

7-10-2013

La chute de la femme-objet:comment Catherine Breillat intègre son discours érotique féminin à la conceptualisation de la femme-sujet, à travers la caméra, dans ses deux films Anatomie de L'enfer et À ma soeur

Ojana Albuquerque

Follow this and additional works at: https://digitalrepository.unm.edu/fll_etds

Recommended Citation

Albuquerque, Ojana. "La chute de la femme-objet:comment Catherine Breillat intègre son discours érotique féminin à la conceptualisation de la femme-sujet, à travers la caméra, dans ses deux films Anatomie de L'enfer et À ma soeur." (2013). https://digitalrepository.unm.edu/fll_etds/78

This Thesis is brought to you for free and open access by the Electronic Theses and Dissertations at UNM Digital Repository. It has been accepted for inclusion in Foreign Languages & Literatures ETDs by an authorized administrator of UNM Digital Repository. For more information, please contact disc@unm.edu.

Ojana Dominique de Freitas Ferreira Albuquerque

Candidate

Foreign Languages and Literatures

Department

This thesis is approved, and it is acceptable in quality
and form for publication:

Approved by the Thesis Committee:

Walter Putnam, Chairperson

Stephen Bishop

Pamela Cheek

**LA CHUTE DE LA FEMME-OBJET: COMMENT CATHERINE BREILLAT
INTÈGRE SON DISCOURS ÉROTIQUE FÉMININ À LA CONCEPTUALISATION
DE LA FEMME-SUJET, À TRAVERS LA CAMÉRA, DANS SES DEUX FILMS
*ANATOMIE DE L'ENFER ET À MA SOEUR***

By

Ojana Dominique de Freitas Ferreira Albuquerque

Bachelor of Languages, Literatures and Foreign Civilisations,
University of Sorbonne III, 2010

THESIS

Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of

**Master of Arts
French**

The University of New Mexico
Albuquerque, New Mexico

May, 2013

Dedication

À mes parents et à ma sœur: “o presente é tão grande não nos afastemos. Não nos afastemos muito. Vamos de mãos dadas”(Drummond). Pour l’amour de tous les jours, la confiance, la liberté.

À Pedro Paulo: ton soutien a été fondamental, merci de n’avoir pas permis que je devienne complètement folle.

À Priscila: mais un peu de folie est tout à fait nécessaire. Com loucura e carinho.

Acknowledgments

I would like to sincerely thank the members of my thesis committee, and I first of all want to acknowledge Dr. Walter Putnam, my thesis chair, for being so helpful, dynamic and patient, I truly admire his “zen” way of dealing with me and I would like to thank him for inspiring me, offering advice and feedback during the process of writing my thesis. Without him, this project would have never been born (and/or finished).

Furthermore, I want to thank the two other members of my committee, Dr. Pamela Cheek and Dr. Stephen Bishop, whose knowledge and support were always valuable.

I would like to acknowledge the Department of Foreign Languages and Literatures (FLL) at the University of New Mexico for the support and the Teaching Assistantship they offered me.

I also want to thank Jacqueline Ochoa who was extremely supportive, gave me motivation whenever I needed and became a friend.

**LA CHUTE DE LA FEMME-OBJET: COMMENT CATHERINE BREILLAT
INTÈGRE SON DISCOURS ÉROTIQUE FÉMININ À LA CONCEPTUALISATION
DE LA FEMME-SUJET, À TRAVERS LA CAMÉRA, DANS SES DEUX FILMS
*ANATOMIE DE L'ENFER ET À MA SOEUR***

By

OJANA DOMINIQUE DE FREITAS FERREIRA ALBUQUERQUE

Bachelor of Languages, Literatures and Foreign Civilisations,
University of Sorbonne III, 2010
M.A., French, University of New Mexico, 2013

ABSTRACT

La chute de la femme-objet: comment Catherine Breillat intègre son discours érotique féminin à la conceptualisation de la femme-sujet, à travers la caméra, dans ses deux films Anatomie de l'Enfer et À ma sœur probes the ties between the formation of women's subjectivity in Breillat's movies, its results in cinematographic sphere and its impact on spectators. On the movie screen, what was then unknown provokes deep reactions for showing us representations that go towards, against, and beyond our ontological experience as spectators. This sense of reality is highly prolific, since, by feeling restless, we start posing questions and thus, we release our criticism, not remaining stuck or passive in front of reality. Breillat's movies reach their climax when the restlessness and discomfort reach the spectator.

The present work is an attempt to raise questions that may seem contradictory and trying to answer them in a more accessible way, having in mind what is essentially human in

each of us. The two movies I have looked at, *Anatomy of Hell* and *Fat Girl*, represent women in their search for their own subjectivity, here defined as “a complex relation of meaning, effects, habits, dispositions, associations, and perceptions resulting from the semiotic interaction of self and outer world” (De Lauretis 1987, 18).

In Breillat’s movies, the eroticism will focus on the woman’s body, showing that it is possible to depict the feminine eroticism in a way that will emphasize the woman’s role as a genuine subject and not as a mere object.

All that a woman can express as a subject, I call "feminine erotic discourse." For this to happen Breillat foresees each camera movement, paying attention to each scenario’s and zoom lens’s meaning. She chooses what is more suitable for her target, because the tiniest mistake can reduce women to the status of an object again.

Table of Contents

I - Introduction	1
Le mariage entre la littérature et le cinéma témoigné par Catherine Breillat	1
L'importance de la caméra et la captation de l'érotisme féminin.....	3
II - <i>Erotica</i>: pouvoir et impouvoir, l'amour déstabilisateur et la violence transgressive. 8	8
Les usages de l'érotisme féminin.....	8
L'érotisme féminin comme pouvoir.	12
L'impuissance du discours là où la honte existe.....	17
L'amour comme stage perpétuel d'instabilité.....	22
Le mystère comme source irréparable du désir.	23
La sensualité de la femme impure.	25
La mort comme transcendance.	28
La violence et le discours érotique.....	30
Le viol sentimental et mental.....	32
Le viol physique.....	34
Le silence qui fractionne le temps et favorise le désir.	38
III - La mise en place de son projet : comment Breillat prépare son terrain pour que	
l'érotisme féminin s'y présente	41
Le regard: dans et au-delà de la diégèse	41
Le spectacle sur le plateau: son fonctionnement.....	47
La représentation de la femme	47
« Regarde-moi par là où je ne suis pas regardable. ».....	47
Les deux femmes de Breillat dans <i>À ma sœur</i>	52

L'enjeu de la caméra qui montre le spectacle.....	54
Conclusion	70
Bibliographie	74

I - Introduction

Le mariage entre la littérature et le cinéma témoigné par Catherine Breillat

La formule souvent comprise par le sens commun est celle qui conçoit la littérature comme source verbale et le film comme source visuelle de langage. Malgré la vérité flagrante, cela serait trop facile pour concevoir les deux. Le parallèle entre la littérature et le cinéma connaît de plus en plus une recrudescence abondante grâce à la fièvre des adaptations. Extrêmement populaire de nos jours, les adaptations des romans au cinéma remontent au lointain George Méliès, pionnier du cinéma qui a réalisé *Le Voyage dans la lune*, une adaptation du roman de Jules Verne *De la Terre à la lune*. Ce mémoire compte sur une écrivaine qui ne se contente point d'écrire seulement ses œuvres, mais qui veut les sacrifier sur l'écran. En outre, la question qui se pose immédiatement ici sera : pourquoi fait-elle du cinéma ? Dans ces deux films qui seront la base de ce mémoire : *Anatomie de l'enfer* et *À ma sœur*, qu'arrive t-elle à montrer par sa caméra qui reste moins notable dans ses romans ? De prime abord, il va falloir préciser que Breillat ne néglige point la force de la littérature qui est notamment essentielle et sert de médiateur des scènes de ses films. Par médiateur, se comprend ici un appui incontournable de la scène sur la littérature, la première ne pouvant exister qu'à la dépendance de l'autre, sinon, dit Breillat :

(Il faut un substrat littéraire), sinon on écrit un scénario dérisoire et après, on ne pourra pas créer le film sur le plateau. Il faut avoir des mots qui ont une musique. Il faut que la littérature vous donne autre chose que: 'Elle est sur le lit, elle écarte les jambes, il la regarde'.

