

D'un corps à l'autre : l'attente du sujet dans *La piel que habito* de Pedro Almodóvar¹

Pascale THIBAUDEAU

Université Paris 8,
Laboratoire d'Etudes Romanes EA 4385

Résumé :

À partir de la fable imaginée par Pedro Almodóvar dans *La piel que habito*, cet article s'interroge sur les conditions de la persistance du sujet lorsque le corps subit des métamorphoses radicales. Métamorphose et persistance n'ont d'existence que temporelle et doivent être articulées avec les différentes modalités de l'attente mises en œuvre par le film. La pensée de l'attente en tant qu'elle est constitutive de la conscience, développée par Nicolas Grimaldi dans ses travaux, sert ici de fil conducteur à une réflexion autour de l'expérience cinématographique du temps et de la durée, de l'attente ontologique et de l'identité.

Mots clés :

Almodóvar, « La piel que habito », Attente, Suspense, Corps, Identité, Métamorphose

De même que le slogan de la journée du 8 mars est « Un homme sur deux est une femme », de même pourrait-on attribuer au film de Pedro Almodóvar, non pas le slogan « Une femme sur deux est un homme », mais « Une femme est parfois un homme », voire « Une femme est un homme », pour parodier le titre du film de Jean-Luc Godard, *Une femme est une femme*, lequel s'amusait déjà avec les genres dans le dialogue final : à l'exclamation d'Émile (Jean-Claude Brialy), « Angela, tu es infâme ! », celle-ci (Anna Karina) répondait : « Non, je suis une femme ! ». Dans *La piel que habito*, la protagoniste Vera n'a pas toujours été une femme, et le changement d'identité qu'elle a subi est bien plus profond qu'un « simple » changement d'article ou de sexe. Il s'agit là d'une véritable métamorphose qui, de plus, n'a pas été désirée par le sujet mais imposée par un médecin démoniaque pour assouvir un désir de vengeance.

Rappelons l'intrigue dans ses grandes lignes, même si celles-ci sont toujours très entremêlées dans les films d'Almodóvar. Au début de *La piel que habito*, le docteur Roberto Ledgard, chirurgien de renom, garde captive, dans sa vaste demeure tolédane, une mystérieuse patiente, Vera, sur laquelle il se livre à des expériences transgéniques afin d'obtenir une peau ultra-résistante qui est le résultat de la fusion de cellules humaines et animales. Ledgard semble fasciné par Vera, et celle-ci, consciente de la fascination qu'elle exerce, tente de le séduire, d'abord sans succès.

Un jour, Zeca, fils de la servante Marilia, fait irruption dans la propriété où il veut se cacher après avoir commis un cambriolage. Il découvre Vera qu'il prend pour Gal, la femme décédée de Ledgard, qui fut aussi sa maîtresse.

Ledgard arrive alors que Zeca est en train de violer Vera, et le tue. Pendant qu'il se débarrasse du corps, Marilia raconte à Vera que Gal, la femme de Roberto dont Zeca était devenu l'amant, s'est suicidée, après avoir été défigurée dans un accident de voiture. Malgré les soins de son mari, elle n'a pas supporté de voir le reflet de son visage brûlé, et s'est jetée par la fenêtre sous les yeux de sa fille Norma.

L'agression de Zeca et le choix de Ledgard de sauver Vera, modifient leur relation dans la mesure où le geôlier accepte de libérer sa prisonnière et d'entamer une relation amoureuse avec elle.

¹ Cet article a fait l'objet d'une publication légèrement remaniée en espagnol : « Esperando a Vera : la metamorfosis del sujeto en *La piel que habito* de Pedro Almodóvar », *Ámbitos, Revista de Estudios en Ciencias Sociales y Humanidades*, n° 30, Córdoba, 2013, p. 41-47.

