



**HAL**  
open science

# La caméra à fleur de peau : Peiles ou l'esthétique épidermique d'Eduardo Casanova

Diane Bracco

► **To cite this version:**

Diane Bracco. La caméra à fleur de peau : Peiles ou l'esthétique épidermique d'Eduardo Casanova.  
Diane Bracco. Diane Bracco (dir.), Imaginaires cinématographiques de la peau, 2022, 978-90-04-51782-0. hal-04232488

**HAL Id: hal-04232488**

**<https://hal.science/hal-04232488>**

Submitted on 8 Oct 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Diane Bracco (dir.), *Imaginaires cinématographiques de la peau*, Leiden/Boston, Brill, 2022, p. 214-233.

<https://brill.com/display/title/62883?language=en>

## La caméra à fleur de peau : *Pieles* ou l'esthétique épidermique d'Eduardo Casanova

Diane Bracco (Université de Limoges)

C'est la peau et seulement la peau qui nous identifie en tant qu'êtres humains. C'est pourquoi son état est la mesure de notre humanité. Les fanatiques de Qumrán croyaient qu'un malade présentant des plaies ou des marques n'était pas digne d'être appelé humain ou appartenait à cette partie corrompue de l'humanité, qui se sépare de son corps principal comme les lambeaux d'un lépreux se détachent de sa chair.

Sergio del Molino, *La peau*, 2020<sup>1</sup>

« Les peaux changent. Les peaux s'opèrent. Elles se transforment. L'apparence n'est rien. »<sup>2</sup> Ces propos d'Ana, atteinte d'une malformation faciale congénitale, reflètent les préoccupations épidermiques, corporelles et identitaires sur lesquelles s'échafaude la trame de *Pieles*<sup>3</sup> (2016), premier long-métrage du jeune acteur et réalisateur Eduardo Casanova, qui s'est fait connaître en Espagne grâce à son rôle d'adolescent homosexuel dans la série télévisée humoristique *Aída*<sup>4</sup>. Ana est l'une des protagonistes aux anatomies singulières qui peuplent le monde bigarré et excentrique de ce film inclassable, situé au carrefour du film social, du mélodrame, de la comédie noire et du théâtre filmé. Tributaire d'influences cinéphiles toutes liées à la mise en images des outrances organiques – Tod Browning, David Lynch, John Waters, David Cronenberg –, *Pieles* présente la forme d'un récit choral qui brosse les portraits d'une quinzaine de personnages tous inscrits, d'une manière ou d'une autre, dans le champ de la marginalité, et dont les trajectoires s'entrelacent au sein d'un environnement espagnol urbain, spatialement indéterminé mais très actuel – en témoigne la

---

<sup>1</sup> Dans le texte : « Es la piel y sólo la piel lo que nos identifica como seres humanos, por eso su estado es la medida de nuestra humanidad. Los fanáticos de Qumrán creían que un enfermo con llagas o marcas no era digno de llamarse humano o pertenecía a aquella parte corrompida de la humanidad, que se desgaja de su cuerpo principal como los colgajos de un leproso se separan de su carne. » Sergio del Molino, *La piel*, Madrid, Alfaguara, 2020 (Nous traduisons).

<sup>2</sup> « *Las pieles cambian. Las pieles se operan. Se transforman. La apariencia física no es nada.* » (Toutes les traductions proposées dans cet article sont de l'auteure.)

<sup>3</sup> Littéralement « peaux » en espagnol.

<sup>4</sup> Créée par Nacho G. Velilla, elle est produite par Globomedia pour la chaîne espagnole Telecinco. Elle compte dix saisons, diffusées de 2005 à 2014. Outre Eduardo Casanova, d'autres acteurs de *Pieles* figurent au casting d'*Aída*, notamment Carmen Machi dans le rôle principal, Ana María Polvorosa et Secun de la Rosa.

surimpression liminaire des dates 2011 et 2017. En raison de leurs corps malformés, accidentés, de leur statut social et/ou de leurs originalités comportementales, explorés à travers le prisme de la peau, ils *incarnent* au sens le plus littéral du terme les franges de l'humanité. Symboliquement confinés dans des intérieurs déconnectés de toute vie en société, ils œuvrent néanmoins tous, dans une certaine mesure, à leur recentrement au fil du récit. Cette prédilection de Casanova pour les exclus du monde contemporain était déjà patente dans ses courts-métrages antérieurs, *Fumando espero* (2012), *La hora del baño* (2014) et, surtout, *Eat my shit* (2015), qui inspire l'une des séquences les plus pathétiques de *Pieles*. Le cinéaste revendique ainsi la vocation politique, « punk, rebelle et violente »<sup>5</sup> d'un film qui, dans l'objectif de dénoncer la pression exercée sur les individus par la dictature des apparences, suscite tout autant le malaise que le rire et l'émotion du spectateur. En inscrivant son long-métrage dans le prolongement d'une vaste généalogie de représentations des corps hors normes, il forge un « hymne à la liberté »<sup>6</sup>, à la différence physique, et interroge à la fois les discours que celle-ci motive et la manière dont chacun peut s'affranchir du déterminisme qu'elle paraît constituer de prime abord.

Il en découle que la question de l'esthétique affleure, inévitablement, dans cette œuvre qui renverse l'antagonisme beau / laid en plongeant le spectateur, parfois jusqu'à l'obscène, dans un véritable patchwork cutané – une image de morcellement reflétée par l'amalgame de peaux et d'organes qui envahit l'affiche du film – auquel répond la structure atomisée du récit, proche de celle d'un film à sketches. Eduardo Casanova enveloppe son propos d'une mise en scène délibérément irréaliste, fondée sur la revendication de l'exagération, de l'artifice et du travail de la surface : il déploie une écriture fondée tout autant sur l'apparence physique des créatures diégétiques, liant étroitement les représentations de la peau aux problématiques du corps, que sur l'épiderme formel du film lui-même. Ce faisant, il brosse la peinture maniériste d'un chassé-croisé de parcours somatiques et intérieurs reflétant l'aspiration des personnages à une société plus inclusive, au sein de laquelle trouver sa place constitue un enjeu identitaire majeur. Ce sont précisément les ressorts de cette esthétique cinématographique originale qui feront l'objet de notre analyse, menée à la lumière de la

---

<sup>5</sup> Eduardo Casanova dans EFE, « 'Pieles', el debut 'punk' de Casanova con el sello Álex de la Iglesia », *Agencia EFE*, Madrid, Agencia EFE S.A., 01/06/2016. En ligne : [<https://www.efe.com/efe/espana/cultura/pieles-el-debut-punk-de-eduardo-casanova-con-sello-alex-la-iglesia/10005-2973884>].

