalistas andaban a la caza de sus amantes (*de Ming*) para fotografiarlas desnudas y que les contaran los manejos del chino en la cama (...). Lo solucionaron haciéndose unas fotos despatarradas y sin bragas, con aire natural » (36).

Par la suite, l'effet érogène provoqué par la serviette Ming portée par toutes les Madrilènes sera le prétexte à des scènes d'orgies sexuelles qui iront *crescendo*, qu'elles soient introduites et développées au style indirect libre ou par l'intermédiaire de dialogues. Citons respectivement : « ¡Qué paz ! ¡Y qué calor! Su marido trabajaba en una boite de portero. No volvería hasta las cuatro », nous dit Adriana qui apparaît *ex abrupto*. « ¿Qué pasa, buscando nuevas experiencias? » (37), demande Adriana dans la même scène à Puri, d'ordinaire très chaste, alors que la première cherche des hommes dans la rue des prostituées. On voit bien là que ces dames sont obsédées par la quête de relations sexuelles avec des hommes, tout cela à cause des serviettes hygiéniques...

Cette scène est l'occasion, pour Almodóvar, de broser un tableau nocturne exécuté avec brio des rues de Madrid, avec des putains, comme souvent dans ses films, dans des rues envahies de plaisir, comme le narrateur nous les décrit sans faux-semblants. Ce Madrid-là ressemble, malgré la démesure almodovarienne évidente¹⁴, au Madrid de la Movida, et on ne

¹³ « Les termes « *transgenderism* » et « *transgender* » ont été forgés pour désigner tous ceux et toutes celles qui transgressent les normes sociales et culturelles du genre [...]. Ainsi, peuvent se revendiquer de la notion de transgenre les travestis, les transsexuels [...], les *drag kings* et les *drag queens* [...] et même tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, ne se sentent pas à l'aise dans leur genre », Didier ERIBON (article « Transgenres »), in D. ERIBON (dir.), *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003, p. 472. On retrouve là aussi une parenté avec nombre de figures du cinéma almodovarien.

¹⁴ Cf. le titre d'A. LENQUETTE, « Surdimensionnement : le mythe de l'excès », *op. cit.*, p. 197.

pourra pas s'empêcher de trouver dans cette évocation un fond de vérité historique, même exagérée, comme ici : « Como una chiquilla Mara se acercó al chorro de la manguera, se levantó el vestido, abrió las piernas y entre gritos de gozo se dispuso a recibir el fuerte chorro de agua en el coño » (38).

On notera, d'une part, qu'Almodóvar est toujours aussi brut dans son vocabulaire et, d'autre part, qu'il présente cette soif de plaisir comme quelque chose de très innocent et de très ludique (« como una chiquilla », et plus loin, un homme « se apuntó al juego »), dans ce Madrid envahi par le plaisir, tout comme ce texte envahi par le plaisir – et le jeu – d'écrire. On peut citer également toute la séquence intitulée « Una cena en casa del ministro » (48-52), qui enchaîne, là aussi, les évocations vulgaires des pratiques sexuelles des deux filles du ministre Armando, Eugenia et Lola, âgées de 18 et 20 ans, qui sautent littéralement sur Julio, en proie toutes deux à une crise d'hystérie : « Se lanzaron en picado sobre Julio y le amarraron a la cama mientras le quitaban los calzoncillos, rabiosas » (48), jusqu'au climax : « Fue a ver (*Armando*) qué ocurría en el cuarto de baño y con sus propios ojos contempló a su mujer gruñendo mientras trataba de chupársela a Julio, a pesar de las patadas que Raimunda le daba en la cara para impedirselo » (50).

Le récit touche presque à sa fin lorsqu'on en arrive à une sorte d'apothéose (ou plutôt d'apocalypse) dans une extase collective qui n'est jamais jugée moralement comme dépendant du Ciel ou de l'Enfer. Il s'agit d'une apothéose du sexe dans les rues, toujours agrémentée de réflexions triviales. Mais Almodóvar ne retrouve-t-il pas alors l'étymologie de l'adjectif « trivial », c'est-à-dire « au carrefour de trois voies », là où se tenaient les prostituées dans la Rome antique ? Ces réflexions (cf. par exemple « (*Follar*) es como rascarse: sólo consigues excitarte más, pero mientras lo haces experimentas un placer indescriptible » (52)) s'accompagnent en même temps d'une isotopie du *désir* omniprésent, et plus spécialement du désir féminin, censuré durant des siècles : « les ardía », « tenían fiebre », « su cuerpo había cobrado una nueva vida » (52)).

Le sexe, d'autre part, prend une telle importance dans la vie des deux sinologues, Larrondo et Gómez, que ceux-ci, ayant découvert grâce au journal intime de Ming l'origine de la nymphomanie galopante dans l'usage des serviettes qu'il a inventées et diffusées, ne pipent mot pour pouvoir continuer à avoir des relations sexuelles avec les infirmières de l'hôpital qui les accueille pour cause de satyriasis. Le narrateur omniscient en profite pour donner son avis sur le silence hypocrite de la société : « Curiosamente nadie mencionaba que se propagaba a través del sexo, un repentino pudor pareció haberse propagado con la epidemia » (46). Ceci constitue une vraie profession de foi pour un plaisir absolu et non

censuré, mais peut-être propice à une nouvelle plaie, une *tyrannie du plaisir* : « El mundo se había simplificado, reduciéndose a una sola cosa: alimentar al monstruo con lengua de clítoris que albergaban en su seno » (52).

