

L'occulte et le sacré chez Buñuel et Verhoeven L'imaginaire de l'inconscient

François D. Prud'homme

Numéro 282, janvier–février 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68545ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

D. Prud'homme, F. (2013). L'occulte et le sacré chez Buñuel et Verhoeven : l'imaginaire de l'inconscient. *Séquences*, (282), 27–31.

BUÑUEL + VERHOEVEN L'OCULTE ET LE SACRÉ



« [Nous] attribuons à une personne que nous sommes en train de juger les traits de caractère, les tendances qui nous sont propres... »

Fulchignoni (Examen d'un test filmique)



L'occulte et le sacré chez Buñuel et Verhoeven

L'imaginaire de l'inconscient

À la manière d'un rêve, qui fait voyager l'esprit humain dans un labyrinthe de significations ambivalentes et contradictoires tout en faisant surgir des impressions nouvelles et une émotion difficilement saisissable par la stricte logique, le cinéma surréaliste joue avec les symboles pour construire sa critique de la société bourgeoise judéo-chrétienne dès sa première apparition en Europe vers la fin des années folles. Cet essai analytique d'une scène du film de Luis Buñuel **Le Journal d'une femme de chambre**, comparée à une autre scène du film de Paul Verhoeven **Le Quatrième Homme (De vierde man)**, met en lumière la stratégie qui se cache derrière la mécanique du film surréaliste pour susciter chez le spectateur une prise de position idéologique.

François D. Prud'homme

Le pouvoir des cinéastes surréalistes réside dans leur capacité à parler la langue de l'inconscient. La magie opère beaucoup mieux ainsi; les idées s'immiscent sournoisement, par l'imaginaire symbolique des images, dans le processus d'identification, ou *participation affective*, pour employer un terme d'Edgar Morin. Le spectateur, privé de ses moyens d'intervention dans l'action, s'installe inexorablement dans le fauteuil du cinéaste, adopte son point de vue sur la réalité et s'identifie à l'idéologie sous-jacente au monde onirique qui lui est présenté. Les surréalistes ont vite compris les applications artistiques permises par la compréhension des mécanismes de l'inconscient et les cinéastes issus du mouvement ont plus d'une fois utilisé la participation affective pour « manipuler » le cheminement de la pensée du spectateur et l'amener à porter un regard critique sur la réalité. Bien que *Le Journal d'une femme de chambre* ne soit pas le film le plus surréaliste qu'ait tourné Luis Buñuel, une scène, celle du cabinet de toilette, renoue avec les anciennes influences artistiques du cinéaste espagnol afin de montrer l'hypocrisie sexuelle et antisémite de la bourgeoisie chrétienne des années 1930. Paul Verhoeven, dans son dernier film néerlandais *Le Quatrième Homme (De vierde man)*, utilise le même procédé surréaliste pour amener le spectateur à s'identifier au regard

critique qu'il porte sur la religion et à son obsessionnel refus de la sexualité libérée durant les années 1980. Cette analyse comparée de deux scènes tentera de montrer les moyens utilisés par les deux cinéastes surréalistes pour amener le spectateur à s'identifier et à carrément incorporer cette ambivalence religieuse qu'ils critiquent ouvertement.

Edgar Morin définit la participation affective comme le résultat de l'impuissance du spectateur face à une situation représentée, multipliée par le fait qu'il s'identifie à l'émotion que l'image suscite:

La participation du spectateur ne pouvant s'exprimer en acte, devient intérieure, ressentie. La kinesthésie du spectacle s'engouffre dans la coenesthésie du spectateur, c'est-à-dire dans sa subjectivité, et entraîne les projections-identifications. L'absence de participation pratique détermine donc une participation affective intense: de véritables transferts s'opèrent entre l'âme du spectateur et le spectacle de l'écran¹.