La littérature et le cinéma ont, avant tout, le langage comme point commun de départ. Cette caractéristique commune permet à Breillat de faire le pont entre ce qu'elle écrit et ce

qu'elle montre en revisitant un moyen médiatique « pur » et exclusif en faveur d'un autre plus hybride. Ce projet est prodigieusement évident surtout dans *Anatomie de L'enfer* dans lequel la *voix off*¹ (qui, d'ailleurs, appartient à Breillat), alimente les images de manière sidérante. Ainsi, les images montrées ne sont pas nues ou plates d'aura, dans le sens qu'elles ne se présentent pas de façon pauvre où l'image est simplement égale à la propre image : elles amènent une couche plus profonde et subjective qui serait impossible de capter seulement par la présence muette des images. Le résultat est que ses scènes restent très loin d'être « sage comme une image ». Cette voix attribue du mouvement aux scènes, en les empêchant d'avoir un seul format pétrifié et immuable. Ce qu'elle fait, cette voix, est de nourrir l'image par un flot de possibilités, en mettant ainsi, à disposition du spectateur l'interprétation qui mieux lui touchera. Ses dialogues aussi, comme dans le cas de *À ma sœur*, suivent le rôle de cette *voix off*, ils enlèvent toute 'tyrannie' d'interpréter la scène d'une seule manière et 'démocratisent' l'exégèse. Dans *Film Theory and Criticism*, Mary Ann Doane, argumente que :

We tend to repeat on the level of theory the industry's subordination of sound to image, the term "voice-off" does name a particular relationship between sound and image—a relationship which has been extremely important historically in diverse film practices. While it is true that sound is almost always discussed with reference to the image, it does not necessarily follow that this automatically makes sound subordinate. The voice-off deepens the diegesis, gives it an extent which exceeds that of the image, and thus supports the claim that there is a space in the fictional world which the camera does not register. In its own way, it accounts for lost space. The

¹ Une voix qui n'appartient pas à la scène proprement dite.

voice-off is a sound which is first and foremost in the service of the film's construction of space and only indirectly in the service of the image. It validates both what the screen reveals of the diegesis and what it conceals. (322-323)

La réflexion de Doane case avec ce que j'argumente, c'est à dire, de l'importance de la voix-off qui ne se subordonne pas aux images, mais qui les offre des multi-dimensions (celle de la conscience, du corps, de l'espace, du temps etc) au lieu d'une seule.

La fusion entre la littérature et le cinéma met sur le plateau la pratique de la théorie, elle agrège aux images son sous-titre oral et vice-versa, en apportant, sans doute, son avis visuel d'un monde qui normalement ne sortirait point de l'imagination des gens qu'ont plutôt du contact avec les formules littéraires. Le fils de ce mariage est le surgissement de la figure de la femme, son image est captée par une caméra sans vices de genre², une caméra libératrice de l'orientation vers l'objectification de la femme. Est ce qu'il y a dans le cinéma la possibilité de construire une femme-sujet ? Il sera question, au cours de ce mémoire, de discuter les pratiques cinématographiques de Catherine Breillat qui dépassent et subvertissent cette question d'absence de « caméra neutre »³, des pratiques qui donnent une vision différente de celle prise pour acquis dans la pratique du cinéma, c'est-à-dire, un regard de mâle hétérosexuel, autrement dit, un regard sexué.

L'importance de la caméra et la captation de l'érotisme féminin

Apprivoiser le temps, enregistrer l'espace, conquérir le mouvement, matérialiser en image la peur, le désir, les rêves. Sur des parois des grottes, nous voyons encore des empreintes de mains, des silhouettes d'animaux, des signes qui restent mystérieux qui datent

² Genre sera utilisé comme traduction de « gender » de l'anglais, même si ce mot est, à priori, dépourvu de dénotation sexuelle. Par vice de genre, je comprends une caméra qui privilégie le genre masculin et qui fournit un regard de l'homme toujours souverain et sujet et évidemment offre à la femme la position d'objet.

³ « Caméra neutre » : une caméra pas encore prédéterminée à capter la femme comme objet du regard masculin.

de plus de 30.000 ans. Depuis le début de l'humanité, l'être humain s'ingénie à documenter sa vie. Arriver aux appareils qui feront saillie au cours de ce travail (notamment la caméra chez Breillat) est un chemin, bien évidemment entrecoupé par l'évolution du cinéma. La caméra et le cinéma sont intimement liés et vont se prêter main forte en faisant usage commune d'un aspect physiologique de l'œil humain : la « persistance rétinienne ». Découverte dans la première moitié du 19^{ème} siècle, c'est le fait que l'image que l'on perçoit reste imprimée sur la rétine environ 1/10 de seconde. Entre chaque image perçue par la rétine, il existe un vide qui reste physiologiquement impossible à remarquer par l'être humain. C'est la persistance rétinienne qui nous permet de remplacer ce vide par ce qui est resté enregistré et mémorisé par la rétine. On voit, donc, que le cinéma est incapable de reproduire un mouvement continu, sa production est résultat d'une séquence d'images. À lui, il ne reste que la production des extraits figés de ce mouvement, laissant au cerveau le soin de recréer l'intégralité du mouvement.

Le rôle de la caméra chez Catherine Breillat est incontournable. Qu'est ce qu'elle arrive à apprivoiser de manière différente des autres qui s'engagent aussi dans l'art du cinéma? Une affaire ici est certaine : l'érotisme qui accorde tout le fond, au moins, de ces deux œuvres- *Anatomie de L'enfer* et *À ma sœur*. L'érotisme qu'elle arrive à visiter est l'apex de son travail, mais pas n'importe lequel, ici on parlera de l'érotisme féminin. Par « érotisme féminin », je dénote, bien évidemment, un érotisme différent du masculin. Ce travail se propose d'examiner dans la première portion ce que je comprends comme « discours érotique féminin ». Le discours en soit sera d'extension maxime, c'est à dire, tout ce que comprend/représente: la sexualité (notamment), la parole, les images, les dialogues, la caméra, les personnages, les scènes, l'avis de Breillat, de manière à, en prime abord, établir

ce discours et ensuite le montrer comme un formateur d'une femme-sujet. Je pars du principe que l'érotisme dépend du corps, il n'y a point d'érotisme sans la mention, la suggestion ou la présence matérielle d'un corps. Tout corps est sexué dès sa naissance il présente des éléments d'homme ou de femme, ce qui peut le mener et lui permettre sa sexualisation qui sera la pratique qui englobe ce corps pour des buts sexuels. Ce corps est matière qui permet la sexualité et la sexualité celle qui provoque l'érotisme. Cet érotisme, à son tour, sera vécu à travers les personnages de Breillat, sous une optique innovatrice qui permet à la femme de prendre le rôle de sujet, c'est ici, que le discours triomphe intégralement et entraîne la chute de la femme-objet.

La difficulté sera de poursuivre l'existence d'une sexualité féminine autonome plutôt qu'une sexualité féminine existante en opposition à la masculine. Lucy Bland évoque cette question dans son essai en réponse au célèbre travail foucauldien sur la sexualité :

The polarity 'male'/female' has been and remains a central theme in nearly all representations of sexuality. Within 'common-sense', male and female sexuality stand as distinct: male sexuality is understood as active, spontaneous, genital, easily aroused by 'objects' and fantasy, while female sexuality is thought of in terms of its relation to male sexuality, as basically expressive and responsive to the male. (57)

Par quel moyen le discours érotique féminin, principalement dans ces deux films (*Anatomie de L'enfer* et *À ma sœur*) sera authentique et praticable au point d'établir une figure notable de la femme en tant que sujet ? On comprend ici la subjectivité dans le même sens auquel Teresa de Lauretis s'adresse dans le dernier chapitre de *Alice doesn't*, c'est à dire, sous le terme « expérience ».

I use the term 'experience' to designate the process by which, for all social beings, subjectivity is constructed. I sought to define experience more precisely as a complex of meaning effects, habits, dispositions, associations, and perceptions resulting from the semiotic interaction of self and outer world. The experience shifts and is reformed continually, for each subject, with her or his continuous engagement in social reality. Following through the critical insights of Virginia Woolf and Catharine MacKinnon, female subjectivity and experience are necessarily couched in a specific relation to sexuality. And however, insufficiently developed ». (26)

J'aborde plusieurs concepts et thèmes pour arriver à cette formation d'un sujet féminin, résultat de l'expression de l'érotisme qui à son tour, est propulsé par la sexualité. Dans la première partie, je navigue par la puissance du discours intégré par Breillat, quelle est la force du personnage féminin et l'extension de son obstination pour se découvrir en tant que sujet ? Comment elle se détache, peu à peu, de la dépendance du discours de l'érotisme masculin, en faveur de la conception du sien ?

Et comment le discours peut échouer ? Dans quel cadre ? Des éléments qui font partie du sein de la discussion seront évoqués, des termes comme le désir, l'impureté de la femme, l'amour et la mort, seront minutieusement définis et explorés afin de bien situer le chemin pour arriver à l'érotisme et la subséquente formation d'un sujet. La violence sera également adressée par deux épisodes bien distincts de viol : un viol sentimental qui consiste, pour Breillat, en (le) vrai viol du film, alors que socialement j'argumente qu'il est tolérable et le viol physique qui est très bouleversant socialement, conserve une violence en soi qui, d'autre part, provoque rupture et débouche au plaisir. Ses films reflètent des pensées qu'on n'ose pas saisir de si près, qui brisent le miroir des esprits fragiles, et qui démolissent des convictions

rases, mais ce même miroir renvoie des Verités qui unissent ces fragments brisés en faveur d'une construction beaucoup plus imposante : celle de l'Être.

