

Le dernier film de Pedro ALMODOVAR, "Parle avec elle", rencontre de nombreux échos. Voici les réactions de deux collègues.

## Almodovar et l'art de narrer le même

Ana Maria DA COSTA\*

Almodovar ne cesse jamais de mettre à l'œuvre son art de narrer le même, de façon toujours renouvelée et viscérale. Nous pouvons presque dire que seuls ceux qui n'aiment pas le cinéma ne peuvent savoir d'avance quel sera le sujet de son prochain film. Toutefois, c'est toujours une surprise que l'on a dans chaque pli, dans chaque voile et dans chaque secret – *la flor de mi secreto* – qui se montre dans la tâche difficile qui semble être celle d'Almodovar d'essayer de dévoiler l'âme féminine. Il a déjà été dit que Freud a tenté d'interpréter l'hystérique parce qu'il s'y voyait. Almodovar semble lui aussi s'enfoncer dans une telle identification, en la mettant en scène jusqu'à sa limite. C'est cette convocation à une participation, à se laisser saisir dans cette proposition d'identification qui m'a menée à écrire ici quelques lignes sur son dernier film « *Parle avec elle* » (*Hable con ella*), titre dont les résonances ne manqueront pas non plus de nous occuper.

La narration almodovarienne est baroque : des corps en souffrance, de plis et replis, des formes qui se transmutent et se redoublent en des situations distinctes. Ce qui est toujours en premier plan, ce sont les passions les plus banales, revêtues de situations dans lesquelles le drame va jusqu'au point d'atteindre la limite de ce qui est supportable. Mais ce que j'aimerais mettre ici en relief, de cette narration que je viens de qualifier de baroque, ce sont les constructions allégoriques qu'elle porte.

Les premières scènes du film nous font tout de suite plonger dans le point nodal de la question qui va être traitée : un ballet nous montre sur la scène deux corps de femmes qui se cognent contre les murs, sans autre limite que celle qu'elles y retrouvent en s'évanouissant, muettes, dans un débordement de jouissance. Au milieu de la scène, un homme observe, impuissant, sans autre ressource que celle d'éloigner

des chaises vides qui sont là, faisant en sorte que seuls les murs les retiennent. Dans le public, deux spectateurs sont mis en gros plan : l'un qui pleure, touché par le spectacle et l'autre qui l'observe pleurer. La scène suivante nous montre un autre corps de femme, comme l'envers de la jouissance féminine montrée au début. Dans un hôpital, le corps nu d'une jeune femme dans le coma est manipulé pour son hygiène quotidienne. Les contrastes créés par les scènes nous procurent déjà – par les constructions allégoriques – l'expérience d'une vérité indéfinissable, qui se présente tout d'abord comme intensité dramatique. Le mutisme qui s'incarne dans le corps des femmes joue sa partie avec différentes représentations : dans la première scène, ce sont des femmes plus âgées, en excès de vie et de mouvement qui déborde jusqu'à la mort ; dans la deuxième scène, c'est une jeune femme immobile, dont l'absence d'érotisme maintient le corps en survie artificielle. Au milieu de cet univers, les hommes : prisonniers en tant que fils dévoués ou bien en tant que virilité impuissante.

Ce qui va être construit en tant que fiction, pour mettre en acte cette allégorie, c'est l'histoire de deux couples étranges. Dans le premier, un homme jeune – Benigno – qui passe de l'infirmier qu'il a été de sa mère malade à infirmier de son aimée qui est dans le coma, dans une sorte d'amour courtois désérotisé, sans pouvoir accéder à un exercice du sexuel. Dans le deuxième, la rencontre d'un homme et d'une femme, désespérés de ne pas arriver à se séparer de leurs anciennes amours. Avec ce dernier couple, Almodovar met en scène des séparations qui ne sont pas exactement des séparations puisque les rencontres répètent les relations antérieures. Lui, serviteur de « femmes désespérées » (comme l'énonce le personnage lui-même), mutilé dans son désir. Elle, composant cette curieuse figure de la *torera* : moitié

\* Ana Maria DA COSTA est l'ancienne Présidente de l'APPOA, Association Psychanalytique de Porto Alegre (Brésil).

homme, moitié femme. L'expérience du passage par les différentes représentations des corps de femmes s'avère de plus en plus intéressante : dans ce qui déborde par le mouvement, dans ce qui se fige dans l'inertie et dans ce qui est recouvert par les habits de *torera*. D'ailleurs, par rapport à cette dernière, nous avons une scène remarquable où, pour habiller le corps, il faut le comprimer à l'extrême. De plus, nous pouvons dire que l'investissement d'un phallus, - dans son *affaire* d'affronter le taureau - peut contenir le corps féminin mais maintient la femme vassale de ce que son père n'a pas réussi à faire : elle réalise l'idéal paternel, celui d'un homme qui a voulu, pendant toute sa vie, devenir *torero* et qui n'a abouti qu'à être un *banderijero*. Ainsi, l'habit de *torero* érige en entier ce corps de femme en tant que phallus, dans une destinée de renoncement hystérique (suffisamment interprétée, dans la psychanalyse, comme dédication d'une fille à un père impuissant).