Le cinéma surréaliste joue beaucoup avec ces transferts pour nous appeler, en tant que spectateurs, à prendre position dans le débat critique qui est à la base d'un récit. En présentant des scènes qui n'ont apparemment aucune appartenance logique à la réalité filmique, en jouant avec des symboles et leurs connotations sexuelles ou religieuses, Buñuel et

Photo: Luis Buñuel et Jeanne Moreau (à gauche), Paul Verhoven (à droite)

«Les deux directions du Surréalisme, d'une part, suggérer le mystère de l'inconscient, de l'autre, bouleverser le réel [...]. Alors que les uns expriment surtout leurs rêves, les autres s'attaquent à la réalité pour lui restituer sa profondeur» Yvonne Duplessis



Verhoeven provoquent la participation affective en imposant un questionnement et une prise de position dans le débat qu'ils mettent en scène dans leurs films.

Dans son analyse du film *Le Journal d'une femme de chambre*, Carlos Rebolledo écrit : «L'univers de Buñuel se restreint dès lors au domaine qu'il n'a jamais réussi à dépasser réellement : celui de la critique de la bourgeoisie chrétienne.²» Si Monsieur Rebolledo a raison, en quoi le plan-séquence du «cabinet de toilette» constitue-t-il une critique? «Représentant le comble de la stérilité sur le plan de la vie matérielle, Madame Monteil n'éprouve non plus aucun besoin de rapports sexuels. Ils n'éveillent chez elle que la peur car toute son activité tend à conserver le monde dans l'immobilisme,³» répond l'auteur.

La scène 36 du film de Buñuel, intitulé «cabinet de toilette» dans le scénario de Jean-Claude Carrière, montre Françoise Lugagne, dans le rôle de Madame Monteil, dans une pièce qui ressemble beaucoup plus à un petit laboratoire de chimie qu'à un cabinet de toilette: une table sur laquelle ont été étalées des fioles, une éprouvette graduée et de l'eau qui bout dans un ballon sur un petit réchaud à gaz. On y voit Madame, vêtue d'une robe de chambre en soie à manches évasées, préparer une potion mystérieuse dans un verre transparent. Elle y ajoute une poudre blanche non identifiée, remue le liquide à l'aide d'un agitateur en verre et verse ensuite le tout, avec la minutie d'une chimiste, dans ce que Jean-Claude Carrière a appelé un «bock à injections».

Cette scène n'a, en apparence, aucune appartenance au reste du récit. Le film de Buñuel traite d'une tout autre dimension de la sexualité: le fétichisme et le rapport débridé qu'entretient la bourgeoisie chrétienne avec l'amour. Monsieur Rabour, joué par Jean Ozenne, meurt d'une crise d'apoplexie, la petite bottine portée plus tôt par Célestine, sa femme de chambre jouée par Jeanne Moreau, serrée entre les dents. Monsieur Monteil – Michel Piccoli – ressasse sans cesse une réplique qu'il semble avoir

apprise par cœur afin d'émousser les bonnes qu'il finit souvent par violer: «Moi, je suis pour qu'on s'amuse, sapristi! Moi je suis pour l'amour, Célestine! Je suis pour l'amour fou, nom de Dieu!»⁴. À la lumière de cette dimension explorée par Buñuel dans *Le Journal*, ne serait-il pas possible de relier la passion de Madame Monteil pour la chimie à un certain fétichisme? Madame est peut-être carrément émoussée par la stérilité des lieux communs et des instruments reliés à la pratique?