<sup>6</sup> Andalucía Información, « 'Pieles', de Eduardo Casanova, reivindica la igualdad en la deformidad », *Andalucía Información*, Andalucía Información – Grupo Publicaciones del Sur S.A., 24/03/2017. En ligne : [<https://andaluciainformacion.es/andalucia/664307/pieles-de-eduardo-casanova-reivindica-la-igualdad-en-la-deformidad/>].

primauté des corps et des peaux qui inscrivent leur pluralité dans le titre même de l'œuvre filmique.

Nous tâcherons de montrer comment la vision stylisée du réalisateur, teintée de *camp*, et le jeu sensoriel sur les épidermes et les matières superficielles servent le fond revendicatif du film, dont le formalisme affecté est mis au service d'une remise en question des normes corporelles. Tout en livrant une réflexion sur la plasticité et l'organicité de l'image cinématographique, Casanova impose à l'écran les silhouettes et les peaux irrégulières de ses êtres de fiction. Par l'exploration et le retournement du concept de monstruosité, il travaille à la visibilisation d'anatomies et d'identités littéralement *extra-ordinaires* pour livrer une fable profondément humaniste, sous-tendue par une dynamique centripète : en déconstruisant la notion de canon esthétique, il s'attache à recentrer l'excentré/ique et, à travers *Pieles*, offre une actualisation hispanique et très contemporaine des problématiques du corps et de l'altérité au cinéma.

### **Exagération et artifice : une esthétique maniériste**

À la façon des postmodernes les plus emblématiques du cinéma espagnol, metteurs en scène des périphéries sociales et des identités marginales, Pedro Almodóvar<sup>7</sup> ou Álex de la Iglesia – d'ailleurs producteur de *Pieles* –, Eduardo Casanova déploie dans le format long l'univers très personnel, délibérément artificiel et outrancier, que ses courts-métrages contenaient en germe. Parcourant le spectre des drames intimes et débordements humains, de la pédérastie à la prostitution en passant par la scatologie, l'automutilation ou l'agression de l'autre (verbale et physique), *Pieles* s'apparente à un vaste théâtre sur la scène duquel se jouent, essentiellement à huis-clos, les interactions de plusieurs duos ou trios de protagonistes : le conflit filial entre Christian (Eloi Costa), atteint de TIIC<sup>8</sup>, et sa mère Claudia (Carmen Machi), jadis abandonnée par son époux pédocriminel Simón (Antonio Durán 'Morris'), dont l'absence a grandement affecté la psyché de l'adolescent ; la relation tarifée entre la prostituée Laura (Macarena Gómez), née sans yeux, et la serveuse obèse Itziar (Itziar Castro), littéralement mal dans sa peau et réfractaire au contact tactile ; les

---

<sup>7</sup> Almodóvar a lui-même consacré un drame, *La piel que habito* (2011), au motif de la peau et aux mutations identitaires que génèrent ses manipulations, dans une adaptation du thriller de Thierry Jonquet, *Mygale* (1984). Voir notamment Thibaudeau Pascale, « El cuerpo, la piel y la pantalla: los territorios habitados por Pedro Almodóvar », *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, n° 7, 2013, p. 192-208. En ligne : [\[https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2013.v0i7.5931\]](https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2013.v0i7.5931). Le lecteur pourra aussi se reporter à l'article que consacre Audrey Higelin aux déclinaisons almodovariennes de la peau dans cet ouvrage.

<sup>8</sup> Trouble Identitaire de l'Intégrité Corporelle (en espagnol BIID, de l'anglais *Body Integrity Identity Disorder*). Christian rejette ses propres jambes, les mutile, et rêve de devenir sirène, dans une identification avec le tatouage paternel dont il a conservé une photo.

amours clandestines d'Ana (Candela Peña) et de Guille (Jon Kortajarena), l'amant au corps entièrement brûlé pour lequel la jeune femme défigurée quitte son fiancé Ernesto (Secun de la Rosa), qui avoue l'aimer avant tout pour sa difformité faciale ; le cocon infantilisant bâti par Oliver (Enrique Martínez) pour protéger d'une humanité malveillante sa fille trentenaire Samantha (Ana Polvorosa), laquelle, en raison d'une inversion congénitale entre sa bouche et son anus, vit recluse et, lors d'une sortie occasionnelle, subit un viol ; enfin, la relation professionnelle orageuse entre Vanesa (Ana María Ayala), atteinte d'achondroplasie, tombée enceinte à la suite d'une FIV, et son patron Alexis (Joaquín Climent), cupide directeur d'un programme télévisé pour enfants dont elle incarne la mascotte, *El Osito rosa*<sup>9</sup>. Autour de chacune des unités narratives constituées par ces différentes associations de personnages se tissent de surcroît, d'un groupe à l'autre, des liens périphériques qui renforcent la cohérence du récit filmique, eux-mêmes consolidés par l'approche polyphonique de certains épisodes<sup>10</sup>. La séquence inaugurale nous projette ainsi quelques années avant la temporalité dominante de l'intrigue et révèle que Laura, alors toute jeune adolescente, a été présentée à Simón – effrayé à l'idée de décharger ses pulsions sexuelles sur son nouveau-né – par la maquerelle de la maison close dont elle est restée prisonnière à l'âge adulte. Plus loin, dans une scène qui actualise la trame de *Eat my shit*, Itziar prend la commande de Samantha, cliente de son restaurant, et lui rit ouvertement au nez. Peu après, au volant de sa voiture, la jeune femme à la bouche-anus justement, échappant à une première agression de ses futurs violeurs, écrase les jambes du suicidaire Christian qui attendait la mort, étendu sur la route<sup>11</sup>. Au terme du film, la singularité anatomique de Samantha lui ouvre les bras d'Ernesto, plus tôt quitté par Ana, dans un *happy end* teinté d'humour où le baiser amoureux se meut en un anulingus impudiquement livré en gros plan à l'œil du spectateur.

