

Robert Silhol *

La Piel que habito de Pedro Almodovar : psychanalyse d'un discours

I

La première idée qui me vient, les premiers mots, lorsque on me demande d'exprimer mon appréciation du film d'Almodovar, *La Peau que j'habite*, c'est une exclamation qui touche la beauté de l'héroïne : « Mon Dieu qu'elle est belle ! » Et puisqu'une des règles en psychanalyse est de laisser librement courir ses associations, cette admiration qui « m'habite » soudain m'incite à me demander si je ne suis pas tombé dans le piège que me tendait le cinéaste, à savoir me trouver gagné par la conviction qu'il vaut mieux être une femme qu'un homme. A cela, cependant, je puis répondre que je considérais la jeune femme du film comme un *objet* d'admiration et de désir et que par conséquent, en tant que sujet, je ne m'identifiais *probablement* pas à elle.

Mais il y a d'autres raisons et, comme critique psychanalytique, je vais établir la liste des intuitions qui me sont venues, à la première vision du film d'abord, puis au cours du long travail d'analyse du matériel qui m'était offert, à savoir le discours du cinéaste.

A considérer les « faits » de la narration, et face à la signification évidente de ce qui constitue l'interrogation centrale de l'oeuvre, soit : « Mâle ou femelle ? », j'ai senti que le débat ne devait pas s'arrêter là, et aussi que bien des images et des mots du film révélaient une préoccupation profonde pour ce qu'on appelle aujourd'hui un « sujet ». Bref, pour moi, le titre même choisi par Almodovar nous en disait déjà beaucoup plus que ce qu'on aurait pu croire au premier abord et cela me conduisait à me poser des questions qui non seulement touchaient à notre apparence dans le miroir et même à notre statut comme sujet, mais qui concernaient directement la recherche que je mène depuis plusieurs années. Et cela revient en vérité à cette interrogation qui devrait être au cœur de toute psychanalyse : « A quelles déterminations puis-je attribuer la nature du sujet que je suis ? », ce qui conduit à une seconde question, plus théorique celle-là : « Quand une analyse peut-elle être considérée comme terminée ? »

II

Et maintenant, ce que je comprends de ma *response* --comme disent mes amis américains--établi, *regardons* le film ; pour notre plaisir d'abord, cela ne fait pas de doute, mais aussi comme matériau qui paraît bien illustrer plusieurs points théoriques fondamentaux de la pensée psychanalytique d'aujourd'hui. Il ne nous faudra pas longtemps pour comprendre que nous sommes en face d'un discours d'une extrême richesse, un discours qui nous dit ce qu'est un « sujet », mais qui nous révèle aussi, semble-t-il--bien que ce soit là un domaine infiniment plus délicat--, le discours que tient un sujet sur lui-même et sur son « Autre ».

Le matériau, donc, et la première chose que je remarque c'est l'insistance qui est mise sur le fait de regarder, regarder non seulement ce qui nous est donné à voir, mais ce qui est vu par les acteurs du drame eux-mêmes. Dans *La Piel que habito*, en vérité, par le jeu des caméras, écrans de télévision et panneaux de verre il y a énormément à regarder. Et ce qui est vu est une jeune femme, accompagnée entre autres, comme en passant, de plusieurs nus du Titien. Tel est notre premier « objet »... à voir. Mais il y a plus, beaucoup plus, et dans la scène du jardin, par exemple, lors de la réception à laquelle assistent Roberto (Antonio Banderas) et sa fille Norma (Blanca Suarez), nous découvrons par les yeux de Roberto plusieurs couples qui font l'amour, d'abord, en introduction à ce qui est ensuite présenté comme le viol de Norma par Vicente (Jan Cornet). Qu'un

* Centre d'Anthropologie Littéraire, Paris.

tel viol n'ait pas réellement eu lieu—on nous apprendra que le jeune homme a été incapable d'aller jusqu'au bout de son méfait à cause des drogues qu'il a prises—est de peu d'importance puisque ce que nous voyons sur l'écran a bien l'air d'un viol. Avant cela, de toute façon, un « vrai » viol nous a été donné à voir, lorsque Zeca (Roberto Alamo), le fils de Marilia (Maria Paredes) et le méchant de la pièce, déguisé en tigre, a violé Vera (Elena Anaya).

Il n'est pas besoin d'être grand psychanalyste pour voir dans ces viols, et dans l'accent mis sur le fait de regarder, une représentation de la classique « scène primitive », scène vue, imaginée ou reconstruite par l'enfant où sont décrits les parents qui font l'amour. Ceci nous introduit à la structure triangulaire du drame oedipien et constitue le premier élément de notre analyse de *La Piel que habito*.

Mais le film d'Almodovar, naturellement, ne peut être réduit à cette dimension simple, et les « faits » de la narration vont vite nous révéler que nous avons affaire à une structure qui est bien plus compliquée qu'une scène à trois. Car la dualité est aussi un élément architectural central du film, et j'imagine que si nous parvenons à mettre en lumière l'articulation de ces deux dessins nous aurons fait un pas de plus dans notre interprétation.

Et si d'entrée je parle de dualité c'est évidemment parce que le film met en scène les deux sexes et la transformation de l'un en l'autre, mouvement qu'exprime parfaitement un jeu subtil sur les doubles qu'on ne peut pas ne pas remarquer à mesure que se déroule l'histoire. C'est là en vérité la « clé » esthétique de l'oeuvre. Car dans *La Piel que habito* tout est répété deux fois et la plupart des personnages, aussi, ont deux rôles à jouer, sont doubles en vérité, ou divisibles par deux : Norma/Vera, Vicente/Vera ou encore, dans le cas de Roberto : Victime puis tyran, ce qui peut encore se lire : celui qui regarde/celui qui se venge. (1)

Telle est la nature de ce qui semble bien être le fantasme original d'où procède l'oeuvre, et c'est sans nul doute pourquoi la chronologie de la narration peut si aisément être divisée en deux parties : deux « Actes », si on veut, et un Epilogue. Car ce qui s'est produit dans la première moitié du film (qui au reste peut également être divisé en deux) (2) se trouve répété dans la deuxième partie où, dans la scène du jardin, a lieu de viol de Norma. C'est précisément ici que le triangle entre en action, si je puis dire, ou plus exactement fait son apparition dans la structure : deux personnes qui font l'amour et une troisième qui regarde et interprète la scène comme un viol, ce qui l'incite à vouloir intervenir. D'où l'organisation générale de la narration : I, Agression, viol, puis II, Vengeance, opération chirurgicale pratiquée sur un des deux participants de la scène. La nature oedipienne de la tragédie ne fait aucun doute : par le jeu de l'opération, qui est une ablation, le triangle perd un de ses angles, 3 est réduit à 2.

Une histoire de cause et d'effet, donc, bien que ceci ne soit révélé au spectateur que graduellement, comme nous pouvons en juger en examinant la chronologie de la narration. En effet, l'utilisation du *flashback* tout au long du film permet des retours qui explicitent certaines des scènes que l'on vient de voir, et il n'est pas inintéressant de remarquer que ce mode d'organisation du temps du récit ressemble tout à fait à ce qui se passe dans une psychanalyse où on part du présent et tente de ramener à la mémoire un passé qui pourrait expliquer ce présent.