II - *Erotica*: pouvoir et impouvoir, l'amour déstabilisateur

et la violence transgressive

Les usages de l'érotisme féminin

L'étymologie du mot « érotisme » remonte à la Grèce (*érōs*) et, à l'origine, désignait l'assemblage entre l'amour passionné et le désir sexuel, ce qui a été personnifié en Eros, un dieu mythologique. Pour cette raison, non rarement, le concept de l'érotisme est lié à l'amour en fonction de la racine commune au dieu Eros. J'argumente que l'amour, pourtant, peut être érotique ou pas, c'est à dire, aimer en soi n'est pas nécessairement lié à l'érotisme. Les grecs ont démembré l'amour en : Eros en tant qu'une recherche de ce qui manque, la *philia*, définit par l'amitié et, finalement, l'amour de Dieu, qu'ils ont appelé *ágape*. Ses termes se déploient en plusieurs sortes d'amour : l'*éunoia*-l'amour centré à la bienveillance et dévotion, *ágape*-l'amour gratuit, *storgê*-la tendresse, le *pothos*-l'amour du désir, *charis*-l'amour reconnaissant et de complaisance et la *mania*-la passion exacerbée (Leloup Jean-Yves). Je pars du principe que l'amour n'est érotique que quand il est sensible à la tension entre corps et esprit, sensible au dialogue entre la chair et l'anima, c'est-à-dire : quand non seulement l'intérieur du corps d'un individu (le sentiment abstrait, les sensations) se manifeste, mais quand l'extérieur du corps participe activement du processus. Par activement je veux dire que le corps en soi n'est point érotique, il devient érotique quand il exprime/active la sexualité. Faisons d'abord cette distinction : un corps est toujours sexué, il comporte naturellement des éléments sexuels d'homme ou de femme (pénis, vagin, poitrine, cuisse etc), mais ce corps sexué peut aussi être un corps sexualisé, qui incarne la fonction sexuelle en faisant usage de ces éléments sexuels pour la finalité du sexe proprement dit ou insinué ; un corps sexualisé est celui dont les éléments vont au-delà des dimensions purement anatomiques et biologiques, mais qui les

utilise pour arriver à une couche plus élaborée, subjective et profonde, en pouvant être du domaine de la sensualité, par exemple.

Pourquoi dis-je que tout amour n'est pas érotique ? Je conçois que la condition obligatoire pour que l'érotisme existe est le corps. Il n'y a pas d'érotisme sans corps (ou sans la moindre suggestion, mention ou idée du corps), c'est sa forme absolue. Et le corps est, par définition, sexué et peut ou ne peut pas incarner sa sexualité. Maintenant, cela étant dit, un amour basé en *philia*, *ágape*, *éunoia* ou *charis* n'a pas forcément de connotation érotique, puisqu'ils peuvent exister indépendamment d'un corps physique ou suggéré, par exemple comme dans le cas de l'*ágape*, le cas le plus simple pour comprendre ce raisonnement, où l'amour de Dieu ne demande pas un corps matériel et/ou physique ou la *charis* qui peut être amour indépendant d'un corps proprement dit-l'amour pour l'humanité, par exemple. Sous cette optique, je conduirai cette partie du mémoire en considérant l'érotisme comme concept indépendant de l'amour, ainsi que nécessairement dépendant du corps. J'examinerai, pourtant non tout érotisme, mais ce que j'appelle l'érotisme féminin, en partant du principe qu'il se montre différemment de l'érotisme masculin. Voyons pourquoi j'arrive à cette conclusion. Tout érotisme dépend d'un corps et irréfutablement la femme et l'homme naissent avec des corps biologiquement différents et, donc, différemment sexués. Si ces deux corps activent ses éléments sexuels pour expérimenter ce qui est du domaine du sexe, ils les sexualisent et en les sexualisant, ils rentrent dans l'érotisme. Le but n'est pas de réfuter l'identité sexuelle, celle par laquelle homme et femme peuvent s'exprimer, indépendamment du corps, c'est-à-dire : est né homme, mais s'identifie sexuellement avec femme, ou le contraire. Ici, pourtant ce qui nous intéresse est de considérer que homme et femme ont des corps différents, les sexualisent différemment et expérimente l'érotisme de manière inégale. Cette

« sexualisation » est ce qui est point crucial. Pourquoi ils se sexualisent différemment ? Les hommes et les femmes expérimentent le monde de manière forcément différente et leurs sexualités ne fuient pas la règle. « Men are unable to penetrate her (women) special experience through any working of sympathy » (Beauvoir 1410). L'affirmation de Simone de Beauvoir parle de l'homme vis-à-vis la femme, mais ce chemin peut tout à fait illustrer la perspective de la femme, dans le sens inverse, dans le sens qu'un homme qui s'identifie sexuellement comme tel, ne mènera pas une vie égale à celle menée par une femme et vice-versa. Les codes moraux, les valeurs sociales, la posture de l'église, la patriarchie, le machisme, sont des termes connus pour couvrir la femme avec une voile tantôt manifeste tantôt invisible, qui l'opprime, l'infériorise ante l'homme, la cache et/ou la tait. Ce ne serait pas du tout nouveau que j'affirme que ces mêmes termes sont connus pour laisser l'homme muni de privilège, dans une position toujours puissante. Considérer que femmes et hommes existent au monde de manière tout à fait distincte est un formule largement étudiée, reproduite, répandue et repensée, surtout aux mouvements humanistes, plus particulièrement, féministes. Ce qui nous concerne dans ce travail est de considérer (sans rentrer dans les détails des tous les aspects où ils se différencient) que s'ils traversent des expériences variées, chacun à sa façon et possibilité, la sexualité se trouve insérée dans cet ensemble qui varie. En considérant qu'ils expriment cette sexualité distinctement et que je conçois l'érotisme comme l'expression de la sexualité, je ne peux que conclure que l'érotisme masculin s'exprime différemment de celui auquel je me réfère comme érotisme féminin.

La question qui se pose maintenant est autour du choix du terme « érotisme » au lieu de « pornographie ». Je commencerai par expliquer que la pornographie a ses racines venant du grec avec la jonction de *pornee* qui veut dire prostituée et *graphein*, écrire, ce qu'en Grèce

voulait dire une description des prostituées dans la sphère de la santé publique, alors que l'érotisme surgit de manière entièrement distincte, comme déjà abordé antérieurement. Pourtant, Il faut dire que la ligne qui sépare l'une de l'autre est très discutable, tenue et, parfois même discrète, mais ici il sera question de les dissocier, en disant que je m'appuie sur Joseph-Marie Lo Duca en m'accordant intégralement avec lui pour suivre le chemin de mon mémoire. Il voit l'érotisme où règne la suggestion ou l'allusion de la sexualité et considère que lorsque le sexe se démontre obscène et non plus symbolique ou décoratif, nous rentrons dans le monde fermé et triste de la pornographie (3). En outre, je comprends que la pornographie reflète une certaine tolérance limitrophe à l'intolérance, c'est à dire, elle est justement dans ce locus délicat entre l'une et l'autre vis-à-vis des codes moraux et en vigueur d'une société, si les codes ne censurent pas, c'est de l'érotisme si cela dépasse la compréhension sociale, c'est de la pornographie. Celle-ci blesse les codes tandis que l'autre les provoque sans les offenser. Rousseau considère que les statues et les tableaux n'offensent les yeux que quand un mélange de vêtements rend les nudités obscènes (593). Si je le cite, c'est pour renforcer l'idée que ce qui choque, « offense les yeux », blesse les codes, c'est obscène et ce qui est obscène, reste pornographique, ce qui diffère intégralement avec la proposition de l'érotisme qui est plus subjectif, stimulant à l'imagination, subtil et même artistique, vu que la pornographie amène plutôt ce côté commercialisé. Les questions auxquelles je réponds dans les parties subséquentes seront: sous quelles facettes cet érotisme féminin apparaît dans les films de Breillat *Anatomie de l'enfer* et *À ma sœur* ? Quelles sont les astuces de la mise en scène pour que cet érotisme soit filmé et, finalement, est-ce que ce projet arrive à défier la cinématographie qui s'oriente vers l'objectification de la femme, pour établir un cinéma qui permet à la femme de prendre le rôle de sujet ?