Ce balayage montre combien l'outrance prime dans la construction de la comédie humaine de Casanova, « labyrinthe des passions » aux lointaines réminiscences almodovariennes<sup>12</sup> où coexistent amour, tendresse, sexe, violence et pulsion de mort dans une

---

<sup>9</sup> « L'Ourson rose »

<sup>10</sup> Par exemple, la mort de Christian ou bien la tentation suicidaire de Samantha, retrouvée quelques séquences plus loin par Ernesto.

<sup>11</sup> De même, en quittant l'appartement d'Ana, Guille assiste, depuis la rue, à la défenestration d'Alexis, à l'issue d'une violente altercation avec Vanesa, voisine d'Ana. Ce passage révèle que les deux scènes montées en parallèle – la crise de jalousie de Guille à l'égard d'Ana, la dispute entre Vanesa et son patron au sujet de sa grossesse – ont eu lieu dans le même immeuble et dans des appartements contigus.

<sup>12</sup> Tourné en pleine Movida madrilène, *Laberinto de pasiones* (*Le Labyrinthe des passions*, 1982) est le second long-métrage de Pedro Almodóvar et fait partie des œuvres de sa filmographie les plus ouvertement placées sous le signe de la démesure, du débordement et de la provocation.

mise en scène polymorphe de la démesure des corps. D'emblée, le prologue s'apparente à une déclaration de principes qui pose les caractéristiques de fond et de forme de ce film rejetant ostensiblement tout parti pris réaliste ou vraisemblable : une tenancière de maison close septuagénaire, entièrement nue, reçoit Simón dans sa bonbonnière rose et le déculpabilise de s'offrir les charmes d'une enfant en lui expliquant le plus naturellement du monde que certains êtres sont nés pour souffrir. On assiste alors au numéro de chant<sup>13</sup> de la jeune aveugle Laura, au son de l'air interprété au piano par la mère maquerelle, numéro qui émeut le client aux larmes, tandis que les chairs affaissées de la vieille femme et la membrane recouvrant les yeux absents de l'adolescente sont livrées en pâture à notre regard.

L'exhibition crue de ces organismes singuliers est ainsi érigée en double spectacle, à la fois pour le personnage diégétique masculin et pour le public extradiégétique, dans une séquence qui pose d'entrée de jeu le corps comme objet de théâtralisation et de voyeurisme. L'événement devient littéralement *mise en scène* au sens de mise en forme, c'est-à-dire d'organisation rigoureuse des corps dans l'espace – surchargé et saturé de rose, comme nous le verrons plus loin – et de mode de filmage. Le spectateur est entraîné dans un tourbillon de plans panoramiques qui, conjugués aux variations de la profondeur de champ, alternent gros plans des trois personnages et plans larges du salon, doublement baroque car marqué par la prolifération formelle et assimilé à un espace scénique. Une telle chorégraphie visuelle ne manque pas de faire ressortir le caractère affecté de cette mise en scène qui, par son hypertrophie formelle, se désigne elle-même en tant que telle : l'interpellation directe du spectateur extradiégétique par le truchement du regard qu'adresse la mère maquerelle à la caméra, tandis qu'elle joue du piano<sup>14</sup> et laisse apercevoir en arrière-plan la prestation de l'enfant, abat le « quatrième mur » de la fiction pour pointer toute l'artificialité du dispositif cinématographique. Dans la même démarche, tout au long du film, les travellings vertigineux, les plongées verticales, presque systématiques dans chaque séquence, le filmage des personnages immobiles, de dos et au centre du champ, le va-et-vient entre les gros plans, les inserts et les plans larges descriptifs, ainsi que les effets de ralenti appuyés et les éclairages antinaturels constituent quelques exemples de procédés récurrents qui subordonnent les personnages au décor en même temps qu'ils réaffirment la présence d'une entité énonciatrice toute-puissante. Par cette mise en évidence de l'ornement et de la facticité, ils rappellent

---

<sup>13</sup> Version diégétique de la chanson d'amour « Alguien cantó » (« Quelqu'un a chanté », littéralement), que l'on entend à nouveau à la fin du film dans l'interprétation extradiégétique du groupe espagnol Los Catinos.

<sup>14</sup> La mélodie continue à résonner, passant de statut de musique diégétique à celui d'élément sonore extradiégétique, lorsque la vieille femme se lève du piano, soulignant là encore les artifices de la mise en scène cinématographique.

constamment au spectateur que ce qu'il voit n'est qu'une représentation, une « imposture [...] folle, stridente et ludique » que certains critiques espagnols ont qualifiée de *camp*<sup>15</sup>.

Le fait est que la préciosité affichée dans la séquence d'ouverture et qui imprègne l'ensemble du récit filmique – composition sophistiquée des plans ; jeu de contraste visuel entre délicatesse et obscénité<sup>16</sup> ; enveloppement de certains épisodes par une musique de fosse utilisée à des fins hyperboliques ou de décalage antiphastique – relève d'une focalisation sur la forme, la surface, et d'une recherche de stylisation propre à l'esthétique *camp* telle que la définit Susan Sontag : artifice, exagération, marginalité et théâtralisation de l'expérience, principales caractéristiques mises en lumière par l'essayiste<sup>17</sup>, gouvernent le monde diégétique de *Pieles* et actualisent à l'écran les racines maniéristes identifiées par Umberto Eco dans cette sensibilité fondée sur des éléments d'« extrémisme contre-nature »<sup>18</sup>. L'auteur rappelle à cet égard que dans l'histoire de la peinture italienne, à partir du XVI<sup>ème</sup> siècle, le maniérisme, en réponse au principe de *mimesis* qui prévalait à la Renaissance, ne tend plus au beau comme imitation mais à l'expressif, à la subjectivisation de la vision et à la stylisation irréaliste, concédant un rôle de premier plan au bizarre, à l'extravagant et au difforme, largement explorés par la suite dans l'art baroque<sup>19</sup>. Notre propos n'est pas ici de rentrer dans les complexes débats théoriques autour du concept de maniérisme, dont divers auteurs ont exploré avec rigueur les enjeux historiques et plastiques<sup>20</sup>. Parce qu'elles en font une notion labile et éclatée, nous ne détaillerons pas non plus ses applications au champ cinématographique<sup>21</sup>, terrain de développement d'une multitude de styles, qualifiés de maniéristes, mettant en jeu diverses démarches citationnelles, formalistes, baroques, (auto)réflexives, dans une perspective souvent postmoderne ou néoclassique. Il nous importe

---

<sup>15</sup> Martínez Luis, « 'Pieles', irresistiblemente 'camp', encantadoramente repulsiva », *El Mundo*, Madrid, ELMUNDO.es, 25/03/2017.

