

Le scandale dans "Parle avec elle" de Pedro Almodóvar

Jean-Marc Sourdillon

Professeur de Lettres en classes préparatoires économiques et c
lycée Jeanne d'Albret (Saint-Germain en Laye).

“Ainsi sans faire part à qui conquie de ses intentions et sans être vu de personne, un matin, avant l'aube – c'était au mois de juillet et la journée promettait d'être chaude – il s'arma de pied en cape, monta sur Rossinante, fixa son heaume à visière, fixa le bouclier à son bras, prit sa lance et, par la porte de la basse-cour, sortit dans la campagne, ravi de voir que tout commençait aussi bien”. C'est ainsi que débute la célèbre équipée de Don Quichotte, par ce mouvement d'une sortie, la nuit, juste avant l'aube, avec une vision dans la tête. Le personnage de Benigno, dans le film d'Almodóvar, *Parle avec elle*, lorsqu'il décide de quitter l'appartement de sa mère, réitère d'une certaine manière pour nous, à l'époque contemporaine, cet acte inaugural de la sortie nocturne de Don Quichotte dans le monde du désenchantement - du *desengano* disent les Espagnols. En nous racontant la "geste" de son personnage, Almodóvar nous conduit là où Cervantès avant lui nous avait conduits, dans les mêmes parages. Ces deux œuvres nous racontent toutes les deux, chacune à sa manière mais avec une même li-

berté de ton et d'invention, comment un personnage, abandonnant tout ce qui constituait son ancienne identité, décide de vivre selon sa croyance et finit par faire exister son rêve (sa "folie", son fantasme) aux yeux des autres au point de les entraîner au moins partiellement dans ce rêve et de lui donner ainsi, par leur assentiment, une certaine consistance, voire une réalité.

De telles œuvres permettent à chacun, lecteur ou spectateur, de se retrouver dans une figure de l'existence qui vaut à la fois par sa complexité et par son évidence.

La pédagogie d'une vision ■

“Je suis maîtresse de ballet ; rien n'est simple”. Tels sont les derniers mots du film, prononcés par Catharina, professeur de danse, témoin ultime de cette sorte de miracle qui nous est relatée dans l'histoire. La maîtresse de ballet est aussi chorégraphe, c'est elle qui orchestre en les intégrant dans une totalité harmonieuse les gestes, les

Référence

ou la croyance avec elle” Almodovar

ommerciales,



souffles, les pauses, les élans en accord avec la musique et l'espace... Ces images de ballet reviennent aux moments stratégiques du film, en ouverture et en clôture. Le spectateur comprend ainsi que la danse est aussi une image qui permet au réalisateur de représenter son film et que Catharina se fait son interprète. La complexité, qui est tout d'abord celle de la vie et des situations qui s'y enchevêtrent est aussi, dans ce film, celle de l'extraordinaire variété des matériaux qui le composent : outre les dialogues entre les personnages, comme dans toute fable que l'on met en scène, on y trouve des extraits de ballets (ils sont de Pina Bausch), des fragments de corrida, une parodie d'interview télévisée, un concert du chanteur brésilien Caetano Veloso, le pastiche d'un film du cinéma d'autrefois (muet, en noir et blanc), des plans fixes sur des photos, des parodies de publicité etc... Les styles également varient constamment (sans que soit pourtant rompue l'unité de la tonalité d'ensemble) et le récit, si on veut restituer une chronologie des événements, apparaît très fragmenté : ce sont des bribes d'histoires mises bout à bout, avec

de nombreux retours sur le passé puisque quatre destins se croisent, eux-mêmes liés à d'autres histoires dont on aperçoit les lignes de fuite. Cette complexité est, sinon réduite, du moins tenue par une structure extrêmement claire (on l'a dit, la place des ballets est déterminante aux deux extrémités du film, mais également la place centrale du petit film muet qui introduit l'action décisive ou la position symétrique des flash-back dans la façon que les deux personnages principaux ont de raconter leur histoire...); l'hétérogénéité des matériaux, elle, est comme gommée par la fluidité du montage. Cette composition, dans la mesure où elle obéit à une logique aussi bien thématique que narrative et où elle accueille naturellement dans son esthétique la possibilité de la brisure (toute une série de secousses et de ruptures qui se succèdent et se superposent) nous relate d'une manière étonnamment moderne une histoire sans âge : celle d'une sorte de miracle, le surgissement de l'improbable dans la vie ordinaire. Nous sommes ainsi placés lucidement en face de ce surgissement et la question de la foi ou de la croyance se pose alors na-

turellement. On peut s'aider de Kierkegaard, autre "chevalier de la foi", pour formuler cette question puisqu'il posait en son temps que la foi était un choix et ne relevait pas de la réception directe d'une certitude ou d'une présence. "Celui qui la reçoit, disait-il, est celui qui révèle s'il veut croire ou s'il veut être scandalisé". C'est la question que Benigno avec son acte de foi ou de folie pose à ceux qu'il s'est plus ou moins choisis comme témoins : Marco, Catharina ou Rosa, dans le film ; c'est aussi celle que derrière lui, Almodovar nous pose, à nous les spectateurs de son film : voulons nous croire ou être scandalisé par ce qu'il nous montre ? Inutile de dire qu'il fait tout, dans la manière qu'il a de nous exposer les événements, pour que nous les voyions moins de l'extérieur – en tant que scandales – que de l'intérieur, c'est-à-dire de l'intérieur de la vision que donne la croyance, que nous n'en soyons pas seulement les spectateurs mais aussi les témoins. Le film nous dévoile moins des faits qu'une vision et se fait l'instrument ou la pédagogie de cette vision. Il nous apprend à voir le monde à partir d'une conscience croyante, il

Référence

nous fait pénétrer progressivement, grâce à des personnages relais, à l'intérieur du monde transfiguré par la croyance. Ensuite, à nous de juger.

Dans cette perspective tout le film peut être compris comme une approche critique de la croyance – en cela semblable encore une fois à Don Quichotte – et comme une sorte d'initiation du spectateur, donné au départ comme sceptique, à la vision d'un monde éclairé par une étrange sorte de foi et à la façon de vivre qui en découle.

