

# De la chenille au papillon

*La piel que habito* de Pedro Almodóvar

Loin d'être un simple thriller ou exercice de style comme l'ont cru certains (et parmi eux le jury du Festival de Cannes qui a ignoré le film dans son palmarès), *La piel que habito* marque un moment fondamental dans la filmographie de Pedro Almodóvar. Il y reprend certains de ses thèmes de prédilection mais les travaille d'une façon nouvelle.

*Avertissement : l'article qui suit dévoile certains revirements dans le scénario !*

La peau est à la fois l'organe protecteur par excellence de l'organisme humain, celui qui est le plus exposé et celui qui se régénère le plus spontanément. La peau nous enveloppe et définit notre apparence extérieure et par extension notre identité. Un cinéaste aussi intéressé que Pedro Almodóvar par le corps, ses multiples transformations et sa relation à l'identité profonde de l'être humain, devait un jour s'intéresser à cet organe. C'est chose faite dans son nouveau film *La piel que habito*.

Antonio Banderas y joue Robert Ledgard, un chirurgien esthétique très apprécié de la haute société de Tolède, mais observé avec méfiance par certains de ses collègues. Se pourrait-il que ses expériences visant à régénérer la peau des grands brûlés ne soient pas menées dans les strictes règles de l'éthique scientifique ? Le spectateur apprend rapidement que, dans la grande villa isolée de Ledgard, il y a une très belle femme nommée Vera qui semble passer sa vie dans une pièce fermée à clé, gardée par des caméras de surveillance et la domestique Marilia. Et que dans son laboratoire souterrain, Ledgard mélange du sang humain à du sang porcin pour tenter d'améliorer la résistance de la peau, notamment au feu et aux moustiques. Le feu, c'est celui dans lequel a failli périr sa femme des années auparavant lors d'un accident de voiture alors qu'elle fuyait avec son amant Zeca le domicile conjugal. Ledgard l'a sauvée et soignée, mais le jour où elle a vu son visage ravagé par les flammes dans le reflet d'une fenêtre, elle s'est jetée dans le vide. Témoin du suicide, sa fille Norma a perdu la tête.

Inspiré du roman *Mygale* de Thierry Jonquet qui raconte la vengeance d'un père dont la fille a été violée, mais tout aussi redevable au film *Les yeux sans visage* de Georges Franju dans lequel un médecin enlève des femmes pour leur voler leur visage et l'offrir à sa fille défigurée, faisant appel au mythe de Frankenstein comme au cinéma d'Alfred Hitchcock (notamment *Vertigo* et *Rebecca* dans lesquels une femme prend à chaque fois la place, les vêtements ou le visage d'une morte) et de Buñuel (le plan d'ouverture sur Tolède répète celui de *Tristana*), *La piel que habito* multiplie les références aux différents arts (Le Titien, Chirico, Louise Bourgeois, Alice Munro) pour mieux construire une réflexion très almodovarienne sur l'identité et le corps.

## Corps sans têtes et têtes sans corps

Dans la première partie du film, un homme déguisé en tigre (c'est le carnaval à Tolède) vient sonner à la porte de Ledgard en l'absence de ce dernier. C'est à une tache de naissance sur la peau que la domestique Marilia reconnaît son fils légitime Zeca. Le spectateur apprend à cette occasion que Robert Ledgard est, sans le savoir, le fils bâtard de Marilia et le demi-frère de Zeca. Zeca fut par ailleurs l'amant de la femme de Ledgard. Quand Zeca aperçoit Vera sur les écrans de surveillance, il croit reconnaître sa maîtresse mais, plutôt que de la libérer, la viole brutalement. Or, ce n'est que lorsque cette femme parfaite, idéalement belle et à sa disposition, aura été « souillée » par l'homme-tigre que Ledgard osera à son tour la toucher pour lui faire l'amour.

Vera est le nom donné par Ledgard à cette femme qu'il semble garder prisonnière depuis longtemps.

Viviane Thill



Le prénom est trompeur car, comme nous ne tarderons pas à l'apprendre, rien chez elle n'est « vrai ». Le soir, Ledgard la contemple à travers un écran vidéo qui lui permet de zoomer sur différentes parties de son corps pour mieux les admirer (et sans doute mieux s'exciter !). L'œuvre d'Almodóvar est peuplée d'écrivains et de cinéastes, créateurs démiurges dont Ledgard marque l'apogée. Quand Vera est étalée sur son canapé rouge, elle imite les nus du Titien dont deux tableaux sont accrochés bien en vue sur le palier qui sépare la chambre de Vera de celle de Ledgard. La *Vénus d'Urbino* (1538) a la main placée sur son sexe, geste qui à la fois le cache et y attire l'attention.

