Document généré le 9 mai 2024 08:14

Ciné-Bulles

Le charme discret des moyens détournés
Belle de jour de Luis Buñuel

Jean-Philippe Gravel

Volume 36, numéro 4, automne 2018

URI : https://id.erudit.org/iderudit/88976ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Gravel, J.-P. (2018). Compte rendu de [Le charme discret des moyens détournés / *Belle de jour* de Luis Buñuel]. *Ciné-Bulles*, *36*(4), 40–45.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2018

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Histoires de cinéma **Belle de jour** de Luis Buñuel

Le charme discret des moyens détournés

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Catherine Deneuve dans **Belle de jour** — Photo : Raymond Voinquel

Son cinquantième anniversaire a certes été l'occasion de le revoir ou de le découvrir en salle : distribué à nouveau ici et là depuis 2017 (année réelle de son cinquantenaire), **Belle de jour** passait également par le Cinéma du Parc à Montréal l'été dernier. Heureuse nouvelle : **Belle de jour**, cette pièce inaugurale de la dernière période créatrice (1967-1977) de Luis Buñuel (et la préférée de plusieurs), qualifié par Roger Ebert de « [...] film érotique le plus connu de l'ère moderne, et peut-être le meilleur » (rogerebert.com), répond maintenant quand on l'appelle.

Or, quelque 25 ans plus tôt, c'était tout le contraire. Même qu'au temps où la télévision et la VHS formaient la cinéphilie, **Belle de jour** s'obstinait à être la pièce manquante du catalogue : presque un objet mythique, un jalon fondamental et absent. Le film n'avait pourtant rien d'un article de circonstance. Ce gagnant du Lion d'or au Festival de Venise de 1967 (et aussi le premier film que Buñuel ait tourné en couleurs) avait été et demeure le plus grand succès commercial du cinéaste, avec pour imparable argument de vente la promesse d'y voir une Catherine Deneuve de 23 ans se prostituer dans une maison de rendez-vous. Pour une bonne quinzaine d'années, dont toutes les années 1980, cette **Belle de jour** resta dans l'ombre.

Elle n'en sortirait qu'en juillet 1995 en copie restaurée pour une carrière en salle, royalement coiffée d'un « Martin Scorsese Presents » et du logo de Miramax, qui en avait racheté les droits, une redistribution qui ferait événement et éclaircirait le mystère. C'est qu'un de ses coproducteurs, Robert Hakim, aurait gardé jalousement le film pour lui seul après l'avoir acheté en 1981, tel le Gollum replié sur son « précieux »... À la suite de son décès en 1992, Miramax en avait acquis les droits aux filles d'Hakim, lequel, avec son frère Raymond (décédé en 1980), avait produit en tandem une assez jolie liste de films depuis **Pépé le Moko** (Julien Duvivier, 1937) jusqu'à **La Marge** (Walerian Borowczyk, 1976), bien que leurs pratiques douteuses leur aient attiré une réputation de producteurs « terribles », dont la « formule à succès », selon John Baxter, reposait sur « des mélodrames chargés de sexe, intégrés à un marché international ». Il poursuit : « [la] recette qui avait lancé Simone Signoret dans **Casque d'or** se montra tout aussi utile à Alain Delon dans **Plein Soleil** de René Clément, au *remake* de **La Ronde** par Roger Vadim, à **Belle de jour** de Luis Buñuel et **Isadora** de Karel Reisz. Chacun exploitant avec ruse la réputation de sensualité sophistiquée du cinéma européen, sans se soumettre entièrement au marché de masse[1]. »

