

CPRS cycle de conférence
Psychanalyse et rêve où en sommes-nous aujourd'hui?
Journée du cprs: Psychanalyse, rêve et cinéma
6 mars 2010

A propos de boîtes, d'œil de judas et d'autres objets pervers

Andrea Sabbadini

(traduction française coordonnée par François Gross)

On pourrait dire de la perversion, comme de la beauté, qu'elle dépend du regard porté sur elle. Il y a peu de doute que la « zone érotogène » principale se trouve dans l'esprit.

Joyce McDougall (1991, p.178)

Commençons par le début – ou par la fin.

Peut-être le landau tiré par les chevaux, avec ses clochettes rassurantes mais troublantes, symbolise la sexualité et la mort – les piliers jumeaux du composant Gothique de la tradition Romantique, ainsi que – déguisé classiquement en Eros et Thanatos – l'édifice psychanalytique lui-même.

Ou est-ce que son parcours à travers la campagne indique un étrange glissement de la réalité consciente vers un monde imaginaire fait de désirs inconscients ? Ceci serait un espace crépusculaire, dominé par les mêmes processus primaires du fonctionnement mental – sans respect pour les lois de la logique et de la temporalité qui gouvernent notre existence consciente – que ceux qui dominent notre vie dans l'inconscient, dans les rêves ainsi que dans les moments de créativité et de folie. Vers la fin de *Belle de Jour*, Séverine – qui a si souvent un air dissocié et presque perdu dans son monde à elle – dit à son mari Pierre (Jean Sorel) : « *Je ne rêve plus* ».

*

Belle de Jour «a été mon plus grand succès commercial » écrit Buñuel dans son autobiographie *Mon Dernier Soupir*, pour y ajouter par la suite, avec un soupçon de fausse modestie, «succès que j’attribue plus aux putes merveilleuses qu’à ma mise en scène. » (1982, p.243). Bien sûr le thème de la prostitution a souvent été exploité au cinéma : il suffit de mentionner *Le Notti di Calabria* de Federico Fellini (1957), *Irma la Douce* de Billy Wilder (1963), *Midnight Cowboy* de John Schlesinger (1969), *Jeanne Dielman* de Chantal Akermann (1975) et *Mona Lisa* de Neil Jordan (1986). Mais nous devinons que ce n’est pas l’aspect du ‘sexe pour de l’argent’ de la plus vieille profession ou, *pace* Buñuel, les corps magnifiques de ces praticiennes qui font que *Belle de Jour* ne ressemble en rien à tout ce que nous avons pu voir auparavant ou depuis lors.

« *Je ne rêve plus* ». Alors est ce que toute l’histoire de Séverine n’était qu’un rêve ? Ou bien des fantasmes ? Nous ne le saurons jamais, pas plus que nous devinerons le contenu de la boîte magique avec laquelle son propriétaire Coréen provoque la curiosité (ou la peur et l’excitation) des filles de la maison d’Anaïs, alors que Buñuel fait utilisation de cette même boîte pour provoquer notre intérêt – quelque chose qui peut aussi arriver lorsque des patients en psychanalyse font allusion à un fantasme intéressant, mais sans le dévoiler au thérapeute.

Peut-être la boîte, avec son bruit d’abeille intrigant, représente l’illusion que la vie réserve des mystères – jusqu’à ce qu’on découvre, parfois par le biais de la psychanalyse et souvent trop tard, qu’il n’y avait rien à découvrir. De fait, si l’on avait pu poser la question à Buñuel lui-même, nous aurions fait partie des nombreuses personnes (« *en particulier les femmes* », disait-il, avec une touche de misogynie bien latine que nous lui pardonnons) qui lui demandaient quel était le contenu de cette boîte, question qu’il considérait comme étant ‘*dépourvue de sens*’. Il racontait que puisqu’il n’en avait pas la moindre idée, il répondait : « ce que vous aimeriez y trouver » (1982, p.243). L’empereur est tout nu. La boîte est vide.

Contrairement d’ailleurs à une autre boîte plus grande et plus connue que nous avons pu voir à l’écran : celle dont les frères Coen – qui peuvent être comptés parmi les nombreux fils spirituels de Buñuel – ne partagent pas avec les spectateurs de leur film *Barton Fink* (1991). Cependant, leur boîte a l’air plutôt lourde et d’à peu près la même taille que celle de la scène finale géniale de *Seven* de David Fincher (1995) – qui, dans cette scène, nous le savons, contenait une tête coupée...