Dans ce film où l'on habite sa peau comme un vêtement (les robes, le harnais couleur chair de Vera) ou comme un masque (ceux que portent Vera et, brièvement, Ledgard, mais aussi le déguisement de Zeca l'homme-tigre), la peau artificielle que Ledgard applique à un mannequin rappelle un pansement mais fait aussi écho aux bandes de gaz qui couvraient le corps brûlé de sa femme et aux tissus que Vera utilise pour fabriquer de petites sculptures en chiffon inspirées de l'artiste franco-américaine Louise Bourgeois. Les poupées de Bourgeois provoquent chez Vera un écho qui ne deviendra compréhensible pour le spectateur que lorsqu'il aura compris la vraie nature du personnage. Nue et portant encore des cicatrices d'on ne sait quelles opérations ou enveloppée dans son harnais couleur chair, Vera ressemble elle-même à des œuvres de Bourgeois telles que *Temper Tantrum* : un corps féminin rapiécé, évoquant à la fois le monstre de Frankenstein et la mise en évidence des morceaux de choix sur un animal d'abattage. On pense aussi aux poupées gonflables des sex-shops, ou aux poupées tout court qui traversent le film comme un leitmotiv : poupée de la fille de Ledgard quand sa mère se jette par la fenêtre ; plus tard, le violeur de Norma rhabillera délicatement sa victime comme

une Barbie ; poupées-mannequins en paille que fabrique le jeune Vincente dans le magasin de sa mère ; maison de poupée dans la cave où il est séquestré ; mannequins rappelant les personnages sans visage de Chirico dans le bureau de Ledgard. Vera est-elle autre chose qu'une poupée grandeur nature pour laquelle Ledgard achète des robes et qu'il répare quand elle se casse ?

Plusieurs de ces poupées n'ont pas de visage. Vera dessine elle-même des personnages féminins sans tête, celles-ci étant remplacées par des maisons, s'inspirant là encore de Louise Bourgeois. Sur le mur blanc de la chambre de Vera, en partie transformée en un calendrier géant sur lequel elle trace au khôl les jours qui passent, ces maisons, qui remplacent la tête des personnages, font surtout penser à des prisons. Toujours revient ainsi dans le film le motif du corps sans tête auquel la mise en scène oppose l'accumulation de gros plans dans lesquels Almodóvar isole les visages des acteurs. Des corps sans têtes et des têtes sans corps, la question étant bien sûr comment réconcilier les deux.

### La chenille, la chrysalide et le papillon

Le film fonctionne en partie sur le choc de la révélation qui apprendra à mi-chemin au spectateur que Vera et Vincente qu'on a vu violer Norma (presque sans s'en rendre compte, tellement il était drogué), ne sont qu'un seul et même personnage. Pour qui regarde bien, la divulgation se fait toutefois bien avant. Lorsque Ledgard et Vera dorment ensemble pour la première fois, la caméra s'approche du visage de Ledgard pour un retour en arrière qui nous raconte, du point de vue du chirurgien, la nuit où il a retrouvé sa fille à moitié déshabillée derrière un bosquet et vu le supposé violeur Vincente s'enfuir à moto. Mais tout de suite après, la caméra s'approche du visage

---

**Vera ressemble à des œuvres de Bourgeois telles que *Temper Tantrum* : un corps féminin rapiécé, évoquant à la fois le monstre de Frankenstein et la mise en évidence des morceaux de choix sur un animal d'abattage.**

---

de Vera et le flash-back qui suit cette fois raconte... le point de vue de Vincente.