Ce sont eux qui proposent à Buñuel d'adapter le roman de Joseph Kessel, « une histoire un peu feuilletonesque » qu'il trouve de peu d'intérêt. Jugée trop licencieuse, voire pornographique à sa sortie, cette histoire d'une épouse de médecin, bourgeoise et frigide, et pourtant attachée à son mari, qui découvre la jouissance en se prostituant les après-midis dans une maison de rendez-vous, avait incité son auteur à se défendre d'avoir voulu écrire un roman dépravé. « Ce que j'ai tenté, avec *Belle de jour*, c'est de montrer le divorce terrible entre le cœur et la chair, entre un vrai, immense et tendre amour et l'exigence implacable des sens », écrira Kessel dans la préface de la première édition (Gallimard, 1928). Le résultat n'est peut-être pas fameux, du moins pour Buñuel, quoique sa proposition de départ, explorer « au féminin » la séparation de la sexualité et du sentiment, ne manque alors pas de potentiel ni d'audace. Qui plus est, le motif de la double vie d'un personnage qui communique entre le monde bourgeois, correct et figé dans ses rituels, et celui de la dépravation et du vice tarifé des maisons closes n'est pas sans rejoindre deux des grandes obsessions — la bourgeoisie et la perversion sexuelle — de Buñuel. Jugeant somme toute intéressant « de faire quelque chose qu'il aimerait faire à partir de quelque chose qu'il n'aimait pas »[2], il s'attelle donc au projet après avoir négocié (« j'exigeais une liberté totale ») avec les frères Hakim. « J'ai [ensuite] fait l'adaptation avec Carrière et tout a marché comme sur des roulettes »[3], poursuit-il.

La scène d'ouverture du film — Photo : Studio Canal – Five Film S. R. L.

1. « Raymond Hakim and Robert – Writer », sur le site filmreference.com. (page consultée le 16 août 2018)

2. *Cahiers du cinéma*, nº 191, p. 70, cité par Maurice Drouzy. *Luis Buñuel architecte du rêve*, coll. « Cinéma permanent », Paris, Lherminier, 1978, p. 124.

3. PÉREZ TURRENT, Thomas et José DE LA COLINA. *Conversations avec Luis Buñuel. Il est dangereux de se pencher au-dedans*, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », Paris, Cahiers du cinéma, 2008 [1993], p. 311.

Michel Piccoli, Catherine Deneuve et Geneviève Page dans **Belle de jour**

À cette époque, Luis Buñuel et Jean-Claude Carrière entament une collaboration complice qui, commencée avec **Le Journal d'une femme de chambre** (1964), marquera dès **Belle de jour** tous les films de Buñuel jusqu'au dernier (excepté **Tristana**, 1970, tourné en Espagne, également avec Catherine Deneuve). Ce futur collaborateur aux scénarios du **Tambour**, de **Danton**, de **L'Insoutenable légèreté de l'être** et maints autres, est aussi celui qui tiendra la plume quand Buñuel racontera ses mémoires (*Mon dernier soupir*, Robert Laffont, 1982). Dans les années 2000, semble-t-il, Carrière visite régulièrement la tombe de son comparse pour converser avec lui façon *post-mortem* de l'état du monde. Tel est du moins ce que dit *Le Réveil de Buñuel* (éd. Odile Jacob, 2011), où Carrière évoque autant ses souvenirs de création et d'amitié avec Buñuel qu'il se prête au jeu d'un dialogue fictif avec son fantôme. Ses témoignages passés et récents sur ses années de collaboration avec Buñuel seront nombreux et souvent éclairants.