L'articulation entre ces deux moments structuraux de la narration a lieu lorsque le film passe de la scène où la fillette (Ana Mena) est témoin de la mort de sa mère (à nouveau, un enfant et la « scène ») au viol de Norma--c'est le nom de la fille de Roberto--quelques années plus tard, ce qui peut facilement se lire comme un souvenir d'enfance chez l'adulte qu'elle est devenue. Je trouve significatif que Norma, dans son délire, prenne ensuite son père pour le violeur : « Non ! Non ! ». Cette fois, Roberto n'est plus le « fils », mais le père dans son rôle d'acteur de la « scène ». Juste avant cela, toutefois, comme il était à la recherche de sa fille dans le jardin, Almodovar lui fait

trouver une des chaussures de Norma...une chaussure qui a perdu son talon, et il est difficile de ne pas interpréter ce passage comme la représentation de ce que le petit enfant imagine lorsqu'il reconstruit la fameuse scène originaire: en d'autres termes, la castration de sa mère. A ce point de l'histoire, bien sûr, Roberto est encore l'enfant à la recherche de sa mère perdue, tandis que l'instant d'après, à *travers les yeux de Norma*, cet enfant sera devenu le tyran qui agresse la mère, la femme, pour redevenir d'ailleurs ensuite, à l'enterrement de Norma, le fils oedipien. Oui, exactement comme dans un rêve où le sens des différents signifiants, leur signifié, peut si facilement changer. Après les obsèques, davantage le fils vengeur que le père éploré, Roberto se met à la recherche du « coupable » et n'aura de cesse que ce dernier soit « opéré ». Le fils oedipien a pris la place du père tyrannique.

III

Ce qui nous conduit au cœur de l'ouvrage : le changement de sexe, la transformation d'un homme en une femme. Et ce n'est pas rien ! Il y a un instant, nous avons vu comment *La Piel que habito* pouvait sans exagération aucune être considéré comme une vérification des thèses de Freud relatives à la scène primitive ; à présent, nous nous trouvons en présence d'une réflexion des plus sérieuses touchant le désir de changement de sexe, presque un compte-rendu de cas clinique en vérité ! Jusqu'ici, si on excepte ce qui dans le film renvoie de toute évidence à la scène primitive et l'histoire du talon pointu manquant ou brisé, je m'en suis tenu aux « faits » de la narration, à savoir la dynamique d'un mouvement qui va de 3 à 2, et la chronologie adoptée. Si à présent, cependant, nous voulons comprendre ce qui est en jeu dans ce « cas », il semble qu'une interprétation plus approfondie soit requise, ce qui passe naturellement par la construction de quelques hypothèses.

Et cela peut commencer par le titre. Il ne fait pas de doute que le mot « *piel* », la peau, est un signifiant central, et que déjà, à un niveau des plus simples, la peau « dans laquelle je vis », et même dans laquelle *je* vit, renvoie à une observation factuelle qui touche ce qui peut être aisément vérifié et qui inclut l'anatomie du locuteur : mâle ou femelle. Cette déclaration qu'on peut dire après tout relative à l'apparence de l'auteur du titre, toutefois, à cause précisément de ce qui arrive à la peau du protagoniste de l'histoire, nous donne à penser que le signifiant « peau » ne peut être réduit à ce qui tient à l'apparence du sujet. Plus que de l'apparence donc, c'est de la réalité « profonde » du sujet que nous parle *La Piel que habito*, c'est-à-dire constitue une interrogation sur notre statut de sujets inconscients, de sujets d'un inconscient. Bref, bien que ce titre apparaisse d'abord comme une affirmation, je ne peux m'empêcher de penser—je me répète—que les quatre mots qui le constituent conduisent à une question essentielle, sont une question plus qu'une affirmation. Et c'est bien la seule question qui importe dans une psychanalyse : « Qui suis-je ? ». Cela, on le comprendra, va au-delà d'une interrogation sur l'identité sexuelle, même si cette dernière fait partie de la question. Roberto, dans son rôle de savant (fou?), le dit à sa manière: « *El rostro es nuestra identidad.* », notre visage est notre identité, et c'est de notre statut de sujet qu'il s'agit, plus que de notre image. Au fond, c'est ce que redit le chirurgien lorsqu'il explique que dans une opération de transplantation il s'agit de *relier* la peau et les muscles au réseau de des terminaisons nerveuses. Dans cette histoire, au départ, il semble bien que nous soyons au delà du stade du miroir, et j'aimerais remarquer au passage que la distinction que l'on fait depuis Lacan entre « imaginaire » et « symbolique » trouve dans le film une superbe illustration.

Et maintenant, après « la » question, une réponse. C'est ce qui m'a d'abord attiré dans le film d'Almodovar et encouragé à observer son « discours » de plus près à la recherche d'une « explication » sur sa genèse . *La Piel que habito* comme cas clinique, l'oeuvre d'Almodovar comme illustration pratique—et poétique—de la théorie psychanalytique, tel est le but du présent travail.

Nous l'avons vu à propos de la chronologie de la narration, ces aller-retour du présent au passé ne

sont pas sans rappeler remarquablement, par ce qu'on voit et entend, ce qui se passe dans une psychanalyse. L'étude du film, ainsi, peut maintenant être conçue comme l'écoute d'un discours de sujet

Avant cependant de se pencher encore un peu plus sur ce qu'on voit et entend dans le film, il importe de distinguer avec soin ce qui appartient au cinéaste et ce qui provient de ses sources, ici sa source, à savoir *Mygale*, le roman policier de Thierry Jonquet publié chez Gallimard à Paris en 1984 et révisé en 1995. Film et roman ont le même thème central : une opération chirurgicale—une vaginoplastie—comme vengeance d'un viol, et il n'est pas difficile de comprendre ce qui a attiré Almodovar là-dedans ; au-delà de cette constatation, cependant, je le dis tout de suite, film et livre n'ont pas la même intrigue : il ne s'agit pas de la même histoire. Leur scénarios diffèrent tant que je ne pense pas que l'on puisse parler de *La Piel que habito* comme une version cinématographique de *Mygale*, même s'il faut bien reconnaître que plusieurs détails présents dans le roman se retrouvent dans le film.(3)

On sait comment les « restes diurnes » contribuent à la construction d'un rêve, et on sait aussi qu'ils ne sont en aucune façon le rêve. De la même façon, des fragments empruntés à d'autres oeuvres peuvent être utilisés comme de tels « restes », éléments d'une construction nouvelle qui le plus souvent leur donne une autre dimension symbolique.

Les plus évidents de ces restes diurnes dans le film d'Almodovar sont bien entendu l'opération, le changement de sexe et le thème de la vengeance, mais ce qui est plus significatif encore parmi les emprunts est sans nul doute la manière dont Jonquet distingue deux registres dans son texte, séparant la narration factuelle de la voix intérieure du personnage victime, courant de conscience par quoi ce dernier se remémore sa vie passée. (4) Ceci excepté, le scénario final, le film tel que nous le voyons, ne ressemble en rien au roman et ne peut en aucune façon en être considéré comme une adaptation. *La Piel que habito* est une oeuvre tout à fait originale et personnelle, et c'est cette oeuvre que j'entends analyser.

Mais qui sera notre patient? Le thème central, le cœur du fantasme, je viens de le dire, est l'acquisition d'une nouvelle identité sexuelle; le film se présente comme les variations d'Almodovar sur ce thème. Au bout du compte, le seul véritable sujet à prendre en considération devrait être l'auteur de la fiction, son architecte, le producteur des signes dont elle est faite ; le plus facile, toutefois, est quand même de commencer par les personnages, signes dont l'histoire est faite, et cela d'autant plus que ce qu'il y a de symbolique dans leurs conduites est si bien observé, des cas cliniques, déjà.

Roberto Ledgard, le chirurgien, sera donc notre premier « sujet », et je veux dire la *représentation* de l'inconscient d'un sujet. « Premier », parce qu'il y a dans le film d'autres représentations de sujet. Déjà, nous avons pu remarquer que le chirurgien, comme personnage, c'est-à-dire comme signe, occupait deux places dans l'organisation symbolique générale de l'oeuvre. Apparemment, la place qu'il occupe en premier est celle du père outragé, révolté, ce qui l'a conduit à devenir le « vengeur » que l'histoire nous révèle. Auparavant, toutefois, il était le mari trahi et également l'amant inconsolable qui veut reconstruire son objet d'amour perdu (sa femme est presque morte brûlée lorsque la voiture avec laquelle elle fuyait a eu un accident). Ce qui est commun aux deux épisodes, celui avec son épouse et celui avec sa fille, c'est la perte ; ceci nous aide à définir la place ultime qu'occupe Roberto dans le drame, et c'est celle du fils oedipien. C'est ce fils que le film décrit au moins à deux reprises comme le témoin de la « scène ». C'est ce qui est d'abord montré lorsque Zeca, sous son déguisement de tigre, agresse Vera et la viole. Zeca est un fils, le fils de Marilia et le demi-frère de Roberto, mais dans le triangle que forment avec lui Vera et Roberto il occupe la place de celui qui s'empare de l'objet d'amour et ceci en fait une image du père tyrannique de l'Oedipe.

