



HAL
open science

Belle de jour Une mise en scène du désir

Frédérique Devaux

► **To cite this version:**

Frédérique Devaux. Belle de jour Une mise en scène du désir. Trafic : revue de cinéma, 2001. hal-01782267

HAL Id: hal-01782267

<https://hal.science/hal-01782267>

Submitted on 1 May 2018

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.

Belle de jour

Une mise en scène du désir

Belle de jour -adaptation du roman éponyme de Joseph Kessel paru en 1928- nous semble être, dans la trajectoire artistique de Luis Buñuel, un des accomplissements les plus parfaits de la mise en image du désir entreprise dès 1928 dans son premier film *Un chien andalou*. Une des scènes est célèbre, en particulier parce qu'elle figure une des problématiques buñuelienne par excellence : par une nuit de pleine lune Luis Buñuel armé d'une lame de rasoir fait vomir l'iris de Simonne Mareuil. Ainsi, le questionnement plus ou moins cru du plaisir sado-masochiste deviendra chez cet auteur, indissociable de l'analyse de ses distorsions tant au sein du social que de l'intime, et le conduira à interroger les pouvoirs de l'image (couper un œil, c'est attenter à l'organe spectatorial) et la place du spectateur dans la « prise de vue ». Dans *Belle de jour*, davantage que dans ses autres films, chaque scène ou presque, inscrit le désir en creux. Sous de multiples facettes, il en constitue donc une puissante métaphore.

Séverine, épouse de chirurgien, oisive et vraisemblablement frigide, explore, en allant dans une maison de passe, la béance d'un désir que rien n'a pu couturer, sinon la relance de ce même désir. Malgré les apparences, ce n'est pas l'histoire qui porte le désir à son comble mais ce sont, nous semble-t-il, les formes diverses empruntées par la narration.

Buñuel se plait à accumuler les intrigues circulaires. Arrivée à son terme, chacune se referme sur son énigme et nous abandonne au seuil de l'amertume et de la déconvenue, comme les deux lèvres de l'amour après l'acte sexuel se replient sur le secret du féminin et de la vie sans rien laisser entrevoir de leur mystère.

Ainsi, le film s'achève sur un sol jonché de feuilles, traversé par un landau. C'est la même voiture - mais sans passager- qui, à la première image, arrive du fond d'une allée et dans laquelle Séverine et Pierre échangent sur leurs problèmes de couple. Les deux champs sont progressivement saturés par les sabots de chevaux et le tintement des clochettes. A travers cette construction en boucle, le film serait la transcription du rêve de Séverine, d'abord sur la défensive puis peu à peu spectatrice d'une vie qu'elle ne maîtrise plus. La jeune épouse aurait alors imaginé toutes les scènes que nous venons de voir et nous aurions été les otages de son rêve. Cette hypothèse serait confirmée par le fait qu'à deux exceptions près, dans la première partie du film, nous la suivons sans cesse pour l'abandonner aux deux tiers du film quand sa vie lui échappe et qu'elle semble retomber dans une (in)certaine réalité.

Buñuel laisse pourtant percer quelques doutes : par exemple, dans le dernier plan Séverine, de son balcon ne saurait voir le parc puisque de nombreuses scènes nous ont permis de situer une rue en bas. De plus, étant donné l'emplacement de l'immeuble, il est impossible que derrière elle, il y ait des arbres. Cela signifie-t-il qu'il y a relance de son imaginaire ou au contraire que la cicatrice de ses fantasmes peut cautériser, avec ou sans l'aide de Pierre ? En tous, cas, qu'elle ait été ou non sous l'emprise de ses rêves, c'est nous spectateurs qui nous sentons bernés, insatisfaits, faute de pouvoir rationaliser, même un peu, le film que nous venons de voir ou tout au moins nous identifier à l'un ou l'autre des protagonistes.

Afin que des parenthèses s'ouvrent et se referment les unes après les autres, dans une symétrie aussi parfaite que discrète il faut des couples de plans, des paires de répliques, la récurrence de divers éléments telle la répétition de couleurs.