Pendant leur première nuit commune, on assiste à un double flash-back qui plonge d'abord dans les souvenirs de Ledgard, avant d'explorer ceux de Vera, pour nous révéler les origines de cet étrange couple. Six ans plus tôt, Vera était un jeune homme, Vicente, qui travaillait dans la boutique de fripes tenue par sa mère. Lors d'un mariage, il séduit Norma, la fille de Ledgard qu'il ne connaît pas. Mais, pendant leurs étreintes, Norma, perturbée par une chanson qui lui rappelle sa mère, est prise d'angoisse et se débat. Vicente, sous l'emprise de l'alcool et des drogues, l'assomme d'une gifle et s'enfuit, pris de panique. Ledgard, qui l'a vu partir sur son scooter, découvre sa fille traumatisée et décide de se venger. Il retrouve Vicente, l'enlève et le séquestre jusqu'à ce que Norma, internée après l'agression, se suicide. Ledgard se lance alors dans une série d'opérations et d'expériences successives sur celui qui devient son cobaye. Il commence par transformer Vicente en femme en lui faisant subir une vaginoplastie, puis, il lui greffe un nouveau visage, semblable à celui de sa femme défunte qu'il n'avait pu reconstituer, ainsi qu'une nouvelle peau à l'épreuve des brûlures. Enfin, lorsque la métamorphose est accomplie, il rebaptise sa créature Vera, effaçant ainsi le dernier vestige de l'identité originaire de Vicente.

Lorsque le film reprend le fil de la chronologie, on retrouve Ledgard et Vera au réveil, se comportant comme un couple normal. Malgré les mises en garde et la défiance de Marilia vis-à-vis de Vera, Ledgard semble croire que sa créature ne le trahira pas, celle-ci n'ayant pas profité de plusieurs occasions où il lui était possible de s'échapper ou de le dénoncer. C'est pourtant ce qui se produit la nuit suivante. Vera trouve un prétexte pour se rendre dans le bureau où elle s'empare d'un revolver. Son regard tombe alors sur un avis de recherche publié dans la presse où apparaît le visage de Vicente ; elle remonte dans la chambre, tue Ledgard ainsi que Marilia venue à son secours, et s'enfuit de la propriété où elle a été recluse pendant six ans. Puis, elle se présente dans la boutique de sa mère où elle se fait identifier par Cristina, la vendeuse, grâce à la robe qu'elle porte. Dans le dernier plan du film, radical, on voit Vera asséner à la mère du disparu un « soy Vicente² » qui laisse le spectateur aussi sonné que la pauvre femme.

Voici donc un film qui mobilise différentes modalités de l'attente. La plupart des personnages attendent quelque chose, qu'ils le sachent ou pas, quelque chose qu'ils désirent, pressentent ou redoutent : ainsi Vicente attend-il avec appréhension ce que l'avenir et Ledgard lui réservent, tandis que sa mère ne se résout pas à sa disparition et ne cesse d'espérer son retour. Zeca attend de Marilia qu'elle l'aide à échapper à la police et Marilia, telle Cassandra, attend avec impuissance la réalisation de ses prophéties. Quant à Ledgard, après avoir apparemment assouvi son désir de vengeance en faisant disparaître Vicente, et après avoir attendu que prenne forme sa créature, il ne semble plus savoir ce qu'il attend vraiment. De son côté, Vera attend son heure. Almodóvar dit, en citant Elias Canetti, qu'elle attend comme le tigre fait d'« incessantes allées et venues [...] devant les barreaux de sa cage pour ne pas laisser échapper l'unique et très bref instant du salut³ ». Toutes ces attentes se croisent, se succèdent ou se superposent dans la temporalité non linéaire du film, et elles se doublent de l'attente du spectateur, régie par les lois du suspense cinématographique qui en organisent les différents degrés; un suspense qui relève de l'écriture filmique mais n'est pas étranger aux règles du tragique dans la distillation de l'attente.

Mythologie et tragique

Le film est en effet placé du côté de la fable, du *muthos*, et de la tragédie. Vengeance et

² « C'est moi, Vicente ».