« Il est apparu à Luis Buñuel, sans que Kessel l'ait jamais dit, que l'héroïne était masochiste », raconte-t-il peu après la sortie de **Belle de jour**, qualifiant même le film de « [...] cas clinique de masochisme » (*Le Nouvel observateur*, 8 mars 1967) alors que le roman en serait un qui s'ignore. Un synopsis du roman de Kessel en ligne[4] montre comment Buñuel et Carrière en respectent l'argument et la progression de base. Il y est bien question de Séverine Sérizy, épouse d'un chirurgien réputé, Pierre; violée à l'âge de huit ans (ce dont elle ne se souvient pas), elle ne connaît pas le plaisir malgré l'amour qu'elle voue à son mari. Étrangement choquée d'apprendre un jour qu'une de ses amies se prostitue dans une maison close pour de l'argent, elle s'informe auprès d'Husson, un ami libertin de Pierre, qui lui confie l'adresse de la maison d'une certaine Mme Anaïs, où Séverine se rend nonobstant ses appréhensions. Embauchée sous le nom de Belle de jour par la tenancière, Séverine commence aussi à se prostituer les après-midis, honteuse au début, puis de plus en plus impliquée. « C'est dans [les rencontres] les plus brutales que Séverine découvre le plaisir[5]. » Mais l'apparition d'Husson chez Mme Anaïs et les gestes posés par Marcel, un truand jaloux qui découvre l'adresse de Séverine, menacent la double vie de celle-ci. Le dernier acte s'éloigne du film (Séverine, craignant qu'Husson veuille tout divulguer à Pierre, demande à Marcel de l'assassiner), mais en rejoint la conclusion : lors d'une altercation, Pierre est blessé par Marcel (il finit en prison dans le roman; il est tué par la police dans le film) et se retrouve paraplégique. Après d'ultimes révélations, il découvre la vérité sur Séverine et, bien qu'elle le soigne, ne lui adressera plus jamais la parole.

On voit le roman mettre les lieux du film bien en place : la station suisse de sports d'hiver, le bord de mer, les cafés et le court de tennis où les bourgeois mènent oisivement leurs rituels sociaux. Au centre, le couple Sérizy, interprété par Catherine Deneuve et Jean Sorel, aura la parfaite insipidité d'un couple de roman-photo parlant en clichés (« Chaque

4. Site Internet du Ciné-club de Caen. (page consultée le 16 août 2018)

5. *Ibid.*

jour, je t'aime davantage »). C'est plutôt le couple formé par Renée (Macha Méril) et Husson (Michel Piccoli) qui s'anime vraiment; Piccoli surtout fait d'Husson un gentleman débauché qui, bien à l'aise dans ce monde bourgeois, complimente sa compagne d'un « Je t'aime... tu cicatrises tellement bien! », et, devant des adolescentes qu'il voit passer, soupire : « Que de châtiments perdus! ».

Le roman semble présenter à Carrière et Buñuel le couloir d'un récit dont il reste à meubler et à habiter les chambres qui le jonchent. Ce qu'ils font en incluant l'imaginaire et les rêves de Séverine, absents du livre. « Le grand ajout par rapport au livre de Kessel, commentera Carrière en 1993, c'est [cet] imaginaire [...]. D'autant plus que c'est celui du " Continent noir " [de la féminité], que nous étions les premiers dans l'histoire du cinéma à explorer[6]. » Les premiers, vraiment? Peut-être parmi les premiers dans un film grand public... En tout cas, au cours des années 1960, des auteurs, et non les moindres, soulèvent avec un grand sérieux et beaucoup d'attention la question de la psyché féminine. Les héroïnes interprétées par Monica Vitti dans **L'Éclipse** et **L'Avventura** d'Antonioni, ainsi que nombre de films (et actrices) de Bergman mettent en scène et accompagnent des personnages féminins d'une intériorité profonde et habitée, à laquelle les auteurs veulent être à l'écoute, soucieux de voir ces femmes exister et s'imposer par elles-mêmes selon leurs propres termes et non suivant les fantasmes du réalisateur. Ingmar Bergman, qui traverse une phase expérimentale majeure, fait paraître **Persona** en 1966 et, au-delà des innovations saisissantes de la mise en scène, la confession qu'y fait Bibi Andersson à Liv Ullman d'une histoire de partouze où elle s'est jadis trouvée entraînée malgré elle, demeure un grand moment d'existentialisme féminin à l'écran : une scène où l'héroïne est mise à nu devant l'énigme puissante que peuvent représenter pour elle les courants obscurs de sa sexualité.