Le plaisir de la parodie, du pastiche et du clin d'œil

Si l'on utilise les termes de « parodie » et de « pastiche », c'est qu'il s'agit en effet, tantôt d'une imitation moqueuse et caricaturale d'un genre, tantôt d'un exercice de style « à la manière de », plus respectueux de ce genre. Avec cette histoire de « fabricación y venta de compresas » (5), dès la première page, on pressent la *parodie* d'un récit romanesque classique, qui n'use guère en effet d'un tel matériau scabreux... La parodie provient également de la présence d'un Chinois qui, depuis le sinistre Fu Man Chu¹⁵ jusqu'au *Lotus Bleu* d'Hergé (1936) en passant par les nombreux « traîtres jaunes » des films hollywoodiens de l'Age d'Or, est la référence obligée des histoires d'espionnage. Ce traître s'appelle Chu Ming Ho, ce qui rappelle en effet Fu Man Chu. Cette figure et cette onomastique outrées concourent vraisemblablement au plaisir du lecteur qui décode les clins d'œil almodovariens. Plus loin, Ming est assimilé à un « savant fou » de roman-feuilleton, de feuilleton radiophonique ou de bande dessinée (« Ming creaba las fórmulas y el diseño de los distintos modelos de compresas » (15-16)).

Si on laisse de côté le Chinois Ming, très archétypal, on observe que les personnages almodovariens sont d'ailleurs tous plus ou moins parodiques : ils peuvent être assimilés à des personnages de romans-feuilletons ou de bandes dessinées pour la bonne et simple raison qu'il leur arrive trop d'aventures délirantes, et c'est cet excès de matériel narratif pour des personnes a priori banales, donc assez éloignées, en général, de l'univers du récit d'espionnage ou d'aventures, qui crée l'humour, soit au « premier degré », soit, le plus souvent, par ce décalage parodique. Notons à cet égard que la réception de ces aventures par chaque lecteur entre fortement en ligne de compte au moment d'apprécier la teneur parodique du récit, selon qu'il lit à tel ou tel degré ce qui lui est proposé.

¹⁵ Personnage de magicien maléfique chinois apparu dans l'œuvre de Sax Romher dès 1913 et au cinéma dès 1929, et ayant connu un grand succès en Espagne dans sa déclinaison cinématographique – il y eut de nombreux films avec ce personnage, dont les plus connus datent des années 30 –, au point qu'il demeure dans la mémoire collective espagnole. Pour plus de détails sur cette série de films, sur la diffusion de ce genre de films populaires américains en Espagne et leur répercussion sur l'art romanesque plus ou moins parodique dans ce même pays durant les années 80 (via l'exemple d'un roman de Marsé), cf. Patrick LISSORGUES, « Présence et fonctions de l'illusion cinématographique dans le roman de Juan Marsé *El embrujo de Shangai* », in Jean-Pierre CASTELLANI (dir.), *El embrujo de Shangai de Juan Marsé*, Paris, Le Temps, 2003, pp. 97-119.

Toujours à propos de Ming, observons que c'est après l'annonce de son suicide qu'Almodóvar s'en donne à cœur joie dans la parodie en enfilant les clichés sur le destin et l'ascendance du Chinois : « Su padre había sido picado por una serpiente, su mujer arrastrada por una inundación y su hijo atacado por un tigre. Los tres murieron » (24).

L'humour parodique peut être également présent dans les commentaires du narrateur, souvent distanciés par rapport à ce qu'il raconte – sauf peut-être pour le sexe, et encore¹⁶ –, en jouant avec les conventions du récit d'espionnage, du *thriller* populaire ou du roman d'aventures : « La mujer había empezado a vivir intensamente. El período de menstruación no podía ser un obstáculo para una existencia tan intrépida » (16), qui fait penser à une publicité pour les femmes actives, jamais prises en défaut, ou : « (...) (P)ero los motivos de las neurosis son insondables, como los designios divinos » (6). On ne peut s'empêcher de voir dans ces remarques du narrateur une sorte de sous-voix auctoriale qui joue, elle aussi, avec les codes de la bienséance (religieuse, dans la dernière phrase citée, qui parodie une phrase de Saint Paul¹⁷), ou du pacte littéraire avec le lecteur, comme dans cette observation : « (Era) un toque de graciosa mediocridad, impropio de una heroína » (6). Ici, le narrateur donne son avis et réfléchit sur les conventions des genres et les figures obligées d'une caractérologie adéquate au récit feuilletonesque.

Almodóvar cite aussi les paroles d'une chanson chantée par des hippies (« Me gusta la paz./Me gusta el amor./Vive tu destino/sin dejarte atar » (16)), trop naïve pour n'être point parodique. D'ailleurs, lorsque Lupe, une jeune fille en délicatesse avec la société, s'approche pour les écouter, voici comment cet amour et cette paix sont déclinés et immédiatement mis en pratique, pour le plus grand plaisir de la demoiselle qui voit s'ouvrir ainsi son horizon : « Un hippie la besó, otro también. Otro la tumbó en el suelo, le levantó las faldas y empezó a hacerle un pilón con gran naturalidad. El que la había besado se sacó el rabo y le acarició el pecho con él » (16).

La voix moqueuse d'Almodóvar peut se faire entendre dans l'interrogation de Lupe, en plein *gang bang*¹⁸, entre deux hoquets de plaisir, tandis que les hippies lui proposent de venir dans l'île d'Ibiza, « l'île du plaisir et de la débauche », investie historiquement par les alternatifs du monde entier dans les années 70 : « -¿Me realizaré allí como mujer ? » (16).

