

La troisième oreille de Luis Buñuel. Techniques sensorielles de l'expression du fantasme dans *Belle de jour* (1967)

Hélène Godin¹

Université Grenoble Alpes

UMR 3516 Litt&Arts

RÉSUMÉ: Le mot « fantasme », issu du grec *phantasma*, signifie à la fois fantôme et hallucination visuelle. Il s'agit ici moins d'une représentation visuelle que de l'expression d'une action, c'est à dire l'expérience de cet accomplissement avec toutes les trajectoires esquissées, toutes les sensations humaines ainsi procurées. En d'autres termes, il y a fantasme à partir du moment où il y a création d'une image. Nous considérerons l'image non pas comme la représentation visuelle d'un scénario, mais comme l'exercice, l'expression, la révélation et/ou la reproduction d'une perception sensorielle. Nous explorerons dans quelle mesure la mise en échec du sens de la vue nécessaire à la construction du fantasme dans *Belle de Jour* est contrée par la mise en acte d'une nouvelle technique expérimentale d'observation matérialisée par le sens de l'ouïe. De la sorte nous déployerons une possible lecture d'une cartographie sensorielle du fantasme par la diffraction du regard vers un « œil » interne et l'activation d'un rythme intérieur. À ce titre, nous convoquerons l'une des références majeures de Luis Buñuel, le Marquis de Sade, et notamment l'adaptation cinématographique des *120 journées de Sodome* par Pier Paolo Pasolini (1975), afin d'appuyer l'importance de l'écoute dans la construction visuelle de l'image du fantasme. Notre cheminement décrit une technique sensorielle de l'expression du fantasme jalonnée de détournements de l'utilisation première de la vue et de l'ouïe. Nous verrons ainsi que quand le regard de front est mis en échec, le personnage s'en affranchit par le regard latéral et la création de son propre cabinet de surveillance. Nous expliquerons alors à quel point l'écoute prend toute son importance, et aboutirons à la création d'un rythme intérieur permettant l'ouverture du regard.

Mots clés: Luis Buñuel; *Belle de jour*; fantasme; vue; ouïe.

RESUMEN: La palabra “fantasma”, del griego *phantasma*, significa tanto fantasma como alucinación visual. Se trata aquí menos de una representación visual que de la expresión de una acción, es decir de la experiencia de esta realización con todas las trayectorias trazadas, todas las sensaciones humanas así proporcionadas. En otras palabras, hay fantasma desde el momento en que hay creación de una imagen. Consideraremos la imagen no como la representación visual de un escenario, sino como el ejercicio, expresión, revelación y/o reproducción de una percepción sensorial. Exploraremos en qué medida la falla del sentido de la vista, necesario para la construcción del fantasma en *Belle de Jour*, se contrarresta con la implementación de una nueva técnica experimental de

1 Dirección de contacto: helene.estelle.godin@gmail.com

observación materializada por el sentido del oído. De esta manera desplegaremos una posible lectura de un mapeo sensorial del fantasma a través de la difracción de la mirada hacia un “ojo” interno y la activación de un ritmo interno. En este sentido, recurriremos a uno de los grandes referentes de Luis Buñuel, el Marqués de Sade, y en particular a la adaptación cinematográfica de *Los 120 días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini (1975), para fundamentar la importancia de la escucha en la construcción visual de la imagen del fantasma. Nuestro camino describe una técnica sensorial de expresión del fantasma marcada por desviaciones del uso primario de la vista y el oído. Veremos así que cuando la mirada frontal es derrotada, el personaje se libera de ella mediante la mirada lateral y la creación de su propio gabinete de vigilancia. Luego explicaremos la importancia de escuchar, y llegaremos a la creación de un ritmo interno que nos permita la apertura de la mirada.

Palabras clave: Luis Buñuel; *Belle de jour*; fantasma; vista; oído.

ABSTRACT: The term « fantasy » (Greek: *phantasma*), refers both to a ghost and a visual hallucination. In this context, it is less about a visual representation than about the expression of an action, the experience of its fulfillment, encompassing all the outlined trajectories and the human sensations thereby produced. In other words, fantasy arises the moment an image is created. We will consider the image not as the visual representation of a scenario, but as the exercise, expression, revelation, and/or reproduction of a sensory perception. This paper explores how the disruption of the sense of sight, essential to the construction of fantasy in *Belle de Jour*, is counteracted by the enactment of a new experimental technique of observation, materialized through the sense of hearing. In this way, we propose a possible interpretation of a sensory cartography of fantasy, wherein the gaze is diffracted inward, toward an inner eye and activated by an internal rhythm. To this end, we will draw upon one of Luis Buñuel's major influences, the Marquis de Sade, and in particular, Pier Paolo Pasolini's 1975 film adaptation of *The 120 Days of Sodom*, in order to underscore the role of listening in the visual construction of the fantasy image. Our analysis traces a sensory technique for expressing fantasy, marked by a diversion from the primary uses of sight and hearing. We will thus demonstrate that when direct visual confrontation fails, the character transcends it through a lateral gaze and the creation of a personal surveillance chamber. We will then show how listening becomes crucial, ultimately giving rise to an internal rhythm that enables the opening of the gaze.

Keywords: Luis Buñuel; *Belle de jour*; fantasy; sight; hearing.