*

Revenons à Séverine, nous sommes restés intrigués par la question du fétichisme - déjà esquissée par Buñuel dans la première scène de *El* (1952) et dans *Le Journal d’Une Femme*

de Chambre (1964), peut-être la plus subtilement perverse de toutes les perversions sexuelles. L'interprétation classique psychanalytique – à partir des spéculations originales, audacieuses et pour finir étonnement convaincantes de Freud concernant ce phénomène – nous vient de l'observation que le petit garçon ne peut pas tout à fait accepter que les femmes, et surtout sa mère, soient anatomiquement différentes de lui, et que ceci éveille en lui des angoisses de castration intolérables. Notre garçon, alors, lorsqu'il est mis en face de la réalité de l'appareil génital féminin, réagit en niant, ou plus précisément en *désavouant* sa perception de cet objet obscur de son désir et en le remplaçant avec une sorte d'hallucination de ce qu'il désire croire : c'est à dire que sa mère, après tout, doit être dotée d'un pénis tel que celui qu'il possède lui-même. Ce qui est ici intéressant, c'est que le même garçon utiliserait probablement un mécanisme de défense différent, *la rationalisation*, pour s'expliquer l'absence du pénis qu'il aura peut-être constatée chez sa petite sœur : « *Elle n'en a pas maintenant parce qu'elle est encore trop petite, évidemment ça va pousser plus tard.* » D'une façon ou d'une autre, cette création insolite dans l'esprit de ce garçon du phallus féminin imaginaire est susceptible de provoquer des problèmes par rapport à son ajustement à la réalité, et, quand il sera adulte, dans ses relations érotiques. Une solution possible (statistiquement très peu probable, il faut le dire, du moins dans sa forme pathologique d'une perversion sexuelle à part entière) consiste à 'remplacer' ce pénis maternel par un fétiche de son choix – souvent une autre partie du corps, une chaussure, un article de lingerie – qui lui aura à l'origine été associé à l'occasion d'un événement personnel. Le fétiche est alors un compromis, comme le dit Freud dans un essai souvent cité à ce sujet, un pénis transformé en autre chose, « un gage du triomphe sur la menace de castration et une protection contre elle » (1927, p 154). En fin de compte, « le pervers met un objet impersonnel entre son désir et son complice » (Khan, 1979).

Il y a ici deux faits qui nous intéressent particulièrement. Le premier, c'est que dans cette fameuse scène de *Belle de jour*, le fétiche se trouve être à la fois un contenant (souvent la représentation des organes sexuels féminins) et son contenu mystérieux (symboliquement peut être un bébé dans le ventre). Dans le célèbre cas Dora de Freud, Dora avait raconté un rêve dans lequel sa mère voulait sauver sa boîte à bijoux de la maison en flammes. Freud dit à sa jeune patiente : « peut-être ne savez-vous pas que ce 'coffret à bijoux' est une expression volontiers employée pour désigner la même chose que celle à laquelle vous avez récemment fait allusion en parlant du sac à main, c'est-à-dire des organes génitaux féminins » (Freud 1905a). Le second fait intéressant, c'est que cette boîte et le fantasme pervers qui l'accompagne proviennent d'un Oriental. Dans l'article déjà évoqué, Freud donne l'exemple à

propos du mélange d'amour et d'hostilité généralement présents dans le fétiche, de « la coutume chinoise de mutiler le pied féminin tout en lui accordant un profond respect » (1927).

*

“*Lasciate ogni speranza, o voi che entrate*” (Vous qui entrez ici, quittez toute espérance) était l'avertissement figurant sur le portail de l'enfer de Dante.

Après une hésitation initiale, comme si elle pensait qu'il ne pouvait y avoir nul retour, Séverine se décide de passer le seuil de la maison close. Les raisons de sa fréquentation de la *maison* d'Anaïs restent cependant complexes et surdéterminées. Nous n'oserions même pas rêver d'avoir une explication simple et directe de la part d'un cinéaste comme Buñuel, et nous devons également éliminer sans hésitation la suggestion, qu'il met dans la bouche de ce Monsieur Husson si impeccablement dépourvu de scrupules, que son amie Séverine le fait, comme tout le monde, juste pour de l'argent.