A une durée de temps à peu près égale du début et de la fin, -quelques 4 minutes- Pierre demande à Séverine « À quoi penses-tu (Séverine) ? ». La jeune femme lui répond, deux fois sur un ton identique « Je pensais à toi (Pierre) ». Une scène presque similaire -la position des femmes dans l'image s'inverse droite gauche- ouvre et ferme ce que nous appellerons la 'parenthèse du baiser'. A leur première rencontre, Madame Anaïs prête à allumer une cigarette tente d'embrasser Séverine qui se refuse à elle. Lorsque la jeune bourgeoise, une cibiche à la main décide de quitter la mère maquerelle, elle veut lui baiser la joue mais Madame Anaïs se recule.

Pour désamorcer les passages entre réel et imaginaire, nous égarer davantage et parce que l'imaginaire, comme l'inconscient, est un langage, Buñuel et son scénariste Jean-Claude Carrière multiplient les rappels : la permission de cinq heures revient à intervalles réguliers, comme le tintement plus ou moins fort des clochettes qui porte le désir, voire le plaisir, avant de se substituer pudiquement à l'orgasme de Belle de Jour avec le client asiatique. Il est deux fois question de graines d'asphodèles, -liées à la mort et symbolisant la perte des sens-. Pallas accepte deux fois de l'argent devant nous. Nous voyons à diverses reprises les mêmes cochers. Le pseudonyme de Belle de Jour est comme un reflet inversé de celui de la chatte du duc prénommée Belle de l'ombre. Les chats que l'on ne voit jamais, sont parfois des bêtes agressives. Ils sont fréquemment liés à l'aspect pervers de la sexualité. Ils incarnent soit la résurgence du désir -ils miaulent quand Séverine renouvelée par les épreuves, semble voir enfin son mari- soit le plaisir onaniste -nous les entendons quand le duc disparaît sous le catafalque agité de curieux tremblements-. Ils témoignent également de la virilité et, associés aux taureaux « Remords » et « Expiation », d'une angoisse coupable.

Cet aspect formel est enrichi par des dialogues « surréalisants ». Il en va ainsi de la cicatrice, autre formulation de la parenthèse. Husson, personnage libertin et manipulateur déclare sa flamme à Renée en lui baisant la main et en susurrant :

« Les cicatrices te vont bien ». Marcel porte une cicatrice dans le dos. Pour lui, c'est une « boutonnière ».

Ces cicatrices réelles, imaginaires ou symboliques, ces deux lèvres de chair disjointes qui peu à peu se rejoignent pour suggérer l'apaisement de la déchirure ou de la séparation traversent tout le film et vont de pair avec un autre « noyau de sens », la peau et la fourrure, déjà présentes dans le livre de Joseph Kessel. Husson, cynique, parle à Renée, Pierre et Séverine des ouvriers « sans fourrure, sans espoir, sans rien... » Le nom de Pallas évoque la querelle meurtrière entre le Géant Pallas et sa fille Athéna. Celle-ci outragée par son père le tue, l'écorche et se revêt de sa peau. Or, Pallas est là pour remettre en place draps et couvertures sur les couches, et réajuster les peaux du lit dans lesquelles se love Belle de Jour, en particulier après sa révélation sensuelle avec le client asiatique. Sans celle qui cicatrice les amours désordonnés, les lits conserveraient traces des ébats sexuels. A plusieurs reprises, nous ne voyons que les mains de cette manipulatrice, surtout lors de la rencontre Anaïs/Belle de Jour. Plus tard, après qu'elle ait ramassé un tissu taché de sang, nous la devinons dans l'arrière champ alors que Belle de Jour, au premier plan, reste sous le charme de sa découverte érotique.