L'érotisme féminin comme pouvoir. Dans cette partie du mémoire, il sera question de mettre en lumière le discours féminin intégré par Catherine Breillat comme source d'un pouvoir non négligeable et même, prodigieusement important pour la construction d'un érotisme féminin. Comment démontre-t-elle ce pouvoir ancré au discours et en profite pour dépasser la conception de la femme-objet communément triomphante sur les écrans des cinémas ?

De prime abord, il faut dire que le projet de Breillat est très conscient dans le sens de ne pas chercher à réduire ce qui serait un discours érotique masculin, mais de présenter le féminin comme une résistance à celui-là. Elle postule que c'est le discours érotique masculin qui semble le rendre assujetti. Par assujetti, je veux montrer que la figure féminine n'existe qu'en dépendant de la figure masculine, en entraînant la fonction négative de la femme, dont le sujet n'existe que dans la différence et non pas en soi-même. Par dépendant, je comprends un discours féminin qui a éclaté timidement à travers l'histoire et qui encore aujourd'hui ne connaît pas complètement son indépendance, qui trouve toujours de l'embarras pour sortir de l'obscurité du silence et faire entendre sa propre voix. Un exemple pertinent qui démontre en simplicité ce dont je parle est relatif aux termes « Ms. » et « Mr. » en anglais. Mr. est dérivé de « master » et est en vogue depuis le XIIème siècle (Merriam Encyclopedia) utilisé :

for men of some rank, especially "free masters" of a trade guild and by any manual worker or servant employee addressing his employer (his master), but also generally by those lower in status to gentlemen, priests, or scholars.

Ms. apparaîtra bien après, dans le XVIIème et dérive de « mistress » qui a plusieurs synonymes, comme argumente Kristen Ademberg, dans son article *Miss, Mrs., and Ms.: Control of Women Through Language* :

The word "mistress" means many things; head of household, a lover, a teacher...in 1645, John Evelyn's "Diary" used the word "miss" to mean "a concubine, a kept mistress." In 1665, Samuel Pepys used the term capitalized to mean an unmarried woman.

Si j'utilise cet exemple c'est pour montrer le discours dépendant/assujéti dont je parle : non seulement la légitimation sociale de la femme ne s'est pas fait reconnaître avant, mais une fois « reconnue », le terme pour la référer était réducteur en soi : tantôt une référence encore patriarcale de la femme qui ne sort pas du domaine de la maison tantôt une femme qui n'est qu'une amante, née pour aimer. Cet exemple soutient l'idée de la difficulté de décoloniser la femme remonte à toutes les sphères de discipline et la langue n'aurait pas pu s'en échapper, ce qui suggère la difficulté d'un discours féminin libéré ou indépendant. Nous ne pouvons point ignorer la difficulté de se détacher de ce discours qui considère le féminin comme Autre et non pas comme Le, comme alternatif et non-original/officiel. Breillat est au courant de cela, mais va tenter de s'en démêler pour provoquer un sujet qui doit se manifester, qui doit exister, indépendamment de l'homme. Breillat non seulement identifie la problématique, mais cherche un changement authentique, c'est à dire, véritable. Audre Lorde, dans son article qui apparaît dans *From Sister Outsider*, insiste sur l'importance de ne pas s'arrêter aux « outils fournis par le maître » parce qu'ils ne seront pas suffisants pour détruire sa maison :

It is learning how to stand alone, unpopular and sometimes reviled, and how to make common cause with those others identified as outside the structures in order to define and seek a world in which we can all flourish. It is learning how to take our differences and make them strengths. For the master's tools will never dismantle the master's house. They may allow us temporarily to beat him at his own game, but they

will never enable us to bring about genuine change. And this fact is only threatening to those women who still define the master's house as their only source of support.

Il faut dire, pourtant, que la prétention de ses films n'est point de changer toute sphère sociale du jour au lendemain « Rome wasn't built in a day » mais secouer la réflexion sur un sujet qui n'a pas encore trouvé de solution.

Voyons ces effets dans la pratique et commençons à examiner ses scènes de plus près. Dans *Anatomie de L'enfer*, nous comprenons de prime abord, la fragilité du regard de l'homme. Il y a fréquemment cette impossibilité de percer la femme et arriver au-delà de sa position d'objet, lorsqu'on parle de subjectivisation de la femme, il y a instantanément une ignorance qui vient avec. Ce qu'on verra dans ce film est une femme qui joue avec cette ignorance, en montrant l'impossibilité de créer une conscience d'altérité chez l'homme. S'il la méconnaît tant, donc, il faut d'abord le faire voir cela avec ses propres rétines, corps et cœur. Il n'y aura aucun changement à moins qu'il y ait une auto-conscience de l'homme reconnaissante du fait qu'il mésestime la femme en ne la voyant pas comme elle demande. Dans la scène qui débute quand l'homme arrive pour la première nuit chez elle, qu'elle se dénude et s'allonge au lit pour la première « observation », vers la 16^{ème} minute, il parle du pouvoir d'obscénité qui est celui de la femme et une minute plus tard, il renforce ce qu'il venait de dire, en complétant que c'est de l'obscénité la plus effrayante. L'impression qu'il donne est celle de mettre dans la même ligne sémantique l'érotisme et l'obscénité, ce qui, comme j'avance plus haut, s'assemble avec la pornographie qui est rase et diminutive et n'a rien à voir avec l'érotisme. Cette confusion n'est, pourtant, point inhabituelle, Audre Lorde commente :

There are frequent attempts to equate pornography and eroticism, two diametrically opposed uses of the sexual. Because of these attempts, it has become fashionable to separate the spiritual (psychic and emotional) from the political, to see them as contradictory or antithetical. "What do you mean, a poetic revolutionary, a meditating gunman?" In the same way, we have attempted to separate the spiritual and the political is also false, resulting from an incomplete attention to our erotic knowledge. The bridge which connects them is formed by the erotic - the sensual - those physical, emotional, and psychic expressions of what is deepest and strongest and richest within each of us. (55)

À la minute 23, pendant qui la même scène déroule, nous écoutons la femme dire: « La nuit est déjà avancée et vous ne savez rien encore de qui est une femme », ce qui nous montre qu'elle est, bien sûr à la recherche de son sujet érotique, mais qu'elle n'ignore pas l'importance de la compréhension de l'homme dans ce processus au fur et à mesure, il y a une mutualité obligatoire entre les deux, un dynamique réciproque qui coule dans les deux sens puisque le regard de l'homme doit « changer » d'abord pour que le discours féminin puisse apparaître et perdurer. Si elle est la seule à s'apercevoir du pouvoir de son érotisme, il reste paralysé. Pensons aux études féministes qui se répandent depuis les années 50 et qui restent toujours ouvertes et à reprendre de différents angles. C'est parce qu'il manque de compréhension partout, un discours n'a pas besoin de l'autre, de sa permission (il serait dépendant dans ce cas), mais il a besoin de l'ouverture et de l'entendement de l'autre pour s'installer (il serait coexistent dans ce cas, au lieu de dépendant). Nous continuons à parcourir les scènes jusqu'à la minute 27, quand l'homme pénètre du doigt le vagin de la femme et trouve un liquide qu'il utilise comme gel coiffant, en dénotant, encore une fois, son

ignorance, puisqu'il continue en disant qu'il est soulagé d'être né « immune à cette espèce ». Elle insiste qu'il ne fait pas encore ce qu'il est venu faire et il se lève pour sortir de la chambre, elle répète deux fois « il faut me regarder quand je ne me vois pas » et il éteint la lumière et sort. Ce silence implique que le processus de construction d'un sujet érotique féminin a son début en soi, si elle ne peut pas se « voir » (connaître), de quelle manière l'autre peut-il la « regarder » (connaître)? Encore ici, nous parlons d'une dynamique mutuelle. À la minute 35, pendant qu'elle dort, il arrive et ils ont, pour la première fois, des rapports sexuels, mais ce qui est à la fois intéressant et dérangeant dans la scène est que la femme reste presque immobile, elle a l'air de s'endormir durant l'acte, elle ne dit rien ni ouvre ses yeux. Plus important que de concevoir ce passage comme invraisemblable, c'est de se rendre compte de la subtilité par laquelle Breillat propose la question du pouvoir ici, le manque de résistance et la (presque) indifférence de la femme implique une absence du jeu de pouvoir, leurs discours érotiques sont, certainement, vécus distinctement, mais en équilibre, en troque : l'homme vit son discours érotique sans barrières, c'est elle qui décide que son érotisme ne dépend pas du sien, elle doit le vivre selon son propre gré et non plus l'accorder à l'Autre, ce n'est qu'ainsi qu'elle pourrait le vivre aussi sans barrière. Au contraire de *Le dernier tango à Paris* de Bertolucci⁴, où nous voyons une femme qui se laisse assujettir à toutes les exigences et volontés de l'homme, chez Breillat, la femme gagne peu à peu l'autonomie de son désir et la condition d'objet (qu'on voit chez Bertolucci) devient inimaginable pour elle.