Au lieu de cela, ses raisons sont sans doute en lien avec son besoin de disparaître dans un espace différent – une vie comme dans un rêve, faite d'imagination intérieure peuplée de fantômes pervers, et donc réprimés, de déchéance. Ceux-ci lui semblent ironiquement plus sûrs que la normalité dépressive de son environnement social.

Ou peut-être fait-elle cela par un profond esprit de rébellion contre un système bourgeois dans lequel elle se trouve simultanément trop bien à sa place, comme le montre le flash-back où elle se rebelle contre le prêtre qui veut lui donner la communion.

Ou peut-être encore pourrions-nous en arriver à la conclusion qu'elle découvre lors de son voyage à travers les désirs sexuels – une sorte d'odyssée avec un Ithaque incertain à son terme – qu'elle ne veut pas d'hommes qui l'adorent comme son mari, et que pour cela elle fréquente la *modisterie* comme une distraction de sa vie maritale ennuyusement chaste.

Ou alors, à nouveau, que son comportement non-conformiste pourrait être dicté par une incertitude à propos de son identité féminine, qui entraînerait alors une quête constante de réassurance à travers la variété d'activités érotiques qui lui sont permises (en fait même proposées) au cours de ses après-midi 'libres'. Ce serait compatible avec l'idée que les perversions sont « aussi bien des pathologies de l'identité sexuelle que des pathologies de la sexualité » (Kaplan, 1991, p 128), dans la mesure où « ce qui fait qu'une perversion est une perversion est une stratégie mentale qui utilise des stéréotypes sociaux de l'identité féminine et masculine, d'une façon qui trompe l'observateur à propos de la signification inconsciente du comportement qu'elle ou qu'il observe » (ibid p 130). Il faut souligner ici que l'incertitude dans le domaine de *l'identité de genre* (dans ce cas, si Séverine se sent vraiment une femme)

se distingue, même si ce n'est pas vraiment différent, de l'incertitude dans le domaine de *l'orientation sexuelle* (dans ce cas, si elle se sent attirée par d'autres femmes). En accord avec la croyance psychanalytique en une disposition bisexuelle universelle chez tous les êtres humains, le comportement de Séverine suggère une attitude conflictuelle à cet égard, ce qui est illustré par sa tentative d'embrasser une Madame Anaïs réticente (une figure maternelle) lorsqu'elle quitte son lieu de travail pour la dernière fois, en contraste avec ce qui s'était passé lors de son premier jour là-bas, quand c'est elle qui avait détourné son visage de la bouche de Madame. Cela n'aurait aucun sens, bien sûr, d'interpréter toutes sortes de comportements hétérosexuels, dans les maisons closes ou ailleurs, comme une défense contre les angoisses homo-érotiques, néanmoins, lorsque l'hétérosexualité prend une qualité compulsive (comme, par exemple, dans *Don Juan*), on commence à se demander quels sont les désirs latents que le comportement manifeste pourrait dissimuler.

Mais peut-être la raison ultime de Séverine de devenir une prostituée (même si c'est seulement à temps partiel) est tout simplement qu'elle ne peut pas s'en empêcher. *«Je suis perdue ...»*. Elle disait à Pierre, *« je ne peux pas résister »*. En effet, c'est par un mélange de séduction et de répulsion que toute femme dans la situation de Séverine pourrait ressentir l'emprise de la prostitution. Catherine Deneuve, qui avait seulement vingt-deux ans à l'époque, cache les deux réactions derrière son regard magiquement glacé, ce qui nous oblige, en tant que spectateurs, d'avoir la position inconfortable de devoir explorer nos propres fantasmes et de tirer nos propres conclusions morales.

*

Après sa première rencontre à la *maison de* Madame Anaïs, où elle apparaît et se comporte davantage comme une poupée Barbie vierge que comme une personne réelle, Séverine prend une douche cathartique et brûle ses sous-vêtements dans la cheminée - même si elle déplace maladroitement un de ses vêtements sur le côté de la cheminée, laissant derrière elle, par un acte manqué, la preuve de ses activités sexuelles.

