



Faire mouche *La piel que habito*

Dominique Pasco



« *Faire mouche* »

C'est l'expression¹ employée par Jacques Lacan dans un article publié par le *Nouvel Observateur* du 29 Mars 1976 à propos du talent de Benoît Jacquot à la sortie de son film, *L'assassin musicien*. Voici la phrase exacte de Lacan : « Érotique d'habitude en effet, le fantasme fonde le vraisemblable, l'apparemment à la vérité. B. Jacquot ayant du talent en fait *le vrai tout court*. Car c'est en cela que consiste le talent : faire mouche. »² *La Piel que habito* d'Almodovar, ressort également d'un talent exceptionnel. Il touche au *vrai tout court*. Certes, il s'agit d'une fiction, d'un fantasme, d'images, mais cette fiction touche au réel auquel nous avons affaire aujourd'hui et le dévoile. Et c'est avec ce réel, que le réalisateur fait mouche. L'esthétique, le beau, le perfectionnisme, la complexité du scénario ne le recouvrent pas mais au contraire, contribuent à ne pas reculer face à ce réel en évitant l'obscénité. Notre visée, n'est pas de démontrer en quoi la réalisation de ce film très hitchcockien constitue un appareil de jouissance pour le réalisateur, mais plutôt de cerner au plus près les questions qu'il soulève par le réel qu'il montre. Ce film, comme l'art en général, nous a semblé propice à développer et éclairer le concept de jouissance tel qu'Alain Revel l'introduisait la semaine dernière comme unifiant la pulsion de mort et la libido freudiennes. Aussi, Almodovar après Freud et

¹ Exposé présenté le 27 janvier 2012 à la section clinique d'Aix-Marseille.

² Lacan J., « Sur l'assassin musicien », *Lacan regarde le cinéma, le cinéma regarde Lacan*, Collection rue Huysmans, mai 2011, p. 195.

Einstein, par cette fiction, traite de l'irréductible de la pulsion de mort présente pour chaque Un, toujours nouée à autre chose comme réel. Ce sera le fil conducteur de l'exposé.

À quel vrai, à quel réel touche ce film ?

Qu'il nous plaise ne suffirait pas, mais ce film nous convainc. Lacan écrit encore à propos du film de B. Jacquot : « C'est le comble du convainquant que de ne pas permettre l'interprétation. »³ Et bien c'est le tour de passe-passe réalisé par Pedro Almodovar sur les traces d'Hitchcock. Le point de départ de la *Piel que habito* est la rencontre d'Almodovar avec un roman policier de Thierry Jonquet, *Mygale*, paru aux Éditions Gallimard, collection série noire en 1984, bien qu'il n'en soit pas l'adaptation. C'est à partir de cette rencontre avec une vengeance et ce qu'il considère comme « le pire châtiment imposé à quelqu'un, la pire des perversités » qu'il décide ce film. Quel est ce pire pour Almodovar ? Opérer la transformation du corps sexué d'un homme ou d'une femme en celui de l'autre sexe à son insu. Le film touche aux effets nouveaux de ce que produit l'essor des recherches médicales sur les sujets comme modalités de réponses face au réel ou de traitement du réel. Il touche à la mort et au corps sexué en tant qu'il est lieu privilégié de la jouissance. Almodovar donne un rôle tout à fait primordial à rendre visible la dimension du corps comme vivant. Il le dit dans une interview accordée à Laurent Weil⁴. Lors du casting, il a changé d'avis. Alors qu'il avait l'idée d'une actrice à la physionomie androgyne pour incarner Véra – Vicente avant d'être transformé à son insu en femme – il a finalement préféré Éléna Anaya « parce qu'elle est, avec Victoria Abril, une des rares actrices parvenant à aller très loin dans des situations physiquement extrêmement tendues pour elle. » Il touche aussi – mais cela n'est pas nouveau dans les films d'Almodovar – à la question du genre, de l'écart entre position sexuée et apparence sexuelle avec le transsexualisme rappelant que la transformation du corps ne suffit pas à se reconnaître homme ou femme⁵. Au moment de la sortie du film, un article d'Éric Favereau paru dans *Libération* le 14 septembre 2011, « Toutes greffes dehors ! », abordait également les prouesses de la médecine chirurgicale des transplantations et les avancées des thérapies cellulaires, le recours aux hautes technologies. À le lire, greffes de mains, de visages, de cœur artificiel, auto-greffe et peau artificielle ne sont plus de l'ordre du fantasme, mais sont déjà réalisées. *La piel que habito* touche à la très controversée thérapie transgénique au cœur des débats actuels des comités d'éthique.