En ligne : [<https://www.elmundo.es/cultura/2017/03/25/58d5702622601d0c3a8b4663.html>]

<sup>16</sup> Cette dichotomie a notamment inspiré à *El Mundo* un commentaire éloquent sur *Pieles*, où « même la merde (avec toutes nos excuses) brille. » (Nous traduisons) *Ibid.*

<sup>17</sup> Sontag Susan, « Notes on 'Camp' », *Partisan Review*, 31 (4), Fall 1964, p. 515–530.

<sup>18</sup> Eco Umberto, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2011, trad. Myriem Bouzaher, p. 410-411.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 169 *sqq.*

<sup>20</sup> Le lecteur pourra se reporter aux théories développées sur la peinture italienne du Cinquecento par Armande Dieudé, Danièle Arasse, Andreas Tönnemann, Luigi Lanzi, Walter Friedländer ou encore Robert Klein, dont les travaux constituent l'appareil théorique mobilisé dans l'ouvrage collectif *Du Maniérisme au cinéma* (dir. Campan Véronique et Menegaldo Gilles), Poitiers, La Licorne, UFR Langue littératures Poitiers, MSHS, 2003. Voir en particulier l'historique brossé par Philippe Roger dans « Mise au point », p. 9-18.

<sup>21</sup> À partir des années quatre-vingt, les critiques Serge Daney, dans des articles de *Libération*, et Alain Bergala, dans plusieurs publications des *Cahiers du cinéma*, ont entrepris de cerner le concept de maniérisme cinématographique, bientôt suivis par le philosophe Gilles Deleuze. Au seuil de la décennie suivante, la réflexion de Daney aboutit à la publication de l'ouvrage *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Lyon, Aléas, 1991. La même année paraît une autre référence sur le sujet : Revault d'Allonnes Fabrice, *La Lumière au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.

en revanche d'évacuer le sens galvaudé et péjoratif de « maniéré », dont s'est en partie chargé le terme au fil de la construction du concept, pour retenir la référence originelle à la *manière*, au style et à la vision personnelle de l'artiste, inscrits dans l'étymologie même du mot (*maniera* en italien), opérants dans notre étude en tant qu'ils renvoient à un travail ostentatoire des formes, des effets, des couleurs et bien sûr, dans le cas qui nous occupe, des corps, objet privilégié de la peinture maniériste<sup>22</sup>.

C'est bien une démarche maniériste au sens stylistique du terme que reformule à l'écran le réalisateur espagnol, revendiquant aussi bien l'assomption de la représentation que l'excès des organismes, dont il déforme les contours et les enveloppes afin de dépeindre leur intégrité menacée et leur quête désespérée d'acceptation – parmi les passages les plus évocateurs, citons la séquence hallucinatoire, portée par l'air de *Carmen* de Bizet, où le ralenti emphatise l'exhibition frontale de Christian, cul-de-jatte nu au pubis mauve, en lévitation dans le bureau de la psychologue, ou bien encore le plan large final qui donne à voir la béatitude *post-mortem* du jeune homme devenu sirène. Tel un artiste maniériste, le cinéaste, conjointement avec le directeur de la photographie José Antonio Muñoz et la directrice artistique Idola Esteban, façonne ainsi une image où l'espace, les postures et les couleurs perdent ostensiblement en réalité, par la combinaison de l'artificialité revendiquée et de la superficialité formelle. Il compose un camaïeu d'excentricités narratives et visuelles auquel répond, sur le plan chromatique, le dégradé de rose et de parme aux connotations à la fois sucrées et cutanées qui enrubanne les histoires, souvent sordides, de ses créatures. Du début à la fin du récit, cette gamme acidulée, comparée par Casanova à « un lubrifiant » qui « fait passer la pilule »<sup>23</sup> des spectacles de la douleur humaine, envahit la surface écranique<sup>24</sup>, enveloppe les personnages (garde-robe, maquillage, teinture de cheveux) et domine tous les espaces diégétiques (maison close, appartement d'Ana, logement voisin de Vanesa, loge du studio télévisé, bureau de la psychologue et funérarium). Un tel parti pris esthétique sert au passage la mise en place d'un décor de théâtre assumé comme tel<sup>25</sup>, agrémenté de mobilier et d'objets pléthoriques qui enserrant les personnages dans leur solitude, déclinant indéfiniment

---

<sup>22</sup> Sur un autre exemple du cinéma espagnol, voir notamment l'approche maniériste développée en ce sens sur l'œuvre d'Almodóvar par Pascale Thibaudeau dans son article « Greffes et transplantations de tissus filmiques : une métaphore à la manière de Pedro Almodóvar », *Du Maniérisme au cinéma*, ouvr. cit., p. 195-211.

<sup>23</sup> Gea J. C., « Eduardo Casanova: “Pielés” es una historia oscura envuelta en color rosa », *La Voz de Asturias*, 24/05/2017. (Nous traduisons)

En ligne : [https://www.lavozdeasturias.es/noticia/cultura/2017/05/24/pieles-2/00031495641395136357123.htm].

<sup>24</sup> Jusqu'au fond rose uniforme du générique de fin.

<sup>25</sup> Nous pensons aussi au motif de la *tramoya* (littéralement, « machinerie ») dans le théâtre baroque espagnol.



cette tonalité rosée – jusqu’aux licornes enfantines de Samantha et aux portraits encadrés de l’*Osito rosa* qui ornent les murs de l’appartement de Vanesa.

À propos de cette approche *camp* de la surface et de l’image, Casanova rapporte aussi avoir opté pour la dominante rose, communément associée, selon ses propres mots, aux clichés des illusions de l’enfance, de l’amour, thèmes prégnants du mélodrame dont il revisite ici volontiers les conventions, et à certains stéréotypes de genre (féminité, homosexualité masculine)<sup>26</sup>, afin de mieux subvertir ces lieux communs et d’intégrer la couleur au réseau signifiant construit autour des *leitmotivs* du stigmat social, de la souffrance et de la mort. Dans le même temps, la monochromie contribue à uniformiser la structure chorale du film en créant une résonance visuelle continue avec le motif central de la chair, matière première d’une œuvre qui place la plasticité des épidermes et des textures au cœur de la *manière* cinématographique de Casanova.