³ Pedro Almodóvar in DUNCAN, Paul et Barbara PEIRÓ (dir.), *Les Archives Pedro Almodóvar*, Cologne, Tashen, 2011, p. 377.

châtiment sont au cœur de *La piel que habito* qui renoue avec la mythologie et ses métamorphoses, avec ce monde où les humains, malgré tous leurs efforts, ne peuvent échapper à leur destin. Au gré des caprices des dieux, ils peuvent être changés en animal, fleur, arbre, rocher... Les hommes peuvent être transformés en femmes, comme Tirésias qui vécut sept ans dans un corps de femme, et les femmes en hommes. C'est le cas notamment d'Iphis, dont le sexe a été dissimulé par sa mère à la naissance pour éviter que son père ne la tue, et qui tombe amoureuse d'une jeune fille qui la prend pour un homme. Désespérée par l'impasse dans laquelle elle se trouve, elle est transformée en homme par la déesse Isis qui intervient miraculeusement à la veille de ses noces⁴. Iphis est ainsi changée en homme afin de rendre possible la réalisation du sentiment amoureux. Or, il semble que la métamorphose de Vicente en femme correspond, au-delà de la vengeance de Ledgard, à un autre dessein, supérieur celui-là, qui viserait à permettre une union amoureuse qui, comme dans l'histoire d'Iphis, ne pouvait pas exister avec son sexe de naissance.

En effet, avant de se rendre au mariage où il commettra l'irréparable, Vicente offre une robe à Cristina qu'il courtise, mais celle-ci le repousse car elle n'aime pas les hommes. Comme il insiste pour qu'elle essaye la robe, elle lui rétorque : « si tanto te gusta, póntelo tú⁵ ».



Figure 1.

Or quand, à la fin du film, Vera arrive dans la boutique, elle est vêtue de cette même robe, comme une réponse au défi lancé à Vicente par Cristina la dernière fois qu'elle l'a vu, et c'est grâce à cette même robe que Cristina peut l'identifier, six ans après sa disparition.

⁴ Voir le récit qu'en fait Ovide dans *Les Métamorphoses*, IX, 674-797.

⁵ « Si elle te plaît tant, tu n'as qu'à la mettre toi-même ».



Figure 2.

La métamorphose de Vicente en Vera peut donc être lue comme l'accomplissement d'un destin implacable mis en œuvre par un démiurge se jouant des humains afin de rendre possible l'union qui était impossible entre Cristina et Vicente, et ce, avec la légèreté dont sont capables les dieux de l'Olympe, c'est-à-dire en prenant au pied de la lettre la phrase anodine de Cristina : « si tanto te gusta, pónitelo tú ». La robe devient alors cette autre peau restée pendant six années en attente d'un corps pour la porter⁶, comme l'enjeu d'un destin tracé d'avance et de l'attente tragique. Selon Aristote dans *La Poétique*, l'action de la tragédie trouve son origine dans une faute ou une erreur commise par le héros, et, pour lui, le meilleur cas de figure tragique est que le protagoniste soit dans l'ignorance de sa faute ou de son erreur. C'est partiellement le cas de Vicente qui, même s'il sait qu'il a commis une faute en frappant Norma, ne sait - et ne saura - pas que Norma était la fille de Ledgard, et restera donc dans l'ignorance de la faute qu'il a commise vis-à-vis de ce dernier. Comme dans la tragédie antique le spectateur, lui, la connaît, car l'attente tragique, tout comme le suspense, s'organisent dans la tension entre ce qu'il sait que le personnage ignore et ce que lui-même ne sait pas mais imagine, suppose, redoute.

Suspense et attente du spectateur

Le point de départ du film est un présent hors du temps, où une situation étrange (la réclusion de Vera) semble installée dans une normalité admise par les différents protagonistes. Pour le spectateur, le temps filmique s'organise à rebours, à partir de l'événement qui rompt cette apparente normalité : l'irruption de Zeca dans la vie des personnages. Les premières modalités

⁶ J'ai traité ailleurs de l'homologie entre la peau et le vêtement dans ce film : THIBAudeau, Pascale, « Le corps, la peau, l'écran : les territoires habités par Pedro Almodóvar », DUPRAT, Arnaud et Eva TILLY, *Corps et territoires. Arts et littérature à travers l'Europe et l'Amérique*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Des Sociétés », 2014, p. 61-73. Ce texte est accessible en ligne dans sa version espagnole : « El cuerpo, la piel y la pantalla : los territorios habitados por Pedro Almodóvar », *Fotocinema* [en ligne], n° 7, Málaga, p. 192-208, mise en ligne octobre 2013. URL : <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema>.

de l'attente sont donc orientées vers le passé diégétique pour le spectateur, puisqu'il s'agit pour lui d'attendre que le film lui fournisse les explications de la situation qui lui est proposée et est génératrice de suspense.