Allons plus loin encore. Si, comme le veut Carlos Rebolledo, l'univers *bunuelien* se résume à la critique de la bourgeoisie chrétienne, serait-il possible de relier le plan-séquence étudié à une autre dimension de cette critique, soit celle de l'antisémitisme? Ce qui se passe derrière la porte du cabinet est un secret pour le reste de la famille. Pour nous, spectateurs, l'action n'est que partiellement montrée et ne sera jamais expliquée durant tout le reste du film. On pourrait presque penser que le plan autonome du cabinet de toilette pourrait être coupé sans rien enlever au propos du *Journal*, dénigrant par le fait même tout le génie du réalisateur espagnol. Dans son introduction au Surréalisme, Yvonne Duplessis écrit:

*Les deux directions du Surréalisme, d'une part, suggérer le mystère de l'inconscient, de l'autre, bouleverser le réel [...]. Alors que les uns expriment surtout leurs rêves, les autres s'attaquent à la réalité pour lui restituer sa profondeur*⁵.

En partant de cette thèse, il nous est possible de faire remarquer à quel point Buñuel fut aussi surréaliste en écrivant *Un Chien Andalou* qu'en filmant la scène étudiée dans *Le Journal*. Nul ne peut nier le fait que le film qu'il avait écrit en collaboration avec Dali explore l'univers du rêve et son fonctionnement dans l'inconscient. Mais peut-on nier le fait qu'avec *Le Journal*, Buñuel s'attaque à la réalité pour lui restituer sa profondeur? Buñuel bouleverse le réel avec le plan-séquence du cabinet de toilette justement parce qu'il ne fonctionne pas avec le reste du film. Il



Le Quatrième Homme



Le Journal d'une femme de chambre

fonctionne de façon autonome, grâce à un transfert de l'esthétique réaliste à l'esthétique surréaliste, pour désarmer le spectateur de sa logique et le plonger dans une participation affective intense.

Nous avons tenté d'avancer plusieurs significations au plan-séquence étudié. Nous sommes même allés, dans un excès de zèle, jusqu'à relier la scène à une critique de la société qui avait porté le Parti national socialiste ouvrier de Hitler au pouvoir durant les années 1930. La bourgeoisie (représentée par Les Rabour-Monteil), dans son immobilisme, permet la montée du parti en popularité, et la classe ouvrière, représentée par Joseph (Georges Géret) et le sacristain (Bernard Musson), le porte au pouvoir. Nous avons vu dans cette scène une référence surréaliste au caractère occulte et aux pratiques alchimiques souvent attribuées au nazisme. La scène qui précède celle du cabinet de toilette se termine par une insulte antisémite : « Sale juif! »⁶, lancée à la tête de Michel Piccoli par Daniel Ivernel, le Capitaine Mauger (scène 35). Elle est surpassée en émotions par

LA scène de fétichisme qui suit, prélude de la mort de Monsieur Rabour (scène 38). Nous avons cru possible d'interpréter l'ensemble comme une attaque à la réalité de la montée du nazisme durant les années 1930 et une restitution en profondeur du contexte social qui avait mené à la Deuxième Guerre mondiale.

Voyons les choses autrement. Le plan-séquence de la scène 36 montre Françoise Lugagne, stricte et puritaine, habillée comme un mage des *Mille et une nuits*, entrer dans son laboratoire et verrouiller la porte. En bons surréalistes, nous avons tout de suite pensé au socialisme magique de Hitler, dont parlent Louis Pauwels et Jacques Bergier dans *Le Matin des magiciens* paru en 1960, soit trois ans avant *Le Journal d'une femme de chambre*. N'oublions pas que la scène est précédée de la réplique « Sale juif! ». La scène 37, qui suit celle du cabinet de toilette, montre la bonne Célestine, sourire en coin et l'oreille collée à la porte du cabinet, où elle frappe deux petits coups. Françoise Lugagne lui répond d'une voix irritée, écrit Jean-Claude Carrière, et la somme de s'en aller. Comme si tout ce qui devait rester absolument secret dans la famille Rabour-Monteil se trouvait derrière cette porte. Célestine représente de façon surréaliste la classe ouvrière en mal de justice et sa mise à l'écart des secrets du pouvoir par ceux qu'elle a élus. Suit ensuite la mort de la bourgeoisie immobile en la personne de Monsieur Rabour qui a légué tout son pouvoir politique à ce petit dictateur autoproclamé, sa fille (Françoise Lugagne).