L'évolution intérieure de Séverine est le plus souvent matérialisée par son rapport aux vêtements. Sa robe est une peau dont elle se vêt ou se défait pour passer d'un milieu à l'autre et changer de statut social. Au retour de sa première passe chez Mme Anaïs, elle se purifie de sa souillure, en brûlant ses sous-vêtements. Un peu avant, le même jour, par manque d'expérience autant que par naïveté, elle n'a pas eu l'idée de mettre un habit qui s'enlève facilement ainsi que le lui fait remarquer Charlotte. Le glissement de la fermeture éclair acquiert une connotation sexuelle évidente quand Belle de Jour se dépèce pour la première fois, acceptant ainsi une défloraison morale. Lorsqu'elle prend seule son envol pour se laisser conduire chez le Duc, ses habits gisent sur le fauteuil comme des dépouilles. Chez cet aristocrate, après la messe noire mêlant onanisme et mort, Belle de Jour est propulsée sous la pluie, à moitié vêtue. Le fidèle serviteur du Duc lui jette ses habits au visage.

Contre son gré, car Séverine n'est pas une égoïste, elle doit refuser à Mathilde de changer de peau, le temps d'un dimanche. Elle ne peut lui prêter son imperméable Carducci, simplement semble-t-il parce que Pierre pourrait s'apercevoir de cette absence. Mathilde l'aide à se défaire de son ciré et ses gestes lents et sensuels, presque soumis, rappellent que dans le roman original, Belle de Jour et Mathilde puis Belle de jour et Mme Anaïs font l'amour ensemble. Ces deux rencontres érotiques ont été occultées par les scénaristes, sans doute pour ne pas nous égarer dans des intrigues secondaires qui éparpilleraient nos interrogations et morcelleraient notre rapport au film.

Les couleurs participent elles aussi à l'entêtement du désir, au piège qui se referme peu à peu sur Séverine. Au-delà de leur tonalité symbolique, elles

s'enrichissent d'une valeur qui en dépassant leur sens commun, lie subtilement les êtres entre eux.

A la deuxième puis à l'avant-dernière rencontre entre Séverine et Husson son tentateur, la jeune femme est vêtue de blanc, lui d'un coloris très sombre.

Si la rencontre avec le plombier représente pour Kessel le trauma initial du parcours de Séverine, pour Buñuel qui exclut tout développement psychologique, ce n'est qu'un flash-back parmi d'autres. Les couleurs relaient cette absence volontaire. Ainsi évoluent-elles sur un spectre plutôt chaud pour les femmes en âge d'avoir une activité sexuelle (Renée, Yvette et Séverine vêtues dans une large gamme de beige-marron). Pallas vieillissante et sa fille Catherine bourgeonnante, portent des vêtements à dominante bleue, couleur associée aux mâles sexuellement actifs issus du peuple, et à l'aspect brut, « épais » de la sexualité (très présent dans le roman de Kessel). Par ce coloris, les scènes entre la mère et la fille font écho au flash back pendant lequel la petite Séverine est serrée dans les bras robustes du plombier, vêtu de bleu comme le chauffeur de taxi. En dissociant Pierre de ces congénaires et en lui associant des teintes claires ou du blanc, Buñuel suggère peut-être son impuissance ou en tous cas un « handicap ». Une éventuelle déficience est confirmée par la tache de sang relevée par Pallas après l'orgasme de Séverine. Le blanc, au-delà de sa symbolique virginale est lié à plusieurs reprises à l'aveuglement de l'époux. Ainsi, le Pierre recréé par Séverine ne veut pas voir ce qui se passe sous la table entre Husson et elle, ce qui conduit Renée à lui commenter une scène que nous ne voyons pas non plus.

Dans la première et la dernière séquence sado-masochiste fantasmée par Séverine, elle est habillée de rouge ce qui rompt avec son univers habituel qui oscille entre le blanc - le rose pour les vêtements de bain-, le beige, le marron foncé, le gris et fréquemment le noir. Alors que par la couleur de ses vêtements, Séverine fait corps avec le décor, sa tenue noire l'annule comme figure singulière et comme caméléon de ces univers qui lui échappent en lui collant à la peau, pour la jeter dans la rue, informe, anonyme et infantile surtout quand elle porte des lunettes noires (comme Husson et plus tard Pierre, dépendant d'elle) pour ne pas être vue et peut-être se laisser porter par une demi-obscure propice aux rêveries ...