¹⁶ Disons qu'on peut y distinguer deux degrés : le narrateur est loin d'être pudibond et assume son goût pour le sexe, comme on l'a vu, mais par rapport à un feuilleton populaire « normal », ces remarques sont inhabituelles, car elles dépassent l'amour « à l'eau de rose » en vogue dans ce type de production et créent un énorme décalage avec les règles du genre.

¹⁷ « O abîme de la richesse, de la sagesse et de la science de Dieu ! Que Ses décrets sont insondables et Ses voies incompréhensibles ! » écrit Saint Paul dans l'*Épître aux Romains*, XI, 33.

¹⁸ Représentation pornographique d'un acte sexuel collectif où une seule femme enchaîne plusieurs partenaires masculins.

Phrase qui semble bien ingénue vu la situation, sans même qu'il y ait besoin d'un commentaire auctorial à ce propos, et qui secrète en elle-même sa propre ironie¹⁹.

Dans l'accumulation de catastrophes personnelles dont Almodóvar charge les personnages de Diana ou Paco Larrondo, on retrouve cette ironie qui manie l'hyperbole pour désamorcer toute pitié : « Paco Larrondo tuvo una vida muy dura. Le tocó en suerte una madre viuda y una hermana disminuida físicamente » (18). Le lecteur pense nécessairement que cette addition de malheurs est excessive, et que même un mauvais roman-feuilleton ne proposerait pas un tel amoncellement de calamités et de drames. Mais n'en voit-on pas autant, malgré tout, dans certains romans populaires ? Là réside l'ambiguïté de l'écriture et du point de vue, ce qui nous a conduit à mentionner la notion de « pastiche », et ce qui devrait nous permettre d'apprécier différemment tout ce que nous venons de voir et considérer une grande partie des exemples étudiés dans cette deuxième partie comme un ensemble d'hommages à *peine* exagérés au genre feuilletonesque, l'ambiguïté de la démarche résidant dans ce « à peine »... Ainsi, le plaisir peut naître à la fois de la lecture d'un roman-feuilleton certes peu orthodoxe par certains aspects, et du décryptage des incessants clin d'œil de l'auteur à cette littérature bon marché qu'il subvertit en la moquant et en l'érotisant fortement dans un même mouvement.

On retrouve l'humour ravageur d'Almodóvar dans le résumé qu'il offre au lecteur de la vie des *Ming girls* une fois qu'elles ont quitté leur mari : de Katy qui va en Océanie et se réfugie dans l'anonymat, prend du poids et se marie avec un policier, à Diana qui commet des assassinats, fait du trafic de drogue et se prostitue, en passant par Mara, qui joue dans quelques westerns (clin d'œil là encore à un genre populaire au cinéma) et Lupe qui vit un temps au sein d'une secte satanique, et finit lesbienne : « Los sucesivos reveses sentimentales [...] (la) habían convertido en un camionero socarrón » (30). On dirait maintenant un feuilleton télévisé de l'après-midi, un *soap opera* – appelé ainsi parce que payé à l'origine par la publicité des grands lessiviers américains –, à rebondissements, un feuilleton *kitsch*²⁰ et invraisemblable, ce qu'Almodóvar, qui s'y connaît en maniement du kitsch et de ses différents degrés de lecture, rappelle ainsi : « Con sólo narrar discretamente su experiencia, bastaba para hacer una serie de series que las televisiones de todo el mundo se disputarían » (30). Cette référence au monde de la diffusion d'images de masse trouve son prolongement un

¹⁹ Sur les procédés de l'ironie, on se reportera à *L'ironie littéraire* de Philippe HAMON, Paris, Hachette, 1996.

²⁰ Pour une réflexion sur le kitsch dans le domaine hispanique, cf. Emmanuel LE VAGUERESSE, « Pierre & Gilles au-delà du kitsch espagnol ? A travers l'étude du *Toréador* (1985) et de *La madone au cœur blessé* (1991) », in *Image et Hispanité, Les Cahiers du GRIMH*, n° 1, Université Lumière-Lyon 2, 1999, pp. 23-39, ainsi que « *L'España mística* (1943) de José Ortiz Echagüe, nationale-kitschissime ? », in *Image et Divinités, Les Cahiers du GRIMH*, n° 2, Université Lumière-Lyon 2, 2001, pp. 103-127.

peu plus loin (p. 36), lorsque le narrateur compare la campagne publicitaire des serviettes Ming, qui bat alors son plein à Madrid, au lancement d'un film.

La séquence centrale de l'enterrement, qui rappelle un peu celle de *Carne trémula* (1997) par son mélange tragi-comique, est un autre exemple frappant de l'humour parodique d'Almodóvar, puisque les ex-compagnes de Ming, excepté Raimunda, lancent une poignée de terre sur son cercueil, tandis que Raimunda lance, elle, un paquet de serviettes hygiéniques en un hommage sincère et vibrant au Chinois. Le grotesque de la situation est d'autant plus assumé qu'Almodóvar, conscient qu'on ne lirait jamais cela dans un roman-feuilleton traditionnel, inverse les perspectives ; si Raimunda lance violemment un de ces paquets de serviettes en lieu et place d'une poignée de terre, comme le font les autres compagnes du Chinois, c'est parce qu'elle considère les gestes des femmes comme un « grotesco paripé » (36). Le grotesque n'est peut-être pas où l'on croit, semble nous dire perversément Almodóvar...