Le roman semble présenter à Carrière et Buñuel le couloir d'un récit dont il reste à meubler et à habiter les chambres qui le jonchent. Ce qu'ils font en incluant l'imaginaire et les rêves de Séverine, absents du livre. « Le grand ajout par rapport au livre de Kessel, commentera Carrière en 1993, c'est [cet] imaginaire [...]. D'autant plus que c'est celui du " Continent noir " [de la féminité], que nous étions les premiers dans l'histoire du cinéma à explorer. » Les premiers, vraiment? Peut-être parmi les premiers dans un film grand public... En tout cas, au cours des années 1960, des auteurs, et non les moindres, soulèvent avec un grand sérieux et beaucoup d'attention la question de la psyché féminine.

Quant à **Belle de jour**, il donnera à voir « les fantasmes d'une femme, les avatars de ses comportements érotiques, et [suivra] Catherine Deneuve dans les méandres de son imaginaire »[7]. Le film commence par une scène absente du livre où, dans le décor automnal d'un parc, Séverine et son mari sont à bord d'une calèche tirée par des chevaux. L'échange de banalités (« Je n'ai que toi au monde, j'éprouve pour toi une grande tendresse… »), soudain tendu par une pique de Séverine (« À quoi peut-elle bien me servir, ta tendresse? ») voit Pierre, fâché, ordonner aux cochers d'arrêter la calèche. S'emparant ensuite de Séverine à la demande de son mari, ils la traînent au sol pour la ligoter à un arbre et la fouettent. Lorsque l'un d'eux dépose un baiser délicat sur la nuque de Séverine, son expression terrifiée fait place à celle du ravissement. Une question de Pierre (« À quoi penses-tu, Séverine? ») anéantit cette rêverie — que nous prenions jusque-là pour une scène réelle — et ramène Séverine au quotidien de son mariage modèle.

D'autres rêves, toujours autour du thème du rabaissement masochiste, ponctuent les tournants majeurs de l'histoire de Séverine. Après son premier client, elle s'imagine attachée à un arbre par Pierre et Husson, qui lui lancent des pelletées de boue. Compromise par Husson qui l'a retrouvée chez Mme Anaïs, elle fantasme un duel entre Pierre et lui dont, ligotée encore, elle est finalement la victime. Plus tôt dans le film, hésitante au seuil de la maison close où elle s'apprête à entrer pour la première fois, Séverine se remémore les attouchements qu'elle a subis d'un ouvrier, enfant, et d'avoir refusé la communion à l'église — dix secondes de psychanalyse comprenant la seule image blasphématoire du film.

« Tous ces fantasmes, visibles dans le film, dont nous nous rendions compte qu'ils contribuaient à décrire un personnage de femme très exactement masochiste, sont vrais. Ils nous ont tous été racontés par des femmes [...]. Nous visitions les

6. AMIEL, Vincent. « Entretien avec Jean-Claude Carrière », *Positif*, dossier Luis Buñuel (2), octobre 1993, p. 98.

7. AMIEL, Vincent. *Ibid.*, p. 86.

bordels de Madrid, pour faire parler la patronne et les filles », dira Jean-Claude Carrière en se rappelant les recherches que Buñuel et lui ont menées pour approcher le « continent noir »[8]. « On l'a fait avec beaucoup de précautions, de documentation, on a interrogé beaucoup de psychanalystes, de psychiatres, beaucoup de femmes [...]. Avec cette nécessité [...] de ne pas distinguer matériellement le réel de l'imaginaire [dans le film]. Qu'ils soient rigoureusement situés dans la même qualité d'image, de manière à dire, très indirectement, que réel et imaginaire, c'est pareil, qu'ils ont la même force et la même importance pour nous, et même qu'à la limite on ne les distingue plus[9]. »