Le suspense est une modalité de la tension narrative⁷ déterminée par l'attente d'un dénouement incertain, qu'il soit souhaité ou redouté, car, ce qui fonde le suspense nous dit Jean Douchet à propos du cinéma d'Alfred Hitchcock (l'une des grandes références du cinéma d'Almodóvar en général, et de ce film en particulier⁸), c'est « la dilatation d'un présent pris entre deux possibilités contraires d'un futur imminent⁹ ». Dans *La piel que habito*, cette dilatation est amplifiée par les flash-backs centraux qui, même s'ils fournissent une explication à l'enfermement de Vera et à l'attitude de Ledgard, repoussent d'autant la résolution du suspense. Un suspense qui peu à peu se concentre en une double interrogation : lequel des deux va tuer l'autre ? Et : quand l'un des deux va-t-il tuer l'autre ? De plus, ces flash-backs s'organisent eux-mêmes autour de différents moments de suspense liés à la transformation de Vicente, ses tentatives d'évasion, de suicide et d'auto-mutilation. Cette tension implique directement le spectateur dans l'histoire qui lui est contée grâce à des procédés qui ont des effets concrets. Il s'agit, par exemple, et pour ne citer que les procédés les plus courants, de cadrages privilégiant le hors champ visuel et sonore comme espace d'où peut surgir quelque chose (lorsque Vicente entend son tortionnaire approcher), de montage qui révèle au spectateur l'existence d'une menace que le personnage ignore, de rythme produisant chez le spectateur une accélération de ses pulsations cardiaques, d'accompagnement musical qui intensifie la tension dramatique, de leitmotiv associé à une situation limite ou de bruits inquiétants... Tous ces procédés propres au cinéma créent chez le spectateur une attente anxieuse dont les effets sont souvent physiologiques (tachycardie, nervosité, transpiration, maux de ventre...), et qui est liée au fait qu'il en sait toujours davantage que le personnage et peut anticiper les différentes possibilités pour lui de se tirer d'affaire ou pas¹⁰.

C'est ce qui explique d'ailleurs le suspense paradoxal qui fait que l'on peut expérimenter des effets semblables alors qu'on a déjà vu le film. Ce n'est pas l'attente de la résolution de l'intrigue qui fonde le suspense, mais le fait que le spectateur *s'attend* à quelque chose qu'il anticipe sur le temps filmique, qu'il sache ou non de quoi il s'agit. En effet, même si nous en savons plus que lorsque nous avons découvert le film pour la première fois, le ou les personnages sur lesquels nous reportons notre attente en savent eux toujours autant, c'est-à-dire insuffisamment pour faire face à leur destin, déjà écrit par le scénario.

De plus, au-delà des inductions physiologiques, l'émotion du spectateur, rappelle Francis Vanoye, « est fondée sur des processus d'identifications projectives¹¹ » qui peuvent varier et se fixer successivement, voire simultanément sur des instances différentes où se dessinent trois figures, celles de la Victime, de l'Agresseur et du Sauveur. « Le suspense ne serait alors pas autre chose que la tension du sujet entre ces trois états : lequel choisir, lequel vivre, lequel être¹² ? ». Tension d'autant plus grande, dans le film qui nous intéresse, que les personnages ne sont pas assignés à une seule et même fonction tout au long de l'intrigue : Zeca est à la fois l'agresseur et le sauveur de Vera, Vicente est l'agresseur de Norma et la victime de Ledgard, lequel est l'agresseur de Vicente et en deviendra la victime, et l'on peut se demander jusqu'à quel point Vera n'est pas le sauveur de Vicente...

Quoi qu'il en soit, toute tension est attente, projection dans un à-venir qui n'existe pas encore, c'est pourquoi l'on peut dire, avec Raphaël Baroni, que le suspense est une forme élémentaire

⁷ Cf. BARONI, Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007.

⁸ *Vertigo* et *Rebecca* notamment.

⁹ DOUCHET, Jean, *Alfred Hitchcock*, Paris, L'Herne Cinéma, n° 1, 1967, p. 8.