La dernière scène remarquable pour conclure cet examen se passera à la 50^{ème} minute, lorsqu'il arrive à la maison pour la 3^{ème} nuit en disant « n'importe qui aurait pu rentrer » et

⁴ J'examinerai minutieusement ce film dans la dernière partie du mémoire

qu'elle répond : « même n'importe qui » en le tirant au lit de manière même brusque : « c'est ça que les hommes supportent mal » lorsqu'elle comprend pourquoi les hommes ont toujours enfermés les femmes : « c'est qu'ils ont peur qu'elles ne leur appartiennent pas ». Ici, à nouveau, elle prend le rôle de sujet et son pouvoir réside en dans la mise en relief ses décisions émancipées de l'homme. Cette scène est le point de repère de la puissance maximale de l'érotisme féminin : là où elle atteint l'indépendance, son épiphanie est totale : elle ne lui appartient point.

L'impuissance du discours là où la honte existe. Pour Sartre, la honte est un sentiment incontournable à l'existence au monde, le moraliste Jankélévitch a écrit « *j'ai honte, donc, j'existe* » (450), et le biologiste Darwin, a diagnostiqué que rougir est l'émotion la plus humaine de toutes les émotions (332).

Cette portion du mémoire explore les effets de la honte pour le discours érotique féminin dont je parle dans les films de Breillat. Quelles sont les barrières imposées par la honte qui entravent ce discours et comment cette réflexion réverbère au sein de la motivation de son cinéma ? Lorsque Roberto Rossellini pose la question à Breillat « What would a women's vision add to the vision of cinema ? » Elle répond que :

A women would add the point of view of shame, something that people have never talked about. Women's experiences of shame have been 'hushed up and shut down'
(A Women's Vision, 24-25)

La honte hante les films *À ma sœur* et *Anatomie de L'enfer* de manière très particulière et, nonobstant, distincte. Dans le premier, elle joue un rôle diégétique qui navigue de façon omniprésente parmi les relations interpersonnelles, mais dans *Anatomie de L'enfer*, nous l'aborderons comme élément qui dépend du spectateur qui aurait le pouvoir de

décider sur sa portée. Ici, la réussite de l'érotisme ne va dépendre que de la présence/absence de sa propre honte. Dans *À ma sœur*, la scène dont nous allons nous pencher est celle où Fernando passe, pour la première fois, la nuit avec Elena, la sœur aînée. Dès le début de ce passage, nous nous apercevons l'incertitude de Elena. En écoutant les récits des liaisons de Fernando avec d'autres filles dans le passé, elle lui pose des questions et fait des commentaires qui nous semblent tantôt une tentative de justifier ce qui se passe entre eux tantôt une manière de le dissuader de l'idée d'un possible rapport sexuel à ce présent diégétique : « *Les filles avec qui tu as couché, c'était le premier soir ?* », quand il répond que si premier ou deuxième c'est pareil, elle réplique : « *Non, c'est pas pareil* »/ « *Si, je couche avec toi je serai comme les autres filles* »/ « *Je ne veux pas* »/ « *Ce n'est pas possible* »/ « *Laisse-moi le temps* »/ « *Je ne veux pas* »/ « *Je ne suis pas une petite allumeuse* ». La scène continue avec Fernando essayant de la sodomiser en disant que toutes les filles « *le font par derrière, parce que comme ça, ça compte pas, elles peuvent dire qu'elles ne se sont jamais couchées avec personne* », elle réagit : « *toutes les filles les font ? C'est dégueulasse* ». On s'aperçoit que la conversation et les mouvements de Fernando la dérangent, son semblant est triste et troublé et on arrive à penser qu'elle n'a vraiment pas envie, mais nous nous en doutons en même temps. La honte est une sensation si puissante qu'elle détourne même le désir et, si le désir est un ressort pour que l'érotisme prenne lieu, c'est là où il (l'érotisme) devient stérile. Dans la scène, nous témoignons deux sensations chez Elena, le désir, puisqu'elle enlève ses sous-vêtements, elle l'embrasse, elle permet qu'il reste et Fernando s'aperçoit de cela aussi : « *Je sentais que tu avais envie aussi* » et la honte qui la réprime de consumer et expérimenter sa première sensation (le désir). La peur d'être « facile », d'être dégoûtante, d'être indigne de respect, anticipe la honte d'exister après la

relation sexuelle comme quelqu'un qui a perdu l'honneur avec la virginité. Deborah L. Tolman, dans son livre *Dilemmas of Desire : Teenage Girls Talk about Sexuality*, invite des filles adolescentes à parler de leur sexualité et désires, vérifie que :

My interviews produced evidence of just how much more frequently girls focused primarily on their insecurities, confusions, anxieties and inner conflicts around desire ; they rarely talked about their sexual desire unless directly asked to do so. Female adolescent sexuality is addressed primarily in terms of morality, disease, and victimization. (12)

Pour Elena, le désir ne suffit point parce qu'il ne vient pas non-accompagné de la honte et cela vient entouré des pressions sociales, religieuses et morales, inculquées aux femmes depuis qu'elles sont filles. La honte est un senseur moral qui oblige la figure féminine à se défaire d'un plaisir sans finalité de reproduction et la met en position d'auto-surveillance constante. La honte ici vient bien davantage de l'extérieur, du milieu social, que de l'intérieur (qui se manifeste pour répondre à l'extérieur) de la persona. Quand Breillat parle de son expérience personnelle, elle raconte qu'elle avait l'impression d'être;

under a wave of suspicion without knowing what it is she was being suspected of. Women learn to become sexual beings in a society where the words used to describe sexuality, the censorship and shame that society inflict on women, create a very schizophrenic condition » (A Women's Vision, 25).

En revenant à la scène, après la sodomiser, elle s'exprime en disant qu'elle a envie de pleurer et, là, nous avons l'apex de la scène quand elle dit « *moi, j'ai honte* ». Cette honte ne vient pas du coït en soi, mais du fait qu'elle ne maîtrise pas encore son corps au point de se rendre au plaisir sexuel. C'est l'échec total de la construction du discours érotique ici, quand Elena

trouve qu'elle a perdu sa dignité à cause d'une expérience sexuelle à laquelle elle même devient complice, le discours s'attache immédiatement au discours pudique et patriarcal. Ici, elle échoue ce qui « Michelle Fine had described in 1988 as a necessary societal change, one that would produce 'a genuine discourse of desire that would invite adolescents to explore what feels good and bad, desirable and undesirable, grounded in experience, needs and limits that would pose female adolescents as subjects of sexuality. (Constable, 4).

Un autre aspect très intéressant est celui qui provient du regard d'Anaïs. Pendant que la scène de sexe entre Elena et Fernando prend lieu, Anaïs, qui partage la chambre avec sa sœur, n'est pas endormie et témoigne, donc, l'acte. Pendant qu'Elena est couverte de honte, Anaïs de son côté est immergée dans un univers d'obscénité dont la protagoniste est sa propre sœur et l'obscénité est du domaine de la pornographie, et la pornographie n'est point de l'érotisme, d'où on voit un discours érotique féminin échoué à nouveau. Elle essaye de regarder, mais elle couvre la moitié de ses yeux, en regardant entre ses doigts elle réagit comme quelqu'un qui non seulement assiste à la honte de sa sœur, mais la partage aussi, de manière plus transitoire, certes, alors qu'Elena vivra avec le fantôme de ce moment, en rougissant à chaque fois que le souvenir viendra, Anaïs va, sûrement, le surmonter. La honte qu'elle ressent, bien que partagée avec Elena, est davantage temporaire, elle existe plutôt sous la formule « *shame on you* » qu'autre chose. *À ma sœur*, Breillat définit : « *est un film où la honte est très présente et la honte n'est pas érotique* » (Interview, Intimacy).