Dans l'histoire racontée par Almodovar, ainsi, la conduite de Roberto, enfant témoin de la scène originaire, prend tout son sens. Abandonné, privé de son objet d'amour, le « fils » par deux fois interprète le sort subi par sa mère comme une castration et par deux fois va punir le coupable du viol: Zeca, d'abord, qu'il tue pour sauver Vera, puis Vicente, dans la seconde partie du film, pour ce qu'il croit qu'il a fait à Norma. C'est en tout cas là une interprétation qui explicite le lien que nous constatons entre les deux parties de l'intrigue et cela nous incite aussi à voir dans une telle structure une organisation qui ressemble à celle du rêve, où souvent le même motif est répété plusieurs fois.

On connaît le cœur du fantasme qui nous tentons d'analyser, le noyau du rêve : l'opération chirurgicale et le changement de sexe. Mais alors que vient faire la *peau* là-dedans ? Au début du film, comme en un rêve précisément--à moins qu'il ne s'agisse d'un de ces « miracles » de la science médicale?--, Roberto recrée la vie, et il n'est pas difficile de voir là un fantasme de reconstitution de la mère perdue. C'est une reconstruction qui fait suite à l'accident d'automobile où la femme du chirurgien, en fuite, à presque perdu la vie, un accident qui s'interprète lui aussi comme la représentation des outrages subis par la mère lors de la scène.

Ce terrible accident brièvement rappelé—voiture en feu—, introduction du drame en somme, on passe à l'essentiel, soit à l'opération où le chirurgien va tenter de sauver son épouse brûlée en lui donnant une nouvelle peau (les poupées de tissu de Louise Bourgeois trouvent tout naturellement une place dans ce décor) et ce sera par un glissement, comme dans un rêve encore, oui, que l'on passera de l'épouse à Norma à Vicente et à Vera et qu'il ne s'agira plus de la peau mais de l'identité sexuelle. Tout ceci reconstruit à l'analyse puisque, on l'a vu, la chronologie de la narration a recours au retour en arrière et est organisée autrement. Aussi nous faut-il, pour comprendre l'incidence de la peau dans l'histoire, revenir aux deux agressions. Zeca mort, première « scène », nous nous trouvons face à un second triangle.

Et dans cette nouvelle figure faite du chirurgien, de Norma et de Vicente, Roberto occupe toujours la place de l'enfant abandonné. Ce qui suit est bien connu : Oedipe tue Laïus. Exactement comme dans le premier triangle, le fils devient le vengeur. Cette fois, cependant, le film introduit une différence et le châtiment du violeur n'est plus la mort mais la castration, littéralement ; le célèbre chirurgien opérera une vaginoplastie sur Vicente qui deviendra Vera. De Norma à Vera, ce glissement aussi est significatif, le changement de nom impliquant que la nouvelle identité sexuelle du sujet est plus proche de sa vraie nature.

IV

Tel est le fantasme qui, presque ouvertement, préside à l'organisation du film dans ses moindres détails. Grâce au talent d'Almodovar, cette dimension symbolique n'est pas trop difficile à mettre en lumière. Ni roman policier, ni film d'horreur, ni œuvre de science fiction, et en tout cas beaucoup plus que cela, *La Piel que habito* se présente tout à fait comme une histoire de cas et peut être lu comme tel. C'est en tout cas de cette façon que j'interprète les deux scènes où le Président de l'Institut de Biotechnologie (José Luis Gomez) et Fulgencio, l'ami du chirurgien (Eduard Fernandez), font remarquer à Roberto avec insistance le caractère déraisonnable, et même immoral, de son entreprise. A travers leur regard, le chirurgien fait bien figure de savant fou et même de malade.

Ceci fait-il d'Almodovar l'interprète de sa propre création ? L'auteur du film l'analyste du chirurgien et, comme Freud, l'analyste de son propre discours ? Ces questions expriment l'aspect le plus délicat de mon entreprise. Je ne suis pas le psychanalyste de Pedro Almodovar et il ne me demande rien. D'un autre côté, il n'y a pas de raison que je m'interdise d'interpréter les signes qu'il a laissés dans son œuvre. Dans la mesure où ses deux/trois personnages m'apparaissent comme des représentations convaincantes d'êtres véritables, « sujets » que nous pourrions rencontrer dans la

vraie vie, ils méritent que je m'y intéresse. Mais d'abord, comme je l'ai déjà remarqué, il ne faut pas oublier que nous avons affaire à des signifiants, et c'est bien pourquoi, en tant que « signes », leur signification (on dit leur « signifié ») peut changer à mesure que se déroule le film—ceci étant particulièrement vrai du personnage de Roberto--, c'est bien pourquoi, oui, ils peuvent représenter différents aspects d'êtres réels, les rôles qu'ils tiennent se révélant souvent contradictoires. Cette restriction faite, et la précaution qu'elle justifie, il faut bien admettre que ces portraits, ou plus exactement ces fragments de portraits, paraissent particulièrement réalistes et constituent comme tels une information précieuse. Mais c'est bien entendu une information brute, une information qui décrit seulement des conduites sans trop les expliquer, et cela requiert une interprétation. Et parce que je ne me trouve plus en face de faits mais en face de signes, signes à la dimension symbolique pour laquelle il n'y a pas de vérification possible (comme cela peut par contre se produire lors d'une psychanalyse), je ne puis ici offrir que des hypothèses. Le lecteur, finalement, jugera par lui-même.

A l'analyse du « texte » d'Almodovar, plusieurs questions se présentent et la première, la plus importante, je crois, a trait à l'opération et au changement de sexe de Vicente. J'ai déjà suffisamment parlé du désir évident de notre « sujet » de reconstruire sa mère, une mère à la destruction de laquelle il a assisté, castration dont le violeur dans le triangle a été l'agent (Zeca, Vicente) ; cela paraît acquis. Redonner, donc, une nouvelle vie à l'épouse qui a presque péri dans le feu de sa voiture en flammes, puis faire renaître sa fille morte, c'est bien de la reconquête de l'objet d'amour perdu qu'il s'agit; on comprend tout le sens que revêt la ressemblance entre la jeune femme qu'est devenue Norma et Vera. Peut-être même la répétition du fantasme en souligne-t-elle l'importance. Reste maintenant à savoir quelle est la place de l'opération chirurgicale dans ce fantasme de reconstruction?

Comme nous l'avons vu, on peut prendre la castration effective du violeur pour une simple vengeance, une vengeance qui impose au violeur ce qu'il a fait subir à sa victime. Faisons un pas de plus cependant: d'une certaine façon, il s'agit dans le fantasme de prendre au violeur ce que le fils oedipien pense qu'il a pris à sa mère et c'est donc d'un échange qu'il s'agit, échange qui nous permet peut-être de comprendre la relation précise qu'il existe entre les deux moitiés du film : Roberto tente de sauver son épouse sérieusement brûlée en inventant pour elle une nouvelle peau, préfiguration dans cet épisode de ce qui se passe dans la seconde partie où un échange a lieu aussi. Cet échange de peau sera répété lorsque le chirurgien donnera à Vicente/Vera une nouvelle peau, plus solide et qui résistera au « feu ».

Il ne fait pas de doute que cet accent mis sur la métamorphose donne au film une très grande cohérence esthétique. Est-ce toutefois suffisant pour nous faire oublier cet autre accent mis sur la peau dès le début du film ? Sans doute pas.