¹⁰ Cf. TRUFFAUT, François, *Hitchcock/Truffaut*, 1983, Paris Gallimard, nrf, 1993, p. 57, où Hitchcock établit une distinction entre les notions de surprise, mystère et suspense.

¹¹ VANOYE, Francis, *L'Emprise du cinéma*, Lyon, Aléas Editeur, 2005, p. 46.

¹² *Idem*, p. 48.

de l'expérience du temps¹³. Élémentaire mais particulière dans la mesure où elle est graduée par un récit, et que le spectateur (ou le lecteur pour le roman), qui se soumet volontairement à l'attente, sait que celle-ci est finie et n'excédera pas les limites de la fiction dans laquelle il est entré de son plein gré.

Corps en attente de métamorphose

Tout autre est l'attente à laquelle sont soumis successivement Vicente et Vera.

L'attente et l'ignorance de ce qui l'attend est d'abord le châtiment que Ledgard inflige à Vicente qui passe par différentes formes d'attente : de l'attente de la satisfaction immédiate de ses besoins élémentaires (boire, manger, communiquer avec un autre être humain, fût-ce son tortionnaire), à l'espoir d'échapper à son geôlier et au désir de vengeance en passant par la crainte de ce que celui-ci va pouvoir encore lui infliger.

Car Vicente subit plusieurs métamorphoses successives : dans la grotte où il est enchaîné, il est d'abord ravalé à son animalité pure, réduit à son seul instinct de survie, dépouillé de son corps social et consumé dans l'attente angoissée de ce que son ravisseur lui réserve : un baquet d'eau (Cf. *figure 3*), un bol de riz ou la mort (Cf. *figure 4*).



Figure 3.

¹³ BARONI, Raphaël, *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, 2009.



Figure 4.

Puis, une fois réduit à ce degré zéro de l'humanité, il est mutilé, privé de ses organes sexuels, avant que lui soit imposée une féminité que d'abord il refuse, et une nouvelle identité : Vera.

Mais ce nouveau corps, en attente depuis la première opération qu'il subit, finit par phagocytter le corps originaire de Vicente au fil des opérations et manipulations transgéniques. Comme la chenille laisse place au papillon, le corps premier de Vicente disparaît donc progressivement pour laisser place à un corps nouveau, celui de Vera. Les bodys qu'elle porte pour aider à la cicatrisation de sa nouvelle peau peuvent être assimilés à la chrysalide qui enveloppe l'insecte en attente de son émergence. Mais ce nouveau corps qui éclôt pour revêtir la robe fleurie restée en attente, n'efface pas pour autant le sujet.

Dans les histoires de métamorphoses qui emplissent la littérature et les mythes, les personnages de fiction se transforment sans toutefois perdre complètement leur nature véritable qu'ils conservent au fond d'eux-mêmes. Comme Gregor Samsa dans *La Métamorphose* de Kafka, Vicente est prisonnier d'un corps qui n'est pas le sien, un corps dans lequel il ne peut pas se reconnaître mais qui pourtant constitue désormais sa seule réalité phénoménale. À la différence de Gregor Samsa, son nouveau corps ne suscite pas le rejet ni la répulsion mais, au contraire, l'attraction et la fascination. Alors que Gregor ne peut même plus être aimé par ses propres parents, Vera déclenche la passion amoureuse de Ledgard et probablement celle de Cristina qui l'avait auparavant rejeté-e sous sa forme masculine ; mais elle suscite également la fascination du spectateur, comme la suscite la créature fictive de Madeleine dans *Vertigo*. Comme dans le film d'Hitchcock, c'est la persistance d'un moi-sujet au sein d'un corps-objet autre qui constitue l'aporie de ce film ; aporie magistralement condensée dans ce plan final où l'on voit Vera affirmer : « Soy Vicente ».