Dans *Anatomie de L'enfer*, à l'intérieur du film, nous ne voyons pas la honte des personnages ou entre eux. Les scènes sont très frontales (présentées en face) et demandent beaucoup de détachement de la part des personnages et qu'ils soient sincèrement à l'aise pour qu'elles fonctionnent sur le plateau. Lorsque la femme manifeste depuis le début du film son

objective et surtout, son désir d'auto-découverte, elle s'ouvre à toutes les possibilités, elle n'a point honte, puisque la honte serait une contrainte et vu qu'elle se rend disponible à vivre à travers cette expérience, les contraintes ne sont pas tolérées, sinon cela ne serait qu'un autre film assujéti au discours qui réprime la sexualité féminine. La honte qui pourrait se provoquer vis-à-vis de ce film est celle du spectateur, alors que Breillat affirme qu'il n'y a pas d'impureté dans la nature humaine, mais que c'est notre culture qui rend les choses impures (2004), elle suggère qu'il y aura des spectateurs qui regardent *Anatomie de L'enfer* comme ceux qui voient de l'impureté (ce qui revient au domaine de la pornographie) et là où nous voyons l'impureté, ce regard peut être couvert de honte. Il est vrai qu'il n'y a pas d'interdiction dans ce film, ce qui s'explique par la volonté de construire un sujet, c'est-à-dire, il n'y aurait pas moyen de construire tout un discours érotique féminin en permettant la femme de prendre le rôle de sujet, si la démarche commencerait déjà avec des restrictions. Et son plan artistique est très clair par rapport à cela:

*Disons qu'on ne doit rien s'interdire. Ce qu'on s'interdit, c'est par consensus. Un artiste doit repousser les limites. L'art se trouve entre les bornes et la limite. L'art est un acte politique. C'est répondre à des questions qui ne sont pas posées. Surtout dans le domaine de l'interdi. (Breillat, *Le joli est affreux*)*

Le spectateur qui aura cette sensation d'avoir honte, couvrira les yeux comme Anaïs, en risquant de n'en profiter pas de la recherche de la Verité si chère chez Breillat. Ce sentiment risque d'aliéner tout spectateur et là aussi la tentative de formation d'un discours se perdrait dans le vide. Contre ces spectateurs, pourtant, il n'y a pas de remède, la honte ne connaît pas antidote et le choix l'appartient, le but réussi du film l'appartient, sinon cela reste des images silencieuses mal interprétées comme de la pornographie rase. C'est pour cette raison que

Breillat fait des films qui s'adressent « à l'humanité de chacun » (2004), mais en même temps, « s'en fout du spectateur » (2004), parce que céder aux interdictions et au dégoût des autres n'est pas une option dans sa vie artistique, si le cas était le contraire, elle serait déjà littéralement « sortie de scène ».

L'amour comme stage perpétuel d'instabilité

Source de soupirs, d'inspiration, de tragédies, d'adultères, de passions torrides, de morts et de vies, carrefour de tentation et de reflets sociaux, l'amour est le thème le plus abordé dans la littérature. Il reste toujours ancien et frais, il se répète et s'innove et en changeant sans changer, il bouleverse ceux qui subissent ses forces et émeut ceux qui en témoignent. De l'amour courtois au Moyen Âge, à l'amour des modernes (idéaliste comme en *Titanic*, animé comme en *Avatar* ou érotiquement poignant comme en *50 nuances de Grey*), en passant par l'amour baroque de *Dom Juan* et *Romeo et Juliette* au théâtre, par l'amour romantique venu du « je » et du « moi » et par l'amour réaliste avec l'adultère et une espèce de remplacement de l'amour romantique « exagéré », nous en arrivons à l'amour chez Catherine Breillat. Il faut d'abord préciser que mon intérêt n'est pas de montrer les deux films de Breillat comme exemples de tradition amoureuse ni d'amour courtois. Si je fais une introduction bien chargée de mouvements ce n'est pas pour les approfondir, c'est juste pour arriver au point où j'argumente que Breillat ne se placera dans aucun d'entre eux. Evoqué sous sa quête unique, l'amour pour Breillat apparaît notamment sous sa signature profondément inquiète. Il est vécu par son côté le plus obscure et tourmenté, sans aucun idéalisme qui chercherait une pureté impossible d'atteindre. L'amour ici catalyse la perception des différences entre un « moi » et un « autre », lorsque nous nous approchons, nous subissons une tension naturelle qui anticipe ce qui nous diffère de l'Autre. L'abîme qui

persiste entre ces deux êtres est source d'incompréhension, car « l'autre » existe où nous n'existons point et ainsi, le mystère y demeure. Dans *Anatomie de L'enfer* et *À ma sœur*, cette tension dont je parle hante les personnages et propulse une instabilité toujours au seuil d'éclater. Dans cette portion du mémoire, j'analyserai des points clés qui expriment cette instabilité : le mystère de l'Autre et l'impureté de la femme seront particulièrement mis en lumière et la mort sera présentée comme alternative pour dépasser la problématique de l'instabilité dans ces deux films.

Le mystère comme source irréparable du désir. Si l'amour est *locus* instable et incertain et raison de tant de mécompréhension, quelle est la motivation saisie par les personnages de ces deux films pour qu'ils risquent de se lancer dans un tel abîme même s'ils ont conscience de la douleur de la chute? Le désir. Incontrôlable, primitif, instinctif et viscéral, le désir chez Breillat est ce qui les permet de traverser et construire l'érotisme qui ne peut exister qu'en présence d'un désir : le désir de se montrer à l'autre, de se comprendre dans ce processus, de comprendre sa force formatrice du propre Être : la subjectivité, c'est le désir de chercher la Verité qui motive ces personnages. Le désir est point de départ et condition *sine qua non* pour que la soif de soi-même se manifeste à tel point angoissante que se fait nécessaire d'en trouver remède pour ne pas mourir sec devant la mer, mourir de la propre ignorance malgré son propre « moi ». Nous voyons que le désir ici vient, donc, lié au mystère. Le mystère est par excellence source capitale du désir. Dans *Le Banquet de Platon* il affirme qu'on ne désire que ce dont on manque (25), et ce dont on manque est plein de mystère, puisque cela ne nous appartient pas intrinsèquement. Nous désirons, donc, ce qui est mystérieux et ce qui est mystérieux trouble la moindre possibilité de stabilité d'un rapport

interpersonnel. C'est cette dynamique qu'on témoigne dans les deux films sur lesquels je me penche.

Cette idée de mystère a été surtout attribuée aux femmes, et Simone de Beauvoir, dans *The Second Sex*, éclaircit:

« *To men's eye the opacity of the self-knowing self, of the pour-soi, is denser in the other who is feminine; men are unable to penetrate her special experience through any working of sympathy: they are condemned to ignorance of the quality of women's erotic pleasure. To say that women is mystery is to say not that she is silent, but that her language is not understood; she is there, but hidden behind veils* ». (1410)

Breillat confirme cette idée par la bouche de son personnage sans nom de *Anatomie de L'Enfer*. À la minute 57'12'' elle dit que les hommes n'ont jamais compris ce qu'on (les femmes) était. Elle le compare aux petits garçons qui voient le spectacle candide d'une petite fille vierge (pour la première fois). Ce mystère est proposé dans le déroulement du film : dans la scène qui commence vers la minute 28, en touchant l'intérieur du vagin de la femme, il trouve son liquide qui démarque l'excitation sexuelle, il l'examine sans le comprendre et l'apex de sa mécompréhension vient lorsqu'il passe ce liquide aux cheveux, comme si cela n'était qu'un gel coiffant. Cette mécompréhension fonctionne pour réveiller le désir chez l'homme qui subit à cette aventure de l'observer et finit par la désirer de plus en plus. Vers la fin du film et aussi ce qui sera la fin de l'affaire nous voyons qu'il parle avec un camarade à qui il confesse qu'il la connaît dans sa plus profonde intimité et qu'il ne sait même pas son nom, et puis dans la scène suivante, il retourne à l'endroit où ils ont tout vécu. Où il y a le mystère, il y a le désir. La femme, de son côté, elle aussi est motivée par ce qu'elle ne connaît point chez elle et l'éprouve la plus notoire, c'est le fait qu'elle paye un homme pour la

regarder, dans l'espoir qu'il verra ce qu'elle ne voit pas et que la trouble, mais la motive en même temps : son propre mystère. La scène du tampon sert comme apex de cette question du propre mystère sous le témoignage de l'autre. Son comportement, pourtant, cherche une existence sous lumière d'une auto-connaissance, elle ne veut pas simplement exister, mais aller au-delà de cela : elle veut créer son sujet malgré son mystère. Et sa première providence est celle de demander à quelqu'un de l'aider dans sa retrouvaille. La présence de l'homme est essentielle pour qu'elle puisse réfléchir à haute voix ce qui semble diffus dans sa tête, comme dit Boileau, « ce qui se conçoit bien, s'énonce clairement » (L'art poétique, 12)

Ce serait trop simple de la classer comme être mystérieux et ainsi lui ôter la légitimation de ce qu'elle fait juste parce qu'on l'étiquète comme mystérieuse. Beauvoir argumente affirme que:

An existing is nothing other than what he does.; the possible does not extend beyond the real, essence does not precede existence: in pure subjectivity, the human being is not anything. He is to be measured by his acts. (1410)

Le mystère pour la femme de *Anatomie de L'enfer* fait coexister le mystère (comme source du désir d'accointance propre) avec la fondation de son sujet. Le premier ne va point exclure le deuxième, ils seront conciliés par le désir : le désir de savoir qui vient du mystère qui, finalement, forme le sujet qui suit toujours son désir de savoir. C'est la reproduction de cette dynamique qui est plus important ici. Pour ne pas possiblement affaiblir la quête féminine pour soi.