### **Surfaces et peaux : l’image épidermique**

Les représentations maniéristes de ces corps peu conventionnels sont traversées par l’isotopie de la peau, que le texte filmique, depuis le titre thématique, déroule de séquence en séquence. La caméra vient au plus près des anatomies, dans une mise en images éminemment organique où les surfaces épidermiques se donnent à voir sous toutes leurs coutures. Par le truchement de son microscope cinématographique, Eduardo Casanova parcourt la géographie corporelle et forge une grammaire visuelle qui exploite le caractère « terroriste »<sup>27</sup> attribué par Pascal Bonitzer au gros plan et à l’insert, eu égard au rapport « de proximité, de sidération et d’irréductible éloignement »<sup>28</sup> qu’ils instaurent avec le spectateur. Utilisé dans *Pieles* comme contre-point des nombreux plans d’ensemble théâtralisants, ce grossissement récurrent impose à notre regard la vision ambivalente, à la fois fascinante et répulsive, du vaste spectre des irrégularités de la peau humaine : excroissances (Ana), rides (la première tenancière de la maison close)<sup>29</sup>, cicatrices (Claudia ; l’employé défiguré du bordel), brûlures (Guille), scarifications (Christian), tissus détendus (Itziar), poils périanaux (Samantha), pores par lesquels transpirent sueur et souffrance (Simón) sont autant de singularités dont le spectateur ne peut se détourner, contraint par le cadrage à s’abîmer dans leur contemplation. À l’instar

---

<sup>26</sup> EFE, « ‘Pieles’, el debut ‘punk’... », art. cité.

<sup>27</sup> Bonitzer Pascal, *Peinture et cinéma. Décadrages* [1985], Paris, L’Harmattan (Champs visuels), 2007, p. 88.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>29</sup> Elles sont aussi soulignées par le maquillage rosé voyant du personnage, qui annonce celui de Laura devenue adulte, assorti aux tonalités dominantes du bordel. Dans ces deux cas, les fards s’affichent comme élément d’apparat là où, au contraire, ils participent à la création fictionnelle de la difformité physique pour d’autres personnages.

du tatouage de sirène paternel dont Christian conserve la photographie, ils sont des signes existentiels, marques d'un vécu, traces indélébiles d'une histoire individuelle à l'intersection de la réalité et de la fiction cinématographique : lorsqu'ils n'appartiennent pas aux acteurs eux-mêmes (peau cicatricielle de la comédienne Carmen Machi, mise en lumière par l'éclairage et la photographie), ils sont créés, pour la diégèse, par le recours au maquillage et aux prothèses.

À un second niveau de lecture, la représentation de ces marques tégumentaires interroge aussi le modelage de la glaise filmique elle-même et la fabrication de l'illusion à l'écran, dans une œuvre qui fait apparaître en filigrane un discours sur les artifices du médium cinématographique. Ce dernier se fait ici générateur de difformités et de défigurations, obtenues ou accentuées pour la fiction par la manipulation des matériaux que constituent le corps et le visage des acteurs, sur lesquels ont été appliqués, pour certains, « des kilos de silicone et de latex », ainsi que le rappellent Ana Polvorosa et Macarena Gómez, interprètes respectives de Samantha et de Laura<sup>30</sup>. L'utilisation des trucages manuels<sup>31</sup> que sont ces greffes provisoires, moules et autres peintures faciales relève d'un processus de façonnage corporel et épidermique qui contribue à conférer une profonde teneur plastique aux images. En offrant à l'œil du spectateur, par le biais d'une échelle de plans resserrée, l'illusion de pouvoir toucher ces aspérités organiques, artisanalement recréées ou accentuées, elle renforce la matérialité des représentations anatomiques en leur insufflant un pouvoir haptique (du grec *haptēn*, « toucher, saisir »), pour reprendre le concept développé par Aloïs Riegl dans sa grammaire des arts plastiques<sup>32</sup>, puis repris par Gilles Deleuze<sup>33</sup> dans son étude de la peinture de Francis Bacon. Plus récemment, la spécialiste de cinéma Laura U. Marks s'est à son tour approprié le concept et a élaboré la métaphore de « peau du film »<sup>34</sup>, qui semble particulièrement éclairante pour analyser l'approche cinématographique de Casanova. Cette invitation au toucher visuel adressée par le réalisateur au public de *Pieles* trouve d'ailleurs un écho diégétique significatif dans le rapport sensoriel et sensuel qui se noue entre Laura, privée de la vue, et Itziar, qui paie pour la caresser mais refuse de se livrer aux mains de la prostituée, jusqu'à ce que l'insistance bienveillante de la seconde permette l'instauration d'un

---

<sup>30</sup> Andalucía Información, « 'Pieles', de Eduardo Casanova, reivindica la igualdad... », art. cité.

<sup>31</sup> Il est à noter que les textures des peaux ne sont pas issues de manipulations numériques des images en post-production.

<sup>32</sup> Riegl Aloïs, *Grammaire historique des arts plastiques : volonté artistique et vision du monde*, Paris, Klincksieck (L'Esprit et les formes), 1978, trad. Eliane Kaufholz.

<sup>33</sup> Il distingue cette « fonction de toucher » propre à la vue de la « fonction optique ». Deleuze Gilles, *Francis Bacon. La logique de la sensation* [1981], Paris, Seuil (L'ordre philosophique), 2002, p. 146.

<sup>34</sup> Marks Laura U., *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and The Senses*, Durham / Londres, Duke University Press, 2000.

échange tactile mutuel<sup>35</sup> débouchant, au terme du film, sur la naissance d'une liaison amoureuse. D'une certaine façon, à travers leur interaction verbale et physique, c'est le spectateur lui-même qui est convié métaphoriquement à caresser la « peau du film ».