La persistance du sujet

Car Vicente n'est pas mort bien qu'il ait disparu. S'il était mort, il serait insensible au fait d'avoir disparu, or, malgré la métamorphose radicale dont il a fait l'objet, quelque chose de lui

persiste de l'ordre de l'identité première, et que l'on peut assimiler à la conscience qu'il a de lui-même, une conscience qui, selon le philosophe Nicolas Grimaldi, est identifiable « à quelque originaire attente¹⁴ ». Nicolas Grimaldi, dont de nombreux travaux sont consacrés au temps, à sa perception et à la conscience qu'en peut avoir l'être humain, a beaucoup réfléchi à la nature de l'attente et à ses diverses manifestations ; ainsi caractérise-t-il, dans *Ontologie du temps*, « l'expérience originaire de la conscience comme n'étant pas autre chose que l'expérience métaphysique de l'attente¹⁵ ».

Ce que vit le double personnage de Vicente/Vera tout au long de son expérience de la captivité, c'est bien, aussi, l'expérience pure de l'attente, l'expérience de l'étirement d'un temps qui ne passe pas mais que le personnage pourtant ne finit pas de sentir passer. Tout en devant combler et remplir le temps d'une réalité présente qui se fait si pesamment sentir, le personnage éprouve cette réalité dans une attente qui est tension vers le possible, que celui-ci soit redouté (la mort) ou désiré (la liberté). Ainsi, écrit Nicolas Grimaldi, de même que l'on peut attribuer « à la continuité de l'attente l'expérience que nous faisons de la continuité du temps, c'est à l'immuable constance de sa tension vers l'à-venir qu'on pourrait donc attribuer, par opposition à la mouvante diversité de tout ce qui advient, l'identité de la conscience de soi¹⁶ » : ce serait donc la permanence de notre attente qui déterminerait la conscience qu'on a de nous-mêmes.

Si l'on admet que ce qui demeure de Vicente dans le nouveau corps-prison de Vera, c'est la conscience qu'il a de lui-même, conscience qui le fait se reconnaître dans la coupure de presse vue sur le bureau de Ledgard et se nommer dans la dernière phrase du film, on ne peut pas néanmoins ignorer que cette conscience a été altérée et façonnée par l'expérience et la « mouvante diversité de tout ce qui advient ». Autrement dit, ce qui demeure de Vicente, c'est la conscience d'une identité passée mise à l'épreuve d'une expérience radicale de *métamorphose* qui est, étymologiquement parlant, un au-delà de la forme.

À partir de cet au-delà de la forme, il est de plus en plus difficile, pour le spectateur et l'analyste, de continuer de parler de Vicente ; il est un certain point d'inflexion du film (concrètement lorsque l'acteur Jan Cornet laisse place à l'actrice Elena Anaya) à partir duquel on ne peut que suivre Ledgard quand il déclare : « ya no puedo seguir llamándote Vicente. A partir de hoy te llamarás Vera ». Ce point d'inflexion, Almodóvar prend soin de ne pas le situer dans un déroulement linéaire, mais de le démultiplier dans une temporalité altérée par le jeu des flash-backs où, comme on l'a vu, on se trouve d'abord en présence de Vera, puis de Vicente et à nouveau de Vera. Cette altération de la chronologie place ainsi Vicente au centre de Vera, là où il persiste, et non en une origine révolue ; ce qui permet au réalisateur de faire coïncider, grâce à un fondu enchaîné, les deux enveloppes corporelles du même sujet dans une image double où s'articulent le présent (Vera) et le passé (Vicente).

De l'attente passive à l'attente active, et vice versa

La conscience de soi qui est constitutive de l'attente est ce qui permet au sujet de ne pas succomber à la radicalité de l'épreuve. C'est pourquoi l'attente de Vicente/Vera se distingue de celle de Ledgard. Elle procède en effet d'un *besoin* vital : survivre, échapper à son tortionnaire, et d'une *volonté* : ne pas sombrer dans la folie. Alors que celle de Ledgard relève uniquement du *désir* qui ne peut trouver satisfaction. Besoin, désir et volonté sont les trois grandes modalités de l'attente distinguées par Nicolas Grimaldi¹⁷, qui permettent d'opposer Vera et Ledgard mieux que le couple victime/ bourreau. Car le désir de vengeance de Ledgard ne s'épuise pas dans le châtiment qu'il inflige à Vicente, mais se reconfigure en une chaîne infinie de désirs où

¹⁴ GRIMALDI, Nicolas, *Traité de la banalité*, Paris, PUF, 2005, p. 101.