La sensualité de la femme impure. Notamment en Occident, au long de l'histoire, la femme a été conçue comme impure. La raison pour laquelle cette considération est faite est surtout, à priori, dérivée de sa menstruation. Au cours des dernières 700 années, les

interdictions reposant sur la femme dite impure sont restées dans le Droit canonique de l'Église. Selon la tradition juive-chrétienne:

Quand une femme est atteinte d'un écoulement, que du sang s'écoule de ses organes, elle est pour sept jours dans son indisposition (...) Quiconque la touche est impur jusqu'au soir (Lévitique 15. 19-30).

Cette impureté n'empêche guère le désir de l'autre, mais elle ne vient pas émancipée d'étrangeté et malaise sous le regard masculin. Toujours dans le contexte biblique, nous comprenons que ce sang qui « coule sans qu'aucune blessure ne soit faite » (*Anatomie de L'enfer*) existe sous une dialectique complexe : il représente, certes, l'impureté, mais le sang en soi est non rarement lié au sacrifice et à la purification, sa valeur expiatoire implique, dans ce contexte, une rémission des péchés qui consent une réconciliation avec un dieu souverain. Jésus avait déclaré dans la synagogue de Capharnaüm : « Celui qui mange ma chair et boit mon sang a la vie éternelle » (Jo 6. 53-60). Les rituels chrétiens faits en présence du sang permet à ceux qui se sont « détournés du chemin vertueux » de réintégrer une vie avec Christ.

La scène la plus emblématique de *Anatomie de l'enfer* qui considère cette question d'impureté est celle du tampon qui prend lieu vers la 58' du film. Elle demande que l'homme tire le tampon qu'elle utilise et met cela dans un verre d'eau. Elle dit qu'à cause de ce sang, ils (les hommes) nous (les femmes) disent impures. Elle, pourtant, ne voit pas d'impureté dans cela, et ils boivent tous les deux le liquide qui résulte du mélange, en demandant encore : « aime-t-on pas boire le sang de ses ennemis ? » Cette phrase vient charger de symbolisme et à ce rapport, Alan Hefner argumente :

Throughout the ages, ever since primitive man, an attraction has existed toward human blood. It is thought this attraction originated in early man, when he observed

a man losing blood he also saw the man eventually would weaken and die if the bleeding did not stop. Naturally it was concluded that the blood contained the man's life. Gradually over time a magical connection to blood evolved too. Not only did the man's blood contain his life, but it also contained his experiences, characteristics and qualities. Soon it came to be thought these characteristics and qualities could be passed onto others if they consumed or were touched by the blood. (39)

C'est cette idée de répartir son humanité féminine ici qui est (littéralement) vitale. L'idée de partager l'expérience, l'existence la plus viscérale, la propre vie, le propre « moi ». L'épreuve qui montre leur connexion, qui signale que cet acte est réussi au point de les fusionner autant qu'être et qui mélange l'impureté et la sensualité est montré tout de suite après avec la scène de sexe qu'ils enchaînent, de laquelle l'homme sortira mouillé avec le sang de la femme. Ici, nous voyons la réussite de la scène : le résultat de leur connexion dépasse l'impureté dont nous parlons. Cela devient une possibilité de créer la vie, un locus fécond: le sang auparavant impure finit par attirer parce qu'il est aussi la fertilité et là où nous voyions mort, c'est la vie qui pousse. Si je dis fertilité c'est pour considérer que la menstruation est ce qui démarque le début du cycle fertile de la femme. C'est pendant cette période que le corps se prépare pour la reproduction, pour donner la vie. Ce corps de femme conçu par le protagoniste femme au début du film (22') comme « un corps qu'appelle la mutilation et que, pourtant n'a rien de trop » est démontré de manière royale dans cette scène : où le corps de la femme est présenté sans excès ou vulgarité, mais beau et transcendantal, en outre, fondamental pour la subjectivisation de la femme qui, en plus de comprendre que son corps n'a rien de trop, démystifie une possible impureté et approche l'homme de son sujet.

La mort comme transcendance. Après avoir analysé deux principaux points de tension qui troublent la stabilité de l'amour chez *Anatomie de L'enfer*, nous arrivons au point qui la rétablira : la mort. Quel est le rôle de la mort dans les deux films de Breillat ? Pourquoi et comment la placer dans le plateau qui contrebalance le chaos authentique dans la relation établie par les personnages de ces films ? À ce propos, nous passons, obligatoirement par Georges Bataille qui, comme Breillat, ne nie guère l'idée de l'érotisme liée à celle de la mort et qui adresse le sujet dans *L'érotisme*:

Il y a, pour les amants, plus de chance de ne pouvoir longuement se rencontrer que de jouir d'une contemplation éperdue de la continuité intime qui les unit. Les chances de souffrir sont d'autant plus grandes que seule la souffrance révèle l'entière signification de l'être aimé. La possession de l'être aimé ne signifie pas la mort, au contraire, mais la mort est engagée dans sa recherche. Si l'amant ne peut posséder l'être aimé, il pense parfois à le tuer : il aimerait mieux le tuer que le perdre... La passion nous engage ainsi dans la souffrance, puisqu'elle est, au fond, la recherche d'un impossible. (18)

L'impossibilité de posséder, l'abîme de la méconnaissance entre l'homme et la femme, leur distance, l'incompatibilité de leurs êtres mènent à la mort dans *Anatomie de L'enfer* qui servira pour matérialiser l'interdit. Après toute expérience vécue par la femme et témoignée par l'homme, toute exposition de son érotisme avec les réticences qui vont, peu à peu, trouver des découvertes comme vers la minute 51, où le personnage se rend compte que les hommes ont toujours voulu enfermer les femmes parce qu'en réalité, ils ont peur qu'elles ne leur appartiennent pas, après tout cela, le contraste apparaît. Le film passe par le regard de Breillat, sa propre quête féminine qui prime par la recherche d'un érotisme féminin qui la

pousse à sa libération, à sa propre existence comme sujet, qui lutte contre l'ignorance sur la sexualité de la femme menée par une société patriarcale. Elle parle de son expérience en racontant que lorsqu'elle rentrait dans la puberté, c'était comme si elle était toujours sous suspicions, mais sans savoir la raison, elle continue:

Suddenly, you are deprived of freedom and, even worse, deprived of dignity. As far as women's sexuality is concerned she is given an image of herself that has lost its dignity. I've never believed that that person was me. (25)

La mort à la fin de *Anatomie de L'enfer* fait contraste avec les autres portions du film et rassure le sujet de la femme qui est tue par la décision de l'homme qui l'empêche d'aller plus loin. Serait-ce le nihilisme de Breillat montré pour dénoncer une paralysie sociale dans laquelle nous sommes tous submergés ? Notamment, la scène finale opposée aux autres moments du film, révèle une société qui avance dans l'accointance de ses femmes, mais recule, qui s'illumine, mais s'éteigne, qui se libère, mais se condamne dans une dynamique circulaire et sans révolution/transformation définitive. La mort dénote la possibilité toujours hanteuse pour la femme d'échouer dans ses découvertes subjectives à cause d'un code patriarcal de valeurs qui l'emprisonnent sous une obligation chaste de cacher qu'elle aussi peut traverser son existence en faisant usage de son érotisme, elle aussi est passible d'excitation, jouissance et désir. Nier qu'elle soit un être sexuel et érotique c'est récréer ce système hermétique dans lequel il n'y a que l'homme qui est capable de croiser ses bordes. C'est cette négation qu'elle dénonce, cette négation qui mène à la mort de la femme qu'avant même de s'auto-affirmer comme sujet, est morte. Nous voyons cet échec quand l'homme quitte l'endroit où ils ont vécu cette expérience et rencontre un ami dans un bar. Une fois loin de l'isolement de la maison, il parle de la femme d'une façon très sexiste, en réduisant

l'expérience à une médiocrité acceptée par la société masculine. Nous voyons ici, que même le fait qu'il soit homosexuel ne le retient pas de son discours machiste. Breillat éclaircit:

In the scene in the bar he describes sex in the ugly way it is presented in pornography (he says he fucked her, and then he turned her over and fucked her up the ass) with no emotion or love attached to the act of love-making. It's the way all men talk about sex, and also all the censors and religious creeds that teach us it's an abominable act.» (Interview, 2006)

Il arrive encore à comprendre que la manière vulgaire par laquelle il décrit tout ce que s'est passé, trahit son propre cœur et il pleure. Il va encore la trouver, mais l'impossibilité de la trouver (physiquement et psychologiquement) domine le dénouement de la scène (et du film) et la dernière minute est marquée par lui qui marche, menaçant, contre elle qui a son regard fixé entre le vide et la caméra, cet espace fragile qui démarque les yeux de quelqu'un qui espère trouver une réponse ou appeler la compréhension de quelqu'un jusqu'à la dernière minute. Comme cette compréhension ne vient de nulle part, elle se livre à la mort et nous recommençons toute la recherche à nouveau. Au début du film, il l'empêche de mourir et elle vit sans arrêt subséquemment pour son auto-recherche érotique et à la fin, c'est justement cette recherche socialement incompréhensible qui l'a fait succomber à l'abîme de la mort. La mort qui n'est point la fin, mais dépasse les limites de la compréhension: la recherche n'est pas comprise dans ce plan social dans lequel on vit, mais son existence n'abandonne jamais l'univers.