³ *Ibid.*, p. 196.

⁴ Interview de Pedro Almodovar conduite par Laurent Weil dans le cadre des « Rencontres du cinéma », en bonus sur le DVD, 2011.

⁵ Question dépliée par Jean-Pierre Deffieux dans un article paru sur le *Lacan Quotidien* n°29.



Vers Un monde sans réel⁶

Pour les raisons de l'exposé, voici quelques éléments de l'histoire. Robert Ledgard joué par Antonio Banderas aux airs de *latin-lover* est un éminent spécialiste de la chirurgie réparatrice. Il consacre ses recherches à la thérapie transgénique dont les applications sur l'homme demeurent pour l'instant interdites en Espagne. Dans le laboratoire design de sa clinique privée, doté des instruments de la haute technologie, il réussit à créer une peau artificielle hyper-résistante, notamment aux brûlures, une véritable cuirasse contre toute agression. On découvre que sa femme s'est suicidée à la suite d'un accident de voiture dans lequel elle fut « carbonisée » comme le raconte la mère de R. L. dans le film. Maintenu en vie par les soins de son mari et malgré l'attention de celui-ci à faire disparaître tous les miroirs, elle apercevra son reflet dans la fenêtre. Découvrant la monstruosité de son corps, elle se suicide par défenestration. À cette tragédie, donnée par Almodovar comme rencontre avec un réel inassimilable pour cet homme, Robert Ledgard fait réponse en transgressant la loi, en vouant désormais ses recherches à la création d'une peau artificielle suffisamment solide pour en recouvrir son prochain et le préserver de tout danger. Ce projet, ce *vouloir faire le Bien* de son prochain le conduit au pire : transplanter cette peau sur l'Homme à son insu.

Robert Ledgard choisit celui qui sera son homme-cobaye par vengeance. Il enlève un jeune homme, Vicente, supposé avoir violé sa fille et le séquestre pour lui faire subir contre son gré, tel un viol, un long processus de transformation du corps. Il transforme le corps de cet homme en celui d'une femme qu'il renommera Véra (Élena Anaya) à un certain stade du processus. Il modèle son visage à l'image de celui de sa défunte femme.

⁶ Titre de l'ouvrage de Hervé Castanet : *Un monde sans réel. Sur quelques effets du scientisme contemporain*, Association Himéros, 2006.



Face à l'horreur de ce qui lui arrive, Vicente ne renonce pas mais cherche les multiples moyens de sauver sa peau, son identité, son être pour continuer à exister en tant que sujet du désir. Il cherche à habiter cette peau neuve, artificielle et étrangère dont il est recouvert. Il met en œuvre plusieurs modalités de traitement pour se défendre du réel auquel il est confronté. De quel réel s'agit-il pour lui ? D'être mis en position d'objet de jouissance, objet transformable, modulable, d'un dispositif de destruction mis en œuvre par un homme. Quelles modalités invente-t-il ? La pratique du yoga en faisant de longs exercices d'assouplissement du corps, un corps qu'il refuse de vêtir et qu'il recouvre d'une simple combinaison moulante. La création de poupées modelées qu'il recouvre de lambeaux de tissus déchirés dans les robes qu'il refuse de porter. Il assemble les lambeaux par les points de couture apparents en s'inspirant d'un catalogue de l'œuvre de Louise Bourgeois. Également, le recours au symbolique par l'écriture révélée ici comme essentielle au sujet : détournant les crayons de maquillage Chanel offerts par son bourreau, Vicente écrit chaque jour sur les murs de sa prison, celle où il est retenu séquestré. Là aussi, Almodovar éclaire et pointe le ressort de l'écriture pour un Être que l'on veut réduire au pur objet d'un dispositif fou. Vicente écrit chaque jour, tel le prisonnier, non seulement la date, mais son nom, ses signifiants : « Respire, je sais que je respire ». Il inscrit une part de son être, fait trace de ses signifiants créant par là-même une véritable œuvre dont l'effet sur le sujet, tel qu'Almodovar nous le montre, est celui de ne pas céder sur son désir, de demeurer Vicente comme il l'affirmera au final du film. Il en sortira vivant et libre. C'est à la vue d'une photo de lui dans la presse – de l'homme Vicente avant la transformation – recherché par sa mère, qui le conduit à tuer le médecin fou et la mère complice de celui-ci.