Deux œuvres marquées par le religieux encadrent la décennie 1960 de la carrière de Luis Buñuel: *Viridiana* (1961) l'œuvre, et *La Voie lactée* la referme (1969). Celui qui se dit *athée grâce à dieu*, et dont l'« attaque du catholicisme » lui est reprochée par Salvador Dalí,² tire parti des opinions conflictuelles sur la religion pour mieux créer le scandale. « Notre morale s'appuyait sur la passion, la mystification, l'insulte, le rire noir, l'appel des gouffres »,³ écrit Buñuel dans *Mon dernier soupir* à propos de *L'Âge d'Or* (1930) où « la religion a été particulièrement soignée »⁴ pour

2 « Dans mon idée, ce film devait traduire la violence de l'amour imprégné par la splendeur des créations des mythes catholiques [...] Le catholicisme était attaqué de façon primaire et sans aucune poésie. » cité par Ado Kyrou *Le Surréalisme au cinéma*, Paris, Ramsay, 1985, p. 210.

3 BUÑUEL, L., *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1994, pp. 129-130.

4 KYROU, A., « *L'Âge d'Or* » dans *op. cit.*, p. 216.

mieux faire l'objet d'une révolte. Luis Buñuel s'inscrit ainsi dans l'anticléricalisme surréaliste avant « le grand calme de l'athéisme total ».⁵

« Belle de Jour » est le pseudonyme donné à la protagoniste du roman de Joseph Kessel publié en 1928. Le récit s'articule autour du personnage de Séverine Sérizy qui, lassée de son union avec le chirurgien Pierre Sérizy, décide de vendre ses services dans une maison de rendez-vous entre deux heures et cinq heures de l'après-midi. Première collaboration avec Jean-Claude Carrière, le film de Luis Buñuel constitue une adaptation libre du livre de Kessel. Deux éléments importants changent. D'une part, le récit est conclu par la révélation du secret de Séverine à Pierre tandis que le film laisse planer le doute. D'autre part, les scènes de rêverie intégrées par Buñuel n'existent pas dans le livre. Déjà dans *L'Âge d'Or*, son approche singulière des songes fantasmatiques de ses personnages interpelle: quand le personnage féminin interprété par Lya Lys trouve une vache dans sa chambre, un son de cloche retentit tout au long de la scène où elle convoque l'image de son mari devant son miroir. Cette irruption du fantasme dans le quotidien des personnages se retrouve dans *Belle de Jour* et reconfigure les perspectives analytiques du rêve, en plein essor depuis la publication d'*Au-delà du principe de plaisir* de Sigmund Freud en 1920. Comme le précise Ado Kyrou à propos de *L'Âge d'Or*:

Le rêve n'est plus à priori (sic) freudien, il est ; il s'agit en un mot de réalisme, de cette réalité qui contient la surréalité, de la même manière que la surréalité contient la réalité. [...] Un langage infiniment plus riche que tout ce qui nous avait été donné jusqu'alors s'imposa à Buñuel qui, dédaignant l'horrible technique, chaussure trop étroite aux pieds de tant de réalisateurs, innova en tout. Son grand sujet exigeait la destruction de toutes les bornes [...] pour exprimer pleinement les deux mots les plus magnétiques de toute langue: amour et révolte. [...] Jamais jusqu'à *L'Âge d'Or*, les cinéastes n'avaient eu besoin de la répétition en tant que trait d'union de thèmes. Ces images sont chez Buñuel des leitmotsifs qui maintiennent l'unité du rêve et de la réalité.⁶

Belle de Jour est imprégné de ces premières expérimentations de Buñuel. L'action qui prend place en 1928 chez Kessel est transposée, pour le film, dans les années 1960. Elle est introduite par une séquence de promenade en forêt entre Pierre (Jean Sorel) et Séverine (Catherine Deneuve) qui se termine en scène de flagellation. Le dialogue suivant, dans la chambre des époux, confirme qu'il s'agit d'un rêve récurrent. Le film

5 *Ibid.* p. 235 « Le grand calme » est l'expression utilisée par Kyrou pour définir la période de la carrière de Buñuel qui commence avec *Nazarin* (1958), *La jeune fille* (1960) et *Viridiana* (1961).

6 *Ibid.* pp. 210-212.

est ponctué de *scénarii* masochistes, et leur traitement à l'image ainsi que l'intégration dans le déroulement de l'histoire ne créent aucune scission avec les autres scènes. Ce qui est un rêve pourrait appartenir au quotidien, comme tout le quotidien pourrait avoir été rêvé. Husson (Michel Piccoli), l'ami de Pierre, donne à Séverine l'adresse de la maison de rendez-vous, puis se confronte à elle pendant qu'elle y travaille. Le film se termine alors que Pierre, paralysé à la suite d'une tentative de meurtre de Marcel (Pierre Clémenti), l'un des amants de Séverine, reçoit la visite de Husson. Ce dernier décide de tout dire à Pierre, mais Séverine refuse d'assister à la conversation et déambule dans les couloirs de la maison en attendant le départ de Husson. Le film se termine sur une scène énigmatique où Pierre, après avoir laissé échapper une larme, se lève de son fauteuil et étreint Séverine. La fin intervient sur un plan en plongée du landau du début du film, vide de ses occupants cette fois-ci. Le mystère plane : Husson a-t-il tout révélé à Pierre ?