Celles-ci vont comprendre bientôt un avant-goût de toutes sortes de perversions, parmi lesquelles la nécrophilie incestueuse avec le Duc, qui, vingt ans avant la révolution du caméscope, place une caméra face à son scénario érotique soigneusement mis en scène - et face à la propre caméra de Buñuel. Et surtout, le voyeurisme: Séverine, qui ne peut tolérer de visiter la maison close qu'à condition de porter des lunettes noires (les mêmes que Pierre, blessé aux yeux, portera après les coups de feu, tel un Œdipe qui ne devrait pas voir ses propres crimes meurtriers et incestueux) et qui est constamment préoccupée par le fait d'être

vue, va épier –avec Buñuel et, bien sûr, avec nous– à travers le judas de la cloison, la tragi-comédie sado-masochiste du gynécologue.

Dans la mesure où, dans un sens général, nous tous amateurs de cinéma – ou, mieux encore, *cinéphiles*– pouvons légitimement être décrits comme des «voyeurs», une brève *incursion* dans la scoptophilie ne serait pas inutile à présent. Christian Metz, s'interrogeant sur la question de savoir où peut-on repérer le point de vue du spectateur d'un film, répond dans son essai très influent que tout ce que le spectateur peut faire c'est de s'identifier avec la camera qui a regardé avant lui. Mais bien sûr il n'y a pas de caméra dans la salle de cinéma, mais uniquement son « représentant consistant en un autre appareil, appelé précisément un 'projecteur' » (1974, 49). Nous avons donc ici une situation perverse selon laquelle si «l'acteur était présent lorsque le spectateur n'y était pas [lors du tournage du film], le spectateur est présent lorsque l'acteur n'y est plus [lors de sa projection]: une non-rencontre entre le voyeur et l'exhibitionniste » (ibid., p. 63).

Nous pouvons identifier deux types complémentaires et contrastés de voyeurisme. Je propose d'appeler le premier *voyeurisme pénétrant* ; c'est une forme narcissique d'agression, directement liée à des fantasmes autour de la Scène Primitive, et elle implique une gratification par l'observation furtive d'objets qui n'ont pas conscience d'être regardés (par exemple : un homme qui se cache dans le vestiaire des filles). Le second, *le voyeurisme réfléchi*, consiste plutôt en une expérience de plaisir à regarder des objets qui sont conscients d'être regardés (par exemple, au cours d'un striptease dans une boîte de nuit) ; ce qui est une forme plus avancée de perversion, car elle implique une certaine reconnaissance du fait que les autres ne sont pas seulement des extensions de soi-même, mais de vraies personnes répondant aux activités voyeuristes du sujet et ayant probablement eux-mêmes une satisfaction exhibitionniste à être regardés.

Revenons maintenant à nos cinéphiles. Lorsque nous regardons un film dont le thème est en soi le voyeurisme - comme *Fenêtre sur Cour* (1954) d'Alfred Hitchcock, *Le Voyeur* (1960) de Michael Powell ou *A Short Film About Love* (1988) de Krzysztof Kieslowski - ou qui contient des scènes explicitement voyeuristes, comme celles de *Belle de Jour*, nous nous trouvons confrontés à une situation intrigante : parce que « nous ne nous adonnons pas simplement à l'activité scoptophile de regarder un film, avec tous les désirs, l'anticipation, le plaisir ou les déceptions que cette activité implique. Ce que nous observons maintenant, ce sont d'autres voyeurs, comme nous. En d'autres termes, nos identifications, d'une part, et notre excitation visuelle de l'autre, ont pour objet non seulement le film lui-même, mais aussi les sujets et les objets des activités du voyeurisme projetées sur l'écran - une surface argentée

qui devient ainsi le troublant miroir déformant de nos propres désirs réprimés »(Sabbadini, 2000a).