Les données de la fable ■

L'histoire qui nous est racontée, celle qui sert de cadre à la construction du film et dont on suit peu ou prou la chronologie, est celle d'une amitié. L'amitié qui lie deux hommes, Marco et Benigno, qu'on surprend au tout début, alors qu'ils ne se connaissent pas encore, côte à côte, dans une salle de théâtre, en train d'assister à la représentation d'un ballet de Pina Bausch. Entre eux, au rang suivant, le visage d'une jeune fille aux cheveux mi-longs. Marco, le plus beau des deux, pleure, visiblement ému par ce qu'il voit et Benigno, au visage curieusement enfantin, l'observe du coin de l'œil. Il semble être surpris de voir l'autre pleurer. C'est la rencontre de ces deux hommes et de ce qu'ils feront de cette rencontre qui fait le cadre narratif du film. Ce sont deux histoires croisées, deux histoires d'amour à peu près semblables puisqu'à chaque fois un homme est pris entre deux femmes : Marco est pris entre Angela son amour d'autrefois et Lydia qui vient à lui aujourd'hui ; Benigno, lui, a perdu sa mère auprès de qui il a passé les vingt premières années de sa vie et il aime désormais Alicia. Dans le récit, l'histoire de Marco est racontée de manière plus ou moins chronologique – du passé on remonte

vers le présent – alors que l'histoire de Benigno est présentée dans l'ordre inverse : du présent on redescend vers le passé, le présent étant le moment de la rencontre entre les deux hommes. Du croisement de ces deux histoires naîtront une ou deux histoires possibles, inscrites en filigrane ou projetées dans l'avenir : celle d'une amitié sur le point de se transformer en amour entre les deux protagonistes (Marco et Benigno), celle du couple que formeront peut-être Marco et Alicia grâce à la médiation de Benigno. Les histoires de ces deux hommes ont également cette particularité en commun – ce sera l'occasion de leur rencontre – qu'à la suite d'un accident, la femme qu'ils aiment s'est retrouvée dans le coma. Lorsqu'ils font connaissance, ils sont l'un et l'autre dans une clinique, en face d'une femme allongée, présente mais qui ne répond plus, comme endormie ou retirée de l'autre côté de son visage, dans un silence ou un sommeil dont rien ne semble pouvoir la tirer. Dans leur coma, Lydia et Alicia semblent inertes mais elles ne sont pas mortes. Tout en elles, dans la vie du corps, paraît attentif, en éveil, présent ; parfois même l'une d'elles ouvre les yeux ou se met à bâiller, comme si elles étaient plutôt "en dormance", dans l'attente d'un événement toujours imminent mais qui ne vient pas : le réveil ou bien la mort.

La réaction des deux hommes face à cette même situation varie du tout au tout : pour paraphraser le célèbre poème d'Aragon, l'un croyait au réveil, l'autre n'y croyait pas. Benigno, qui est infirmier à la clinique "El Bosque" (discrète allusion au conte de "la belle au bois dormant") où sont hospitalisées les deux femmes croit à la survie d'Alicia de l'autre côté de son visage muet, à la possibilité de son réveil. Cette croyance conditionne son comportement : c'est pourquoi il veille nuit et jour sur elle, empêchant par son attention qu'elle ne se laisse glisser du côté de la mort. Il agit comme si Alicia l'entendait

et vivait encore, bien qu'elle soit dans le coma depuis quatre ans déjà. Il lui parle, il la coiffe, la parfume, restitue autour d'elle l'ambiance de sa chambre de jeune fille. Plus encore, il vit à la place d'Alicia. Il poursuit pour elle sa vie interrompue en attendant qu'un jour elle surgisse de l'autre côté de son coma, dans la vie, inchangée, qu'elle reprenne comme si de rien n'était le cours paisible de ses jours comme la fin d'une phrase laissée en suspens.

Marco, lui, dès l'annonce du diagnostic a renoncé à croire. Le neurologue, bien que laissant une petite place au miracle – il y a bien, en Amérique, une femme qui s'est réveillée au bout de dix-huit ans de coma (fait réel) – a formulé un bilan sans appel : Lydia a le cortex cérébral détruit ; elle vit désormais une vie purement végétative et il n'y aura pas de réveil. Convaincu par ce diagnostic et les arguments médicaux du spécialiste, Marco adopte une conduite cohérente, la seule qui lui paraisse sensée : il ne cherche pas à communiquer avec Lydia, il essaie de se reconstruire et prend Benigno pour un fou lorsqu'il le voit se comporter avec Alicia comme si elle était consciente : "*Benigno, ton truc avec Alicia, c'est un monologue, une histoire de dingue... Alicia est pratiquement morte... Morte. Elle n'éprouve rien pour personne ; ni pour toi, ni pour moi, ni pour elle-même*". En apparence, il ne supporte pas de l'entendre parler avec Alicia et pourtant il semble attiré par ce petit homme singulier et se prend d'affection pour lui. Ses deux premières rencontres avec Benigno encadrent la conversation qu'il a eue avec le médecin, lorsque celui-ci lui fait part de son diagnostic très pessimiste sur l'état de Lydia et ses chances de survie. Dans la première de ces deux séquences, Benigno aperçoit par la porte entrebâillée Alicia sur son lit qui ouvre les yeux juste au moment où il passe dans le couloir ; dans la seconde, au retour, il est appelé par Benigno, alors qu'il vient de passer devant la même

porte. Les deux hommes font connaissance et Benigno prodigue ce conseil à Marco, qui lui semble désespéré devant le coma de Lydia, conseil qui donnera son titre au film : “parle avec elle”.

Mais pour Marco, contrairement à Benigno, il n’y a personne derrière le visage de Lydia – seulement un masque. La présence – si persuasive, si émouvante de la jeune femme – est une apparence trompeuse. Son corps où tous les signes de sa vie singulière sont encore visibles est en réalité désertée par la véritable Lydia pour se muer en une sorte de leurre pour la tendresse et pour l’espoir. Un piège où se perdre et s’aliéner jusqu’à la folie. C’est pourquoi s’il ne l’abandonne pas – il reste auprès d’elle à dormir ou à travailler – Marco ne cherche pas pour autant à établir le contact ; comme le dit la langue classique, il a rompu tout commerce avec elle. Ce que Benigno, à sa manière, analysera comme une rupture amoureuse, trouvant que quelque chose dans le couple “*ne fonctionnait pas*”. Cette chose, c’est entre autre, la croyance – ou peut-être la confiance : la croyance dans la réussite du couple ou dans la survie de Lydia.

Ainsi, il apparaît clairement d’après cet exemple que la croyance que l’on s’est choisie conditionne le comportement dans l’existence ; c’est peut-être elle aussi (mais là, restons, prudemment comme Almodovar nous y invite, dans l’ordre de l’hypothèse) qui détermine le dénouement des deux histoires. Si Alicia se réveille, est-ce parce qu’elle était moins atteinte que Lydia, ou parce que Benigno a toujours cru à ce réveil et a tout fait pour qu’il soit un jour possible ? Et si Lydia, elle, ne se réveille pas et meurt, est-ce parce que Marco n’a pas cru à son retour et l’a laissé partir (ou a fini par partir lui aussi) ? Ce serait bien l’histoire de celui qui croyait au ciel et de celui qui n’y croyait pas, l’un aimant celle qui n’était qu’une pose et l’autre celle qui était vraiment là.