Méthodologie du fantasme

Le mot « fantasme », issu du grec *phantasma*, signifie à la fois fantôme et hallucination visuelle. Son utilisation et son orthographe évoluent au fil du temps⁷ dans l'expression d'une manifestation consciente ou inconsciente d'un désir en psychanalyse. D'après le *Vocabulaire de la psychanalyse*,⁸ le fantasme est défini par Sigmund Freud de la manière suivante :

Scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient.⁹

Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis insistent sur le rapport avec le désir, et la présence du sujet dans le fantasme :

La relation du fantasme et du désir nous semble plus complexe. Même sous ses formes les moins élaborées, le fantasme apparaît comme irréductible à une visée intentionnelle du sujet désirant :

1° Il s'agit de scénarios, même s'ils s'énoncent en une seule phrase, de scènes organisées, susceptibles d'être dramatisées sous une forme le plus souvent visuelle ;

⁷ L'orthographe *phantasme* est proposée par Susan Sutherland Isaacs pour « désigner le fantasme inconscient et marquer sa différence avec le fantasme conscient ». (*Vocabulaire de la psychanalyse*, Phantasme, p. 313.) Nous choisissons de conserver l'orthographe *fantasme* indifféremment de son type.

⁸ LAPLANCHE, J., et PONTALIS J.-B., Paris, Presses universitaires de France, 2007, 5e édition Quadrige.

⁹ *Ibid.* p. 152.

2° Le sujet est toujours présent dans de telles scènes [...]

3° Ce n'est pas un objet qui est représenté, comme visé par le sujet, mais une séquence dont le sujet fait lui-même partie et dans laquelle les permutations de rôles, d'attribution, sont possibles [...]¹⁰

Le fantasme entretient ainsi un rapport avec une mise en scène active de soi, une représentation de soi. Il est relié à la réalisation d'un désir, et, dans la position psychanalytique, à une représentation de ce désir. La possibilité de dramatisation se rapproche de l'action scénique: la mise en acte théâtrale. Cette potentialité créatrice, artistique, rejoint ainsi la définition de Paul-Laurent Assoun dans *Leçons psychanalytiques sur le fantasme*, où l'analogie cinématographique est évidente :

Le « fantasme » désigne à l'origine une fantasmagorie, telle celle produite par une lanterne magique, qui donne à voir ces figures irréelles dans une salle obscure, obtenues à l'aide d'un procédé optique et qui – détail symbolique – semblent, au fur et à mesure de leur agrandissement, avancer vers le spectateur. C'est un produit en plein jour ou « à contre-jour, crépusculaire plus que nocturne, bref « un semblant ». Le terme fantasia désigne une apparition et par extension une vision. On se souviendra de cette dimension scopique du fantasme, espèce de « visionnement » intérieur – ce qui pose d'emblée la question de l'illusion et du « trompe-l'œil ».¹¹

Par cette définition Paul-Laurent Assoun instaure des rapports de force étroits entre une puissance d'imagination, productrice d'une co-existence des images par la convocation hallucinatoire de sa substance, et une puissance qui consiste en sa mise en actualité et en mouvement. Il s'agit ici moins d'une représentation visuelle que de l'expression d'une action, c'est à dire l'expérience de cet accomplissement avec toutes les trajectoires esquissées, toutes les sensations humaines ainsi procurées. En d'autres termes, il y a fantasme à partir du moment où il y a création d'une image. Nous considérerons l'image non pas comme la représentation visuelle d'un scénario, mais comme l'exercice, l'expression, la révélation et/ou la reproduction d'une perception sensorielle. Si l'image en tant que représentation entretient un rapport étroit avec le regard, l'image en tant qu'expression implique notamment la parole et l'écoute de cette parole qui, avant de convoquer une représentation, provoque du mouvement cinématographique. Ce dernier implique à la fois les sensations corporelles, le vide qu'elles laissent derrière elles quand elles s'éteignent, et

10 *Ibid.* p. 156.

11 ASSOUN, P-L., *Leçons psychanalytiques sur le fantasme*, Paris, Anthropos, 2010, p. 74.

leur manque, dans lequel s'installe le désir. Le corps des personnages de *Belle de Jour* est le terrain expérimental de l'accomplissement de ce désir.

Dès lors, nous explorerons dans quelle mesure la mise en échec du sens de la vue nécessaire à la construction du fantasme dans *Belle de Jour* est contrée par la mise en acte d'une nouvelle technique expérimentale d'observation matérialisée par le sens de l'ouïe. De la sorte nous déployerons une possible lecture d'une cartographie sensorielle du fantasme par la diffraction du regard vers un « œil » interne et l'activation d'un rythme intérieur. A ce titre, nous convoquerons l'une des références majeures de Luis Buñuel, le Marquis de Sade, et notamment l'adaptation cinématographique des *120 journées de Sodome* par Pier Paolo Pasolini (1975), afin d'appuyer l'importance de l'écoute dans la construction visuelle de l'image du fantasme. Notre cheminement décrit une technique sensorielle de l'expression du fantasme jalonnée de détournements de l'utilisation première de la vue et de l'ouïe. Nous verrons ainsi que quand le regard de front est mis en échec, le personnage s'en affranchit par le regard latéral et la création de son propre cabinet de surveillance. Nous expliquerons alors à quel point l'écoute prend toute son importance, et aboutirons à la création d'un rythme intérieur permettant l'ouverture du regard.