*

Qu'en est-il de la nature de l'objet de l'activité voyeuriste de Séverine – cette « tragicomédie sado-masochiste » comme je l'ai appelée précédemment, à laquelle, contrairement à sa collègue plus expérimentée, elle est incapable de contribuer autrement qu'en tant que spectatrice invisible et passive derrière l'oeil d'judas dans le mur ? Tandis que la scène qu'il nous est permis de regarder est, pour nous autres spectateurs passifs identifiés à Séverine, explicite dans toute sa présence physique grotesque, il me revient une plaisanterie qui souligne la nature subtile et paradoxale que peut prendre la cruauté émotionnelle dans de telles relations perverses. Suppliée par un masochiste - « Je t'en prie ! Je t'en prie ! » - de le battre pour de vrai, une dominatrice regarde longuement et durement son partenaire et d'un sourire méprisant lui répond triomphalement *sottovoce* par un simple: « Non ! ».

En surface, l'essence de la relation sado-masochiste est bien sûr le pouvoir. Pas seulement du côté le plus évident du sadique qui peut s'en tirer en faisant souffrir son partenaire consentant et, plus important encore, en l'humiliant. Mais également du côté du masochiste qui possède le droit, mutuellement accepté et respecté, de mettre fin au jeu à tout moment. En d'autres mots, c'est le masochiste (le gynécologue dans *Belle de jour*) qui, en réclamant les coups, transforme la passivité en activité. Sa maîtresse semble donner les ordres, mais en fait c'est elle qui les reçoit.

D'après Otto Kernberg, « l'excitation sexuelle convoque l'agressivité au service de l'amour, tandis que la perversion, qui place l'amour au service de l'agressivité, est la conséquence de la prédominance de la haine sur l'amour ; son expression essentielle est l'effondrement des limites qui normalement protègent la relation amoureuse » (1991, pp. 151-154). Cependant, si nous prenons bien soin de regarder sous la surface, nous découvrons que la fascination pour de telles relations perverses ne tient pas tellement à la souffrance physique ou même émotionnelle, provoquée ou subie, dans le cadre de cette « prédominance de la haine sur l'amour », mais à la dimension proprement artificielle et théâtrale du scénario en jeu. Ou peut-être mieux encore, à la tension entre le script inconscient et sa manifestation externe, entre les fantasmes tels qu'ils apparaissent dans l'esprit des participants et leur réalisation dans le monde extérieur.

En passant, un certain nombre de psychanalystes contemporains décriraient les mécanismes complexes avec lesquels les fantasmes pervers interagissent avec leurs mises en acte et

s'influencent mutuellement comme « des formations de compromis de type adaptatif et défensif qui peuvent servir de multiples fonctions » (Fogel 1991, p. 2). D'autres auteurs cependant interrogent la notion même de « fantasme pervers », en raison du fait qu'il ne peut y avoir de pervers qu'un comportement, et du fait que tout fantasme, par définition, ne s'adresse qu'à ce qui est en opposition ou qui est impossible à obtenir (McDougall 1991). On pourrait affirmer, bien sûr, que la tension entre les fantasmes et leur actualisation dont j'ai parlé plus haut s'applique à toute relation sexuelle – ou même à toute relation *tout court*. Cependant, c'est justement le renforcement des aspects plus théâtraux du jeu sadomasochiste qui le distingue des autres rapports intimes – au point que pour sa réussite, un 'tiers' imaginaire ou réel qui assiste à la scène est presque toujours requis, comme en fait dans les autres jeux pervers ; cela renforce sa nature extrêmement limitée, claustrophobique même, qui réduit la gamme des sentiments et des sensations à la compulsion de répétition *ad libitum* d'un schéma toujours identique à lui-même de stimuli suivis d'un schéma toujours identique des mêmes réponses. Ce qui est vu à partir du judas de Madame Anaïs, peut ressembler à une comédie érotique excitante, mais du point de vue des participants, cela ne ressemble en fin de compte qu'à une tragédie déprimante.