Si Freud pariait sur l'Éros pour faire obstacle à la pulsion de mort (Thanatos), Pedro Almodovar pari sur l'acte de création et d'écriture pour garantir à l'individu son existence en tant que sujet du désir, sa singularité et ce qu'il nomme son identité qu'il dit aussi en terme d'« inaccessible propre à chacun ».

Les choix d'Almodovar

Les choix d'Almodovar sont remarquables tant par la richesse de ce à quoi ils touchent que par la complexité de la construction du scénario objectant à un récit linéaire explicatif ou psychologisant. Son maniement de la coupure et du montage met l'accent sur l'unité de scènes, telles des traits/esquisses épurés. Elles sont introduites par touches, non chronologiquement, mais à la manière du peintre pointilliste dont l'œuvre ne prend forme que dans l'après-coup, une fois regardée de loin. Quel effet obtient-il ? Le drame se construit et s'y révèle, en évitant toute moralisation. Il se construit progressivement, insidieusement avec en toile de fond, toujours le beau, le luxe, la perfection des détails et l'art – dont une magnifique interprétation de la *Venus d'Urbino* de Titien (1538). Ce n'est pas le flamboyant, le *bling-bling*, la mode ou encore le « gore » qui dominant dans le film, mais plutôt l'épure et l'austère. L'horreur est dévoilée, mais une distance d'avec la scène est maintenue pour le spectateur et fait barrage à la fascination, à l'interprétation, au jugement moral tranché. Il le dit dans un interview : « Je ne voulais pas que ce soit *gore*, je ne souhaitais pas non plus aborder la partie plus pornographique que revêt la chirurgie esthétique. Cinématographiquement, on dispose de suffisamment d'outils pour raconter cette histoire sans rien montrer du tout. Pas de bistouris, ni de scalpels ou d'incision, c'était les choses primordiales que je voulais éviter ». À contrario des séries policières et du traitement télévisuel de l'actualité où le plus réel surgit avec les bouts de corps montrés, Almodovar fait un autre choix. Il dirige les projecteurs sur l'éthique du désir en jeu chez ce chercheur (fictif évidemment) en sciences médicales. Recherches et technologies apparaissent chez cet homme comme un véritable appareil de jouissance mis au service de la production d'un plus-de-jouir : Vera, modelée à l'image de sa femme morte et dont il devient amoureux. C'est un appareil qui à la fois traite la jouissance et la produit en tentant de récupérer l'objet perdu, mais qui échoue au final puisqu'il meurt.



Pour conclure

Almodovar, dans son film, ne fait pas surgir l'horreur sous la forme massive, démonstrative de la Chose, *das Ding*, mais il la saisit selon une version beaucoup plus complexe, discrète, aux multiples modalités, « par lichettes »⁷ comme le dit Lacan à propos de la jouissance. Par son film, Almodovar soulève cette question fondamentale d'un réel impossible à éliminer, y compris par la science, comme nécessaire à l'Homme.

Un chirurgien esthétique du XXI^{ème} siècle rêve d'*un monde sans réel* dans lequel il serait possible de transformer un homme en femme afin de contrer le réel de la mort. Ici, la transformation est imposée à l'insu du sujet et se révèle comme une nouvelle version du crime à l'époque où l'homme appareillé des progrès de la science acquiert de plus en plus de possibilités de réaliser ses rêves. C'est un pouvoir qui préoccupe grandement Almodovar, mais dont il démontre dans son film qu'il demeure limité, il le dit ainsi : « La scène de la fin – Vicente va à la rencontre de sa mère qui ne peut le reconnaître et lui déclare “je suis Vicente ” – c'est pour indiquer que si la science peut tout modifier de l'apparence sur le corps jusqu'à la peau, il y a toujours quelque chose d'inaccessible à la science, à la manipulation et d'intouchable, c'est l'identité de la personne ». Nous le dirions autrement qu'en terme d'identité uniquement, cependant la psychanalyse aussi est attentive à promouvoir cette part « d'intouchable, d'inaccessible », de plus singulier chez chacun. Qu'est-ce que désire l'analyste sinon promouvoir cette différence absolue nécessaire au *parlêtre* ? C'est pourquoi, il me semble, quand Almodovar touche à ce qu'il nomme « cette chose inaccessible », au-delà de la question de la transgression qui peut donner une coloration très sadienne à certaines scènes, « il fait mouche ».

⁷ Lacan Jacques, *Le Séminaire*, livre XVII, *L'envers de la psychanalyse*, Paris, Le seuil, p. 124.