L'échec de l'observation

Dans un premier temps, Séverine et Husson entretiennent un rapport antagoniste évident qui se traduit par des phases d'observation de l'adversaire. Le processus se met en place derrière les lunettes noires avec lesquelles Séverine dissimule son identité mais surtout ses yeux: elle cache le fait qu'elle est en train de regarder quelque chose. L'une des scènes les plus éloquentes à ce sujet est celle de l'œillet-ton, lors de laquelle Séverine, chassée par un client mécontent, regarde sa collègue Charlotte prendre le relais par un trou pratiqué dans le mur. Cachée derrière le mur, elle ne peut pas être surprise dans son observation, mais cette contemplation est lacunaire puisqu'elle ne peut regarder à travers le judas que d'un seul œil. À la sécurité du voyeurisme s'ajoute l'inconvénient du regard censuré, atténué, tamisé. Pourtant, Buñuel déploie toute la scène en plan de demi-ensemble, sans s'encombrer d'un masque circulaire, comme si Séverine se trouvait dans un coin de la pièce, aux premières loges. Les phases d'observation de Husson quant à elles, sont plus nombreuses et plus courtes, car systématiquement interrompues. Contrairement à Séverine, Husson est en effet observé en train d'observer. « Je n'aime pas son regard. » déclare froidement Séverine en refusant de boire un café avec Husson et Renée. Pierre la convainc toutefois: « C'est trop tard, il nous a vus. » Le regard a

été surpris. Par convention sociale, le couple ne peut plus se détourner: Husson a vu Séverine, comme un prédateur a vu sa proie. Séverine se plie aux arguments de Pierre et se détourne de la sortie pour pénétrer dans la salle de restauration.

Lorsqu'ils s'installent, on remarque que Séverine est séparée de Pierre par Husson. Séverine est habillée en jaune pâle, Husson d'un gris nébuleux, et Pierre d'un blanc éclatant. Par sa simple position dans l'espace, Husson sépare les deux amants l'un de l'autre, coupe l'appui que Séverine pourrait prendre sur Pierre en le recouvrant du calque gris de sa présence. C'est en revanche par la parole qu'il va dominer la scène. Il déclare les avoir « vu passer » plus tôt, et le détail qu'il donne dans la description de la situation montre que plus que les avoir vus, il les a observés: « Vous faisiez plaisir à voir, on aurait dit de tout jeunes mariés. C'était très beau, très rassurant, comme une chose qu'on voit chaque jour. ». Le cadre se resserre à cet instant pour ne prendre en compte que Husson et Pierre, séparés l'un de l'autre par la couleur de leurs vêtements, par la table mais aussi par leurs paroles: « Vous me mettez mal à l'aise et me donnez mauvaise conscience. Nous sommes tellement différents l'un de l'autre. Il est vrai que des hommes comme vous on n'en rencontre pas beaucoup ». Husson s'affirme ici comme prédateur face à une proie, comme amoral face à la pureté qui donne « mauvaise conscience ». L'attention qu'il porte à Pierre est interrompue une seconde fois par le passage de deux jeunes femmes en hors-champ, qu'il observe, et dont il commente l'apparence sans les connaître. Pierre déclare alors: « Il n'y a vraiment que ça qui vous intéresse. Vous devriez faire part de vos obsessions à un spécialiste. » ; l'oisiveté, la richesse, la chasse à courre sont évoquées comme « ses principales maladies ». Il complimente par la suite Séverine, qui lui intime froidement de se taire et achève son observation. On remarque donc que contrairement à celles de Séverine, qui occupent des scènes entières, celles d'Husson sont perpétuellement interrompues. Cela génère sans nul doute une forme de frustration de l'inachevé qui conduit à une répétition par petites touches de ces moments de contemplation.

La tentative du regard latéral

L'une des phases d'observation les plus importantes se produit dans la maison d'Anaïs. C'est la première confrontation réelle entre les deux protagonistes dans leur milieu de « mauvaise conscience ». Alors même qu'ils finissent par rester seuls, la contemplation paisible est impossible car Séverine interdit la proximité physique: « Si vous approchez je crie, je me jette par la fenêtre. ». Husson de son côté, abolit la proximité émotionnelle en lui confiant que maintenant qu'elle n'est plus vertueuse

elle ne l'attire plus: « Je ne suis pas comme vous ». Husson se rapproche du point de vue qui le cadre à la taille, à gauche du champ. La perspective du plan impose une hiérarchie entre les deux personnages et prévoit qui va remporter la dispute.

Premièrement, la place d'Husson au premier plan assure sa supériorité sur le personnage féminin. Reléguée dans un coin du champ, Séverine est presque réduite à une silhouette car la mise au point de l'appareil, donc la netteté du regard, se focalise sur Husson. Deuxièmement, le positionnement des personnages dans le champ implique un rapport de domination d'Husson sur Séverine, qu'il sermonne. La construction du plan personnifie ainsi la menace du personnage d'Husson qui, parce qu'il connaît les agissements de Séverine et peut les dévoiler à Pierre, apparaît, pour Séverine, plus imposant qu'il ne l'est réellement. Troisièmement, ce choix d'échelle place les deux personnages sur deux niveaux de réalité différents: Séverine, en peignoir blanc, est presque fondue dans le décor de la maison d'Anaïs, cet espace créateur de fantasmes. En revanche, Husson, en costume noir, se détache de la palette de couleurs neutre et du code vestimentaire plus détendu des prostituées. Séverine est prête à rester ; lui est déjà prêt à partir. Le plan est construit de telle manière que les deux personnages semblent se faire face sans pour autant se contempler. Leur regard est tourné vers un intérieur invisible à l'œil nu, car ce qui se dénude dans cette scène, c'est la vérité des actes de Séverine et celle de la considération d'Husson à son égard.