Ces relances de thèmes, de couleurs, de graphismes, de sons ou de répliques jettent également un pont entre *Belle de jour* et l'histoire du cinéma comme si la problématique du désir concernait, au-delà de ce film particulier, tous les films, c'est-à-dire le Cinéma qui serait un rêve collectif pour spectateurs à demi éveillés dans une salle noire. Mais il y a probablement plus : s'il s'agit bien de développer un rêve, selon la thèse freudienne celui-ci ne peut s'édifier qu'à partir d'une diversité d'éléments culturels et quotidiens transformés par le refoulement du désir. C'est à cette vision que semble se conformer Buñuel. Divers éléments font rappel de ses œuvres passées. Citons sans hiérarchie, la boîte « sonore » de l'asiatique - nous ne saurons jamais ce qu'elle contient- voisine de celle, rayée de *Un chien*

andalou. Lors du repas en Camargue entre Pierre et Husson, l'allusion à *L'Angélu* de Millet fait écho à *La Dentellière* de Vermeer présente dans la première œuvre de Buñuel. Nous retrouvons également son obsession pour les jambes de femmes, supports de désir et de castration (*Journal d'une femme de chambre* ou *Tristana* par exemple).

Toute l'histoire de l'image, animée ou non, serait concernée par cette interrogation sur le dispositif qui met en présence un sujet voyeur et un sujet-objet vu. Buñuel rend deux discrets hommages à *A bout de souffle* de Jean-Luc Godard. Nous allons à la rencontre d'Hyppolite là où sept ans plus tôt Patricia Francini vendait le New York Herald Tribune sur les Champs Élysées. Une voix hors champ propose le même journal, sur un ton identique à celui de Jean Syberg. Plus tard, Marcel (qui n'a pas de nom) sera tué à bout portant dans une rue en enfilade comme Michel Poicard, lui aussi condamné par l'ordre social. Car Marcel est le demi-frère de ce marginal, meurtrier malgré lui. Ces deux victimes expiatoires sauvent l'ordre et la femme qu'ils ont aimée.

Luis Buñuel et Jean-Claude Carrière prévoyaient de placer une note préliminaire avant la première scène pour avertir le spectateur de l'absence de délimitation franche entre les séquences de réel et celles des fantasmes, idée qui n'a pas été retenue dans la version finale.

Nous entrons donc de plain pied dans les fantasmes de Séverine. Le passage du réel à l'imaginaire s'effectue par chevauchement du son sur l'image précédente. Le son a donc primauté sur l'image, c'est-à-dire en termes « bressoniens », la sensation précède une possible émotion émanant de la mise en scène. Toujours pour marquer que nous sommes entrés dans des dimensions irréelles, le son n'a souvent aucune attache dans l'image. Aux corps muets se juxtaposent un monologue ou un dialogue flottants. Il ne s'agit donc pas des pensées intérieures du personnage mais des intentions que Séverine prête à ses créatures. Elle met mentalement en scène et en paroles, des actions dans lesquelles elle mélange comme dans la description freudienne du rêve, des bribes de provenances variées, déformées par l'émotion et la culpabilité, c'est-à-dire refoulées. Ainsi, la séquence pendant laquelle Husson jette de la boue au visage de Séverine est d'autant plus éprouvante qu'elle associe jump cut et décentrement du son et nous fait ainsi partager, de manière sensible et immédiate, l'émotion masochiste de Séverine.