Mais d'abord, peut-être, une parenthèse. Car peut-on parler en effet de la peau dans *La Piel que habito* sans parler du feu ? Je ne le pense pas, même si je ne parviens pas à voir au prime abord l'incidence du feu dans cette histoire. Plusieurs fois, le feu apparaît sur l'écran, et à trois reprises au premier plan : lors de l'accident de voiture au début de l'histoire, quand l'épouse de Roberto s'enfuit avec son amant, puis lorsque Roberto brûle les couvertures avec lesquelles il a transporté le cadavre de Zeca. Dans les deux cas, le feu est associé à la mort et à la destruction, certes, mais pouvons-nous nous satisfaire d'une lecture si évidente et si réductionniste ? Plusieurs autres interprétations de toute façon se présentent. Il se pourrait bien, par exemple, que la réponse à ma question touchant le feu ici réside tout simplement dans sa signification symbolique générale : tout le monde, après tout, a entendu parler d'érotisme urétral, chez les garçons au moins, grands et petits. Almodovar a lui-même confirmé son intérêt, son amour, pour le feu, même si cela ne prouve pas que cette première explication est la bonne. A moins qu'il n'y ait là quelque chose de l'ordre de l'incinération—je pense aux couvertures brûlées--, bref, un désir d'en finir avec un objet donné, un deuil ? Une dernière association qui me vient, mais elle est trop générale, renvoie à une double idée, à Gaston Bachelard

d'abord, vaguement, et à notre besoin de chaleur et d'amour, puis, de façon contradictoire mais très compréhensible, à ce que d'aucuns voient d'agressif dans l'acte d'amour, qui donc serait conçu comme une brûlure. C'est à cette agression que résistera la nouvelle peau de Vera. Rien de ceci, cependant, ne nous fera oublier ce que chante Concha Buika lors de la réception: « *Necessito amor* » et notre besoin de chaleur. (5)

En définitive, bien que le choix du feu n'ait pas été un choix indifférent, c'est probablement la proximité avec l'idée de destruction qui paraît l'expliquer le mieux, et on peut toujours parler de surdétermination...C'est dire en fait que je n'ai pas une explication très sûre de ces images de feu.

Ce dont je suis « à peu près » sûr, par contre, c'est que c'est « peau » qui constitue le signe principal et qui contrôle toute la composition de l'oeuvre, sa conception même en vérité, une peau qui court le risque d'être brûlée...et une peau qu'il faut transformer, c'est-à-dire échanger pour une peau plus solide, plus « *fuerte* ». Et ceci indique au passage que la notion d'échange est également au centre du fantasme. La métonymie est évidente : de la peau à l'identité sexuelle; ce qui n'empêche pas qu'il y ait aussi là quelque chose de la métaphore puisque dans l'échange qui est mis en place *a* est échangé pour *b*, qui se lit : *un vagin pour un pénis*. Mais nous n'oublierons pas pour autant que c'est de la peau—on le verra plus loin--qui doit être échangée, et la domination de ce signe dans le discours du cinéaste est telle qu'elle commande la production d'un autre signe au moins, je veux parler du vêtement. Dès les premières images, en effet, on voit Vera férocement occupée à déchirer ses robes (ce qui n'empêche d'ailleurs pas, comme je tenterai de le montrer plus loin, que sa relation à ce signe de la féminité soit des plus ambigus). Ensuite, lorsque nous rencontrons Vicente pour la première fois, nous le découvrons dans la boutique de sa mère occupé à habiller un mannequin de paille et aussi, ce que je trouve encore plus significatif, offrir une robe à la belle Cristina (Barbara Lennie) qui d'ailleurs la refuse, sans doute parce qu'elle est lesbienne, comme elle l'annonce. Bref, si nous n'avons pas tout à fait compris ce que «peau » inconsciemment implique, ces robes de femme vont nous aider à faire un pas de plus.

Dans le film d'Almodovar, la robe révèle la femme, et elle le fait d'une manière extrêmement subtile et même contradictoire. Tout d'abord, c'est un masque, un déguisement qui dit : « Ce que vous voyez là n'est pas moi, c'est seulement une seconde peau, le vrai moi est autre. ». Mais c'est également une manière de dire : « Ce que vous voyez, la robe que je porte, me permet de cacher ce qui ne doit pas être vu. », et on pensera alors à l'extraordinaire plan où Vicente opéré se place devant un miroir (qu'on ne verra pas). Bref, davantage qu'un masque, la robe est un voile qui d'aventure pourrait être soulevé pour que l'on puisse voir. Dans le film, l'exercice, la petite comédie, permet de donner une réponse ambiguë, indécise, à l'interrogation sur l'identité sexuelle du personnage. Une telle parenthèse—lacanienne--ne doit cependant pas nous déranger, elle met simplement en lumière quelque chose de l'ordre du féminin.

Sans doute est-ce l'endroit de l'analyse où peut être expliquée l'insertion d'images de carnaval dans la film et le fait, par exemple, que Zeca soit de retour du Brésil, pays célèbre justement pour son carnaval. Est évident ici le désir de revêtir une autre apparence, le souhait de se transformer. (6) Ainsi avançons-nous vers le cœur du fantasme, le *primum mobile* de l'oeuvre.

Est-il possible que le tissu dont sont faites les robes de femme constitue un indice encore plus fort que les robes elles-mêmes ? Je le crois. On déchire beaucoup dans *La Piel que habito*, Vera met furieusement en pièces toute une série de robes, et elle manifeste par ailleurs un grand désir de coudre. Dans une des premières images, c'est ce qu'elle demande à Marilia: du fil et des aiguilles, et nous ne sommes pas loin, alors, des poupées de toile de Louise Bourgeois qu'on aperçoit dans le décor. Le désir de reconstruire le corps de la mère que nous avons déjà rencontré est ici clairement exprimé.

Au reste, Roberto aussi coud et on pourrait même dire que c'est dans le film ce que le chirurgien fait de mieux, coudre, recoudre. Voyez avec quel soin extrême, avec quelle délicatesse, il place un carré de tissu/nouvelle peau sur le corps de son mannequin, comment il en ôte les plis, presque amoureux. Ainsi reconstruit-il le corps de la femme ...Lorsque Vera se tranche les poignets, d'abord, puis la gorge, par deux fois il la recoud, tout cela très visiblement sur l'écran. J'ai déjà souligné quelle relation existait entre les deux parties de l'intrigue ; dans chacune, le spectateur assiste à une reconstruction : d'abord la peau, puis la femme tout entière. Vengeance oedipienne, la « castration » des deux figures paternelles, des deux violeurs, est aussi, et principalement je pense, une réhabilitation de la mère blessée.

Piel, « peau », apparaît alors bien comme le signifiant ultime; notre analyse du texte d'Almodovar s'approche de sa conclusion. Car la reconstruction fantasmée de l'épouse, de l'amante et de la fille n'est pas seulement la reconstruction, en terme général, d'une femme, de son visage et de son corps, mais la restauration de son identité sexuelle, et ceci signifie un organe particulier, je veux dire le vagin, comme nous pouvons le voir sur l'écran, à une occasion au moins. Faisant partie du vagin, à l'intérieur, est l'*hymen*, « Membrane qui obstrue partiellement l'orifice vaginal, chez la vierge », dit le *Petit Robert*. C'est cette membrane qui fut endommagée, détruite lors de la « scène » et qui doit maintenant être reconstruite, *recousue*. Car c'est en vérité un membrane bien fragile, comme ne manque pas de le remarquer Roberto par deux fois, alors qu'il examine Vera après l'opération : il ne pensait pas, dit-il, que sa peau était si fragile, si tendre. Finalement, on peut analyser le film d'Almodovar comme un déni de la scène originaire, un déni de ce qui fut pour l'esprit de l'enfant la castration de la mère. Recoudre son hymen est bien sûr une façon de la « dé-castrer », mais plus que cela c'est la façon de nier l'existence de la scène elle-même: cela n'est jamais arrivé ! Roberto Ledgard a été bien nommé, il est le gardien de la virginité de la mère.