Le lit sépare Husson de Séverine restée au fond de la pièce. Tout dans ce plan les sépare : leur position, le brun de Husson et la blondeur de Séverine, le noir du costume de Husson et la blancheur de la robe de chambre de Séverine, Husson à gauche regardant hors champ-droite, Séverine à droite regardant hors-champ gauche. Une grande révélation se produit ici. Comme la vérité est difficile à regarder de face, le regard se décale : il devient latéral, la vérité prive en quelque sorte de la vue. « Vous vous trompez. » répète Husson. Cette simple phrase déclenche de multiples questionnements. Séverine se fourvoie-t-elle sur la raison de la présence de Husson, ou est-elle en train de se mentir à elle-même ? Lorsque Husson quitte la pièce, Séverine est montrée de dos, recroquevillée dans le fauteuil – son désespoir jouissif est un spectacle réservé à Husson. L'observation est une nouvelle fois détournée : celle d'Husson, comme celle du spectateur-voyeur.

La figure du voyeur est précoce et déterminante chez Buñuel. Dans sa biographie, il évoque une période du début de son adolescence qui consiste en l'observation risquée et curieuse du « grand mystère » :

Lorsque j'atteignis treize ou quatorze ans, les cabines de bain nous offraient un autre moyen de nous renseigner. Une cloison partageait en deux ces cabines. Il était facile de s'introduire dans l'un des compartiments et, par un trou pratiqué dans la cloison, d'observer les dames qui se déshabillaient de l'autre côté. Cependant, à cette époque-là, la mode piqua de longues épingle dans les chapeaux féminins, et les dames, se sachant observées, introduisaient ces épingle dans les trous, ne craignant pas de percer l'œil curieux[...]. Pour nous protéger des épingle, nous placions dans les trous de petits bouts de verre.¹²

Si le sens olfactif entretient pour Husson un rapport étroit à la luxure – « Ah, toujours cette odeur ! » (de jasmin), s'exclame-t-il au début de la scène précédemment décrite – c'est le sens de la vue qui est le plus important dans son rapport aux émotions charnelles. Il y a chez Buñuel une conscience d'être observé pour le personnage couvé du regard, et une volonté de s'en défendre. Le morceau de verre est autant une protection – ainsi que le sont les lunettes de soleil de nos protagonistes – qu'une lentille permettant de mieux voir, ainsi qu'un microscope. Buñuel regarde à travers la paroi des cabines comme Séverine regarde à travers le mur dans la scène de l'œilletton. Si le châtiment est devenu un rasoir dans *Un Chien Andalou*, la lame peut aussi être un rayon de lumière, qui reste tout aussi dévastateur. Les interruptions des observations provoquent des zones d'ombre qui sont à combler: en l'occurrence, par l'imagination.

L'expérience du cabinet dérobé

Dans *L'Œil de Sade*, Emmanuelle Sauvage s'intéresse à l'analyse des scènes érotiques des *120 journées de Sodome* du Marquis de Sade. Ces dernières sont vues comme des tableaux, dont la contemplation instaure un rapport de force entre l'observation passive et la participation active :

Sans cesse partagés entre la tentation du plaisir immédiat et le désir de graduer leurs passions, les libertins aménagent des temps hors 'narrations' et des espaces, comme leurs cabinets privés, dévolu à tout ce qui se joue hors scène. Les tableaux comportent des zones d'ombre, des non-dits et des ellipses que le lecteur est invité à combler en imagination.¹³

12 BUÑUEL, L., *op. cit.* p. 23.

13 SAUVAGE, E., *L'œil de Sade: lecture des tableaux dans « Les cent vingt journées de Sodome » et les trois « Justine »*, Paris, Champion, 2007, p. 128.

Les « narrations » définissent deux choses différentes qui interviennent à deux niveaux : le terme structurel qui désigne la succession des scènes qui construisent la narration générale du roman de Sade, et celui qui caractérise l'action de raconter, ici les comptes-rendus des ébats sexuels des personnages. Dans un premier temps, cette considération formelle suggère que tout n'est pas décrit : c'est ce qu'il se produit, dans un film, au sein de cet intervalle indéfini qui sépare une première scène d'une autre. L'homogénéité entre les scènes de rêve et de quotidien dans *Belle de Jour* questionne la linéarité du récit: chaque scène peut ainsi faire partie de ce dernier, « compter » dans le développement général de l'histoire, comme être placée à la marge de son déroulement. La séquence de l'œilleton dans *Belle de Jour* met en scène ce questionnement. Séverine, congédiée par le Professeur, est écartée physiquement de la scène. Invitée par Anaïs à rejoindre une autre pièce pour observer ce qu'il se passe dans la chambre à travers le mur, elle se place en posture contemplative. Deux actions ont donc lieu en même temps au sein de la scène, dans un même lieu, séparées par une cloison: l'action et sa surveillance.