On ressent aussi l'ironie almodovarienne dans l'utilisation répétée de ce thème intime des serviettes hygiéniques qui, rendu central dans le récit, charrie une vulgarité omniprésente tout au long de l'histoire. On lit en effet : « Tuvo (*Raimunda*) un momento de duda (...). No quería tampoco pasarse de exquisita » (34), lorsque Raimunda, face au cercueil de son ex-compagnon, se retrouve entourée de caisses de serviettes, alors que les autres compagnes s'approprient à placer la serviette Ming entre leurs jambes pour accomplir la clause du testament... Ce côté « exquis » ne peut être qu'une antiphrase ironique de la part de l'autorité auctoriale.

La distance instaurée par l'auteur apparaît également dans la scène où Isidra, âgée de 70 ans, assaille Roque, et que la femme de celui-ci surprend la scène, « como en las más vulgares comedias de enredo »²¹ (40). Comme dans les pièces de boulevard, certes, mais sans l'aspect sexuel qui est ici de fort mauvais goût, vu son traitement pornographique. De plus, certaines scènes confinent plus particulièrement au Grand-Guignol et au vrai burlesque parodique de ce genre de dîners mondains, comme celle de « Una cena en casa del ministro », qui au cinéma serait qualifiée de *gore*²², et où l'on assiste à des chloroformisations, des évanouissements et des coups intempestifs donnés « con un gran frasco de colonia en la cabeza » (48), même s'il

²¹ Autre occurrence de l'adjectif : « -Mi historia es una historia vulgar (...), la de una mujer que se encuentra a sí misma haciendo turismo » (60), mais ici dans l'acception de « banal ». Clin d'œil là encore, car cette histoire est tout sauf banale...

²² C'est-à-dire remplie de scènes de massacres sanglants, mais à la limite de la parodie (dont le degré dépend de chaque film, mais la parodie semble plutôt inhérente au genre, excessif par lui-même – nous sommes prêt néanmoins à en discuter). Voir par exemple *Massacre à la tronçonneuse* (*The Texas chainsaw massacre*) de Tobe HOPPER, 1974.

ne faut pas sous-estimer le plaisir au premier degré que l'on peut prendre à la lecture d'une telle scène jubilatoire.

Lors de la grande fête organisée par les *Ming girls*, on frôle l'anarchie²³ avec l'apparition soudaine de la veuve Ming et le fait que les filles Ming soient désormais armées de mitraillettes, ce qui est confirmé par le titre de l'avant-dernière séquence, « Programas de televisión », titre qui mérite un éclaircissement.

En effet, il semble bien que l'on se trouve dans l'esthétique du clin d'œil, puisque ce qui nous est raconté dans cette avant-dernière séquence ressortit au monde de la télévision et plus particulièrement des feuilletons ou séries télévisés, même si les « émissions de télévision » dont il est ici question sont des reportages sur tous ces événements exceptionnels qui se déroulent à Madrid, notamment le siège de l'usine Ming par des forces spéciales composées uniquement de femmes : « Fue una buena prueba para este intrépido cuerpo de especialistas » (62). Cette phrase évoque inmanquablement aux amateurs du genre les plus délirants des films de la même époque d'un spécialiste de cinéma *bis* comme Russ Meyer²⁴, avec leurs jeunes femmes dotées de sérieux appas, et qui jouent du fusil et de la mitraillette entre deux scènes où elles assaillent sexuellement une soldatesque qui n'en peut mais. Almodóvar semble nous dire que nous devons prendre cette fin de récit comme la fin d'un épisode de série télévisée du type *Drôles de dames*²⁵, mais en version érotique. Distance, là encore, comme pour ces flashes d'actualités, montrant en direct le raid de ces équipes spéciales, que regarde la veuve Chan Wong (« mientras comían y veían la televisión » (60)) comme s'il s'agissait de la fiction du dimanche après-midi.

La parodie des séries télévisées est patente également dans cette évocation du pouvoir surhumain des filles qui tiennent en échec des hommes virils et surentraînés, à tel point que les commandos doivent les prendre dans des filets, comme des bêtes sauvages : « (E)l chino debió meter además de sustancias corrosivas y envenenantes algún supertónico tipo 'Angel Dust' porque la potencia de aquellas mujeres era sobrehumana » (62). Par là même, ces femmes droguées à l'*angel dust* ressemblent à des Hulk au féminin ou à des Super Jaimie²⁶.

Fuego fourmille vraisemblablement d'autres clin d'œil et de nombreuses références télévisuelles, cinématographiques ou littéraires, que d'autres débusqueront à notre suite. Nous savons tout ce que la filmographie de Pedro Almodóvar doit au patrimoine mondial

²³ Mais toujours lié au sexe, comme, une nouvelle fois, A. LENQUETTE nous le suggère, toujours concernant *Patty Diphusa*, avec le titre suivant : « La concaténation des aventures : des feux de la fête à la soif de sexe », *op. cit.*, p. 201.

²⁴ Par exemple *Supervixens* (1975), *Megavixens* (1976) ou le très récent à l'époque *Ultravixens* (1980).

²⁵ *Charlie's angels*, série américaine diffusée à partir de 1976.