*

On peut se demander si la première « théorie de la séduction » de Freud, selon laquelle les symptômes névrotiques chez l'adulte sont causés par un abus sexuel dans l'enfance, pourrait aussi – ou peut-être mieux – s'appliquer aux perversions, dans la mesure où elles sont, selon ses propres termes, le « négatif de la névrose » (1905, p. 165). En fait, la psychanalyse moderne tend à localiser la psychogenèse des perversions dans des expériences traumatiques précoces. Par exemple, Glasser (1986) a identifié ce qu'il appelle le 'complexe nodal', caractérisé par une tension entre l'effroi et la fascination devant une sorte de 'trou noir', associée à un puissant retrait vis-à-vis du corps de la mère. Ailleurs, j'ai avancé l'idée que cette dynamique psychique est également fondamentale pour expliquer la personnalité et le comportement de personnages de film comme Scottie (James Stewart), protagoniste de *Vertigo* d'Alfred Hitchcock (1958), dominés qu'ils sont par un conflit interne constitué par une attraction magnétique vers un piège mortel : « l'activité perverse est comprise comme la solution apportée au dilemme rencontré par ces individus qui se sentent tragiquement attirés par une dépendance régressive vers un objet envahissant, à la fois protecteur et destructeur – duquel ils n'arrivent ni à se séparer, ni à se laisser avaler par lui, tout en essayant de réaliser les deux choses en même temps » (Sabbadini 2000b). Selon Arnold Cooper, « le trauma

central (...) est l'expérience d'être passivement terrifié dans la relation préoedipienne avec la mère perçue comme dangereusement maligne. Le développement d'une perversion est une réparation ratée de cette expérience, principalement à travers la déshumanisation du corps » (1991, p. 23).

Maintenant, le flash-back dont Séverine se souvient à propos du harcèlement sexuel dont elle est l'objet lorsqu'elle est petite fille – une histoire qui se superpose au présent avec la fille de la domestique de la maison close qui paraît prédestinée, à la fin de ses études, à devenir elle-même une prostituée – se trouve exorcisé en étant continuellement rejoué chez Madame Anaïs. Est remarquable à ce titre le point de vue que « la perversion, forme érotique de la haine, (...) permet de transformer le trauma infantile en triomphe chez l'adulte » (Stoller, 1976, cité par Fogle et Myers, 1991, p. 36) ; et la théorie de Chasseguet Smirgel (1983), selon laquelle les perversions résultent d'une confusion de genres et de génération qui s'établit dans les premières années du développement et qui est souvent encouragée par les adultes ; si bien que, par exemple, une fille peut être induite dans l'idée d'imaginer fantasmatiquement que son propre corps sexué contient les organes génitaux masculins, ou encore qu'elle peut se comporter envers son père comme si elle était sa femme.

*

Mais revenons encore une fois à *Belle de Jour*. S'il y a un clivage schizoïde entre l'ordre bourgeois au sein de la relation conjugale de Séverine (ou de son manque de relation conjugale), avec d'un côté les vacances de ski, les échanges de balles au club de tennis et les dîners en soirée, et d'un autre côté la débauche sexuelle sur un mode pervers, déviant et perturbant lors des après-midi dans la maison close, je pense qu'il y a en même temps une continuité frappante entre ces deux mondes d'apparence si différents. Ainsi, l'élégance austère de Séverine (et de Deneuve) – que reflète la froide formalité de *la mise en scène* de Bunuel et de la photographie de Sacha Vierny – se moule aussi facilement dans l'ambiance sordide de l'établissement de Madame Anaïs, du fait que la corruption et l'hypocrisie correspondent à l'existence de la classe moyenne à laquelle appartient Séverine.

Nous pourrions spéculer sur le fait que la maison close, antithèse du mariage, a pour fonction de garder inconsciemment vivant celui-ci, et avec lui, la normalité qu'il symbolise. Après tout, comme le met en évidence Mc Dougall, « la plupart des perversions sexuelles (...) sont des tentatives d'obtenir et de maîtriser une relation hétérosexuelle. » (1991, p. 120) Le lien, le *trait d'union*, le message est en fait Monsieur Husson. Appartenant bien plus que Séverine à ces deux mondes, de manière pour ainsi dire naturelle, il passe concrètement la

frontière en se rendant lui-même comme client de la maison close, laissant avec mépris un peu d'argent à Séverine pour acheter des chocolats à Pierre, et en révélant finalement à Pierre ce que fait sa femme chaque après-midi entre deux et cinq heures.