La hiérarchie du récit est alors bousculée: c'est Séverine, le personnage principal, qui est marginalisée, mais c'est bien Charlotte et le Professeur, les personnages secondaires, qui occupent la narration en premier lieu. La succession des scènes est la suivante : Séverine se place en face de l'œilleton, ensuite la mise en scène masochiste entre Charlotte et le Professeur se déroule, puis Séverine quitte son poste d'observation. Le montage n'alterne donc pas une suite de plans des protagonistes qui indiquerait que les deux actions se déroulent au même moment. Par ailleurs, l'utilisation systématique de plans rapprochés-buste durant l'échange de Charlotte et du Professeur suggère une proximité physique impossible compte tenu de la position de Séverine. Cela signifie que cette dernière n'est pas en posture de contemplation, mais qu'elle est en train de fantasmer. De la sorte, elle se place au plus près du scénario envisageable dans la chambre.

En d'autres termes, un itinéraire secondaire naît du regard latéral: une sorte de raccourci. Séverine intègre ce « cabinet privé » décrit par Emmanuelle Sauvage comme un « hors narration », pour convoquer par son regard à travers l'œilleton, une image qu'elle n'aurait pas dû voir puisqu'elle a été chassée de la chambre: une image qu'elle imagine, un scénario qu'elle crée de toutes pièces, c'est à dire son fantasme. Il n'est, à partir de là, pas impossible que Séverine, par la lentille de son œil, projette à travers cet orifice ce qu'elle a envie de voir, « hors narration », et non ce qu'il se passe, en narration, dans la pièce. Cette action de projeter, de « jeter en avant » une image, est une manière pour le personnage de Séverine de rester à l'intérieur de la chambre

par son regard¹⁴ et sa position de voyeuse, alors même qu'elle a été « projetée » physiquement en dehors de la pièce. Dès lors, les séquences de fantasme sont autant de « cabinets privés » accessibles grâce à des circuits latéraux de la cartographie du fantasme: leur contemplation est conditionnée par un rapport de force entre la distance physique du personnage et sa volonté de se retrouver au plus près de ce qu'il convoite. Cette diffraction sécurisante du regard latéral, rendue possible par la frontière cristalline de la lentille, permet de se soustraire au danger d'un regard direct... et à la possibilité d'être surpris dans cette posture d'espionnage.

Les scènes et évocations charnelles impliquent systématiquement une rupture du regard, un regard diffracté ou un regard dérobé. Dans *Belle de Jour*, cette déviation oculaire est rendue possible par l'utilisation de lunettes de soleil. S'il s'agit pour Séverine de n'être pas identifiée lorsqu'elle se rend pour la première fois Cité Jean de Saumur, elle retire ses lunettes une fois sur le palier, alors qu'elle y serait tout de même reconnaissable. Trois personnages masculins en revanche en portent, y compris lorsqu'ils se trouvent dans des lieux propices à des relations sexuelles : c'est notamment le cas du majordome du Duc lorsqu'il accueille Séverine puis la comédie, c'est également le cas de Husson qui ne retire ses lunettes qu'une fois dans la chambre, ce qui permet à Séverine de le reconnaître, et enfin c'est le cas de Pierre.

Pierre et Husson ne se cachent pas les yeux pour dissimuler leur identité : en effet, ils sont en présence de personnes qui les connaissent, qu'il s'agisse de Séverine ou d'Anaïs par exemple. Mais puisqu'ils savent ce qu'il se produit dans les lieux où ils se rendent, leur regard est dissimulé. Il est en effet chargé de la vérité des choses. En d'autres termes, ce ne sont pas eux qui se cachent, mais c'est aux autres qu'ils cachent leur regard, regard usé, transformé par le savoir des événements. Husson, tout comme le majordome qui accueille Séverine pour un service privé dans le manoir d'un client régulier, sont des personnes qui savent. Ainsi qu'Œdipe apprenant la vérité, ils ne deviennent pas des aveugles, mais des personnages dont le regard est insaisissable. De cette manière on déduit que Pierre, qui porte des lunettes avant son ultime entrevue avec Husson, sait déjà, car ses yeux sont cachés, métaphoriquement, bien avant les événements tragiques de la fin du film. En effet, alors que Marcel rend visite à Séverine chez elle et menace lui aussi de révéler la vérité à Pierre, il trouve une photo encadrée de celui-ci sur une commode ; il la saisit et la retourne, comme si ce cadre était une petite lucarne par laquelle Pierre pouvait regarder par

14 Le soutien-gorge de Séverine reste sur le lit de la chambre, abandonné après qu'elle se soit rhabillée en vitesse, comme une preuve de son passage: de sa présence effective, toute proche.

un « oeillette portatif », et qu'il souhaitait l'en empêcher – comme si cette photo plaçait dans la pièce un mouchard qui pouvait les trahir.