²⁶ *The incredible Hulk* et *Super Jaimie*, séries américaines diffusées respectivement à partir de 1977 et 1976.

cinématographique-littéraire²⁷, qu'il cite abondamment dans une intertextualité mi-ludique mi-sérieuse. Ici, le hasard nous a permis de mettre le doigt sur une référence littéraire – car nous sommes avec *Fuego* dans le champ littéraire, malgré tout – croisée avec ses propres films. En effet, Eulalia lit à un certain moment un roman de Jane Bowles (p. 60). Or, Pedro Almodóvar cite à nouveau J. Bowles en donnant un assez long extrait de *Dos damas muy raras*²⁸, en réponse à une question de Nuria Vidal sur sa fascination pour l'amitié et la complicité féminines, thème en effet récurrent et dans son œuvre cinématographique et dans *Fuego*. Il y a donc nouveau clin d'œil et présence de tout un réseau d'intertextualité qui fait des écrits almodovariens des récits « au second degré » ou, au moins, richement remplis de références, issues de la culture classique comme populaire. De plus, Eulalia reconnaît s'exprimer par l'intermédiaire de phrases qu'elle a déjà lues dans des livres : « Esto que acabo de decir lo he leído hoy. Últimamente utilizo muchas frases de los libros que estoy leyendo »²⁹ (64).

Il ne faudrait donc pas prendre tout cela au sérieux, semble nous dire Almodóvar, et particulièrement ce déferlement de violence que nous avons évoqué quelques lignes plus haut. On peut le voir dans ce que déclare Chan Wong à ses camarades : « - Los actos de violencia, por lo general, se ejecutan con desenvoltura », ce que l'auteur paraît ainsi reprendre à son compte comme par une mise en abyme, nous disant en substance que les actes de violence se racontent aussi « con desenvoltura ».

Entre humour, clins d'œil, distance, pastiche et parodie, on se rend compte que l'on a surtout privilégié, dans ces deux derniers termes, la parodie, mais l'on peut considérer aussi que cette kyrielle de scènes est plus respectueuse qu'il n'y paraît des genres populaires et peut tenir du pastiche, voire du premier degré : des scènes drôles, remuantes et populaires pour un public en demande, essentiellement, de divertissement, à une époque qui le revendique pleinement. C'est pourquoi les lecteurs de *Fuego*, comme de la plupart des œuvres, cinématographiques ou littéraires, d'Almodóvar, peuvent ressentir plusieurs types de plaisirs, qui ne seront pas les mêmes pour chacun d'entre eux, et qu'ils peuvent en revanche multiplier s'ils le souhaitent.

²⁷ Cf., par exemple, Frédéric STRAUSS, *Pedro Almodóvar, conversations avec Frédéric Strauss*, Paris, Ed. de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1994 (éd. augmentée, 2000).

²⁸ En anglais *Two serious ladies* (1943), qui venait de connaître une traduction en espagnol, en 1981 (chez Anagrama).

²⁹ Cf. aussi : « Lo del whisky de centeno lo leí también en una novela » (64), toujours dans la bouche d'Eulalia, ce qui renforce nos convictions quant à l'aspect intertextuel parodique avec, ici, le cliché du whisky des polars, soit tout un « archi-texte » qui fait partie de notre mémoire culturelle populaire et collective.

Un plaisir au premier degré pour le *vulgum pecus*³⁰

Cette histoire est donc, aussi, une histoire où l'on prend du plaisir à lire une aventure d'espionnage presque classique, sans grand enjeu intellectuel, une intrigue rocambolesque qui se met en branle dès le tout début du livre : « Su natural discreción (*de Katy*), y otras virtudes, la lanzaron al espionaje en plena guerra fría » (5). La structure éclatée ou en puzzle du début (jusqu'à la p. 23) nous semble être un exemple, somme toute assez traditionnel, des feuilletons populaires et aujourd'hui des séries télévisées les plus populaires, et ne constitue absolument pas une entorse à ce genre. Bien au contraire, cette structure qui ménage le suspense ajoute un élément ludique à une lecture déjà plaisante, d'autant que pour les plus paresseux ou les moins aguerris, les pièces du puzzle ne vont pas tarder à s'imbriquer les unes dans les autres et la linéarité reprendre ses droits³¹. Notons que cette structure par alternance de scènes dans des lieux et/ou avec des personnages différents a pu être récupérée par une certaine « avant-garde » cinématographique, comme récemment par les réalisateurs Robert Altman ou Steven Soderbergh³², avec des effets variés, mais qui vont tous, comme pour Almodóvar, dans la direction d'un mixte entre le populaire et le réflexif (référentiel, de second degré ou parodique).

Un autre exemple de ce plaisir du récit d'espionnage mâtiné de *thriller* peut être ce type d'imprécations, grosses de menaces, que lance « le Chinois » à Raimunda lorsque celle-ci le quitte : « -Te arrepentirás. Tú y todas las demás. ¡Os acordaréis de mí! » (23). Menace qui se double, comme dans tout bon *thriller*, d'un coup de théâtre, tel ce télégramme que Ming fait parvenir à sa dernière ex-compagne, on ne sait comment d'ailleurs – c'est ce qui fait le charme de ces récits à bon marché : « Querías que desapareciera de tu vida. Pues ya lo conseguiste. Cuando recibas el telegrama me habré suicidado. Este es mi regalo de bodas. Chu Ming Ho » (24). La vengeance est annoncée à demi-mot par le narrateur, mais avec suffisamment d'insistance pour que le lecteur moyen prenne plaisir à deviner de quoi il s'agit : « Desde que Raimunda amenazó con abandonarle, Ming había tomado la decisión de acabar con todo, después de preparar un diabólico plan de venganza » (24).