Une telle célébration du pouvoir haptique de l'image, explicitement incarnée par ce duo féminin, réside plus largement dans le double travail de mise en scène et de photographie mené sur le réseau de matières qui se déploie autour du motif de la peau et innerve le texte filmique. À partir du dénominateur commun que constitue la constante chromatique rose, le cinéaste ourdit l'épiderme de son œuvre filmique : il crée une vaste trame de résonances visuelles entre les tissus cutanés et les nombreuses textures qui coexistent à l'écran, des étoffes (vêtements, draps, voilages et tentures) aux déclinaisons caoutchouteuses et siliconées, extensions artificielles des anatomies humaines (les tuyaux alimentaires de Samantha ; le masque de licorne offert par Simón à sa fille et le costume d'ourson géant de Vanesa, qui redoublent tous deux l'enveloppe épidermique), en passant par les matières brillantes dont Casanova exploite les reflets dans la composition précieuse de ses images (les diamants que Laura appose sur ses yeux dans l'exercice de son métier<sup>36</sup>, les strass de ses ongles et de ses escarpins, écho à ceux du journal intime de Samantha). Ces matériaux sont parfois manipulés par les personnages eux-mêmes : c'est le cas de la queue de sirène cousue par Christian, témoignage des troubles identitaires du jeune homme<sup>37</sup> et de son identification à la figure paternelle convoquée par le biais du tatouage, ou des collages de bouches qui remplissent le carnet de Samantha, comme autant de greffes de papier matérialisant sa souffrance et son aspiration à une forme de « normalité » organique<sup>38</sup>.

Dans cet univers fondé sur l'assomption de la facticité et le modelage des matières, il n'échappe d'ailleurs pas au spectateur espagnol qu'une partie des comédiens, exagérément grimés, sont des acteurs renommés du panthéon audiovisuel et médiatique national, figures d'un vedettariat local dont les corporalités répondent par ailleurs à des critères esthétiques

---

<sup>35</sup> Laura : « Pourquoi est-ce que tu n'aimes pas être touchée ? » / Itziar : « Les gens n'aiment pas toucher quelqu'un comme moi. » / Laura : « Moi si, j'aime bien. Tu es toute moelleuse. »

<sup>36</sup> Peut-être est-il possible de déceler ici une référence au conte animé *Coraline* (Henry Selick, 2009), adapté du roman éponyme de Neil Gaiman (2002), où les figures humaines ont pour particularité de posséder des boutons noirs à la place des yeux.

<sup>37</sup> On pourrait ici considérer que Christian souffre d'une altération du Moi-Peau, selon le concept psychanalytique établi par Didier Anzieu, qui définit l'épiderme comme un contenant unifiant, barrière protectrice du psychisme nécessaire à la représentation du Soi. Anzieu Didier, *Le Moi-peau* [1985], Paris, Dunod, 2<sup>ème</sup> édition revue et augmentée, 1995.

<sup>38</sup> La femme à la bouche-anus interprétée par Ana Polvorosa ne manque pas de rappeler le personnage d'Arseface (littéralement « Tête-de-cul ») du comics états-unien *Preacher* (1995-2000) : elle présente la même particularité faciale et des difficultés d'élocution semblables. L'univers créé par Garth Ennis et Steve Dillon a d'ailleurs fait l'objet d'une adaptation en série (Seth Rogen, Evan Goldberg et Sam Catlin, 2016-2019).

standardisés – Macarena Gómez, Jon Kortajarena et Ana María Polvorosa, en particulier, se retrouvent souvent à la une des magazines de mode ibériques et au premier plan de campagnes publicitaires pour des vêtements ou des produits cosmétiques. À ce point de notre réflexion, un tel paradoxe mérite d'être souligné puisqu'il constitue un élément clé du discours philanthropique élaboré par Casanova<sup>39</sup> : la polarisation de la diégèse autour des êtres de la marge, incarnés en partie par des acteurs artificiellement défigurés, participe d'une dynamique centripète à laquelle le réalisateur soumet ses créatures pour situer au cœur de son récit une humanité plurielle, saisie dans la diversité de ses particularités somatiques et épidermiques.

### **Stratégies de recentrement de l'excentrique : un plaidoyer humaniste**

Le fait est que *Pieles* présente une indéniable dimension subversive en ce sens que son auteur, tant par la mise en scène que par les mécanismes de la narration, s'évertue à déconstruire et à reconfigurer les canons instaurés par la société des apparences : une telle démarche fait inévitablement affleurer la notion de monstruosité, entendue comme écart par rapport à un modèle normatif établi, pour mieux en interroger les contours. Le long-métrage renverse en particulier le postulat implicite selon lequel les anatomies difformes et échappant aux normes physiques en vigueur ne peuvent susciter l'affection ou le désir. C'est en vertu de ce postulat qu'Itziar, notamment, encombrée de son obésité, s'est réfugiée dans la solitude, tout comme Samantha, que son père dissuade de sortir de chez elle et dont les selfies sont censurés pour cause d'inadéquation avec les standards des réseaux sociaux, espaces publics et contemporains de la fabrication de l'image de soi.

Or, le film donne aussi à voir des corps désirés ou désirables, pour certains, en dépit de leur défiguration partielle ou totale, et parfois même en raison de celle-ci<sup>40</sup>, comme l'illustre le fétichisme d'Ernesto pour le visage contrefait d'Ana. L'incarnation actorale contribue à cette dissolution des canons puisqu'elle implique une transformation, à des fins diégétiques, de certains corps-désir de l'industrie audiovisuelle espagnole, nous l'avons pointé : il est évocateur que le comédien et mannequin Jon Kortajarena fasse oublier sa beauté académique, au point de devenir méconnaissable, sous la surface épidermique entièrement brûlée qui recouvre le corps de Guille, de même que Candela Peña, actrice très présente sur les écrans depuis les années 1990, a altéré la forme et la texture de son visage pour interpréter Ana.

---

<sup>39</sup> N'écartons pas non plus les raisons commerciales qui ont présidé à la constitution du casting, composé d'acteurs populaires du cinéma et/ou de la télévision espagnole.

<sup>40</sup> On peut penser ici au cinéma de David Cronenberg pour la manipulation et l'altération des chairs, chargées d'une dimension fascinante, voire érotique, comme dans l'emblématique *Crash* (1996).