Mais ces deux histoires, si on les regarde un peu plus précisément, font apparaître, dans leur développement, deux façons de vivre qui supposent un rapport différent au réel et qui, sans doute, explique en partie la place que chacun accorde dans sa vie à la dimension de la croyance. Marco, en effet, avant que ne survienne l’accident, vit avec Lydia une relation réelle même si elle est douloureuse, tendue, incomplète. Il rencontre réellement la jeune femme, vit avec elle, l’accompagne dans ses déplacements et est aimé d’elle en retour, peut-être même passionnément. Benigno en revanche, dont le nom est un hommage au réalisateur italien de *La vie est belle* (Roberto Benigni), vit avec Alicia une histoire fictive, plus fantasmée que réelle. Il a aimé la jeune fille de loin, depuis la fenêtre de l’appartement de sa mère, d’où il la regardait danser. S’il force la rencontre, s’il s’adresse à elle, c’est pour aussitôt lui dire qu’il est inoffensif, qu’elle n’a rien à craindre de lui... Autrement dit, qu’il ne cherche pas à la rejoindre dans la vie réelle, mais ailleurs sur un autre plan de l’existence. Lorsqu’il s’est introduit par ruse dans l’appartement d’Alicia, (en obtenant une consultation avec le père de la jeune fille, qui est psychiatre), c’est pour lui dérober un objet – un peigne, sur lequel il pourra, croit-on, s’adonner au fétichisme tout à son aise.

Pour illustrer ces deux histoires, les deux formes du rapport à la vie, qu’elles configurent, deux sortes de spectacles, radicalement différentes, leur sont associées métonymiquement. Le spectacle où se réfléchit l’histoire de Marco est la corrida, puisque Lydia est torero. La corrida est mise en scène du réel – plus exactement de la mort – : elle l’insère dans la beauté d’un spectacle, l’encadre, la souligne, elle chorégraphie la danse de l’homme et du taureau, de la force brute, massive et noire et de la lumière qui voluptueusement l’enveloppe avant que ne lui soit porté le coup fatal.

Qu’est-ce que la corrida sinon la tentative d’enclorre la mort réelle dans une image qui nous la rende à la fois proche et belle ? On est là, du côté de l’esthétique réaliste (la forme accompagne au plus près, épouse même le surgissement de la mort dans la lumière du jour) même si, on le verra par la suite, pour Almodovar cette conception du rapport à la mort ou au réel n’est que partielle et donc erronée.

La forme de spectacle qui illustre l’autre histoire, celle de Benigno, est le cinéma. L’art que pratique justement Almodovar et qui apparaît dans sa pratique comme un art au service de tous les arts. Alicia, elle le confie à Benigno, adore se rendre à la cinémathèque pour y voir des films d’autrefois, du temps où le cinéma était muet. C’est pourquoi Benigno, quand elle s’est retrouvée dans le coma, a pris le relais de cette passion. C’est lui qui, ses soirs de congé, se rend à la cinémathèque pour y regarder les films d’antan. On est là aux antipodes du réalisme tragique de la corrida dans un art du fantôme ou du fantasme, où des ombres bougent frénétiquement dans une lumière tremblante pour réaliser sous nos yeux tous nos désirs inaccomplis, même ceux dont on ignorait qu’on les éprouvait, art, par conséquent, qui corrige pour nous le réel et le refaçonne selon *la loi du désir* (titre d’un autre film d’Almodovar). Si la vie y a perdu sa couleur, c’est notamment celle du sang ou de la souffrance ; elle resurgit comme pure fiction, comme vision du bonheur pour nous proposer une virtualité non réalisée de notre existence. Le cinéma, par opposition à la tauromachie – nécessairement sacrificielle puisqu’elle appartient au réel – appartient lui à l’ordre de la magie. C’est pourquoi il est plus que tout autre art apte à exprimer la dimension de la croyance : si la corrida peut nous apprendre à consentir avec noblesse à l’inéluctabilité de notre mort (école de stoïcisme, selon Jose Bergamin), le cinéma nous apprend, non pas à envelop-

per le réel avec de la beauté, mais à le transfigurer, à être en mesure de voir à travers lui et ce qu'il comprend de mort, la vie qui persiste et fait signe.

Marco, passage du témoin ■

Si l'on regarde le système des personnages dans ce film, c'est sans doute l'amitié de Marco et de Benigno qui sert de cadre au drame ; elle dont le film nous retrace l'histoire, et qui sert donc à délimiter l'intrigue.

Mais c'est vraisemblablement la relation de Benigno et d'Alicia, et notamment le personnage de Benigno, qui occupe le cœur du film, qui en forme même le noyau. C'est ce noyau qu'il s'agit de briser pour que se répande sous la forme d'une lumière, d'une "incroyable" énergie la puissance justement de la croyance. Dans cette approche, le personnage de Marco sert de réflecteur : il est un relais pour le spectateur, c'est son histoire et son regard que l'on suit tout au long du film et qui nous permettent de rejoindre Benigno, et au-delà, Almodovar, là où il veut nous conduire.

Marco est un personnage dans lequel le spectateur peut facilement se reconnaître : un esprit sain dans un corps sain (homme d'une quarantaine d'années, relativement cultivé – il va voir des ballets de Pina Bausch – auteur de guides touristiques, pigiste à ses heures dans un grand quotidien espagnol). Cet homme néanmoins est tout entier englué dans son passé dont, en dépit de ses efforts, il ne parvient pas à s'extraire. Il a aimé Angela, vécu avec elle une liaison de plusieurs années mais ils ont rompu et cessé de se voir depuis environs dix ans. C'est à elle pourtant que Marco pense sans cesse, notamment lorsqu'il lui arrive de vivre de belles expériences, des moments d'intense

émotion esthétique qu'il aimerait pouvoir partager avec elle pour qu'ils soient pleins – comme si la vie, pour être intégralement vécue devait être partagée. Sa vie, il l'avait mise au service d'Angela, protégeant la jeune fille de sa dépendance à l'héroïne en proposant le voyage comme solution. Avec elle, il a parcouru le monde, écrivant des guides pour survivre (curieusement il écrit des guides pour les autres, alors que lui-même est obligé d'adopter une sorte d'errance, cherchant à désorienter les repères pour préserver la vie d'Angela). Puis un jour, au retour d'un voyage, Angela a été reprise en main par ses parents qui, en l'isolant, l'ont éloignée et de son héros (Marco) et de l'héroïne qu'elle prisait trop. Marco, lui, ne s'en remet pas ; prisonnier de son amour, accaparé par ses souvenirs ou par la douleur provoquée en lui par l'inaccomplissement de l'amour, il a fait de la mélancolie sa façon de vivre.