Dès le départ, il y a donc du rythme et de l'humour qui ne joue pas nécessairement sur le second degré. On peut donc parler d'une réception possible au premier degré d'un récit enlevé et amusant. Il y aurait alors comme une hypocrisie à ne considérer *Fuego* qu'avec le sourire

³⁰ D'où notre choix du substantif « vulgarité » et non « mauvais goût » pour désigner principalement le ton de cette histoire et établir ainsi un lien étymologique avec le *vulgum pecus*.

³¹ Mais l'énigme-prétexte des serviettes hygiéniques va, elle, subsister, car c'est le moteur principal du livre.

³² Respectivement avec les films *Short cuts* (1993) et *Traffic* (2001).

ricanant de l'intellectuel démystificateur. Le lectorat de *Fuego*, à l'époque (et encore maintenant, pour nous-même), devait vraisemblablement y trouver beaucoup de plaisir et n'était pas obligé « d'intellectualiser » le processus de réception, car le récit se suffit à lui-même dans la jubilation que l'on peut y trouver, au vu de ses recettes feuilletonesques éprouvées. Le plaisir de la transgression, tant du côté de l'auteur que du lecteur, surtout à l'époque d'un tout jeune post-franquisme, ne vient qu'en deuxième lieu. C'est peut-être là que résiderait le côté post-moderne de *Fuego*, mais c'est une autre histoire...

Il y a donc, pêle-mêle, des péripéties, de l'exotisme, des blessés et des mensonges, soit toute la panoplie du récit d'espionnage ou d'aventures – en plus de la présence exacerbée du sexe, comme nous l'avons vu –, et que nous considérons comme relevant effectivement du premier degré, comme dans un film de la série des *James Bond*. Nous écrivons à dessein « film » et pas « livre » de la série créée par Ian Fleming, parce qu'il nous semble qu'il y a dans *Fuego* quelque chose d'extrêmement visuel dans cet enchaînement d'actions³³ et de plus dynamique et spectaculaire que dans les fictions de Fleming, que tous les critiques s'accordent à trouver moins... romanesques et colorées que leurs adaptations pour le grand écran³⁴. Mais il est vrai que ces séquences d'action(s), dans *Fuego*, s'enchaînent comme si elles bénéficiaient, au cinéma, d'un montage nerveux, serré, ce qu'on appelle un montage « cut », propre par exemple au cinéma nord-américain de consommation courante, et ce pour que le spectateur ne s'ennuie pas.

Mais le plaisir, dans ce mini-roman, réside aussi dans l'utilisation de nombreux dialogues et de références auditives, qu'il s'agisse de divers sons, de bruits, de chansons, ce qui apporte un sens supplémentaire – dans l'acception des cinq sens –, donc un plaisir sensoriel ou sensuel supplémentaire, doué du même effet, légèrement hypnotique, que le plaisir engendré par l'histoire racontée à un enfant : « El ritmo de la lluvia y el tableteo de sus taconcitos formaban un curioso dúo », ou : « Mara tarareaba una canción (...) » (10). Ajoutons encore le plaisir d'assister à une scène au téléphone, autre élément-clef de l'univers almodovarien, celle de cette même page où Mara complète une évasion avec son amant, comme dans les scènes les plus classiques des films commerciaux dits « comédies de téléphone blanc », en vogue en Espagne et en Italie dans les années 40 et 50, en fait comédies sentimentales entre bourgeois.

Ressort classique de ces comédies-là, donc (et aussi des grandes comédies américaines), mais également, de manière dite moins noble, des séries télévisées et autres *sitcoms* ou

³³ Jusqu'à un certain point, bien sûr, car l'on peut aussi se demander si l'on n'est pas victime d'autosuggestion en sachant qu'Almodóvar est d'abord un cinéaste.

³⁴ La série des James Bond naît sous la plume de Fleming en 1953 et au cinéma en 1962.

comédies de situation, ce qui nous rapproche davantage des romans de gare ou des romans-photos kitsch, un kitsch ici assumé comme tel, comme les références à « Capri » ou au « playboy Helmut Rinaldi » achèvent de nous en convaincre (p. 10). On voit bien qu'Almodóvar mixe tous les éléments exotiques dans le nom du play-boy, mais sans nécessairement se moquer de cette pratique onomastique qui cherche de cette manière à produire plus d'efficacité narrative et de plaisir de lire pour le consommateur de romans populaires.

Dans le même ordre d'idées, nous voulons considérer certains passages de *Fuego* comme des passages obligés de ces formes de récits populaires, comme, par exemple, l'ouverture d'un testament surprenant devant des héritier(e)s *a priori* hostiles les un(e)s envers les autres. Cette séquence est d'ailleurs l'une des plus longues, ce qui témoigne bien de son poids dans l'économie générale du récit. On n'échappe pas non plus au passage obligé du whisky consolateur ou roboratif, comme dans les polars noirs de Chandler, Hammett ou Chester Himes, et que nous avons déjà évoqué dans une autre perspective : « Después de inmovilizar a Consuelo, y frente a una botella de whisky, Raimunda explicó a Armando lo que sucedía » (52).

