

24 images

24 iMAGES

Catherine Breillat
L'inclassable

Laurence Lejour-Perras

Number 196, September 2020

Sexe | Pour un cinéma subversif

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/94245ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lejour-Perras, L. (2020). Catherine Breillat : l'inclassable. *24 images*, (196), 26–31.

Catherine Breillat

L'inclassable

PAR LAURENCE LEJOUR-PERRAS



↑ Romance (1999)

**Une incursion novatrice,
crue et encore trop
rare dans la sphère
sexuelle féminine.**

Impossible d'aborder la sexualité au cinéma sans convoquer l'œuvre de Catherine Breillat. Refusant les étiquettes de cinéaste féministe et de cinéaste des femmes, de cinéaste érotique ou pornographique, l'inclassable réalisatrice française reprend toutefois les codes de ces différents genres pour les déconstruire, les exacerber, voire les lancer au visage de son auditoire, non sans rire dans sa barbe au passage. Subversive, Breillat? Certes. Mais sous une réalisation parfois emphatique, elle a surtout su proposer, dès *Une vraie jeune fille* en 1976, une incursion novatrice, crue et encore trop rare dans la sphère sexuelle féminine.

Les cinéphiles s'étaient étonnés d'être aussi émus par un des premiers témoignages du désir au féminin dans *La leçon de piano* (1993), éveil pudique aux plaisirs de l'amour et de la chair qui nous était narré par la protagoniste muette de Jane Campion. Sans aucunement déprécier le chef-d'œuvre de la réalisatrice néo-zélandaise, devait-on toutefois réellement se surprendre qu'une vision féminine sur l'érotisme déroge ainsi aux normes établies, après avoir consommé pas moins d'un siècle de conceptions de réalisateurs sur le sujet? Que cette vision intimiste nous expose de nouvelles perspectives sur un acte somme toute assez trivial?

Si, contrairement à Jane Campion, Catherine Breillat ne donne pas dans les dentelles et les histoires d'amour, elle mise, elle aussi, sur les discours intimistes à saveur souvent psychanalytique de ses héroïnes pour démonter un à un les mythes relatifs à la sexualité féminine; mythes auxquels le cinéma, du conte de fées au film pornographique, a fastueusement contribué.

LA MORT DE LA SAINTE-NITOUCHE

Assise face à Paul, recroquevillée sur elle-même, fumant nerveusement une cigarette, Marie est en larmes. On présume une rupture imminente, une mésentente, une infidélité avouée par Paul, peut-être. Il n'en est rien: la protagoniste de *Romance* (1999) est chagrinée parce que son amoureux n'a plus envie de la baiser. Elle n'en peut plus de l'attendre, en souffre profondément, alors que Paul renchérit « qu'il n'y a pas que ça dans la vie ».

Ainsi est instaurée, dès les premières minutes du film, la dynamique des genres qui traverse la filmographie de Breillat: exit les princesses rêvant d'amour dans un lit de pétales de roses ou les Lolita séductrices dont la libido toxique est repérable à des milles à la ronde. Les protagonistes de Breillat sont justement de « vraies jeunes filles » et des femmes caractérisées par l'affirmation de leurs désirs sexuels, des désirs résolument indépendants de leurs sentiments amoureux.

Marie, c'est la pureté incarnée, c'est l'enseignante aux traits angéliques à qui on donnerait le bon Dieu sans confession. Et pourtant – *pourtant!* – cette soif de jouissance la mènera dans une quête méthodique du plaisir, du coït charnel – avec nul autre que l'acteur bien connu du X Rocco Siffredi – à la bienveillance et l'empathie d'un dominateur. Comme si tout cela devait relever d'un paradoxe.

La cinéaste souligne par ailleurs ces doubles standards à gros traits dans *Sex is comedy* (2002), une mise en abîme relatant les déboires d'une réalisatrice à l'image de Breillat qui tente d'obtenir de ses acteurs juvéniles une scène érotique digne de cette appellation. Jeanne, la cinéaste, y va de généralités sur le pouvoir d'attraction des filles chastes, passives, délicates, qui se gardent bien de préserver leur dignité au lit, alors qu'elle-même use de fines stratégies de séduction avec son équipe de tournage, à l'extrême opposé de l'archétype féminin dépeint. Jeanne empoigne, dirige, s'expose, soutient le regard à la limite de l'indécence alors qu'elle doit gérer les crises de diva de son acteur qui se sent objectifié et refuse de retirer ses chaussettes. L'ironie est peu subtile, mais tout de même appréciable.