De la même manière, les regards échangés par Séverine avec d'autres personnages dans la maison close ne sont jamais directs : elle évite systématiquement le regard d'Anaïs lors de leur seconde entrevue où elles choisissent son nom d'emprunt, ce qui force Anaïs à attirer son attention en l'embrassant ; ce même baiser est refusé par Anaïs quand Séverine quitte la maison close sans donner un moyen de la contacter. Anaïs se dérobe alors en tournant la tête. Lorsqu'elles se disputent après le retour de Séverine qui ayant rêvé des taureaux se rend de nouveau chez Anaïs, Belle de Jour baisse le regard en signe de soumission avant d'être finalement invitée à entrer. Il s'agit de ne pas avoir à affronter l'image, de s'en détourner le plus rapidement possible, car si le personnage vient à y faire face, il n'y a plus qu'à tuer l'image, tuer le regard et le cloisonner.

La victoire du rythme intérieur

La deuxième signification de la « narration » chez Emmanuelle Sauvage tient au fait de l'action même de narrer, c'est à dire de raconter. Dans le roman *Les 120 journées de Sodome*,¹⁵ les plages de récit sont tout aussi importantes que les scènes érotiques. En effet, chez Sade, parler et écouter constituent un acte sexuel en soi, comme le note Alberto Brodesco :

Le sens privilégié demeure toutefois l'ouïe. Des indications précises à ce sujet figurent dans l'œuvre de Sade. Comme cela est affirmé sans détour dans un passage majeur des *120 journées de Sodome*: « Il est reçu, parmi les véritables libertins, que les sensations communiquées par l'organe de l'ouïe sont celles qui flattent davantage et dont les impressions sont les plus vives. » Le rôle des narratrices à l'intérieur du château de Silling (« sujets en état de rendre compte de tous ces excès, de les analyser, de les étendre, de les détailler, de les graduer et de placer au travers de cela l'intérêt d'un récit ») découle de ce principe. Le corps, pour devenir encore plus excitant, s'habille de mots. La prééminence de l'ouïe sur les autres sens marque la domination du langage. Les premiers organes érotiques sont ceux qui permettent d'écouter et de parler.¹⁶

Luis Buñuel avait déjà rendu hommage au roman du Marquis dans la dernière séquence de *L'Âge d'Or* (1930), et le Marquis de Sade a été interprété par Piccoli

15 SADE, D. A. F., *Les 120 journées de Sodome*, 1785 (publié pour la première fois en 1904).

16 BRODESCO, A., *Sade et le cinéma, Regards, corps, violence*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2020, p. 53.

lui-même dans *La Voie lactée* (1969). Notons la délectation que le personnage d'Husson éprouve dans l'exercice oratoire. Ce dernier entre directement dans la construction du fantasme. Prenons par exemple les déclamations du film *Salò ou les 120 journées de Sodome* (1975) de Pier Paolo Pasolini. Le film, comme le livre de Sade dont il est l'adaptation, est divisé en quatre tableaux qui développent des scènes de repas, des scènes d'actes sexuels, mais surtout des mises en scène de récits autobiographiques ou philosophiques. Toutes les scènes de monologue suivent la même scénographie: les personnages, victimes comme bourreaux, sont réunis dans une grande salle du château et doivent écouter la parole d'un personnage féminin accompagné d'un piano, comme assistant à un récital.

Les notables de *Salò*, les quatre principaux sadiques, coupent la parole de l'oratrice à loisir, exactement comme Husson voit ses phases de contemplation interrompues dans *Belle de jour*. Dans l'une des premières scènes de récit, lors du deuxième tableau, Madame Castelli est interrompue parce qu'elle ne donne pas assez de détails dans son histoire, et sommée de rajouter un maximum de précisions, jusqu'aux mensurations des parties génitales de ses protagonistes. L'oratrice se plie à l'exercice avec docilité, consciente du fait que l'exactitude de ses descriptions sert à la construction du fantasme des sadiques. L'absence d'interruption de la pianiste qui accompagne ses paroles, quelles que soient les actions qui surviennent pendant les récits, tend à indiquer que les pauses de l'histoire sont nécessaires à l'épisode dont ils constituent des entractes frustrants, essentiels à la construction de l'excitation ; par contre, la musique, elle, doit continuer. L'acte érotique sadien et pasolinien concerne tout événement survenant entre le début et la fin de la scène de récit, quel que soit le nombre d'événements qui adviennent pour couper la parole de l'oratrice: la posture d'écoute est synonyme d'extase :

L'expérience auditive tirée de l'écoute des dissertations n'est pas un simple aphrodisiaque; à elle seule, elle procure elle-même l'orgasme. Le libertin prête l'oreille aux monologues parfois interminables sans ressentir la moindre fatigue car le fait d'écouter s'apparente à la jouissance.¹⁷

L'importance du récit est déterminante dans la construction et la réalisation du fantasme, tout à la fois : elle ne prépare pas l'atteinte d'un point d'orgue mais étire la sensation jusqu'au terme de la narration:

17 BRODESCO, A., *Ibid.* p. 53.

Le temps du discours ne se soustrait pas au temps de la jouissance: il en fait partie. La dissertation « est un objet érotique » : d'après Sade, elle « séduit », « anime », « bouleverse », « électrise », « enflamme ». Seules les mauvaises dissertations, apparemment, empiètent sur l'espace de la jouissance [...] En plus de constituer un plaisir en soi, la dissertation représente aussi une occasion d'accroissement énergétique pour le philosophe libertin. Les interruptions dans l'action confirment le type de plaisir que cherche le héros sadien, qui n'est jamais seul ni physiquement ni, dans tous les cas, mentalement.¹⁸