En tournant cette scène de façon tout à fait surréaliste, il est fort possible que Buñuel ait voulu mettre le spectateur en face d'une réalité au caractère secret, afin d'éveiller sa participation affective dans son identification à l'interdit, au secret de la famille Rabour-Monteil, et l'amener à porter un jugement, favorable ou non, sur la société bourgeoise, chrétienne et antisémite. Par le procédé de participation-identification expliqué par Edgar Morin, le spectateur devient antisémite ou critique de la bourgeoisie chrétienne des années 1930, comme l'était Buñuel.

Paul Verhoeven utilise exactement le même procédé que le cinéaste espagnol dans la réalisation de son dernier film néerlandais *Le Quatrième Homme*. Pour amener son spectateur à prendre part au débat sur la religion qu'il met en scène de façon onirique – à savoir la réalité religieuse du personnage a-t-elle ou non du sens –, le cinéaste néerlandais utilise une panoplie de symboles renvoyant au catholicisme et au jugement défavorable qu'il porte sur les perversions sexuelles, suggérant, comme le veut la définition de Madame Duplessis, le mystère de l'inconscient.

Comme dans la scène du cabinet de toilette chez Buñuel, la scène qui sera analysée chez Verhoeven utilise la poétique surréaliste pour nous faire entrer dans le monde symbolique et secret des pensées d'un catholique homosexuel et alcoolique. On nous amène, en tant que spectateur voyeur (grâce au processus de participation affective), à prendre conscience et même à devenir le jugement que porte la société judéo-chrétienne sur la sexualité et ce que Freud appelle les « perversions sexuelles »⁷.

En fait, la question ultime posée par *Le Quatrième Homme* est la suivante : la vision de la réalité, d'un point de vue judéo-chrétien, a-t-elle ou non du sens ? Ou peut-être même : la religion est-elle, à l'image de la Vierge Marie, une mère protectrice qui montre à ses enfants comment rester en vie, ou plutôt une femme castratrice, une veuve noire, une Delilah, qui manigance pour arracher le pouvoir aux hommes en les coupant, par l'entremise de l'Église et de son sacerdoce, de la source divine ?

On nous amène, en tant que spectateur voyeur (grâce au processus de participation affective), à prendre conscience et même à devenir le jugement que porte la société judéo-chrétienne sur la sexualité et ce que Freud appelle les « perversions sexuelles »...

Verhoeven utilise beaucoup les symboles comme objets créateurs de sens – donc d'un code – dans les scènes de vision proscopique chez son personnage de Gerard joué par Jeroen Krabbé. Le syntagme narratif qui débute à 27:35 minutes met en scène Gerard qui n'arrive pas à dormir après avoir fait l'amour à Christine (jouée par Renée Soutendijk), la veuve noire. On entre dans le fil de ses pensées qui, sous la forme très surréaliste d'une vision, montre différents symboles dont la signification renvoie au mysticisme et à la magie chrétienne. Une dame vêtue de bleu, couleur qui renvoie toujours à la Vierge Marie dans l'iconographie chrétienne, tient un bouquet de roses à la main. Le dictionnaire des symboles donne plusieurs significations à la rose, mais elles renvoient toutes à un certain mysticisme religieux :

*La rose est, dans l'iconographie chrétienne, soit la coupe qui recueille le sang du Christ, soit la transfiguration des gouttes de sang, soit le symbole des plaies du Christ [...]. Ce symbole est le même que la rosa candida de la Divine Comédie, laquelle ne peut manquer d'évoquer la Rose mystique des litanies chrétiennes, symbole de la Vierge [...].*⁸