C'est d'ailleurs significativement par le biais d'une séquence de plaisir charnel partagé que nous est présenté le couple clandestin, filmé au ralenti, d'abord de dos, puis de face, dans un dialogue visuel de champ/contre-champ conciliant la représentation d'altérations somatiques avec celle d'un désir mutuel, sublimé sur le plan sonore par une chanson d'amour extradiégétique. Parce qu'elles s'imposent frontalement à notre regard, leurs peaux dégradées constituent le matériau premier de cette scène érotique et, plus généralement, des épisodes qui réunissent les deux amants : leur image est à plusieurs reprises redoublée grâce à un jeu baroque de reflets dans les miroirs qui ancre leurs différences cutanées au cœur de l'espace filmé et réaffirme la sensualité de leurs déformations physiques, qui comptent d'ailleurs parmi les plus extrêmes du récit. De la même manière, c'est un corps désirable qu'offre à ses clients le personnage de la prostituée sans yeux. Aux antipodes des anatomies diminuées de la maquerelle naine et de son adjoint défiguré, la plastique sexualisée de Laura est ornementée d'étoffes soyeuses et d'accessoires brillants qui la subliment en même temps que sa paire de diamants roses, auxquels elle tient littéralement comme à la prunelle de ses yeux, accuse et embellit tout à la fois son handicap.

En d'autres termes, par le rapport ambivalent entre difformité et désir qu'ils incarnent, le couple amoureux et la péripatéticienne synthétisent le propos de *Pieles* : en insufflant à certains de ses personnages contrefaits une aura *charnelle*, au sens érotique du terme, comme il offre un cocon ouaté, sucré, pailleté aux spectacles de la déformation et de la marginalité, Casanova hisse au rang d'œuvre d'art la « radicalité [des] ratage[s] »<sup>41</sup> vivants, qui définit la laideur monstrueuse, excentrique par essence, pour Michel Ribon. Dans le sillage d'éminents photographes comme Diane Arbus et Joel-Peter Witkin, fascinés par les corps singuliers et les chairs abîmées, il braque sa caméra sur des créatures dont les malformations sont certes, pour certaines, le fruit de l'artisanat cinématographique, nous l'avons vu, mais qui n'en confèrent pas moins « une visibilité à la différence », selon ses propres termes, dans l'objectif de « renverser de nombreuses barrières » et de « montrer des choses qui n'étaient auparavant pas montrées »<sup>42</sup>. L'approche de Casanova n'est évidemment pas inédite à l'écran, ni, plus généralement, dans l'histoire des arts visuels. Si le réalisateur fait affleurer la monstruosité à travers ses personnages hors-normes, il demeure en-deçà de la radicalité d'un Tod Browning et de son authentique « monstrueuse parade » dans *Freaks* (1932), œuvre fondatrice du

---

<sup>41</sup> Ribon Michel, *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur*, Paris, Kimé (Philosophie-épistémologie), 1995, p. 41.

<sup>42</sup> EFE, « Casanova lleva "Pieles" a la Berlinale con el mensaje de aceptar lo diferente », *La Vanguardia*, 11/02/2017. En ligne : [<https://www.lavanguardia.com/cultura/cine/20170211/414255690956/pieles-llega-a-la-berlinale-con-el-mensaje-de-aceptar-lo-que-es-diferente.html>]. (Nous traduisons)

cinéma de la tératologie elle-même inspirée par les exhibitions du cirque Barnum et des *freaks shows*. Malgré tout, ses êtres de fiction n'en convoquent pas moins un vaste héritage culturel où se côtoient aussi le John Merrick de David Lynch (*The Elephant Man*, 1980) et, dans le champ hispanique, les nains et êtres difformes de la peinture espagnole (Vélasquez, Carreño de Miranda, Zuloaga)<sup>43</sup>, étape essentielle d'une généalogie prolongée au cinéma par les pauvres hères de Luis Buñuel (*Viridiana*, 1961) puis, à partir des années 1990, les figures *frikis*<sup>44</sup> des cinéastes Álex de la Iglesia et Santiago Segura<sup>45</sup>, friands de créatures contrefaites et de monstres sociaux de tous poils<sup>46</sup>. À l'instar de ces derniers d'ailleurs, certains personnages, tels Ernesto ou encore Itziar et Samantha, anges déchus du firmament du désir, sont associés à quelques savoureux passages de grivoiserie ou de scatologie obéissant au principe comique de rabaissement corporel établi par Mikhaïl Bakhtine<sup>47</sup> : ils incarnent le contre-point grotesque<sup>48</sup> des stratégies de sublimation évoquées plus haut, dans un dialogue éminemment hugolien<sup>49</sup> qui confère, par les décalages produits, toute sa densité au cinéma de la surface et de l'étrangeté bâti par Casanova.

Dans *Pieles*, les apparences sont donc en jeu, évidemment, mais tous les mécanismes narratifs et visuels du film concourent à évacuer le supposé *continuum* entre monstruosité physique et monstruosité morale, comme l'avaient fait bien plus tôt Tod Browning ou David Lynch. Le récit corrobore l'analyse des historiens du corps<sup>50</sup> selon laquelle la monstruosité est avant tout affaire de perception et réside dans le regard de celui qui la

<sup>43</sup> À ce sujet, voir notamment Bouza Fernando et Betrán José Luis, *Enanos, bufones, monstruos, brujos y hechiceros. Marginales*, Barcelona, Random House Mondadori (Debolsillo), 2005.

<sup>44</sup> Terme castillan issu de l'anglais *freak* et qualifiant quelqu'un ou quelque chose d'extravagant, d'étrange ou d'excentrique.

<sup>45</sup> On peut aussi mentionner la troupe de nains saltimbanques dans le film muet en noir et blanc *Blancanieves* de Pablo Berger. Voir l'article que nous avons consacré à ce film : Bracco Diane, « *Blancanieves*, el cuento hispánico de Pablo Berger (2012) », *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, n° 11, junio 2015, p. 26-49. En ligne : [<https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/6074>]

<sup>46</sup> Voir nos travaux sur les corps de l'outrance dans la production cinématographique espagnole : Bracco Diane, *Anatomie de l'outrance : une esthétique du débordement dans le cinéma espagnol de la démocratie*, thèse de doctorat, Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, 2015.

<sup>47</sup> Bakhtine Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* [1965], trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1982.

<sup>48</sup> Le traitement grotesque de Casanova fait poindre aussi dans l'esprit du spectateur cinéophile le souvenir des personnages outranciers de John Waters (Divine dans *Pink Flamingos*, 1972) et de Marco Ferreri (*La grande abbuffata*, 1973).

<sup>49</sup> Nous pensons ici à la dichotomie sublime/grotesque établie par Victor Hugo, abondamment exploité par le réalisateur dans son œuvre. Voir Hugo Victor, « Préface », *Cromwell* [1827], Paris, Flammarion, 1968, p. 61-109.