Peut-être verra-t-on ici une référence explicite à Shakespeare dans Falstaff, lorsque Madame Ford rend visite à Falstaff pour une heure de loisir « entre dix et onze » (ou encore dans le livret d'Arrigo Boito pour l'opéra de Verdi, '*dalle due alle tre*'). Comme dans la Rome antique : *Semel in anno licet insanire [Une fois par année (c'est à dire une seule fois par année à Carnaval) toute conduite licencieuse est permise]*, une telle restriction temporelle, tout comme l'ensemble des règles non verbales qui régissent la vie dans une maison close, procure en fait un contenant face aux dangers que représente la déviance sexuelle. En d'autres termes, c'est la présence de telles limites qui permettent à un comportement subversif de l'ordre social de prendre place sans qu'il conduise au débordement vers la folie ou vers la tragédie – ce qui bien évidemment se réalise lorsque Marcel enfreint ces règles de force. En fait, l'implication émotionnelle de nos protagonistes relativement à Marcel représente pour Séverine un danger bien plus menaçant pour son équilibre psychologique et pour son fragile mariage avec Pierre que son comportement asexué dans la chambre conjugale ou que ses comportements sexuels en 'Belle de jour' dans la maison close.

*

Finissons par la fin – ou par le début.

Et si l'attelage tiré par les chevaux, avec son tintement de cloches qui rassure tout en rompant la quiétude, indiquait que tout ce que nous avons vu sur l'écran n'aurait été qu'un long rêve ? Que le fantasme et la réalité, comme le désir et sa réalisation, tirent leur *raison d'être* l'un de l'autre et finissent toujours par se rencontrer ? Alors le rôle des œuvres d'art – un bon film par exemple – serait de nous rappeler que tous deux sont en définitive inséparables.

REFERENCES

- Buñuel, L. 1982. *My Last Breath*. London: Vintage, 1994.
- Chasseguet-Smirgel, J. 1983. 'Perversion and the universal law', *International Review of Psycho-Analysis*, 10, pp. 293-302.
- Cooper, A. 1991. 'The unconscious core of perversion', in Fogel, G. and Myers, W., eds.

1991, pp. 17-35.

Fogel, G. 1991. 'Perversity and perverse: updating a psychoanalytic paradigm', in Fogel, G. - Myers, W., eds., 1991, pp. 1-13.

Fogel, G. and Myers, W., eds. 1991. *Perversions and Near-Perversions in Clinical Practice*. New Haven & London: Yale University Press.

Freud, S. 1905a. 'Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria' In *Standard Edition, Vol. 7*. London: Hogarth Press, 1953, pp. 1-122.

----- 1905b. 'Three essays on the theory of sexuality'. In *Standard Edition, Vol. 7*. London: Hogarth Press, 1953, pp. 123-243.

----- 1915. 'Instincts and their vicissitudes'. In *Standard Edition, Vol. 14*. London: Hogarth Press, 1957, pp. 109-140.

----- 1927. 'Fetishism'. In *Standard Edition, Vol. 21*. London: Hogarth Press. 1961, pp. 147-157.

Glasser, M. 1986. 'Identification and its vicissitudes as observed in the perversions', *International Journal of Psycho-Analysis*, 67, pp. 9-16.

Kaplan, L. 1991 'Women masquerading as women', in Fogel, G. and Myers, W., eds. 1991, pp. 127-152.

Kernberg, O. 1991 'Aggression and love in the relationship of the couple', in Fogel, G. and Myers, W., eds. 1991, pp. 153-175.

Khan, M. 1979. *Alienation in Perversion*. London: Maresfield Library, 1989.

McDougall, J. 1991. 'Perversions and deviations in the psychoanalytic attitude' in Fogel, G. and Myers, W., eds. 1991, pp. 176-203.

Metz, C. 1974. *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

Sabbadini A. 2000a. 'Watching voyeurs: Michael Powell's *Peeping Tom* (1960)', *The International Journal of Psychoanalysis*, 81, pp. 809-813.

----- 2000b. 'The attraction of fear: Some psychoanalytic observations on Alfred Hitchcock's *Vertigo*'. *The British Journal of Psychotherapy*, 16, pp. 507-511.

Stoller, R. 1991. *Perversion*. New York: Pantheon.