La dame en bleu cache une clé dans le bouquet pour nous donner l'impression qu'il s'agit du canon d'un pistolet. Elle montre ensuite la clé, symbole de la captivité, selon les commentaires de Paul Verhoeven (« spellbound ») et pointe vers un mausolée. Avec Gerard, on entre dans le mausolée où sont pendues trois carcasses de bœufs saignants dans des récipients habituellement réservés au transport du lait. Une quatrième cruche est vide, symbole du quatrième homme qui devra mourir par la morsure de la veuve noire, Christine. On revient ensuite à Gerard couché

près de Christine endormie. On pense alors que la vision est terminée, mais apparaissent les mains de Christine caressant son cou (pressentiment de morsure vampirique !) et sa poitrine. Les mains prennent des ciseaux sur le lit et tranchent ensuite le pénis de Gerard qui se réveille finalement de son cauchemar.

Le symbole de la femme castratrice peut renvoyer à diverses significations dans une étude psychanalytique. Delilah, dont nous avons vu une peinture un peu plus tôt dans le film, séduit Samson et lui coupe les cheveux, source de sa grande puissance. Christine, dans une vision proscopique, tranche le pénis de Gerard, le privant ainsi de son organe reproducteur et de sa virilité, de sa puissance symbolique. Monté de façon chronologique, le sens créé par l'union de ces deux syntagmes met en opposition deux grands symboles de la chrétienté : la Vierge Marie, représentée par la dame en bleu, et le diable, représenté par Christine castratrice.

En opposant ces deux symboles de façon très surréaliste, Verhoeven joue avec la participation affective comme l'avait fait Buñuel avec la scène du cabinet de toilette : il prive le spectateur de sa logique interprétative afin de l'incorporer dans le débat idéologique qui se joue devant ses yeux. L'intention qui se cache derrière *Le Quatrième Homme* a été très clairement définie par Jonas E. Alexis :

*His logic is pretty straightforward: Christianity is against sexual perversion, so Verhoeven wants to carefully examine and graphically portray sexual perversion in his movie in order to fully express his contempt for Christianity*⁹.

Le symbolisme agit de façon plus instantanée dans l'inconscient parce qu'il s'exprime par analogie, à l'exemple du prénom Christine qui renvoie phonétiquement au christianisme. Dans un contexte incompréhensible par la logique, comme le plan-séquence de Buñuel, ou à travers l'esthétique surréaliste d'une vision proscopique, comme chez Verhoeven, la participation affective définie par Edgar Morin semble beaucoup plus efficace, justement parce qu'elle s'exprime à travers des symboles ambivalents qui renvoient à des réalités tout à fait opposées les unes aux autres. La nature a horreur du vide, disait Aristote. L'opposition d'idées, de signification ou d'opinion crée toujours un vide dans l'espace intermédiaire de l'interprétation, et ce vide doit automatiquement être comblé par l'identification d'une tierce partie. La tierce partie dans le cinéma surréaliste est, et sera toujours, le spectateur. ☉

¹ Morin, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (Paris : Éditions de minuit, 1956), p. 101.

² Rebollo, Carlos. *Luis Buñuel* (Paris : Éditions Universitaires, 1964), p. 135.

³ *Ibid.*, p. 149.

⁴ L'Avant-Scène. « *Le Journal d'une femme de chambre* » (n° 36, 1964), p. 18.

⁵ Duplessis, Yvonne. *Le Surréalisme* (Paris : PUF, 2000 [1950]), pp. 67 et 68.

⁶ L'Avant-Scène. « *Le Journal d'une femme de chambre* » (n° 36, 1964), p. 24.

⁷ Freud, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse* (Paris : Éditions Payot, 1922 [1917]) p. 284.

⁸ Chevalier, Jean / Gheerbran, Alain. *Dictionnaire des symboles* (Paris : Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1982 [1969]), pp. 822-823.

⁹ Alexis, Jonas E. *Christianity and Rabbinic Judaism: Surprising Differences, Conflicting Visions, and Worldview Implications from the Early Church to Our Modern Time* (Bloomington : Westbow press, 2012), p. 219.