<sup>50</sup> Voir les travaux sur la monstruosité et sa dimension spectaculaire développés dans l'encyclopédie coordonnée par Corbin Pierre, Courtine Jean-Jacques et Vigarello Georges, *Histoire des corps* (2005), Paris, Éditions Points, coll. « Points Histoire », 2006 : Courtine Jean-Jacques, « Le corps humain » (vol. 1 – *De la Renaissance aux Lumières*, Georges Vigarello dir.), p. 393-396 ; de Baecque Antoine, « Le monstre et le burlesque : le corps spectacle de la belle époque » (vol. 3 – *Les mutations du regard. Le XX<sup>e</sup> siècle*, Jean-Jacques Courtine dir.), p. 386-390.

contemple : c'est ce dont témoignent les agressions et le viol infligés à Samantha par deux délinquants qui, en portant atteinte à son intégrité pour la confiner dans le champ de la marginalité, ne font que mieux éclater leur propre monstruosité morale et sociale<sup>51</sup>. De même, ce sont les personnages au physique le plus banal qui adoptent des attitudes déviantes en regard de la loi, à l'instar de Simón, soumis à ses instincts pédocriminels, et son ex-femme, qui assène à leur fils Christian une insupportable violence physique et verbale. En contrepoint de ces débordements comportementaux et du mouvement centrifuge qu'ils impliquent, Casanova s'attache à débarrasser les personnages difformes du statut marginal qui leur est assigné, leur octroyant doublement la possibilité de s'extraire de la périphérie dans laquelle la société les relègue. D'une part, sa démarche se cristallise dans des stratégies filmiques qui permettent un recentrement littéral et visuel : nombre de plans déploient une rigoureuse symétrie autour de ces personnages, filmés individuellement ou en binôme, aussi bien de face que de dos, dans une profusion de gros, voire de très gros plans, de plans larges ou de plans-figure qui placent la représentation de leurs problématiques corporelles et identitaires au cœur de l'image et du récit. D'autre part, la progression narrative obéit elle-même à une force centripète qui conduit peu à peu chaque individu, face aux discriminations subies, à emprunter délibérément une voie lui permettant d'échapper à l'exclusion, comme le révèle l'heureux dénouement choral révélé par le montage final : malgré les avertissements des médecins et la pression exercée par son chef, Vanesa mène sa grossesse à son terme ; deux relations amoureuses se nouent (Itziar et Laura, Samantha et Ernesto) tandis qu'Ana, se séparant de Guille qui a décidé d'entamer un processus de reconstruction épidermique via la chirurgie esthétique, choisit de vivre seule et de s'émanciper du désir des hommes.

C'est par conséquent en philanthrope que se pose Eduardo Casanova, fasciné, confie-t-il lui-même, par les difformités littérales et figurées de l'humanité<sup>52</sup>, dans ce film qui s'apparente à un véritable exercice d'observation de l'être humain, dépeint dans une pluralité paroxystique qu'il inscrit à la surface des corps et de l'écran. L'actualisation des références culturelles charriées par *Pieles*, son traitement esthétique original, qui fait coexister le beau et le laid, le sublime et le grotesque, ainsi que la démarche de recentrement qui sous-tend le récit invitent à voir tous ses personnages comme des créatures luttant moins pour leur différence que pour leur normalité : ils ne se réduisent pas à une anti-norme, dans le sens de revers ou de négatif des canons établis à l'aune de partitions esthétiques et sociales binaires, mais, par leur

---

<sup>51</sup> L'un d'eux présente d'ailleurs une physionomie peu engageante qui, exceptionnellement dans ce film, joue sur la continuité entre monstruosité physique et monstruosité morale.

<sup>52</sup> EFE, « Casanova lleva "Pieles" a la Berlinale... », art. cité.

diversité, bousculent ces dernières pour s'imposer comme des éléments constitutifs d'une normalité beaucoup plus large, qu'ils viennent reconfigurer et complexifier en surmontant les dichotomies. C'est ce dessein qu'éclairent dans une limpide concision les propos d'Ana, rejetant l'attraction d'Ernesto pour son visage : « Je suis un peu plus qu'une fille difforme. Je suis une fille normale. »<sup>53</sup>

Cette analyse, à notre connaissance première étude universitaire de *Pieles* à l'heure où nous écrivons, nous a permis d'explorer les principaux ressorts de l'écriture déployée par Eduardo Casanova dans ce long-métrage où la peau, par les relations qu'elle entretient avec le corps et l'être, constitue tout autant un *leitmotiv* narratif que la clé de voûte d'une esthétique très personnelle qui, à la fin de la décennie 2010, marque l'émergence d'un nouvel auteur dans le panorama cinématographique espagnol. L'examen clinique auquel se livre le réalisateur s'opère à travers la lentille de ces épidermes qui délimitent les identités, renferment les états d'âme individuels, séparent du monde les sujets autant qu'ils les relient à lui. Plaçant définitivement son œuvre sous le signe de la pluralité, Casanova propose ainsi un premier long-métrage d'une grande richesse interprétative : grâce au dépassement des antagonismes esthétiques et à l'élaboration d'un contenu dense sous le travail de la surface, *Pieles* rend ambiguë la lecture de ce qui aurait pu se réduire à une banale ode à l'acceptation. Le fait est que le parti pris général de la multiplicité s'applique aux affects mêmes du spectateur : en suscitant un constant tiraillement émotionnel entre rire et compassion, généré par le mélange des genres et une troublante contradiction entre légèreté du ton et violence des réalités humaines représentées, le film brouille la perception du public. Celui-ci est inévitablement gagné par le malaise, que nourrit cette question posée en creux : au fond, un tel sentiment ne puise-t-il pas son origine tout autant dans l'esthétique exagérément précieuse de l'œuvre, dont les outrances formelles enivrent le spectateur jusqu'à la nausée, que dans l'identification coupable de notre propre intolérance, implicite, face à l'exhibition de la différence physique ? C'est tout bien considéré dans ce doute, lié à la question de la réception et du regard – ce même regard dont la cécité affranchit la bienveillante Laura –, que semble résider le caractère épidermiquement dérangeant de *Pieles*.

---

<sup>53</sup> « Yo soy algo más que una chica deforme. Yo soy una chica normal. »