Pour sortir de cette impasse il lui faudrait procéder à un authentique saut qualitatif semblable à celui dont Kierkegaard parle pour évoquer la foi. Cela seul lui permettrait de s'extraire de cette situation où il s'enlise. Et ce geste, cette décision, il la prend en découvrant Lydia, une jeune femme torero, alors qu'elle subit les assauts d'une journaliste aigrie lors d'une interview à la télévision. Mais cette décision est davantage une sorte de soubresaut de la volonté qu'une véritable conversion affective. S'il rencontre effectivement Lydia, et ouvre par conséquent un possible dans sa vie, c'est parce qu'il a compris en la voyant qu'elle est tout aussi désespérée que lui, autrement dit qu'elle est en quelque sorte un autre lui-même, son double au féminin, celle avec qui il pourra partager au moins le désespoir sinon la beauté de la vie. Et de fait, c'est à cela que ressemble leur relation : à deux désespoirs qui s'épaulent, l'un prenant appui sur l'autre, yeux gonflés, mains serrées, pour aller plus loin et prendre le taureau par les cornes.

D'ailleurs Marco accompagne Lydia dans tous ses déplacements - il apparaît ainsi comme l'amant en titre de la femme torero même si, dans les faits, il ne dort pas avec elle mais couche sur le canapé du salon. Cette relation ne fait que prolonger, en variant un peu les modalités, la situation précédente : moins de solitude, un avenir possible.

L'accident de Lydia (elle se fait renverser puis piétiner par un taureau) et sa mort vont tout bouleverser et permettre à Marco, à la faveur de cette crise, de faire la rencontre salutaire de Benigno. D'emblée celui-ci s'impose, sans que Marco s'en rende bien compte, comme une sorte d'initiateur. Marco le regarde agir, intrigué, marquant sa distance mais ne pouvant s'empêcher d'observer – parfois à la dérobée – le curieux comportement de cet infirmier qui a tout du personnage de l'innocent dans les comédies. Mais Benigno, profitant peut-être malgré lui de l'état de perplexité où il place Marco, va l'initier à ce qui lui fait défaut : cette confiance dans la vie qui gît sous la manifestation de sa croyance. C'est ainsi en vivant devant lui que Benigno va littéralement prendre Marco par la main et le conduire vers sa nouvelle vie en lui présentant Alicia, belle jeune fille endormie en attente du réveil, en lui montrant comment se comporter avec ses patientes dans le coma, avec ces esprits vivants dans des corps muets, en lui montrant également comment se tenir devant la mort, ou l'arrêt, la suspension de la vie, bref en lui apprenant à voir, à jeter le pont suspendu de la croyance – notamment grâce à l'usage de la parole – par-delà le masque aux yeux fermés des belles endormies. Le témoignage est à la fois le moyen d'exprimer et de faire exister la croyance – de fournir par une façon de vivre les preuves a posteriori qui lui font défaut, de sorte que ceux à qui manque la vision puissent disposer d'une trace visible de ce qui par nécessité est ou invisible ou irréel. Eh bien par

son témoignage, par sa manière de vivre sa croyance (ou de vivre d'elle) en l'incarnant par ses faits et gestes, Benigno va sauver Marco peut-être plus encore qu'Alicia (qu'il contribue pourtant à sauver d'une manière plus spectaculaire), il va le tirer, lui qui le prend pour un fou, hors de la mort où il sommeille et se complaît – ce passé dont il ne parvient pas à se défaire – en lui ouvrant les yeux sur la vie, sur cet *incipit vita nova* par quoi s'achève le film. Si Alicia doit peut-être sa "résurrection" autant à la naissance de l'enfant qu'à son géniteur, Marco, lui, doit tout à Benigno : à l'acte dont on ne sait pas bien si l'on doit l'attribuer à la foi ou à la folie, et surtout au don que Benigno fait de lui-même, de sa vie, de sa vision, le tout figuré par le don de son appartement. Là, dans cet appartement aménagé par Benigno, Marco pourra vivre la nouvelle vie qu'il n'arrivait pas à inventer, mais que Benigno lui donne : la vie que celui-ci avait imaginée pour lui-même dans l'intimité d'Alicia et qu'en quelque sorte il transmet à son ami. Marco pourra alors devenir cet autre qu'il était impuissant à devenir et relancer ailleurs sa vie, qu'il avait immobilisée jusque là dans la mélancolie. En croyant devant Marco, en allant jusqu'au bout de sa croyance, en allant jusqu'à commettre l'irréparable, Benigno le fait témoin de sa croyance et la lui transmet. Mais plus encore cette transmission, à laquelle nous assistons dans le film, favorise ou rend possible – c'est son effet – un relais ou un transfert d'origine par lequel la vie se relance. De ce transfert, le spectaculaire réveil d'Alicia n'est qu'une modalité ou un moment tout autant, et peut-être moins, que la reviviscence de Marco, qu'il sert aussi à signifier... La vie de Benigno, l'exercice de sa croyance, aura joué pour Marco, qui en a été le témoin, à peu près le même rôle que le petit film muet pour Benigno et peut-être le film d'Almodovar pour le spectateur. Le langage du cinéma, qui s'adresse directement à la sensibi-

lité et remue les affects sans passer par la médiation des concepts, se fait agissant en recomposant pour celui qui regarde les figures possibles de sa vie selon sa vérité intime et le fait ainsi accéder à la conscience de ses hantises ou de ses aspirations les plus profondes.

Benigno, chevalier de la croyance ■

Le fantasme :

En regardant à la cinémathèque le film muet qui s'appelle *L'homme qui rétrécit* Benigno, sans bien s'expliquer pourquoi, est soudain envahi par une émotion qui le submerge. Il découvre réalisé sous la forme d'un fantasme filmé le désir secret qui a gouverné toute sa vie jusqu'ici : vivre à l'abri du ventre maternel, au sein de ce qu'on appellera "la matrice". C'est pour cela qu'il a vécu si longtemps si loin des autres, passant les vingt premières années de sa vie au chevet de sa mère, au plus près de la matrice, son origine. A la mort de sa mère, il a perdu le contact avec cette origine. Moment de coupure peut-être douloureux dont on ne nous dit rien dans le film, sauf que déjà avant ce deuil, un avenir se préparait, une solution à la discontinuité : Alicia – que Benigno observait de la fenêtre de l'appartement de sa mère. Il fallait à Benigno retrouver une autre matrice un peu à la manière des oiseaux migrateurs qui volent de nid en nid au cours de leurs voyages. Cette matrice, il l'a trouvée auprès d'Alicia.