Belle de Jour construit une approche sinon exhaustive, en tous cas méticuleuse - aussi réaliste que sur-réaliste- des ressorts pervers et insidieux de la prostitution. Husson caparaçonné dans un machisme naturel qui lui sied comme une seconde peau, déclare que « l'immense majorité des femmes qui se vendent le font, hélas, pour de l'argent ». Si Charlotte et de Mathilde sont provisoirement dans le besoin, Séverine arrive là par désœuvrement, en quête d'un plaisir qu'elle n'a pas trouvé dans son union conjugale, avide de comprendre et de vivre ce qui lui échappe.

Buñuel n'ignore pas que la prostitution peut adopter des formes plus insidieuses que la vulgaire passe et avoir des causes aussi diverses que fallacieuses. C'est ainsi qu'il fait entrer dans ce huis clos deux personnages que nous qualifierons de 'personnages de contrepoint' au sens musical du terme car ils esquissent une ligne « mélodique » thématique et expressive, parallèle à la problématique principale, sans lester l'intrigue. Ainsi Pallas et sa fille Catherine situées sur l'échelle des âges comme deux parenthèses en amont et en aval d'une vie sexuelle active, ouvrent le développement principal sur des aspects plus indirects de la prostitution.

L'une et l'autre, victimes autant que consentantes, participent malignement d'une corruption qui affecte tous les « rouages » de la société sous des formes variables. Avec son air faussement ingénu, Pallas accepte de l'argent des habitués. Elle protège Catherine des vues et des attouchements des clients par un réflexe issu de son éducation. Madame Anaïs est la marraine de la petite qui passe certains dimanches en compagnie de ces dames. Comment dans ces conditions, semble nous dire Buñuel, cette âme tendre pourrait-elle échapper d'ici peu, à la curiosité de tâter aux charmes de la chair ? Entre le scénario et le film définitif, le traitement de ces deux personnages secondaires, n'a pas beaucoup varié même si les scénaristes ont finalement exclu une courte scène où il est justement question de l'avenir de Catherine qui aurait rapporté au retour de l'école « (...) le surveillant a dit que plus tard, si je continue, moi aussi je travaillerai ici ». L'absence de ces plans évite au spectateur tout *pathos* superflu. De même, jamais nous ne sommes mis en situation de voyeur. Ainsi quand Séverine regarde derrière le tableau, nous entrons sans elle dans la chambre de plain pied, pour ne pas épouser sa position indélicate et ambiguë.

Nous plongeons à ses côtés dans les affres du désir, de la répulsion et du plaisir et nous partageons les arcanes complexes du fantasme masculin et féminin. Un mouvement permanent d'attrait-répulsion nous anime en même temps que la jeune femme. Celle-ci se soumet à ses désirs sado-masochistes sans les contrôler et les comprendre. Dans les entrailles fantastiques du fantasme, nous voilà immergé entre les grandes et les petites parenthèses de ce film-vulve dont nous nous extrayons sans avoir su départager imaginaire et réalité, donc en étant non assouvis. Le film est donc moins une peinture qu'un *milieu* d'impressions (visuelles, sonores, tactiles, formelles...) qui génère en nous trouble, retrait, attraction et frustration.

Buñuel a su créer une adéquation parfaite entre les interrogations sur le fond et les recherches sur le médium filmique, c'est-à-dire en particulier sur notre place dans le processus toujours béant de la projection (aux sens analytique et cinématographique) au cours de laquelle nous possédons imaginairement l'autre, selon des modes variés.

Mais ici, l'œuvre filmique ne remplit plus sa fonction cathartique et orgasmique, et nous laisse en état d'insatisfaction. *Belle de jour* ne peut pas plus nous combler que le personnage féminin ne saurait satisfaire son désir de jouissance puisque que

l'essence même de ce désir réside dans sa renaissance permanente, donc son incomplétude. Nous avons beau revoir le film, il ne couture aucune de nos béances et ne rassasie aucune de nos questions. Au contraire, les dernières scènes les relancent *in extremis*. Ainsi, chaque vision recharge les batteries de notre désir et enrichit notre relation pulsionnelle au cinéma et à ce film en particulier.

Frédérique Devaux

Ce texte est paru dans le n° 39 de la revue Trafic, automne 2001