L'une des dernières séquences, « La fiesta », est pleine de suspense et de rebondissements, à partir du moment où les filles se retrouvent armées de mitraillettes. Elles sont obsédées par la vengeance, face à un seul homme, le violeur du début, Roque. Il y a de la peur, chez Roque, et peut-être la mort qui rôde, spécialement avec la scène de la voiture où Roque est conduit par sa femme Eulalia à l'usine Ming. Or, Eulalia sait que son mari a voulu violer Raimunda et a décidé désormais de « se faire plaisir ». Le lecteur se demande alors avec inquiétude pourquoi elle l'emmène à l'usine armée d'une mitraillette. Une fois arrivée à la manufacture de serviettes hygiéniques, Almodóvar, via son héroïne Eulalia, fait disparaître très cruellement Roque, surprenant par là le plus familier, parmi les lecteurs, de ces récits, qui a certes deviné que Roque allait souffrir, mais probablement pas de cette manière-là :

Eulalia quiso ver el sitio donde estaba enterrado Ming. Cuando llegaron al patio Roque se desplomó. Probablemente estaba muerto, pero Eulalia no se paró a considerar que pudo ser un desmayo. Decidió que lo mejor era enterrarlo, pesaba demasiado para transportarlo y si lo dejaba allí, con aquel calor, se descompondría rápido ; y ya había bastante corrupción en aquella casa (58).

On se retrouve alors dans l'horreur la plus totale, sans autre humour que l'humour noir contenu dans le soupir d'Eulalia (« -¡Uff ! Vengo acostada. Me voy a acostar » (58)), destiné,

comme dans tout *thriller* qui se respecte, à « alléger », l'espace d'un instant, l'atmosphère pesante³⁵.

Par la suite, dans l'avant-dernière séquence, « Programas de televisión », on se retrouve, avec ces filles retranchées dans l'usine et cernées par les forces de police, à la fin d'un western ou d'un film de série B, où le finale est toujours éblouissant, véritable feu d'artifice d'événements et de rebondissements, où tout s'accélère et s'intensifie. Avec la dernière séquence, sobrement mais opportunément intitulée « Final », on rejoint la tradition de nombreux feuilletons, depuis le XVIII^e siècle et encore plus le XIX^e, qui se concluent par un ultime chapitre effectivement intitulé « Fin » ou « Conclusion », ou qui explique ce que sera cette fin de manière descriptive et un peu plus développée. Cette fin est apaisée, comme dans l'immense majorité des fins de films populaires, de séries ou de romans-feuilletons, avec un *happy end* de rigueur. Ici, on se trouve en présence d'un schéma de retour à la campagne³⁶, entre femmes décidées à se passer d'hommes, alors que le narrateur vient tout juste de nous expliquer comment les événements qui se sont déroulés tout au long du livre étaient en train de se résoudre, dont notamment les débordements qui ont lieu dans une Madrid mise à feu et à sang. Il s'agit donc d'une fin classique, entre synthèse et ouverture.

En ce qui concerne les personnages, ce sont essentiellement des types aisément identifiables, sans grande épaisseur psychologique, vulgaires aux deux sens du terme, ce qui est le leitmotiv de notre étude. Ce sont des gens banals, placés dans des situations extravagantes, l'espace d'un délire conçu pour le plaisir et de l'auteur et du lecteur, en plus des situations elles aussi vulgaires liées à la sexualité ou à l'intime évoqué sans aucune pudeur (cf. le choix de l'auteur de tout faire tourner autour de serviettes hygiéniques). On peut trouver de l'humour, en même temps qu'un très grand plaisir d'écrivain, dans cette façon qu'Almodóvar a de peindre les différents personnages. On pense à la description qui nous est faite de Máximo Gómez et de Paco Larrondo, sortes de Laurel & Hardy des années 80, aussi vulgairement affamés de sexe qu'ils sont décrits trivialement en vieux garçons frustrés :

³⁵ En « l'allégeant » certes d'une façon sinistrement comique, ce qui peut ressortir à l'ironie des « nouveaux » thrillers, comme *Pulp fiction*, de Quentin TARANTINO (1994), qui montre les aspects concrets et physiques d'un meurtre pour le meurtrier qui le commet (il faut nettoyer le sang, c'est fatigant, sale, long, etc.).

³⁶ Une fuite finale à la campagne, désir d'apaisement après l'excitation et la violence métropolitaines, que l'on retrouve dans plusieurs films d'Almodóvar, comme *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) ou *¡Átame!* (1989). Pour une analyse de ce thème, lire, par exemple, la partie intitulée : « Todos somos de pueblo » (pp. 114-117) dans l'article de Pilar MARTÍNEZ-VASSEUR, « *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Analyse ou contre-analyse de la société espagnole des années 80 ? », in *Cinéma, écriture et histoire, dans Femmes au bord de la crise de nerfs de Pedro Almodóvar*, Université de Nantes, CRINI, Coll. «Voix off», n° 1, 1997, pp. 107-130.

« A sus cincuenta años, Gómez y Larrondo eran totalmente vírgenes. Les iban las tías, pero no se habían tirado a ninguna » (18).

Stylistiquement aussi, les phrases sont simples et efficaces, ce qui ne concourt pas qu'un peu au plaisir de lire pour le *vulgum pecus*. Une simplicité qui est d'abord syntaxique – il s'agit de phrases pour l'essentiel courtes et rythmées –, puis lexicale. Le langage dans son ensemble est en effet peu ardu, y abondent les tournures ou les expressions familières, voire populaires et même franchement grossières³⁷, en plus du lexique pornographique déjà mentionné plus haut. Tous ces éléments convergent vers l'apparition d'un plaisir de lire un ouvrage qui se veut divertissant, comme s'il ne s'agissait point là de littérature sérieuse et/ou académique, jugée intimidante par certains lecteurs³⁸.