¹⁵ GRIMALDI, Nicolas, *Ontologie du temps*, Paris, PUF, 1993, p. 35.

¹⁶ *Idem*, p. 56.

¹⁷ *Traité de la banalité*, *op. cit.*

la vengeance n'est finalement qu'un prétexte, autant narratif pour le cinéaste que tragique pour le personnage, du fait de l'impossibilité dans laquelle il se trouve de mettre fin à son désir. C'est pourquoi, dès lors que Ledgard se trouve confronté à l'infini de son désir, l'on assiste à une inversion des rapports de force entre les deux personnages et des formes prises par l'attente. Non seulement Vicente ignore tout des objectifs de Ledgard et de ce qui l'attend, mais il ignore même combien de temps s'est écoulé depuis son enlèvement, il a perdu tout repère. Ce n'est qu'à partir du moment où Vera demande à Marilia la date du jour et que celle-ci la lui donne, qu'elle va pouvoir structurer le temps et donner corps à l'attente en inscrivant, sur les murs de sa chambre-cellule, le calendrier de son calvaire. Lorsque le temps se réenclenche, elle se met à remplir le vide des murs, à occuper l'espace par l'écriture et le dessin, ce qui est aussi un moyen de remplir le temps de l'attente et, par là-même, de le maîtriser.

Jusqu'à ce moment décisif, la vulnérabilité de Vicente / Vera entre les mains de son tortionnaire est extrême. L'ignorance temporelle dans laquelle il-elle est maintenu-e l'empêchant d'agir. Dès lors que la mesure du temps est restaurée, l'attente informe prend forme et, en prenant appui sur le passé et en se réappropriant le temps de sa captivité (Vera écrit la date de chaque jour écoulé depuis celui où Vicente a été kidnappé), le sujet peut se projeter dans l'éventualité d'un avenir.

Afin de surseoir à l'attente infinie qui, remarque Nicolas Grimaldi, « nous dérobe [...] le temps de notre vie en nous occupant presque uniquement d'un temps où nous ne vivons pas » qui est le futur, Vera fait le choix d'habiter le présent dans ces activités manuelles et artistiques que sont le modelage, le graphisme et l'écriture, ainsi que dans le yoga, pratique par excellence d'ancrage dans le présent. Habiter le présent est ainsi le seul moyen d'échapper à une attente rendue insupportable par la captivité, l'attente étant le propre de toute conscience humaine : « Parce que l'attente est constitutive de la conscience, nous attendons toujours¹⁸ ».

Or, c'est surtout dans le mode d'appréhension de l'attente que se joue la véritable métamorphose du personnage. En effet, tant que celle-ci n'est pas achevée, Vicente peut toujours s'attendre à pire dans l'échelle des mutilations, humiliations et souffrances que lui fait subir Ledgard. Étant entièrement à sa merci, son attente est craintive et passive car « elle dépend [...] de l'avenir sans que l'avenir dépende d'elle, c'est à l'avenir qu'appartient l'initiative du possible et de l'événement : s'il y a un cours du temps, ce ne peut être alors que celui qui va de l'avenir vers le présent¹⁹ », écrit Nicolas Grimaldi à propos de l'attente passive.

Inversement, lorsque la métamorphose est achevée, lorsque Vicente est devenu Vera, l'attente de celle-ci devient active tandis que celle de Ledgard, jusqu'alors tout entière tournée vers l'accomplissement de sa vengeance et la satisfaction de son désir par l'action, devient passive. Ayant obtenu les deux choses qui l'obsédaient le plus : venger sa fille en éliminant son agresseur et reconstituer le visage de sa femme défunte, il n'a plus rien à attendre. Son désir change de forme, d'objet, et sa réalisation ne dépend plus de lui, alors qu'à l'inverse, il revient à Vera de prendre l'initiative, de forcer l'avenir et d'accélérer le temps²⁰ : après l'avoir interrogé sur ses intentions et constaté qu'il ne sait pas ce qu'il va faire d'elle, elle lui demande de faire vie commune. Comme il tente d'esquiver, elle se presse contre lui et insiste : « Soy tuya, estoy hecha a tu medida, y acabas de decirme que te gusto [...] Sé que me miras. Desde que me trajiste aquí, prácticamente vivimos en la misma habitación²¹ ». Acculé, il ne sait que répondre et quitte la pièce précipitamment, comme s'il fuyait un danger.