On peut trouver une première vérification quant à l'existence de ce désir de « réhabilitation » dans ce que j'appelle « la scène de science fiction » du film. Dans la première partie, en effet, l'opération qui est représentée a toutes les apparences d'une résurrection. Il s'agit de recréer la vie, et de ce point de vue il faut signaler le réalisme avec lequel les travaux du savant sont décrits, l'extrême souci avec lequel l'entreprise scientifique (greffe de peau) du savant est représentée. Pour cette opération, il semble qu'un mannequin sans tête ait été nécessaire et aucune image, au début, n'indique clairement de quelle personne il va s'agir, même si l'expérience devrait concerner la femme morte de Roberto (on ne connaît encore ni Vicente ni Norma, la fille du chirurgien). Au fond, cependant, cela importe peu, car, comme dans un rêve justement, le sens est ailleurs, à côté. Ce sens, c'est que, sans équivoque possible, il s'agit d'un *corps féminin*, et comme c'est un corps sans tête il ne faut pas beaucoup d'audace interprétative pour parler ici de castration. Je trouve l'image évidente. Un peu plus tard, lorsque après ce moment d'indécision onirique, le mannequin reçoit une tête et un visage, il a les traits de Vera, ce qui n'est pas fait pour satisfaire Marilia qui trouve trop grande la ressemblance avec l'épouse morte. (Ce qui, dit en passant, peut nous être une indication qu'il ne s'agit pas d'elle : c'est toujours après des images que nous courons.) A ce moment de l'histoire, naturellement, nous ne comprenons pas quelle relation peut exister entre une opération de la peau et une vaginoplastie. Pour comprendre ce qui dans le fantasme relie les deux, il nous faudra attendre. Pour l'heure, ce qui ne fait pas de doute, c'est qu'il s'agit bien de reconstruire la mère. Car il y a peut-être un début de lien, indice: le nom choisi par Roberto pour la nouvelle peau qu'il a créée, GAL, était en effet aussi le nom de son épouse, un nom, ma foi, que me rappelle l'anglais *girl*, et que le cinéaste doit bien connaître lui aussi .

Aurions-nous besoin d'une autre vérification ? Je pense que nous allons la trouver dans les séquences où Vicente est maintenu prisonnier dans une cave avant son opération. L'idée a été empruntée à Thierry Jonquet, mais nous allons voir qu'Almodovar lui donne une dimension bien différente, tout autre en vérité. Humide, confinée et sombre, la cave du film ressemble en effet fortement à une grotte ; c'est en tout cas la lecture que je fais. Et à cause de l'importance donnée à

l'eau—Roberto donne à boire à Vicente, puis lui apporte aussi de la nourriture—, je trouve difficile de ne pas voir dans ces scènes une représentation du ventre maternel. La « peau » qui se trouve ainsi habitée trouve là une acception nouvelle. Vers la fin du séjour de Vicente dans cette prison, peu avant son opération—qui pourra aussi être interprétée comme une naissance--, Roberto soumet Vicente à une douche, et le jet est si fort, si puissant, qu'il met en mémoire les observations de Freud sur un certain fantasme infantile, à savoir celui d'être aimé sexuellement par le père. (7) Je ne pense pas qu'il y ait là un parallèle conscient avec « l'Homme aux loups » de ce qu'on a appelé les « Cinq Psychanalyses », mais l'épisode me paraît tout de même être une représentation saisissante de la rencontre fantasmée de l'enfant à naître avec son père. Tout cela dans le corps de la mère. Ce fantasme de vie dans l'utérus est tout à fait compatible avec le désir de reconstruction de la mère blessée. Les deux désirs inconscients s'accordent pour dénier que la scène originale ait jamais existé. D'un côté, nous avons l'insistant désir de coudre, de recoudre une peau—une réparation en somme--, et de l'autre nous sommes transportés, le sujet hallucine qu'il est transporté à une époque avant la scène. Plus tôt dans le film, lorsque l'opération de transplantation de la peau sur Vera est estimée réussie (une Vera dont à ce moment de l'histoire on ne connaît pas vraiment l'identité et qui va se révéler comme un personnage infiniment complexe), (8) Roberto, non sans orgueil, s'exclame :

« [Tu tienes] *la piel la mas fuerte del mundo* » (Tu as la peau la plus solide du monde)

C'est là une première victoire fantasmatique sur le passé de la mère tel qu'on l'imagine, un déni de la scène originale. La signification des deux opérations chirurgicales devient claire : dans les deux cas il s'agit de reconstruire un corps féminin, de redonner à la mère son identité sexuelle primitive, une identité dont l'enfant pense qu'elle a été endommagée. D'abord, le corps est reconstruit, refait comme neuf, puis, comme si cela n'était pas suffisant, pour compléter le fantasme, pour ainsi dire, on imagine ce corps tel qu'il était lorsque la mère et l'enfant à naître étaient seuls ensemble. « Avant la scène », serait en vérité un bon sous-titre pour *La Piel...*, et en tout cas un titre parfait pour les séquences dans la cave. Et s'il nous fallait une autre vérification, nous pourrions nous souvenir que Norma, dans la scène du jardin, ne fut pas effectivement violée et est restée vierge.

Le problème, bien entendu, c'est que la cave, hélas, n'est pas le paradis ! Car pour Vicente, qui s'y trouve enchaîné, l'endroit ressemble plutôt à l'enfer ! Et cela, c'est parce que Vicente, dans sa fonction de signe, apparaît d'abord dans le film comme le tortionnaire de la figure maternelle. Mais cela tient aussi au fait que dans la construction du fantasme, le jeune homme est l'élément nécessaire—comme une brique dans le jeu de construction d'un enfant—à l'expérience de changement de sexe ; ne l'oublions pas, il est le signe dont la valeur, le signifié, va passer de 3 à 2. (Ce qui est quelque peu difficile à expliquer c'est qu'il est également une victime, puisque le viol dont il est accusé n'a pas eu lieu ; c'est là qu'apparaît l'Autre, une entité dont je parlerai plus loin.)

A ce point de l'intrigue, donc, Vicente est encore un jeune mâle, même s'il s'agit d'un mâle enchaîné. Et parce qu'à sa façon de photographier le prisonnier et ses chaînes Almodovar semble insister quelque peu, ceci doit être interprété, quand bien même nous entrons ici dans un domaine plus personnel.

Le première idée qui me vient à l'esprit c'est que les chaînes de Vicente sont une image du cordon ombilical. C'est là une version optimiste des choses mais ce ne peut pour autant être mis de côté. L'idée qui suit c'est que cette union avec la mère dans la « cave » est pour le moins très ambiguë, et cela est moins optimiste. Dans ce corps-prison, en effet, Vicente apparaît comme une victime. C'est une victime qui se rebelle, tandis que Roberto qui va bientôt le préparer pour l'opération, et j'ai envie de dire pour le sacrifice, est maintenant dépeint comme un dangereux agresseur. Est-il besoin de le rappeler ? Pas une fois Vicente ne paraît consentir au traitement qui lui est infligé ; jusqu'au bout il se rebellera...exactement comme Vera une fois l'opération « réussie ».

Telle est pour moi l'ambiguïté centrale de l'oeuvre et on ne peut mieux constater cette ambiguïté qu'en observant les images du film proches de la conclusion. Vers la fin de l'histoire, en effet, la réussite de l'opération bien établie, nous voyons Vera et Roberto sur le point de faire l'amour. Ils sont au lit et entre eux l'harmonie semble régner. Au bout d'un court instant, cependant, Vera, qui se sent toujours fragile, demande à son compagnon—sont-ils déjà amants ou non ? Almodovar laisse planer le doute—d'attendre jusqu'au matin ou jusqu'au lendemain, et naturellement il accepte. Il paraît très amoureux. Le premier résultat de cet ajournement, c'est que la mère est sauvée : la porte d'entrée restera fermée, l'entrée interdite. Ce que j'ai désigné comme le cœur du fantasme, en tout cas ce qui est au centre de la fantasmagorie, se révèle parfaitement maître de la situation.