Étrange! Puisqu'*a priori* les transitions entre les principales scènes de rêve et le récit qui progresse (malgré leur égalité de traitement à l'image) s'avèrent plutôt transparentes : annoncées par le bruit de clochettes de la calèche qui les hante et par des miaulements de chats, il paraît clair que le récit et les scènes de rêve qui les commentent (l'inconscient de Séverine) appartiennent à des dimensions distinctes. Mais une qualité onirique (ou fantasmatique) contamine le film bien au-delà de ces séquences en parallèle, si bien que l'interprétation s'emballe à propos de **Belle de jour** depuis 50 ans. Le film entier pourrait n'être qu'un rêve, dès la représentation de Séverine et de Pierre en couple photogénique de feuilleton sentimental. D'autres spéculent que les scènes du bordel pourraient être imaginaires, bien que Buñuel s'y soit opposé, parce qu'« une femme [Séverine] qui demande à son mari ce qu'est un bordel ne serait pas capable d'inventer les aberrations qu'elle voit dans ce lieu. Par exemple : un gynécologue très digne qui va [...] se déguiser en majordome et s'humilier devant une prostituée »[10].

Un autre objet de spéculation provient d'un procédé cher à Buñuel qui relève de l'écriture automatique et de la création de symboles opaques, connotant un érotisme des plus insolites. Nous ne savons toujours pas (et ne saurons jamais) ce qui se cache dans la petite boîte du client asiatique, et qui repousse toutes les employées de Mme Anaïs excepté Séverine, qui s'y penche avec un regard épris de curiosité. Ni pourquoi le gynécologue déguisé en majordome se met soudain à réclamer un encrier. Dans un autre rêve, nous ne savons pas non plus pourquoi Husson fracasse une bouteille avant de se réfugier sous une table avec Séverine pendant que Pierre et Renée poursuivent leur conversation. Ni pourquoi les rêves où Séverine est ligotée présentent une telle hantise des chats, Séverine suppliant Pierre (dans son premier rêve) de « ne pas lâcher les chats » dont les appels de rut scandent la bande-son du film — quoique l'allusion soit ici plus transparente, car nous savons ce qu'est un chat à neuf queues, cet instrument de torture qui consiste en un fouet à neuf tiges, et comment le comportement sexuel de ces félins mêle la bagarre à des coïts douloureux pour les femelles. Le comportement sexuel du félin trouble l'imagination parce qu'il laisse penser que le sadomasochisme n'est pas qu'une pratique humaine, mais un phénomène également inscrit dans les codes de la nature et du comportement animal par-delà le bien et le mal.

« Il ne faut jamais oublier [que Buñuel] est un entomologiste de formation, qu'il observe les gens de l'extérieur, sans aucune psychologie, et qu'il regarde leurs comportements, très attentivement », rappelle Jean-Claude Carrière[11]. Buñuel se sera en effet passionné toute sa vie pour les insectes, de son plus jeune âge jusqu'à son dernier souffle. Ajoutons à cela, malgré son athéisme acharné, une enfance profondément marquée par une éducation et une ambiance religieuses judéo-chrétiennes qu'il qualifiera de médiévale, hantée par des représentations de l'enfer qui sont le prix du péché, en particulier celui de la chair. En découle une approche de la perversion bien moins licencieuse que faite d'appréhension et de fascinations mêlées comme on se penche sur le comportement de l'araignée ou sur le spectacle d'un combat de scorpions. Car la sexualité, c'est l'étranger en soi par excellence : « Je me suis presque toujours méfié de cet élan qui nous expulse hors de nous-mêmes et nous jette vers quelqu'un d'autre, où nous allons nous perdre [...]. Je viens d'une jeunesse sexuellement oisive, opprimée dans ses désirs, hantée par la curiosité érotique, malade d'absence. Le sexe nous était présenté comme une occupation inhumaine, infernale [...] depuis des siècles »[12], dira-t-il. « Il conservait, même dans sa vieillesse, une image assez inquiétante du sexe, dangereuse, une image liée sans doute aux lourds interdits de la tradition espagnole, au poids secret du péché de chair, mais aussi à des sentiments plus anciens et plus difficiles à déceler », commentera Jean-Claude Carrière[13].