Dérogeant aux règles habituelles du cinéma en la matière, Vincente – l'homme d'origine – et Vera – la femme qu'il va devenir – sont joués par un acteur et une actrice distinctes. Pour sauvegarder le suspense durant la première partie du film, certes mais aussi comme pour mieux traduire la perte de tous les repères que subit le personnage en changeant de corps. Ce changement est aussi brutal (pour le personnage) que total (pour le spectateur). Almodóvar a choisi de ne pas montrer la métamorphose proprement dite : on quitte Vincente (qui vient de subir une vaginoplastie mais conserve son aspect masculin) dans le labo souterrain et on retrouve Vera dans la chambre d'en haut. Comme une chenille qui doit passer par le stade de la chrysalide pour devenir papillon (stades illustrés sur une planche anatomique brièvement aperçue dans le bureau de Ledgard), Vera reste toutefois confinée un certain temps dans un harnais (créé pour le film par le couturier Jean-Paul Gaultier) qui couvre tout son corps jusqu'au visage.

La chrysalide n'est pas là par hasard. Le thème de l'animalité est prépondérant et déjà largement présent dans la première partie (déguisement de l'homme-tigre, référence au sang de porc, description bestiale de la sexualité). Ledgard commence ensuite par déshumaniser Vincente qu'il séquestre au fin fond d'une cave abandonnée. Affamé et assoiffé, Vincente est réduit à ses plus simples besoins : boire (à même la bassine) et manger (avec les mains). C'est comme si Ledgard avait besoin de le dépouiller de tout ce qui avait fait l'humanité de Vincente (voire la scène où il l'asperge au tuyau d'arrosage) pour mieux le réinventer en un être nouveau. En devenant Vera, Vincente ne fait toutefois pas que troquer un organe sexuel contre un autre, il devient aussi plus cultivé, plus sensible, plus fin. Il se met à lire (Alice Munro) à s'intéresser à l'art (Bourgeois) et à pratiquer le yoga. Malgré la violence qui lui a été faite et l'horreur de ce qu'il a subi, Vincente/Vera a peut-être aussi, d'une certaine façon, profité de sa transformation. Chez Almodóvar, les femmes sont souvent des personnages plus positifs que les hommes.

La vaginoplastie forcée, alliée ici à la transformation physique de toute l'apparence de Vincente, peut néanmoins être décrite comme le viol ultime. La violence sexuelle sous différentes formes est une constante dans l'œuvre du cinéaste espagnol. Outre des viols et incestes, on se souvient notamment du prêtre pédophile dans *La mauvaise éducation*. Ledgard, au contraire de ce dernier, n'a aucune notion de culpabilité ou de péché, un peu comme le gépard qu'on voit tuer une antilope dans un do-

cumentaire animalier regardé par Vera. De ce fait, Ledgard ne vaut pas mieux que l'homme-tigre qui agit selon ses pulsions les plus primaires, ou Vincente chez qui l'abus de drogue a anesthésié toute conscience. Le choix des couleurs du film (très sobres et froides au vu de l'œuvre antérieure d'Almodóvar, mais ponctuée de saillies rouges sang qui viennent rappeler la violence du propos) reflètent la personnalité du personnage principal et confèrent au film cette « froideur clinique » que certains journalistes ont à tort critiquée.

Le personnage le plus troublant du film est toutefois Marilia, la servante qui veille sur Robert avec d'autant plus de jalousie qu'elle ne peut lui avouer qu'elle est sa mère. Inspirée à la fois de l'angoissante gouvernante de *Rebecca* et de la fidèle assistante (et peut-être amante) du médecin dans *Les yeux sans visage*, cette mère qui ne peut dire son nom renvoie aux nombreux et très complexes personnages maternels qui jalonnent l'œuvre d'Almodóvar.

Le jour où Vera découvrira par hasard, dans un journal, une photo de jeunes gens disparus parmi lesquelles elle se reconnaît elle-même à l'époque où elle était encore Vincente, c'est comme si, d'un coup, six années de métamorphose s'anéantissaient. Alors, elle tue Ledgard et Marilia (son père et sa mère de substitution) et retourne au magasin de sa mère biologique. Ironie du sort, la robe qu'elle porte est celle que, des années auparavant, Vincente avait voulu offrir à sa collègue pour la draguer (en vain puisqu'elle est lesbienne). C'est la robe qui permettra à sa collègue de reconnaître Vincente. Et alors même que Vera semble à l'aise dans sa robe et sa tenue sexy, le film se termine sur son affirmation « Je suis Vincente ». Vincente/Vera a enfin réconcilié son physique et son identité profonde. ♦

---

**Quand Vera est étalée sur son canapé rouge, elle imite les nus du Titien. La *Vénus d'Urbino* (1538) a la main placée sur son sexe, geste qui à la fois le cache et y attire l'attention.**

---