¹⁸ *Idem*, p. 284.

¹⁹ *Ontologie du temps, op. cit.*, p. 54.

²⁰ Dans l'attente active, « la conscience prend l'initiative de hâter ce qu'elle attend, et de le faire advenir à force de travail et de persévérance, s'appliquant sans cesse à changer la matière du présent pour le métamorphoser, et y faisant lentement comparaître, dessiné par [ses] efforts, le visage de l'avenir », *idem*.

²¹ « Je suis à toi, je suis faite à ta mesure et tu viens de dire que je te plais [...]. Je sais que tu me regardes. Depuis que tu m'as amenée ici, nous vivons pratiquement dans la même chambre ».

C'est lorsque Ledgard est confronté à l'impasse de sa propre attente que se reconfigure le rapport dominant/dominé qui prévalait jusqu'alors, et que le cours du temps qui s'était inversé pour Vera peut reprendre du présent vers l'avenir. Ainsi peut-on considérer que c'est dans le mode d'expérience de l'attente (de passive à active) que se joue la véritable métamorphose de Vicente en Vera.

C'est dans ce même processus d'inversion, figuré par un chiasme visuel (Cf. *figure 5*),



Figure 5.

que la soif de vengeance de Ledgard se mue en désir vis-à-vis de cette créature engendrée par le ressentiment. Or, tout désir est tension vers quelque chose et se consume dans une attente qui n'a finalement pour objet véritable que le désir lui-même, puisque, Georges Bataille et Spinoza s'en sont fait l'écho dans des registres différents²², chaque désir assouvi n'épuise pas le désir mais semble l'exacerber en le relançant vers de nouveaux objets.

Le désir étant infini, seule la mort peut y mettre fin. Et il semble bien que ce soit finalement en cela que consiste l'attente de Ledgard. Par-delà le désir amoureux qu'il éprouve vis-à-vis de sa créature et dont il ne peut croire véritablement qu'elle va l'épargner, il attend que Vera mette fin à un désir, unique dans son essence, mais prenant successivement diverses formes : désir de vengeance, de domination, de puissance, désir prométhéen, désir de possession, désir sexuel... seule la mort peut venir mettre fin à cette insupportable tension du désir qui est toujours une attente en quête de son objet. Une mort au-delà de laquelle il n'y a plus rien à attendre.

Conclusion

Si la fable almodovarienne, comme celle de Kafka, au-delà de l'extraordinaire aventure de leurs protagonistes respectifs, nous touche autant, c'est parce qu'elle soulève à nouveau le problème

²² BATAILLE, Georges, dans *Histoire de l'œil* (1928) et *L'érotisme* (1957), notamment, et Spinoza dans les troisième et quatrième parties de *L'éthique* (1677).

métaphysique posé par Pascal lorsqu'il se demande dans les *Pensées* comment le moi peut rester identique (ipséité) alors que rien de ce qui le déterminait auparavant (l'enfant que nous fûmes, par exemple) n'est le même. Dans le règne animal, que demeure-t-il de la chenille dans le papillon ? Comment le moi peut-il se reconnaître comme tel alors que tout en lui a changé ? Et comment, tout en étant devenu complètement autre, peut-il continuer d'être lui-même²³ ? Ainsi partageons-nous tous le même étonnement d'assister au vieillissement de notre corps en nous sentant intérieurement encore si jeune ! C'est que le moi-sujet s'identifie moins au corps et à la peau qu'il lui a été donné d'habiter qu'à la représentation qu'il se fait de lui-même. Ainsi l'épreuve que subit Vicente peut-elle être envisagée comme une projection fictionnelle d'une expérience ordinaire fort commune mais qui, pour peu qu'on s'y arrête, n'en est pas moins radicale, tout sujet demeurant à jamais étranger au corps qu'il habite et dans l'attente d'une illusoire adéquation entre son moi et sa peau.

²³ Cf. GRIMALDI, Nicolas, *Traité des solitudes*, Paris, PUF, 2003.