Breillat mélange grossièrement les genres, notamment pour mieux interroger ce qui s'impose comme modèle désirant-désirable à l'écran. À l'instar de Paul, en tant que spectateur, méprise-t-on la protagoniste de *Romance* de chercher ainsi à assouvir ses pulsions? On se retrouve aussi médusé devant les propos d'Anaïs, la préadolescente rondelette de *À ma sœur!* (2001), qui affirme que les femmes ne « s'usent pas » au passage des nombreux amants « comme des savonnettes », mais bénéficient, au contraire, de la somme de leurs expériences. Sa sœur, la croqueuse d'homme au physique flatteur, pourrait tenir ces propos sans qu'on ne sourcille trop, mais Anaïs... Or, ça n'est pas parce qu'elle ne correspond pas aux canons sexuels du cinéma qu'elle est, elle-même, dénuée de désirs. Ça semble être une évidence, mais soyons honnêtes, rares sont les femmes sexuées au cinéma qui ne feraient pas d'abord l'envie du spectateur. Les héroïnes de Breillat existent pour elles-mêmes; elles sont *sujets* de leurs désirs et non pas *objets* de ceux du spectateur.

LE GRAND DÉMANTÈLEMENT

Le cinéma de Breillat, c'est aussi le démantèlement de l'érotisme tel qu'on le connaît depuis les débuts de sa représentation. Si la réalisatrice crée d'esthétiques tableaux qui ne sont pas sans rappeler les odalisques de la peinture orientaliste, la très controversée *Origine du monde* de Courbet, ou certains clichés du cinéma japonais, ça n'est que pour mieux revenir à la charge et contrer le plaisir du voyeur.

↑ À ma sœur (2001) → Romance (1999) → Sex is Comedy (2002)





↑ → Anatomie de l'enfer (2004)

Dans *Anatomie de l'enfer* (2004) – *l'enfer* faisant ici référence au sexe féminin – la protagoniste est élégamment étendue de tout son long, nue, sur des draps de satin vert durant les quatre nuits que dure son entente avec l'homme. Mais contrairement aux odalisques, ces femmes exploitées pour satisfaire le regard des amateurs d'art et d'exotisme, c'est l'héroïne qui *exige* ici de se faire regarder. Créant une atmosphère feutrée appelant l'érotisme, la réalisatrice balance toutefois inopinément de très gros plans des organes génitaux et de leurs fluides à son spectateur. Et vlan un sexe, et vlan de la glaire, et vlan du sang menstruel. En une fraction de seconde, la bonne vieille recette du striptease tombe à plat.

Le film ne penche pas plus dans le porno, puisqu'il ne laisse pas le spectateur accompagner les personnages dans leurs rapports sexuels ou même s'identifier à leur jouissance : les orgasmes sont asynchrones, tantôt larmoyants, tantôt paralysants. *Anatomie de l'enfer* est sans équivoque un affront au divertissement voyeuriste – divertissement que Jeanne dans *Sex is comedy* énonce très justement en dirigeant son caméraman : « Je veux voir et pas voir. »

Dans la même veine, la filmographie de Breillat se fait un devoir de démythifier la sacro-sainte pénétration pénienne. Le personnage de « la femme » dans *Anatomie de l'enfer* – puisqu'elle est littéralement dépourvue d'identité –, ne jouit jamais par coït, mais explique à son partenaire que c'est de *savoir* que c'est le mouvement de sa main à *lui* à l'intérieur d'elle qui suscite l'excitation, puis l'orgasme. Elle compare le format d'un tampon hygiénique à celui d'une verge humaine, insistant sur l'absence de sensations que l'un comme l'autre génère en elle. Breillat déconstruit l'idée d'une jouissance automatique chez les deux parties comme s'il s'agissait d'une adéquation géométrique infallible des organes génitaux, tel qu'on se plaît à le faire croire dans les films pornographiques.

En revanche, dans *Romance*, Marie aborde avec lucidité, non sans une honte sous-jacente, ses fantasmes de *glory hole* : un lieu où des hommes anonymes la baiseraient, dissociant son corps de son esprit. Parallèlement, elle atteint une certaine forme d'extase par son plaisir de soumission, d'abandon, « de déshonneur », sans oublier l'effet de surprise qu'une telle mise en scène provoque chez elle. Breillat renverse l'idée de la sexualité féminine morale, entièrement reléguée à la sphère amoureuse, en allant jusqu'à répéter, tel un leitmotiv qui traverse son œuvre, que les femmes sont souvent excitées par les hommes qui les dégoûtent. Certes, femmes et psyché vont de pair, mais pas dans le sens qu'on s'est plu à le répéter pour reconforter les hommes craignant que leur femme ne leur échappe.

À l'aube du XXI^e siècle, le cinéma de Catherine Breillat s'est imposé en offrant un point de vue féminin longtemps attendu et en s'attelant aux angles morts de la sexualité féminine qu'il aborde. Comme si, pour la première fois, quelqu'un reconnaissait enfin qu'assises dans leur siège, devant l'écran, se trouvaient aussi des spectatrices.