Traduction française: Candy Aubry, Silke Crattel, Nina de Spengler, Emad Bishara et François Gross. Coordination et relecture : François Gross

Luis Bunuel

Luis Bunuel est né en 1900 en Espagne. Il reçut une éducation très stricte chez les Jésuites, éducation dont bon nombre de ses films ont reflété ultérieurement l'obsession religieuse et le comportement subversif. Il étudie à l'Université de Madrid où il se lie d'amitié avec l'artiste Salvador Dali et le poète Federico Garcia Lorca. Il s'établit ensuite à Paris où, accompagné de Dali, il réalise en 1929 le film de 17 minutes, *Un chien andalou*. Par son sens provocant de la mise en image, le film conféra rapidement à Bunuel le rôle de père du cinéma surréaliste. Son premier grand film fut *L'âge d'or*, en 1930, filmé également en style surréaliste, où il s'en prend violemment à l'Eglise et à la classe moyenne.

Après la Guerre Civile d'Espagne, Bunuel émigre aux Etats-Unis où il travaille pour le Musée d'Art Moderne de New-York et en tant que doubleur pour des films à la Warner Bros à Hollywood, avant de s'établir à Mexico vers la fin des années quarante. Là, parmi d'autres mélodrames très injurieux pour l'époque, Bunuel tourne une magnifique fresque des enfants des rues, *Los Olvidados*, en 1950, pour lequel il reçoit le titre de meilleur réalisateur au Festival de Cannes. En 1961, il retourne en Espagne pour la mise en scène de *Viridiana*, qui obtint la palme d'or à Cannes, mais qui fut interdit en Espagne pour cause de blasphème. Ses chefs-d'œuvre tardifs – comme *L'ange exterminateur* en 1962, *Le journal d'une femme de chambre* en 1962, *Belle de jour* en 1967, *Tristana* en 1970, *Le charme discret de la bourgeoisie* en 1972 et *Cet obscur objet du désir* en 1977 – ont confirmé la popularité de Bunuel et son statut incontesté parmi les plus grands cinéastes européens. Il est mort à Mexico en 1983.

Il tournait ses films en à peine quelques semaines, ne déviant jamais du script et prenant les scènes autant que possible sur le vif pour que le temps de montage du film soit aussi réduit que possible. A sa sortie en 1967, *Belle de jour* fut très bien reçu par la critique, au grand damne des opinions bien-pensantes qui criaient au scandale. Mais Luis Bunuel avait déjà produit près de 26 films. Cependant, bien qu'ayant acquis sa réputation auprès des *cinéphiles*, ce n'est qu'avec *Belle de jour* que sa popularité atteint la faveur d'un très large public international. Bernardo Bertolucci m'a raconté qu'il vit Bunuel très angoissé lorsque son film fut projeté au Festival de Venise (où il gagna le Lion d'or) à tel point qu'il dut quitter la salle

avant la fin de la projection. Mais, à cause de son thème tendancieux pour l'époque – les activités sexuelles perverses accomplies en secret par une belle femme timide d'un milieu respectable - et à cause de la censure que le film dut affronter, tout comme *Le dernier tango à Paris* de Bertolucci cinq ans plus tard, *Belle de jour* conféra à son auteur la célébrité.

Belle de jour

(1967, France, 101 min)

Direction Luis Bunuel

Scénario Luis Bunuel et Jean-Claude Carrière d'après le roman de Joseph Kessel

Photographie Sacha Vierny

Castings Catherine Deneuve, (Séverine), Michel Piccoli (Monsieur Husson), Geneviève Page (Madame Anaïs), Pierre Clementi (Marcel)

Résumé

Fantasmes et réalité s'entremêlent dans un voyage surréaliste à la découverte du monde de Séverine (Catherine Deneuve) - une jeune, belle et élégante parisienne mariée à Pierre (Jean Sorel), un médecin. Apprenant l'existence d'une maison close de luxe par la bouche d'une connaissance, Monsieur Husson (Michel Piccoli), elle décide non sans hésiter d'aller y travailler comme prostituée dans ses heures libres de l'après-midi. Sous le pseudonyme de 'Belle de jour', son travail dans cette maison close efficacement tenue par Madame Anaïs (Geneviève Page) la conduit timidement à des expériences de conduites sexuelles perverses (de la nécrophilie au voyeurisme en passant par le sado-masochisme et le fétichisme), afin de répondre aux sollicitations de ses clients les plus exigeants, en particulier un jeune criminel du nom de Marcel (Pierre Clementi), dont elle commettra l'erreur de tomber amoureuse.

Copyright © Andrea SABBADINI, 2010