Tout n'est pas perdu pour autant, toutefois, si je puis dire, puisque les amants semblent avoir trouvé une alternative ; c'est ce que Roberto suggère : un autre « chemin » est possible, ils pourraient essayer « *por detrás* », par derrière, et Vera paraît d'accord avec la proposition. Au reste quoi de plus logique ? Si l'entrée principale est fermée, pourquoi ne pas essayer la porte de derrière ? Ainsi—qu'on veuille bien excuser la répétition--, la mère sera sauvée et sa « peau » préservée.

Mais il faut à Vera une crème. Aussi quitte-t-elle la chambre à la recherche de ladite crème...et lorsqu'elle revient elle une arme à la main et abat Roberto, d'abord, puis Marilia qui est accouru au bruit des coups de feu. *Exit* le père, ce violeur de femmes, et ceci est tout à fait en accord avec ce que jusque-là nous avons compris de la fantasmagorie en jeu, mais *exit* la mère aussi, et la chose n'est pas si facile à comprendre. Car *Marilia* est une mère et ceci est clairement établi dans le film : elle tient la maison de Roberto et le nourrit, et elle nourrit Zeca aussi, quoique de moins bonne grâce ; tous deux sont ses fils. Où est la logique là-dedans, et même la logique inconsciente ? Car en vérité je ne peux m'empêcher de me demander si cette « première » conclusion du drame (je laisse pour l'instant de côté ce que j'ai appelé l'Épilogue) est compatible avec le reste de l'histoire. Que devons penser de cette dernière scène de violence ? Et pour quelle raison tuer père *et* mère ? Ne sommes-nous plus devant la représentation d'un désir inconscient de passer de 3 à 2 ?

V

Pour comprendre cet assassinat de la mère nous devons tout d'abord nous tourner vers une ambiguïté flagrante dans le film. J'ai ici à l'esprit le rôle ambigu confié à Vera, et plus exactement les variations auxquelles ce personnage-signe est soumis. Ceci cependant nous confronte à la difficile tâche d'harmoniser les deux fils conducteurs que nous avons trouvés à l'origine de la création d'Almodovar, la véritable racine de l'oeuvre : d'un côté le mouvement de 3 à 2, soit le fantasme de l'acquisition d'une identité sexuelle féminine—source de *jouissance* pour l'auteur, sans doute--, de l'autre, la souffrance imposée à celui qui est victime d'une opération que le film décrit avec infiniment de soins. C'est délibérément que j'ai utilisé le mot « victime », car le scénario est explicite là-dessus : à aucun moment Vicente ne manifeste le moindre souhait de subir ladite opération ; tout au contraire, dès le moment où il est kidnappé, je viens de le dire, il crie son refus avec force ; il n'est plus qu'un martyr innocent entre les mains de son tortionnaire. D'apparent violeur à prisonnier rebelle tel est le destin de ce personnage dans la fiction cinématographique d'Almodovar, et la logique qui commande sa création n'est pas facile à saisir. Il est évident, je pense, que nous ne parviendrons pas à dénouer les fils inconscients et contradictoires de cette histoire si nous ne gardons à l'esprit qu'il peut être demandé aux personnages de film ou de roman de tenir des rôles à la dimension symbolique complexe, des rôles qui, comme dans nos rêves, peuvent varier ou même être contradictoires. « Pions » dans les mains de l'auteur, ces personnages doivent être tenus pour des signes susceptibles de changer de signifié, leur valeur de surface ne doit pas nous tromper.

On le voit clairement, le glissement de Vicente à Vera dans le film d'Almodovar démontre tout à fait

l'incidence de la dimension symbolique dans nos discours comme dans nos conduites. J'ai écrit « l'incidence », j'aurais du dire « la prééminence ». Sous la surface réaliste de l'image cinématographique quelque chose de Vicente continue d'exister en Vera. Nous nous trouvons face à la même entité : ces deux personnages refusent le sort qui leur est fait, même si Vera cache très bien son jeu presque jusqu'à la fin, où elle tue Roberto *et* Marilia. Et ce double meurtre, en conclusion, m'incite à écrire : « Vicente-dans-Vera se venge sur les personnes de ceux qu'on peut considérer comme des images parentales . ».

Dès le départ, à vrai dire, Vera est dépeinte comme une prisonnière rebelle ; il faut bien remarquer en effet qu'en dépit du confort dont le chirurgien paraît l'entourer, tout comme Vicente c'est une captive. On a beau la montrer, à son apparition sur l'écran, requérant du fil et des aiguilles—une requête (9) que l'ambiguïté du personnage permettra d'expliquer, puisqu'elle n'est rien d'autre qu'un instrument entre les mains de son tortionnaire--, l'action violente par quoi se clôt le drame la définit comme une rebelle. Victime et rebelle, à l'image de Vicente, voilà qui devrait nous permettre de trouver une réponse à la question : « Pourquoi la mère ? »

Il y a deux mères dans *La Piel que habito*, et une d'elles est une bonne mère, là-dessus, il n'y a pas de doute possible, même si Almodovar les fait se ressembler étonnamment. Pendant quatre années, la mère de Vicente (Susi Sanchez) a harcelé la gendarmerie, et elle espère toujours que son fils reviendra. En ce qui concerne l'autre mère (Marisa Paredes), par contre, les choses sont moins claires et si nous y regardons de plus près nous pourrions avoir quelques doutes et hésiterions à la qualifier de « bonne ». Au service de Roberto--comme à celui d'Almodovar--, elle est indubitablement la complice du chirurgien. Complice aveugle, peut-être, mais je ne suis pas sûr que cela suffise à faire d'elle une « bonne mère ». C'est toujours la même ambiguïté que nous retrouvons, bien sûr. Le rôle qui lui est confié dans le drame oedipien triangulaire la range plutôt du côté du père castrateur. Ce qui va nous aider à comprendre pourquoi Vera-Vicente l'assassine à la fin. Ensuite, nous nous souviendrons qu'elle a plus ou moins abandonné ses deux fils : Zeca est parti très jeune au Brésil, et à sa naissance elle a donné Roberto aux Ledgard, ses maîtres à l'époque. (10) A un moment, au début de l'histoire, Almodovar lui fait dire que ses deux fils sont fous, « *locos* », et que c'est peut-être sa faute, « *culpa mia* ».

Pas une bonne mère donc, ne serait-ce qu'à cause de sa participation à la castration de Vicente. Dans ce rôle, nous pouvons la considérer comme un déterminant essentiel dans la destinée du jeune homme ; cette observation va nous aider dans notre recherche sur la genèse de *La Piel que habito* et nous conduira peut-être à mettre un point final à ce qui est aussi une « étude de cas ».

La destinée du jeune homme, dans le film, c'est de changer de sexe, et j'ai vu là l'expression du désir inconscient de sauvegarder l'hymen maternel, de reconstruire cette « peau » si besoin était. Il nous reste donc à présent à nous débarrasser de la contradiction que nous avons trouvée entre un tel désir de féminité et la souffrance impliquée dans l'opération chirurgicale ainsi que dans ses conséquences. Pour y parvenir, l'hypothèse qui se présente est celle d'une identification à la mère, et c'est une identification que le film semble bien définir comme le résultat d'un désir maternel. La mère comme l'Autre de l'enfant ; ici, le parent demandant *inconsciemment* à l'enfant de prendre symboliquement sa place, c'est-à-dire non seulement de reconstruire sa virginité perdue, *mais aussi* d'endurer la même souffrance qu'elle lors de l'acte sexuel, un acte sans doute vécu comme une castration.(11)

Naturellement, l'hypothèse de l'identification du fils à sa mère ne peut être vérifiée, pas plus, du reste, que cette autre hypothèse qui fait du parent l'Autre de l'enfant ; au mieux, de telles suppositions pourraient trouver un début de vérification sur le divan . Je ne peux rien dire d'*autre*, et nous devons accepter que cette interprétation demeure improuvable, même si la présence de bien des images et des mots que nous rencontrons dans *La Piel que habito* trouveraient une justification dans une telle assomption.