Ce choix de rester au sein ou au plus près de la matrice, de la forme première de l'origine, ce désir que la psychanalyse appelle "régressif" et sur lequel Almodovar, apparemment, ne veut pas porter de jugement trop hâtif, permet en effet de rendre compte de la vie de Benigno. Une vie à peine vécue ou vécue en marge, dans le service et la contem-

plation du féminin, comme si Benigno n'était jamais né ou pas tout à fait, comme s'il était dans l'attente de sa véritable naissance. Ses études, il les a faites chez lui (plus exactement chez sa mère) par correspondance. Et l'emploi qu'il a trouvé le place à nouveau au chevet de femmes qui ne sont pas ou plus dans la vie – sans être non plus dans la mort puisqu'elles se trouvent dans cette sorte d'état transitoire qu'est la vie végétative du coma.

La stratégie :

Pour passer d'une matrice à l'autre, il a fallu à Benigno inventer une sorte de stratégie à peu près identique à celle dont use Alfredo, le personnage masculin du film muet. Dans le film, Alfredo est l'époux d'une scientifique, Amparo, qui fait des recherches en chimie pour l'industrie agroalimentaire. Pour prouver à sa femme qu'il n'est pas "égoïste", par amour donc, Alfredo a avalé une potion que celle-ci a inventée ; cette potion a la vertu de faire rétrécir quiconque l'absorbe, mais Amparo n'en a pas encore trouvé l'anti-dot. Ce personnage va pourtant retourner la situation en mettant à profit la réduction dont il est victime pour passer inaperçu aux yeux du monde et réaliser son vœu le plus cher : trouver refuge "à jamais" dans le ventre de la femme qu'il aime. Benigno, comme lui, cherche dans sa vie à se faire tout petit, à passer inaperçu, à se faire transparent, à éviter de se mettre en travers du chemin des autres, à arrondir les angles, se faisant le plus arrangeant possible et rendant le plus souvent service. Ainsi, par une existence aussi fluide, aussi diaphane, Benigno a entrepris sa "réduction". Il se fait le plus neutre possible, gommant les aspérités, les reliefs, les arêtes de son caractère et notamment tout ce qui relève de la libido, de la manifestation d'un désir, d'une préférence ou d'un "marquage" sexuel. Il est sexuellement "neutre" ou du moins, s'efforce de l'être. Au père d'Alicia, pourtant

psychiatre, il dit qu'il est vierge, puis une autre fois, massant consciencieusement devant lui la cuisse de sa fille, il consent à lui avouer, après avoir semblé longuement hésiter, qu'il est plutôt attiré par les hommes ; mais pour dire aussitôt le contraire à sa collègue Rosa qui est amoureuse de lui. Pour les autres, et peut-être pour lui-même, Benigno n'a pas de corps, ou le moins de corps possible. Il n'est qu'une vocation ou une fonction : le service du féminin. Ce corps, tout en rondeur et en douceur, ne peut en aucun cas constituer une menace pour l'autre, surtout si cet autre est une femme. C'est ce qu'il dira, dans un souffle, à Alicia, qu'il surprend nue, au sortir de la douche, alors qu'il est en train de visiter clandestinement son appartement: "Je suis inoffensif !". Au conseil de l'hôpital, qui s'est réuni après le constat du viol d'Alicia, il dira également, absolument persuadé du bien fondé de son acte, qu'il est incapable de faire du mal à la jeune fille.

L'innocence, la naïveté ou plus exactement l'inexistence sexuelle, voilà la stratégie adoptée par Benigno pour disparaître aux yeux des autres, et obéir ainsi à la loi de ce désir secret qui l'anime et qui, comme l'aiguille d'une boussole, lui indique une seule direction : l'absorption (l'enfouissement) dans la matrice. Ayant ainsi évité le jugement des autres, ayant trouvé refuge auprès d'un ventre féminin débarrassé de ses gardiens ou de ses veilleurs, il y sera à l'abri entre la vie et la mort, soustrait à la mort plutôt dans l'espace de l'origine, berçant son hésitation à naître, attendant une possible régénérescence en même temps que le réveil d'Alicia. D'une certaine manière, il aura, par cette voie, rejoint Alicia dans son coma, il vivra de la même vie qu'elle.

L'accès à la matrice, ou à l'origine, c'est ce que convoite Benigno, mais il ne faut sans doute pas figer le personnage dans cette volonté régressive. Il ne s'y réduit pas. Sa vie déborde le scénario proposé par le

film muet ; le plan qui suit cet épisode – alors que Benigno vient d'achever le récit qu'il en a fait à Alicia en lui disant qu'Alfredo resterait à jamais dans le ventre d'Amparo (amparo, en espagnol, signifiant "refuge") – est le court extrait d'un film documentaire représentant la bipartition d'une cellule – une méiose, suivie d'une mitose : autrement dit en nous montrant comment une seule cellule se scinde à plusieurs reprises dans le processus biologique précédant la fécondation, on nous apprend à la fois ce qui s'est réellement passé pendant que Benigno racontait le film à Alicia (il l'a violée) et ce qui arrive dans la matrice à celui qui a voulu y trouver refuge : monade bousculée, il est appelé à se diviser, à se recomposer, à vivre une vie à la fois nouvelle et plurielle. Bref, ce qui l'attend, ce n'est pas la quiète béatitude évoquée par le film muet mais une transformation radicale et une régénérescence.