On peut même faire remarquer que, d'ordinaire, un roman-feuilleton, une bande dessinée ou un récit d'espionnage sont « mieux écrits » que *Fuego*, ce qui prouve qu'Almodóvar souhaitait véritablement abolir les distances entre auteur et lecteur sur la base d'un plaisir de réception encore plus immédiat, car plus aisé : la vulgarité résiderait-elle alors dans cette facilité et cette absence de « profondeur », cette volonté de ne pas hérissier la lecture d'aspérités, de donner au lecteur simplement ce qu'il attend, un plaisir immédiat ? Pensons alors à la deuxième partie de notre étude qui montrait, au contraire, la distance toujours présente dans cette écriture, et la volonté d'inclure le lecteur dans cette prise de distance, respectueuse ou ironique, par rapport aux modèles populaires.

La clef du plaisir, c'est de toute façon le lecteur qui la possède. En effet, s'il y a du plaisir au tout premier degré dans la lecture de *Fuego*, c'est parce que le lecteur n'est pas censé nécessairement détecter l'ironie ou la parodie, ce qui est l'un des ressorts de l'esthétique kitsch, à mi-chemin entre la sincérité et la provocation de la part de l'artiste, une ironie reçue de manière variée là encore par le lecteur ou le spectateur, selon son degré de culture, par exemple. L'attitude et le projet du kitsch sont en effet multiples, et il est plus ou moins volontairement pervers dans cette utilisation hétéroclite d'éléments populaires considérés comme de mauvais goût par la *doxa* esthétique. Il nous semble que, l'art le plus kitsch étant le plus innocent – ce qui est peut-être discutable –, cette histoire de mauvais goût, écrite

³⁷ « remolonear » (6), « venía a por cervezas » (8), « tortazo », « de aúpa » (14), « tipo » (22), « le hizo tilín » (30), « en plan cardo », « dar el paripé » (34), « en plan esta tierra es mía » (37), « si cazaba algo » (41), « era pedir peras al olmo » (50), « en plan guía » (58), « sin tapujos » (60), la seule expression « soutenue » de tout *Fuego* étant « por doquier » (54). Nous parlons bien évidemment ici d'expressions utilisées par le narrateur, en dehors des dialogues qui regorgent d'expressions vulgaires, depuis « ¡El hijo de perra! » jusqu'à « Pero so gilipoyas » (37-38), qui montrent bien qu'il n'y a pas opposition entre le ton des personnages et le ton du narrateur, considérés comme se situant sur le même plan.

³⁸ On retrouve en même temps, au passage, l'attitude des avant-gardes qui souhaitent dés-hiérarchiser les genres et les styles en récupérant des formes d'écriture dites moins nobles.

probablement en peu de temps, est à prendre en fin de compte pour ce qu'elle est : « de usar y tirar ».

En conclusion, ce récit, qui rappelle les premiers films débridés de Pedro Almodóvar, notamment *Laberinto de pasiones* (1982) ou, surtout, *Pepi, Luci, Bom, y otras chicas del montón* (1980) et son concours d'« erecciones generales », tous films d'un mauvais goût très sûr, typique de la Movida, n'est peut-être pas un chef-d'œuvre de la littérature, loin s'en faut, mais constitue à coup sûr une expérience fort plaisante. Ce livre drôle, voire féroce jubilaire, pouvait être un morceau de choix en tant qu'objet d'étude pour le décortilage d'une mécanique du plaisir.

Que l'on soit ou non sensible à ce genre d'écriture, il s'agit là d'un livre où la question du plaisir est primordiale. En effet, le plaisir que l'on peut prendre à lire *Fuego en las entrañas* est conditionné à un certain nombre de points : produit d'une époque fortement dés-hiérarchisante et irrespectueuse des genres et des formes établis, il évoque encore pour nous, lecteurs d'aujourd'hui, cette époque qui donnait le primat au plaisir, à tous les plaisirs – et où le sexe avait une grande part –, particulièrement dans un pays qui sortait de la dictature. Pour apprécier cette histoire écrite par un auteur lui aussi irrespectueux – ou respectueux des genres, mais les poussant dans leurs derniers retranchements –, il faut peut-être, à la fois, garder son « âme d'enfant » à qui l'on raconte des histoires de méchant Chinois vengeur, et dans le même temps, assumer son côté « voyeur » de scènes pornographiques...

Face à un archi-texte célèbre de la littérature et du cinéma populaires – ou de la bande dessinée et des séries télévisées – et partagé par tous, nul besoin d'intellectualiser, semble nous dire Almodóvar, qui a bien dû s'amuser, lui d'abord, avec cette histoire de serviettes hygiéniques diaboliques, et nul besoin non plus de traquer nécessairement la parodie, ou même le pastiche, derrière l'exagération, même si l'on a voulu montrer que l'ironie et la distance étaient présentes dans ce récit.

Cette pochade destinée à amuser ses amis et peut-être à *épater le bourgeois*, Almodóvar n'en reviendrait sans doute pas qu'elle fasse l'objet d'une étude dans un groupe de recherches de l'Université, mais que ce soit sous l'espèce du *plaisir* qu'on peut prendre à la lire, et que l'on conclue en ces termes devrait lui causer... un immense plaisir.