Autre ou non, quoi qu'il en soit, le fantasme d'une « vie » dans le corps de la mère s'accompagne du sentiment qu'une telle situation présente quelques avantages. Ces avantages (12) sont faciles à comprendre : le fantasme tranche le débat sur la différence des sexes, se débarrasse de la castration ; c'est une vie *avant toute perte*, quelle qu'elle soit, une vie avant la Chute pour ainsi dire, *avant la conception*. D'une certaine façon, le bénéfice est double : on se débarrasse de la présence du père—ou en tout cas on la réduit au minimum—et on évite d'avoir à choisir un sexe, conservant ainsi la possibilité de jouir des deux. Un vie de rêve en vérité !

Mais cette vie d'imaginaire béatitude dans la « cave-corps de la mère » n'est pas sans désavantage, et c'est ce que le film semble dire. En tout cas, c'est ainsi que je lis les séquences qui montrent Vicente emprisonné sous ses chaînes. Sa révolte, son refus du sort qui lui est fait ne font aucun doute

Dans la construction imaginaire qu'est le film considéré comme un discours dans son ensemble, cependant, nous savons que *Vicente* n'est qu'un signe—un demi signe—et qu'il doit être complété par le portrait de *Vera*, cet autre signe, ce qui n'est pas sans compliquer notre analyse de plus d'une façon. Comme nous l'avons vu en effet, le sens du signe *Vera* n'est pas facile à appréhender, et alors qu'il n'y avait aucune ambiguïté dans la conception de Vicente en tant que rebelle tout d'une pièce et sans équivoque (quelqu'un injustement puni qui refuse avec force le sort qui lui est fait), *Vera* ne se révèle comme rebelle qu'à la fin du drame, lorsqu'elle tue Roberto et Marilia.

Plus tôt dans le film, nous l'avons vue déchirer ses robes avec rage, puis, à l'aide d'un aspirateur, envoyer les fragments de tissu dans le mur. Je crois cette scène importante. Elle mérite qu'on l'analyse avec soin et il se peut bien qu'elle nous fournisse la réponse que nous cherchons, l'explication touchant la nature contradictoire du signe *Vera*.

A première vue, « déchirer ses robes avec rage » ne paraît pas trop difficile à interpréter : Vicente-dans-Vera veut se débarrasser de sa féminité ; seconde peau reniée, ses robes doivent être détruites. Telle serait la raison pour laquelle elles seraient réduites en une multitude de fragments ensuite éparpillés sur le sol. Ce serait la rébellion par quoi Vera refuse avec colère l'identité sexuelle imposée à Vicente. Mais alors, pourquoi la voyons-nous ensuite, aspirateur à la main, faire passer tous ces morceaux dans le mur ? Ou devrais-je écrire : « Envoyer ces morceaux derrière le mur » ? « Envoyer », parce que cela correspond très exactement au fantasme de reconstruction de la virginité de la mère que nous avons rencontré plus haut, et que c'est agir selon ce fameux désir de l'Autre que je tente d'identifier. (13)

Est-ce à dire que j'essaie d'oublier la thèse de la rébellion du sujet ? Y a-t-il quelque chose que je n'ai pas vu dans la « scène de l'aspirateur » ou même que j'esquive ? Et par exemple que le geste par quoi sont projetés les morceaux de tissu déchirés dans le mur n'est pas dénué d'agressivité ? C'est en tout cas ce que je lis à présent. Le passage peut-il représenter un « retour à l'envoyeur » ? La robe-peau que l'on refuse de porter non pas « envoyée », mais furieusement « renvoyée » ? Et ceci me conduit à associer la scène de l'aspirateur à un autre court passage du film, dans la seconde partie, lorsque un homme et son fils viennent tenter de revendre les habits de leur femme et mère qui les a quittés. Elle peut aller « *nuda* », nue, ce n'est pas leur affaire, et c'est peut-être une façon de dire qu'elle ne mérite pas qu'on l'aide. N'est-ce pas là un commentaire sur une « mère indigne » et, tout de même, une critique voilée ? Il n'est en tout cas pas inintéressant de remarquer que les acteurs de la scène sont le frère et le neveu de Pedro Almodovar, Agustin et Miguel. Alors, que décider quant au traitement de la mère ? En vérité, toutefois, à la suite d'une première question concernant la nature de la contradiction entre deux portraits de mère--parce que la mère de Vicente est indiscutablement bonne--, une seconde question apparaît : « Soumission ou révolte ? » et elle a trait directement à l'ambiguïté si souvent remarquée.

A moins que l'ambiguïté qui domine le film et organise le discours de l'auteur ne soit *pas* l'effet d'une contradiction entre un désir de l'Autre et un refus violent de l'injonction qu'il représente, mais plutôt l'expression d'un compromis par lequel ce qui n'est pas jugé destructeur dans ce désir Autre, ou l'est moins, serait assumé ? Le refus ne serait pas absent du tableau, mais seul serait rejeté ce qui peut détruire. Serait-ce là l'annonce de la « fin de l'analyse » ?(14) C'est une question.

Je resterai sur cette interrogation; ce n'est pas à moi de répondre...

*

Mais il reste encore quelques minutes de film, notre « Epilogue », et nous ne pouvons pas partir avant d'avoir regardé ces dernières images. Elles montrent Vera, de retour dans le magasin de mode de la mère de Vicente, qui tente de se faire reconnaître :

« *Soy Vicente.* », Je suis Vicente.

Elle porte la robe qu'on l'a vue offrir à Cristina plus tôt dans le film, un « peau » tout à fait féminine. Cela signifie-t-il que la nouvelle identité du personnage est acceptée, assumée même ? C'est bien possible. Est-ce à dire que la « mauvaise » mère, ou la « moins bonne » en tout cas, est oubliée, pardonnée ? Cela aussi est bien possible. Après tout, on aime toujours ses parents.

Entre cette fin et le reste du film, pas de discordance, donc; le compromis serait la règle. Et finalement, quel meilleur moyen pour éviter tout choix radical que le compromis ? « Ni l'un ni l'autre », et la proposition s'applique au choix, à l'acceptation, d'une identité sexuelle donnée. La mère, dont le désir inconscient semble avoir été la loi du fils, sera protégée, sa virginité restaurée, et tant pis si cela a exigé que le fils prenne sa place lors du « sacrifice » sexuel ! Ce qui bien sûr n'empêche en rien que la jouissance soit un peu plus compliquée encore. Car la distance entre « ni l'un ni l'autre » et « l'un *et* l'autre » n'est sans doute pas si grande. Il se peut en effet que la seconde formule s'applique à certains détails du film, images pour lesquelles, jusque-là, je n'avais pas trouvé de place dans le tableau d'ensemble.

Car l'organe sexuel mâle n'est pas totalement absent du film et montre le bout de son nez à trois ou quatre reprises. (15) Ainsi, à la suite de l'opération, Roberto, le chirurgien, présente toute une série de phallus à Vicente, désormais une femme, du plus petit au plus grand, lui expliquant que ces reproductions l'aideront dans sa convalescence. Ce premier exemple de « l'un et de l'autre » a une raison d'être médicale et nous pouvons oublier en toute rationalité qu'il a peut-être aussi un sens symbolique. Mais la deuxième occurrence, plus masquée et plus subtile, ne me laisse guère de doute. C'est du reste peut-être un clin d'oeil, piste laissée à l'enquêteur. Lorsque nous avons observé Vera aspirant avec son appareil une multitude de petits morceaux de tissu et les expédiant derrière la cloison, j'ai lu la scène comme une restitution, le renvoi à la mère de sa « peau » perdue, mais j'ai négligé de parler dudit appareil. Et je n'ai rien dit parce que d'appareil il n'y en a pas ; tout ce qui nous est donné à voir est un long tuyau flexible et creux, un bel instrument, ma foi, qui parle de lui-même ! Dans le tableau d'ensemble que représente le film, il semble bien que nous puissions à présent lui donner la place qu'il mérite. Cela sera tout à fait en harmonie avec l'esprit de compromis qui gouverne l'oeuvre et que j'ai tenté de mettre en lumière. Le fantasme est déjà apparu lors des séquences dans la cave ; c'est un des composants inconscients de l'architecture du film, une des déterminations qui ont produit *La Piel que habito*, et je tiens ce désir d'une identité sexuelle qui n'exclut « ni l'un ni l'autre », et même qui semble désirer et l'un et l'autre, comme une des racines de l'oeuvre, élément à verser au dossier de la « jouissance » en jeu. « Posséder les deux sexes », ne pas avoir à choisir son côté, voilà ce que dit cette scène, et cela complète mon interprétation ou ma lecture, comme on voudra, trait à ajouter au reste du « rêve » qui voit l'enfant sauver la virginité de

sa mère et souffrir à sa place.