D'où la singulière pudeur, faut-il remarquer, de **Belle de jour** comme de tous les autres films qui suivront — films, certes, fondamentalement travaillés par l'énigme du désir et des fantasmes — dans son refus de représenter la chair en action (de même que la violence à l'hollywoodienne), faisant en sorte que **Belle de jour**, tout chef-d'œuvre de l'érotisme soit-il, doit bien être le film « érotique » où la chair s'expose le moins! C'est dire combien, sur ce plan, le Buñuel de 65 ans n'a pas la même éthique de l'image que le jeune Buñuel des années du groupe

8. « Inventer des fantasmes féminins : tâche impossible » ajoute-t-il. CARRIÈRE, Jean-Claude. *Le Réveil de Buñuel*, Paris, Éditions Odile Jacob, p. 91.

9. AMIEL, Vincent. *Op. cit.*, p. 98.

10. PÉREZ TURRENT, Thomas et José DE LA COLINA. *Op. cit.*, p. 312.

11. AMIEL, Vincent. *Op. cit.*, p. 99.

12. CARRIÈRE, Jean-Claude. *Op. cit.*, p. 212.

13. *Ibid.*, p. 215.

Luis Buñuel et Catherine Deneuve lors du tournage

surréaliste, celui de ses premiers films, **Un chien andalou** (1929) et **L'Âge d'or** (1930), dont les images, dans un climat de censure rampante, cherchaient délibérément à choquer. À la fin des années 1960, alors que le cinéma s'autorise des libertés de plus en plus grandes, Luis Buñuel, iconoclaste jusqu'au bout, va au contraire cultiver une approche ironique et distanciée de la suggestion, tout juste assez laconique ou insolite pour déchaîner l'imagination interprétative du spectateur. Au bout du compte, ce qu'il y aura toujours de plus pervers dans un film de Buñuel, c'est son public.

La réalisation et le succès de **Belle de jour** marquent un tournant majeur dans la carrière et l'œuvre de Buñuel, qui présume alors qu'il a peut-être fait son dernier film, entre en fait (avec la complicité de Carrière) dans une ultime période créatrice qui est autant un bilan qu'une libération et un renouvellement de son surréalisme. Période au cours de laquelle « Buñuel va [...], pour des producteurs français ou espagnols, élaborer des architectures de plus en plus rigoureuses et solides [et dont le premier] est **Belle de jour** ». Suivront **La Voie lactée** (1969), **Tristana** (1970) **Le Charme discret de la bourgeoisie** (1972), **Le Fantôme de la liberté** (1974) et **Cet obscur objet du désir** (1977). Entre documentaire social, comédie, drame psychologique, excursion dans l'inconscient et les passions frustrées des individus comme des classes, il recommencera à réaliser à l'écran des films au réalisme onirique qui atteignent à l'écran « [...] la résolution [...] entre ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de surréalité si [l']on peut dire » qu'André Breton appelait de ses vœux dans son premier *Manifeste du surréalisme* (1924; Gallimard, p. 24), ou ce « point de l'esprit où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable cessent d'être perçus contradictoirement » qu'il rappelait dans son second (1930; Gallimard, p. 74). À l'inverse de ses personnages qui, comme **Belle de jour**, troquent les rituels de leur vie soi-disant normale pour les logiques compulsives de la passion — changeant un ordre et un système pour un autre —, c'est au prix de cet effort vers l'abolition des contraires et des cadres de référence trop étroits (rêve ou réalité? bien ou mal? vrai ou faux?) dans la création de Buñuel comme dans notre regard, que la liberté peut prendre chair et devenir autre chose qu'un simple fantôme.