La vision du monde ou le contenu de la croyance ■

Ainsi, sans en être conscient, Benigno conduit Marco et derrière lui le spectateur vers une vision du monde qui dépasse le cadre de son destin individuel et de son désir étroitement régressif. Cette vision dont Benigno est le porteur malgré lui, en réalité celle d'Almodovar dont le nom constitue en lui-même une indication (un mode de voir), est donnée en ouverture et en clôture du film par trois extraits de ballets de Pina Bausch. Comme si, finalement il fallait passer par le langage de l'autre (la danse, quand on est réalisateur de cinéma, une femme quand on est un homme, une allemande quand on est espagnol, Pina Bausch quand on est Pedro Almodovar...) pour parvenir à exprimer cette vision. Dans le dernier de ces

extraits, on voit une série de couples traverser lentement la scène, formant comme une sorte de frise qu'on déroulerait, en dansant le tango. Ces couples, avant de se disperser, longent une paroi rocheuse recouverte de végétation. D'elle suinte puis dégouline en cascade une eau transparente comme si l'homme et la femme, par la façon qu'ils ont de danser (ou de composer) ensemble conduisaient vers cette paroi d'où semble provenir la vie. Seul reste alors un couple sur la scène, la jeune fille s'adossant à la paroi et le jeune homme s'en approchant dans un jeu de séduction visiblement heureux. Dans la scène d'ouverture du film, le premier extrait de ballet, on voit deux femmes en chemise de nuit, échevelées, à l'attitude somnambulique : elles semblent avoir perdu leur centre de gravité et sont en constante rupture d'équilibre. Sur un rythme saccadé elles vont et viennent d'une manière totalement imprévisible, trébuchent, tombent, se relèvent, partent comme des flèches et s'arrêtent subitement au milieu d'un chaos de chaises et de tables en bois. Un homme auprès d'elles, seul entre ces deux femmes, essaie de leur venir en aide en s'efforçant de prévenir leur mouvement et d'écarter les chaises de leur passage juste avant qu'elles ne les heurtent. Tout ce spectacle est d'une grande tension. L'homme comme Marco et comme Benigno est pris entre deux femmes ; et les femmes, comme Lydia et Alicia, semblent être ailleurs, tout en restant vivantes, obéissant à une loi incompréhensible, apparemment arbitraire, qu'elles rendent visible par leurs déplacements. Dans le troisième et dernier extrait de ballet enfin, on voit des hommes allongés en rang, qui se font passer au bout de leurs bras tendus le corps d'une femme étendue, habillée de rouge, et qui pousse par moments des soupirs dans un micro qu'on lui tend. Incapable de se soutenir toute seule elle passe et repasse le long de cette chenille humaine avant d'être déposée sur le sol puis d'être à nouveau portée

par ces bras et relancée dans le mouvement. Catharina, la chorégraphe du film, avait eu le projet d'un ballet semblable, qu'elle aurait appelé "les tranchées" en souvenir des morts de la première guerre mondiale.

Ces deux dernières images, sur lesquelles s'achève le film, suffisent à nous suggérer la vision qui habite le cœur et l'esprit de Benigno sans qu'il soit en mesure de la formuler. Certes, il faut se rapprocher de la matrice, notamment au moyen de la conjonction du masculin et du féminin – mais pas pour y rester "à tout jamais". Au contraire, parce que c'est là, dans la matrice, ou dans sa proximité, que la vie se régénère et que c'est de là qu'elle surgit. En outre la matrice, c'est ce que nous disent ces images, ne se situe pas en un seul point du temps (le commencement) ou en un seul être ou un seul corps. Elle ne se confond ni avec la naissance ni avec la mère (ou ses substituts). Elle se déplace ; elle passe d'instant en instant et d'individu en individu. Bref elle est la vie plutôt que la matrice, une origine qui se déplace, un courant qui passe comme l'électricité, de pôles en pôles, négatifs ou positifs, masculins ou féminins.

Si le féminin, apparaît plutôt comme le vecteur de la vie ou le porteur de la matrice, le masculin est ce qui permet la conduction de la vie, le déplacement de l'origine, ce qui fait en sorte qu'ils soient possibles. Le féminin glisse et roule sur la chenille des bras tendus, des corps allongés des hommes, en poussant des soupirs ; les hommes courent, s'agitent en tous sens pour écarter les obstacles qui se multiplient sur le passage du féminin. Les uns et les autres travaillent à une seule œuvre : que la vie se fasse, qui est passage incessant d'une origine à l'autre.

En outre, il faut la mort ou son équivalent, la rupture, pour que la vie se régénère. Elle n'est pas dans la continuité d'un beau mouvement ininterrompu, ni dans l'éblouissante image d'un instant figé comme

l'enseigne la corrida, elle est faite de morts et de résurrections successives, de séparations et de réunions. C'est cela que le spectateur, après Marco, comprend en regardant ces ballets sur l'écran. C'est à cette conception (le mot est juste) également que l'a initié Benigno par son comportement : Benigno laissant sa vie offre une naissance à Marco ; il lui offre aussi une leçon d'existence que l'on pourrait résumer en trois points : l'apprentissage de la perte, de la pluralité et de la croyance.

L'initiation ■

Marco apprend tout d'abord de Benigno que pour vivre, relancer sa vie en même temps que son désir de vivre, il faut en passer par la mort, consentir à la perte. C'est en effet dans la rupture et son acceptation que l'on peut seul avoir accès à l'origine : cela veut dire renoncer à ceux qu'on a aimés, à cette vie que l'on a vécue et cette image de soi, cette identité que l'on a construite pour pouvoir composer avec eux. C'est, par exemple, ce que n'a pas su faire Lydia, enfermée dans une seule vie dont elle ne parvenait pas à trouver l'issue. Incarnant le rêve de son père – ancien banderillero qui n'est jamais parvenu à devenir torero – elle est devenue torero et est tombée amoureuse d'un torero. C'est peut-être cela aussi que nous apprend la corrida : en toréant dans l'arène, Lydia cherche à enfermer sa vie dans une boucle parfaite, une seule vie, un seul homme (son père, dont on voit l'image sans doute, en noir et blanc, alors qu'il a été blessé), un seul amour, une seule image éblouissante et infiniment répétée, un seul geste : celui par lequel elle foudroie le taureau sur le sable. C'est pour cela, pour ce geste ou cette image, qu'elle torrée si bien : comme si elle voulait fasciner la mort, l'arrêter par son geste, en suspendre l'imminence inéluctable – tous ceux qui ont écrit sur la corrida l'ont dit (Lei-

ris notamment) – alors qu'en fait c'est la vie qu'ainsi elle fascine, qu'elle surprend dans l'image figée d'un film qui s'est enrayé, et qu'elle empêche alors de se relancer ou de se régénérer. La voie que Lydia s'est choisie est celle de la passion, c'est-à-dire l'obsession d'une image unique cristallisée dans la beauté, qui ferme (condamne) toutes les ouvertures dans la vie et la change en destin : ce bloc sans faille, peut-être en flammes, mais sans place pour les autres ou pour le vide par lequel ils pourraient s'y introduire.