Nous voilà donc devant la représentation baroque de couples insatisfaits, dans une mauvaise rencontre : des fils prisonniers, consacrés à leurs mères, des filles prisonnières, consacrées à leurs pères, composant ainsi les mésaventures des rencontres amoureuses ratées.

Au fil de l'histoire, a lieu la rencontre entre les deux hommes, qui deviennent partenaires solitaires devant l'inertie des corps de leurs aimées (la *torera* va, elle aussi, entrer dans le coma, suite à un accident dans les *corridas*). C'est là où commence à s'énoncer ce «parle avec elle» du titre, par le personnage du jeune et vierge infirmier. Cherchant à donner une âme à son aimée, il s'identifie à elle et court après son désir à elle. C'est lorsqu'il assiste à un film du cinéma muet (là aussi, il est encore question de l'allégorie du corps féminin), genre que la jeune fille aimait et qu'il cherchait sans cesse à voir pour pouvoir les lui raconter, qu'il retrouve une solution pour les sortir de la prison dans laquelle ils se trouvaient tous les deux. Dans une scène assez impressionnante de ce film qui est dans le film, un homme qui par un accident chimique avait rétréci, explore l'immense étendue du corps de la femme, jusqu'à rentrer tout entier dans son sexe en la faisant jouir. Ici encore, nous voyons le corps entier en tant que phallus. Troublé, - parce que très identifié à l'histoire du film qu'il raconte - pour la première fois l'infirmier érotise le corps de la jeune fille et fait l'amour avec elle. Dans le déroulement de l'histoire, la fille dans le coma tombe enceinte, on découvre que c'est lui le coupable et il va en prison. A l'accouchement, on constate que le nouveau-né est déjà mort, la fille sort du coma et l'infirmier se suicide.

Dans cette solution almodovarienne, Benigno (curieux prénom), l'infirmier, apparaît, en fin de compte, comme l'avortement réalisé : il est le phallus incestueux, sacrifié pour rendre possible et réaliser l'éveil du sexe.

Du moins c'est ainsi que le film se termine : l'homme qui était le compagnon de la *torera*, libéré des femmes désespérées, rencontre le regard de la jeune fille qui finalement s'éveille pour le sexe. C'est ainsi que les deux couples peuvent être des dédoublements - des réflexes - l'un de l'autre. D'ailleurs, les réflexes et dédoublements sont toujours, comme dans toute construction baroque, multiples : l'homme dans la femme, la femme dans l'homme, la vie dans la mort et ainsi de suite.

Nous pouvons dire que la solution d'Almodovar est optimiste. Mais le trait le plus remarquable du génie de ce réalisateur est celui d'exprimer, par des allégories, les résolutions impossibles, les entraves, et même les possibilités d'un problème qui est aussi ancien que l'existence du langage. Il s'agit, pour Almodovar, de proposer l'interrogation sur comment produire l'étincelle, le souffle de vie (allégorie de la danse à la fin du film), le désir, ce même désir qui, à la fois, anime le sexuel et fait barrage à la démesure du féminin. Des hommes et des femmes se consacrent, toute leur vie durant, à chercher une solution à ce problème.

Un point commun se présente entre la résolution proposée par Almodovar et celle de la psychanalyse : l'idée du plaisir d'une rencontre érotique qui peut mettre des limites à la démesure de la jouissance. La jouissance est à entendre ici comme la compulsion à répéter un échec (que ce soit en tant que refus, en tant que refoulement ou un autre mécanisme) dans la représentation du féminin. Ainsi, si la rencontre du féminin - ici entendu comme quelque chose qui se met en relation entre hommes et femmes - peut produire du plaisir, c'est à travers le support de l'érotisme qui recoupe, pour l'autre, un trait corporel déterminé. Et l'érotisme, ici, ne se définit pas par la loi des hommes.

Paris, mai 2002