Telle m'a semblé être la genèse de *La Piel que habito* ; j'espère que le « roman » que j'ai imaginé rend justice au splendide film de Pedro Almodovar. Nous devons lui être reconnaissants de nous avoir offert non seulement un matériel d'une extrême richesse psychologique, mais surtout de n'avoir cédé à aucun bavardage et de nous avoir donné, plan après plan, une *parole si pleine*.(16)

NOTES

1. Même Marilia (Marisa Paredes), double mère déjà, a dans le film un double et on a certainement remarqué que Susi Sanchez, qui joue le rôle de la mère de Vicente, lui ressemble extrêmement. De la même manière, on remarquera que la fille de Roberto, enfant, (Ana Mena) lorsqu'elle grandit, ressemble à sa mère/épouse de Roberto/Vera.

2....peut être divisé en deux parce que la fuite, avec son amant, de l'épouse de Roberto précède le viol de Vera et peut être lu comme une première scène primitive (mais qu'on ne voit pas), scène qui met en marche tout le processus tragique. Cet abandon vécu par le chirurgien comme une première perte de l'objet d'amour nous introduit au triangle et conduira le récit jusqu'au thème de l'agression, de la vengeance oedipienne.

3. Il est facile de deviner, à la lecture du roman de Thierry Jonquet, quels passages ont directement inspirés le cinéaste ; à la manière dont ils ont cependant été insérés dans une intrigue finalement originale on ne peut guère parler d'autre chose que d'échos ; c'est la raison pour laquelle je les qualifie de « restes diurnes ».

4. Parmi les fragments empruntés au roman et ré-arrangés par Almodovar, on inclura la poursuite et la capture du violeur dans les bois (p.23 et p.105), la référence à l'opium (« [...]il vient te voir et prépare les pipes[...] », p.112) , la recherche obstinée à laquelle se livre la mère de Vicente : (« Depuis quatre ans, il n'y avait plus d'espoir. », p. 54.) et, *last but not least*, le décor particulier de la cave où Vicente est maintenu enchaîné.

5. Dans *Volver*, le personnage principal meurt dans les flammes (Voir Frédéric Strauss, trad. Y. Baignères, *Almodovar by Almodovar*, Londres et Boston : Faber and Faber, 1996, p.103, et aussi : Frédéric Strauss, *Conversations avec Pedro Almodovar* (1994), Paris : Cahiers du Cinéma, 2007.). Dans une version de *Talons aiguilles* (*Tacones lejanos*) qui n'a pas été retenue, une mère meurt presque dans le feu, puis sort défigurée d'un second incendie : « ...comme un fantôme dans un film d'horreur... » (ma trad.), Ibid., p.104.

6. Déguisé en tigre, avec queue bien visible, Zeca, l'agresseur de Vera, est bien évidemment une référence consciente au « gêne égoïste » de Dawkins (mentionné en fin de film), de même que le sont les quelques secondes de télévision regardées par Vera où un léopard attrape sa proie.

7. Je me réfère à *A Partir de l'Histoire d'une Névrose Infantile* (1918) (*Aus Der Geschichte Einer Infantilen Neurose* (1914)), *Oeuvres complètes*, Volume XIII, Paris, Presses Universitaires de France. Parmi les très nombreux passages que l'on pourrait mettre en relation avec le film

d'Almodovar, j'ai relevé ce qui suit : « Il souhaite réintégrer le ventre maternel, non pour y être tout simplement remis au monde, mais pour y être rencontré par le père lors du coït, recevoir de lui la satisfaction, lui mettre un enfant au monde. » (p. 98) Dans sa longue étude, Freud mentionne aussi l'identification à la mère, ce qui, dans le « cas » que nous étudions, me paraît aussi important que le désir d'être aimé sexuellement par le père... Chacun, bien sûr, décidera.

8. Complexe, parce qu'elle représente la femme-morte-de-Roberto-ramenée-à-la-vie et Vicente.

9. C'est une demande que l'ambiguïté du personnage peut permettre de comprendre : ni homme ni

femme. Mais surtout, cela la définit comme l'instrument de Roberto : comme lui elle veut coudre.

10. Le nom est intéressant : ceux qui « gardent » l'enfant ; en espagnol c'est *guardar*, qui est proche. J'ai aussi déjà remarqué que Roberto était le gardien de l'intégrité de la mère.

A propos du rôle ambigu confié à Marilia, nous devons nous souvenir qu'au tout début du film elle peut être considérée comme une bonne mère : l'apercevant en uniforme de servante, dans un flashback, un peu plus tard, Roberto, qui en fait la remarque, s'entend répondre que de cette façon, avec elle comme servante, ils sont à nouveau ensemble.

11. Il faut ici parler du rôle tenu par l'oeuvre de Louise Bourgeois dans le film d'Almodovar ; ses sculptures sont bien connues, et ses énormes araignées peuvent être interprétées comme des images ambiguës de la mère. A plusieurs reprises, Louise Bourgeois a mentionné son attachement à sa propre mère. Je n'ai pas l'intention de commenter ces déclarations. On sait que les araignées sont de bonnes mères... Ce qui est certain, c'est que le titre de la source de *La Piel que habito, Mygale*, de Thierry Jonquet, est sans ambiguïté : l'image de la grosse araignée sud-américaine s'accorde dans le roman avec une image de parent violent et extrêmement agressif. L'utilisation dans le décor du film des poupées de tissu de Louise Bourgeois, par contre, a un sens tout différent, puisque ces poupées peuvent renvoyer à un désir de coudre et de jouer avec du tissu, voire même à un désir de reconstruction du parent (ou même de l'enfant que l'on offre ensuite au parent).

12. On parle aussi de « bénéfices primaires ou secondaires ».

13. Le mur, la cloison, comme la paroi de l'utérus ?

14. D'une tranche, plutôt, si on veut utiliser un terme courant de nos jours.

15. J'ai parlé de deux autres occurrences possibles, le « trois ou quatre » marquant mon incertitude : j'interprète en effet les courts passages où on voit de luxueuses automobiles blanches pénétrer dans la propriété de Roberto comme un discret rappel d'un désir phallique, tandis que le nom de ladite propriété me paraît rappeler la chose elle-même : *El Cigarral*. (On notera cependant qu'à l'occasion de l'opération de Vicente, une des voitures est rouge.)

16. L'expression est bien connue et renvoie à Jacques Lacan. Elle fait référence à la plénitude symbolique d'un discours dont l'opposé serait le bavardage, le vide. Dans sa chambre-prison, Vera écrit sur les murs ; elle tient le compte des jours, des mois et des années qui passent, mais elle fait aussi quelques dessins et note quelques réflexions qui ne sont peut-être pas si différentes de ce qu'un patient se dit au début d'une psychanalyse.

Il va sans dire que je n'ai pas commenté chaque plan du film, mais je dois ajouter que je reste admiratif quant à la plénitude, justement, de chaque image. Quelques exemples : la grille en fer qui apparaît dans les premières secondes (*prison*), une peau qui ne *craindra plus jamais* le feu, un peau qui résistera aux *piqûres* de moustiques, un peau *tendre* ou *fragile*—cela est dit deux fois—et donc en danger, la clé de la chambre *cachée dans une enveloppe* et sous un *autre nom* (clips), le souhait de Zeca de se faire opérer du visage (*changer d'identité*), le geste par lequel Norma se débarrasse de son gilet dans la scène du jardin, les *faucilles* sur le mur de la cave (castration), oui, vraiment, une remarquable cohérence.