Toute différente est la vie de Benigno qui habite l'entre-deux, entre deux femmes, entre deux attirances sexuelles, entre une vie et l'autre. L'acte par lequel il rend la vie à Alicia suppose de sa part un engagement absolu. Il est un acte sans retour possible comme celui d'Alfredo lorsqu'il absorbe pour Amparo la potion qui fait rétrécir. En violant Alicia alors que, dans le coma, elle dépend entièrement de lui, Benigno commet un crime odieux. Pour cela il ira en prison puis mettra fin à ses jours. Mais cet acte, il l'aura commis "en toute innocence", c'est-à-dire sans se rendre compte de sa gravité ni de ses conséquences, parce qu'il l'aura vécu à l'intérieur de sa croyance, comme enveloppé par elle, sans voir le mal. La finalité est que la vie se poursuive : la sienne, sous la forme d'un enfant à naître, dans le ventre d'Alicia ; celle d'Alicia, dans cet enfant peut-être mais aussi dans l'acte de donner naissance. Et d'une certaine manière, en s'engageant dans cet acte, de la même façon qu'il annonce à Marco (et au grand dam de celui-ci) son intention d'épouser Alicia, Benigno montre qu'il consent à mourir pour que la vie puisse se relancer, pour qu'elle puisse passer de son corps à celui d'Alicia, puis à celui de Marco à qui il offre symboliquement son appartement. Ainsi pour Benigno, c'est ce qui ressort de son exemple, la vie n'est ni unique ni exclusivement nôtre. Elle est faite de plusieurs vies et de plusieurs morts qui

se suivent, se croisent, se superposent. Nous sommes nous-mêmes plusieurs. Nous sommes susceptibles à tout moment de mourir ou de renaître, d'accueillir en nous une nouvelle vie qui a besoin de nous pour naître. C'est ainsi que de l'un à l'autre elle passe, s'interrompant, se réengendrant, d'origine en origine.

La deuxième leçon que Marco reçoit de Benigno est une conséquence directe de la première : on ne peut conduire ou transmettre la vie seul. Il faut, pour que la vie se régénère la contribution de plusieurs ; il faut la mise en relation de bribes de vies, de tronçons d'histoires brisées par des échecs, de moments de plénitude aussi, de solitudes, de rêves ; l'accompli comme l'inaccompli sont nécessaires... Il faut pour que la vie passe dans cette histoire, que Lydia meure, que Marco perde définitivement Angela, que la mère de Bénigno meure, que le fils d'Alicia, à peine né, meure et que Bénigno, lui-même, soit emprisonné et meure à son tour. Mais il faut également l'amour du torero El Nino et l'amour de son père pour Lydia, l'amour de Rosa pour Benigno, de Marco pour Alicia, d'Angela pour Benjamin et aussi l'amour ou l'amitié qui unit Marco à Benigno... Et pour que tous ces fragments de vie puissent se joindre pour former une architecture capable de soutenir le passage d'une vie, de la conduire, il faut autre chose que la vie. Cette autre chose, c'est la parole, qui joue ici, comme le titre du film le rappelle, un rôle déterminant, notamment parce que c'est elle qui transforme les obstacles en seuils. C'est sans doute ce rôle que la parole chantée du brésilien Caetano Veloso a pour tâche de faire apparaître : dans une chanson qui rappelle par ses thèmes *Le Cantique spirituel* de St Jean de la croix, le chanteur évoque la possibilité de la réponse, lorsque dans la solitude ou l'abandon, on s'en remet à la parole, quand en désespoir de cause on parle, se lamente, on appelle.

Les obstacles dans ce film, sont très nombreux : ils enferment les individus dans leur solitude en les séparant des autres, de ceux qu'ils voudraient rejoindre, sans doute pour que leur vie s'accomplisse, ou la vie qui passe à travers eux. Ce sont une rue entre deux immeubles, des vitres – celles d'un appartement, d'une salle de danse ou du guichet d'un parloir de prison, le jugement des autres (les appellations de "fou", de "psychopathe" ou de "débile mental", de violeur ou de "pédé"), le visage mat et muet d'une femme dans le coma, la dalle d'une pierre tombale, une mémoire encombrée, saturée par des souvenirs douloureux etc... Pour traverser tous ces obstacles – y compris les plus infranchissables, il suffit de parler, pour atteindre l'autre par-delà la vitre, dans sa vérité, effacer la vitre par la parole et au besoin en prenant la place de celui qui nous fait face, en parlant ou en vivant à sa place, en lui racontant la vie qu'il ne peut pas vivre mais qu'il aurait pu vivre et qui continue ainsi, par le truchement d'un autre et l'appui de la parole. Pendant toute la durée du film, Benigno parle avec les autres et de préférence avec ceux qui ne peuvent pas répondre, parce qu'ils sont dans le coma ou bien bloqués quelque part en un point de leur vie ou de leur pensée. Ainsi c'est lui qui enseigne le chemin à suivre et donne véritablement à penser. Et à la fin du film, il montre que la réponse est possible, qu'un jour elle peut venir. De l'autre côté du Guichet de la prison Benigno répond à l'attente inquiète de Marco, en lui envoyant un long baiser, en exprimant le désir qu'il a de le serrer dans ses bras, lui qui n'a pour ainsi dire jamais serré personne dans sa vie. Puis ensuite, sans que Benigno en soit averti, c'est Alicia qui se réveille et reprend sa vie interrompue auprès de Catharina, son professeur de danse ; et enfin, après la disparition de Benigno, c'est Marco qui à son tour, le dernier, répond en s'adressant à Benigno par delà l'obstacle miné-

ral de sa pierre tombale. La parole est ce qui permet à la vie de circuler, de passer d'un corps ou d'un domaine à l'autre, où elle risquerait, si elle ne circulait pas, de se retrouver piégée. (Alors qu'en circulant, elle se retrouve "enceinte").

Marco apprend ainsi de Benigno, qu'il faut surtout ne pas s'enfermer dans le solipsisme ou l'image d'une seule vie, mais au contraire ouvrir portes et fenêtres pour libérer la parole et la laisser entrer ; et également voir et sentir à la place de l'autre, vivre et parler pour lui, bref, le devenir en lui parlant.

Enfin le dernier enseignement de Benigno concerne la croyance. Benigno montre à son ami Marco ce que c'est que croire et comment il faut croire : il lui enseigne comment on peut placer sa confiance dans l'invisible – ci, la vie, lorsqu'elle semble s'être retirée – en s'appuyant sur sa propre vision. La croyance est cette sorte de pont que l'esprit jette dans l'entre-deux qui sépare deux manifestations de l'origine, dans ces temps morts qui sont aussi les temps de la mort, nombreux dans le film et qui sont nécessaires à la régénérescence de la vie, pour qu'elle puisse repartir ailleurs et autrement, peut-être dans une autre direction, peut-être dans la vie d'un autre... la croyance est ce pont donné dans la vision, cette manière de voir dans la mort ou à travers elle, autrement dit de voir quand on ne voit plus rien comme quand, à la fin du film, Marco dans la lumière d'un cimetière parle à son ami Benigno à travers sa tombe.