L'interruption d'un récit ou d'une contemplation oblige à répéter l'action, à relancer la machine du fantasme: à recommencer. En conséquence, la parole bat la mesure d'un rythme inhérent au personnage concerné. Il appartient à chacun d'orchestrer le *tempo* sur une même durée de récit, ralentissant ou accélérant à loisir. Cela signifie que le rythme intérieur qui en résulte est orchestré par le son, de la même manière que le rythme premier du corps humain est orchestré par les battements du cœur et le souffle de la respiration. Le son chez Buñuel est déterminant parce qu'il est parcimonieux, mais surtout parce qu'il est annonciateur ; il est, matériellement, une apparition, une épiphanie irréelle qui introduit un trouble et une forme de mystère pour un personnage d'autant plus qu'elle semble retentir à l'intérieur même de lui. Cette cadence construit tout un monde et le contrôle: les cloches annoncent ainsi des scènes de rêve et étirent l'espace géographique au-delà de ses frontières tangibles communes à tous les personnages. Les sons, ces « grelots de l'orgasme »¹⁹ pour reprendre l'expression de Paul-Laurent Assoun, ouvrent un monde nouveau, miroir du quotidien, dans chaque esprit de chaque personnage différent. Le personnage de Séverine crée donc son propre rythme, un rythme de fantasmes et de grelots orgasmiques.

L'ouverture du regard

La relation entre l'œil, l'oreille et l'extase dans l'espace filmique est à rapprocher du chemin spiralaire du *Phénomène de l'Extase* de Salvador Dalí. *Le Phénomène de l'Extase*, publié en 1933 dans la revue *Minotaure*, constitue un collage de photographies de personnes en plan rapproché épaule ou en gros plan, ainsi que de détails d'oreilles, et d'objets. Les visages, inclinés sur les photos, yeux fermés et bouche entrouverte, suggèrent une extase mystique ou érotique qui est directement liée à

18 *Ibid.* p. 47.

19 ASSOUN, P-L., *L'excitation et ses destins inconscients*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, pp. 248-249.

notre questionnement au sujet du fantasme. Les pièces du puzzle ne se relient dans cet apparent chaos que si le regard sautillant opère par lui-même le montage. Aussi bien que « les oreilles qui, par leur répétition, invitent à une lecture rythmée »²⁰ dans le *Phénomène* d'après Michel Poivert, le rythme, dans *Belle de Jour*, est imprégné également par l'organe responsable de l'ouïe, qui permet d'entendre les grelots des chevaux, et les cloches des taureaux. Ces cloches sont actionnées par les animaux, qui de leurs sabots frappent un rythme tantôt chaotique (la mythique scène des taureaux), tantôt parfaitement régulier (les chevaux tirant la calèche au début du film) ainsi répercuté. Ce son opère la liaison entre plusieurs actions : il devient raccord. Dans *Le Phénomène de l'Extase*, le point de départ de la spirale se situe en bas à gauche, au niveau de cette photographie qui comprend trois personnages, un homme et une femme encadrant une troisième femme alanguie. De la même manière, dans *Belle de Jour*, ce sont une femme et un homme, Renée puis Husson, qui informent une troisième personne, Séverine, sur les maisons de rendez-vous: une adresse secrète que Husson lui chuchote à l'oreille.

D'autres éléments du *Phénomène*, par cette lecture « par l'ouïe » sous la forme de la spirale du cartilage de l'oreille, peuvent ainsi être reliés au film de Buñuel. L'épingle est celle qui risque de percer l'œil quand Séverine, collée à l'œilleton, découvre comment fait Charlotte ; l'homme en haut à gauche dans le coin peut tout aussi bien figurer Marcel, point charnière de la bifurcation de l'itinéraire de Séverine. Le plus grand fragment, qui se trouve au centre comme « le point d'orgue » de l'extase, côtoie une chaise vacillante illustrant le basculement qui précède l'orgasme. Les différentes variations des oreilles et des visages extatiques constituent un chemin scientifique de réflexion, une « étude » expérimentale d'un corps en perpétuelle construction. Cette interprétation implique un espace géographique où se trace un chemin vers l'orgasme et vers l'extase, et dont les directions de lecture sont multiples. Celle que nous proposons, éminemment sensorielle, expose, comme une carte le fait avec ceux des montagnes, les reliefs de la conque d'une oreille.

Dans *Belle de Jour*, quand Séverine a les cheveux détachés, et qu'elle se faufile à la frontière d'un fantasme qu'elle va fixer de ses yeux, elle exécute un geste très précis : elle dégage son oreille droite, comme pour mieux entendre quelque-chose qu'elle seule pourrait percevoir. Quand, au contraire, ses cheveux sont attachés,

²⁰ POIVERT, M., « "Le phénomène de l'extase" », dans *Études photographiques*, Société française de photographie, mai 1997, p. 3, en ligne : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/130>

ses mèches se replient en spirale labyrinthe complexe au-dessus de sa tête, comme la cavité d'une oreille ouverte au son du fantasme qui la propulsera dans le monde interne du rêve, régi par un rythme intérieur. Chez Buñuel, ce n'est pas le 3e œil qui permet de percevoir un autre niveau de réalité, mais une 3e oreille.