Mais pour que la croyance soit possible, pour que la fidélité et l'espérance puissent être endurées dans l'absence et la rupture, il leur faut l'appui d'une représentation : celle de la parole écrite ou chantée, qu'elle se fasse invocatrice ou narrative mais tout autant celle de l'art. L'art est, dans ce film, l'arche qui soutient la croyance. C'est le rôle dévolu aux ballets de Pina Bausch que de proposer une vision, c'est

aussi celui de la chanson de Caetano Veloso qui apparaît comme une sorte de prière ou d'incantation. Le chanteur, avec sa voix qui passe sans cesse du grave à l'aigu, du masculin au féminin comme par des sas, évoque le malheur d'un homme dont la bien-aimée vient de mourir. La chanson dit que si l'on fait confiance à la parole, si l'on chante, si l'on se lamente, en prenant bien soin de laisser "sa petite maison" avec ses portes, ses fenêtres bien ouvertes, alors la réponse finira par venir : sous la forme de la tourterelle voletant tout autour d'elle où l'amant abandonné reconnaîtra l'âme de sa bien-aimée.

Benigno, dans ce film est le personnage de la croyance. Il ne doute pas qu'Alicia se réveillera, c'est pourquoi par ses soins, il veut maintenir son corps dans l'état où elle l'a laissé lorsqu'elle a eu son accident. Mais surtout Benigno croit qu'elle est là, vivante ou plus exactement consciente, derrière le masque impassible (l'écran total) de son coma. Alicia, il en est persuadé, l'entend, l'écoute même, elle tient serré derrière le rideau de ses paupières le fil rouge de sa vie interrompue. De cela, il n'a bien sûr aucune certitude – rien ne peut l'expliquer ou bien servir de preuve. C'est plutôt de l'ordre de la conviction – un sentiment ou une volonté – et cela suffit pour le faire agir comme si c'était la vérité. Et plus il agit ainsi, plus il persuade les autres autour de lui : Rosa, sa collègue de la clinique et bien sûr Marco, le sceptique. Il agit, dirait-on, pour que sa conviction devienne la vérité. Et le film, c'est le choix d'Almodovar, nous dit qu'elle le deviendra. C'est le pouvoir de la croyance, lorsqu'elle a la force d'une conviction de provoquer l'assentiment des autres, de forcer leurs propres conviction et, en les convertissant à l'invisible ou au non encore advenu, de le faire exister.

Il y a néanmoins une différence entre la réaction de Marco et celle de Rosa, qui marque les limites du

pouvoir de la croyance. Rosa est celle qui, une fois le crime connu, ne peut innocenter ni même comprendre Benigno, pourtant son collègue et son ami. Elle ne peut plus lui adresser la parole ni lui venir en aide alors qu'il en aurait besoin, *après ce qu'il a fait*. Elle est dans cette histoire, le témoin extérieur, celui qui dès le début affirme qu'il ne croit pas aux miracles et refuse d'entrer dans cette logique de la croyance qui consisterait par exemple à juger le crime du viol à partir de ses effets et non pas pour lui-même. Pour elle, en dehors de la compassion qu'elle éprouve pour lui, Benigno ne peut être qu'un fou ou un criminel. Mais elle ne rompt par avec lui pour autant puisqu'elle demande à Marco de lui rendre visite en prison, de lui porter ce secours qu'elle est incapable de lui donner. Ainsi, par ce geste, elle participe encore du monde de la croyance que Benigno a édifié progressivement autour de lui puisque croire, on l'a vu, consiste pour lui essentiellement à parler : parler en vain, dans le vide et peut-être à tort et à travers – en attendant qu'un jour la réponse vienne et que la vie reprenne. Il y a chez Benigno en effet une pensée de la parole, une confiance dans ses pouvoirs. Pour lui, semble-t-il, si on l'observe la façon dont il se comporte, c'est la parole qui maintient en vie, c'est la parole elle-même qui suscite la réponse sous la forme de l'événement miraculeux. Que la parole soit agissante, on en a une preuve manifeste dans l'épisode du petit film muet : c'est en parlant, en racontant le film que Benigno fait un enfant à Alicia et ainsi ressuscite ou réveille la vie en elle, qui s'était endormie. Cet acte fou est semble-t-il vécu par Benigno essentiellement comme un acte de parole que l'on pourrait qualifier de "performatif" ou de thaumaturgique si l'on en ignorait les circonstances exactes. Mais, conformément à la logique de la vision d'Almodovar, ce n'est pas le croyant, Benigno, qui recevra la réponse, mais un autre, Marco, le

sceptique qui devra l'accueillir, c'est-à-dire en recevoir et en accepter l'événement sans le juger pour que sa vie à lui se transforme et reparte. Marco, dans un acte qui lui aurait paru totalement insensé au début de l'histoire, transmet la nouvelle à Benigno en s'adressant directement à lui par-delà la pierre tombale exactement comme Benigno s'adressait à Alicia ou à Lydia... En dépit de l'énormité du crime commis par Benigno, de son caractère violemment transgressif, inacceptable pour la raison, il veut croire et non plus être scandalisé.

Conclusion ■

Le personnage de Benigno illustre cette phrase un peu énigmatique de Saint Paul : *La foi est l'argument des choses que l'on espère*, dans la lettre aux Hébreux.

Ce qu'il propose à Marco et au spectateur par sa croyance et la manière qu'il a de la vivre (de vivre d'elle et de faire vivre avec elle), ce à quoi il donne ainsi réalité (ou ce qu'il fait ainsi exister), c'est une intrigue ; c'est-à-dire une vision suffisamment généreuse pour accueillir et lier ensemble les éléments épars, fragmentés et hétérogènes des vies ou des bribes de vies de ceux qu'il rencontre. Il est capable, un peu comme le Prince Myshkine dans *L'Idiot* de Dostoïevski, de relier toutes ces histoires inachevées, ces tronçons d'existence, ces attentes vaines ou brisées par l'échec, autour d'un sens ou d'une image qui rétrospectivement les éclaire. Voilà ce qu'il offre, et Almodovar avec lui : une réponse à l'un des besoins les plus profonds de l'espèce humaine, le besoin d'intrigue, dont l'autre nom peut-être est l'espérance. L'argument, outre son témoignage, c'est l'usage qu'il fait de la parole. C'est pourquoi le titre de ce film, *parle avec elle*, est particulièrement beau et bien choisi.

J-M. S.