La violence et le discours érotique

La manière par laquelle l'érotisme chez Catherine Breillat est vécu, peut, sans doute, être considéré transgressive. Par transgressive je comprends le sens de subversif, ce qui va à

l'encontre des valeurs sociales en vogue, ce qui montre ce qu'il montre sans s'arrêter aux codes moraux qui règnent les vies publiques de la société. Le fait de montrer la nudité crue, le corps sans limites, les organes génitaux en « zoom » dérange les tabous sociaux qui entourent le thème de la sexualité. Où le silence devrait prévaloir et taire l'interdit, c'est là où le discours érotique de Breillat vient éclater la Verité. Tant il est considéré transgresseur que ses œuvres ont eu, à plusieurs reprises, l'exhibition questionnée, soit à lire, comme « *L'homme facile* » qu'elle a écrit à l'âge de 16 ans et qui a été censuré aux mineurs de 18 ans, ou *Une vraie jeune fille*, filmé en 1976, mais libéré que 14 ans après cela ou *Romance* (1999) qui en Asie a rendu à Breillat le titre de *persona non grata* à cause de ses scènes qui montraient les poils des personnages et auquel elle conteste le fait de ne pas pouvoir montrer les poils des gens c'est nier les gens. Elle filme frontalement et différemment de ceux qui n'enregistrent point au-delà de l'acceptable et du beau et, pour cela, la manière dont elle présente principalement l'érotisme féminin dérange et semble ouvrir des dialogues auxquels les gens n'osent pas se lancer, répondre aux questions non posées auparavant à cause des censures de toute sorte, même une autocensure, ce qui revient au thème de la honte. Cette portion du mémoire aborde une des manières transgressives d'expérimenter l'érotisme dont je parle : à travers la violence. Non rarement conçue comme ce qui outrage le physique, les mœurs, la santé mentale d'autrui, la violence se manifeste de façons diversifiées qui va de la forme physique à la dimension psychologique, en passant par la violence verbale et sexuelle, quand l'agresseur, sans le consentement de la victime, l'abuse sous des pratiques liées au sexe. Je montrerai dans les passages qui suivent de quelle manière Breillat transgresse le concept de violence en la démontrant positive où le sens commun la rebute et en montrant son danger et sa subtilité où la *vox populi* la voit admissible. Breillat n'est pas seule. Bataille,

du même égard, défend le lien entre la violence et l'extase érotique quand il affirme que l'érotisme exige un mouvement de rupture qui prépare les corps pour le plaisir, cette rupture pouvant être même l'agression. (L'érotisme, 22)

Le viol sentimental et mental. La première mention écrite du viol apparaît dans le code d'Hammourabi qui déterminait, par la loi 130, que si une jeune fille vierge était trouvée avec un homme, il devrait être mis à mort. À travers les années, la définition de « viol » a acquit des nuances du champs physique jusqu'au plan social. Susan Brownmiller par exemple, dans *Against our will : Man, Women and rape*, considère que le viol « n'est rien de moins qu'un processus d'intimidation, conscient ou inconsciemment, par lequel tous les hommes maintiennent toutes les femmes dans la peur ». (15)

Dans *À ma sœur* le couple formé par Elena et Fernando peut passer aux yeux plus impétueux sous l'idée romantique d'une retrouvaille réussite : Elle se promène avec sa sœur lorsqu'elle rencontre un Italien charmant avec qui elle établit une relation qui, de son côté, ressemble à son rêve puéril. Ils font connaissance, Fernando déjeune avec la famille de Elena, ils s'entendent bien jusqu'à ce que pendant une nuit, il se rend, de manière furtive à la chambre de la jeune fille. C'est dans la peur dont Brownmiller parle que ce que j'appelle « viol sentimentale et mentale » se consume. Fernando commence par abuser de la naïveté de Elena pour contrôler ses décisions. Il l'a fait croire qu'il se marierait avec elle si elle était plus âgée, qu'il viendra lui rendre visite en France, qu'il n'a jamais connu une fille comme elle et qu'en plus, elle se diffère de toutes les autres parce qu'il la respecte. À la première tentative d'obtenir des rapports sexuels avec Elena, elle dit qu'elle ne les veut pas, il jure « sur la tête de sa mère qu'il reste sur le bord » en faisant mention à une possible pénétration. Il considère que le fait qu'il soit un homme lui permet de se « retenir » quand il veut. Cette

question de faire usage du genre masculin pour se considérer porteur « naturel » de la raison, nous remet à ce passage du livre de Bataille où il argumente:

Dans le mouvement de dissolution⁵ des êtres, le partenaire masculin a, en principe un rôle actif, la partie féminine est passive. C'est essentiellement la partie passive, féminine, qui est dissoute en tant qu'être constitué. (23)

Fernando la perturbe en la laissant oscillante, en la menaçant d'avoir besoin de chercher d'autres filles pour faire du sexe, mais « avec une fille que je n'aime pas » en impliquant, donc, qu'il l'aime, mais quand c'est elle qui affirme l'aimer, mais qu'elle veut attendre, il se frustre, en l'accusant d'avoir « tout cassé ». Ses attitudes sont telles qu'il réussit à faire qu'Elena se sent coupable et qu'elle essaye même de s'expliquer. En outre, il la manipule en lui faisant croire que si elle ne lui donne point ce qu'il veut, elle va ruiner leur relation et finira par l'éloigner. Cette scène, en spécifique, a lieu au début de la quinzième minute du film, est dérangeante, parce qu'elle semble en même temps réelle et abusive. La caméra enregistre la gêne d'une jeune fille sentimentalement harcelée par celui qu'elle considère le seul prince que la vie lui offrira. Elena a des mouvements mécontents et un regard triste, mais cela n'arrête pas son violeur. Le spectateur sent son angoisse et a envie de regarder la scène comme Anaïs le fait, en couvrant les yeux, en regardant ce qui arrive entre les doigts, moitié pénalisé par l'agression qui se confirme peu à peu à travers le malaise observé de Elena et l'autre moitié étourdi par l'esquisse du sourire cynique de Fernando qui arrive lentement à ce qu'il veut. La violence dans la scène demeure dans les « mind games » introduits par le jeune homme qui arrive à persuader le psychologue de sa victime et la réintégrer dans ses désirs comme s'ils étaient ceux de la propre victime, victime qui devient peu à peu complice telle

⁵ Le terme, selon Bataille, répond à l'expression familière de vie dissolue, liée à l'activité érotique. (23)

est la réussite de Fernando. Le discours érotique est maintenu ici à travers l'exploitation de la partie plus faible qui se laisse conduire pour la partie non-anodine qui appelle l'entreprise sexuelle qu'il veut entretenir avec elle de « preuve d'amour ». Le lavage de cerveau qui prend lieu démontre la violence et la force de la parole, capable de convaincre la conscience d'une chose que le propre corps rebute. Fernando trahit l'esprit de Elena alors que elle est trahie par ses rêves naïfs d'adolescente au seuil de sa découverte sexuelle. Ses mots sont tellement prédateurs à Elena, qu'ils dégoutent plus que l'acte en soi que, à son tour, arrive aux dépends d'une et seulement une raison : ses sentiments. Parce qu'elle même déclare dans le film qu'elle veut sa première fois avec quelqu'un qu'elle aime, elle finit par subir aux désirs de Fernando. C'est cela dont j'appelais une violence plutôt acceptable par la *vox populi*, en étant invisible, elle passe plus subtilement par le tamis social et est plus difficile à identifier à cause du contexte. Lorsqu'elle dit « je t'aime » et qu'il répond la même chose de manière dissimulée, il y a un accord qui se produit tacitement : celui de l'introduction à la vie sexuelle où la victime pense être en position de donner « une preuve d'amour », elle disparaît en tant que sujet, pour se présenter comme objet érotique de l'autre et comme cela se passe en privé, le sens de « viol » est beaucoup retardé et relatif. Malgré son angoisse qui on témoigne pendant toute la scène, après l'offre de la bague faite par Fernando, elle se voit à nouveau, intacte, et veut « se donner à lui ». Le « danger » du viol sentimental et mental présenté par Elena est qu'il ne laisse aucune cicatrice visible en représentant, donc, une blessure constamment ouverte pour que la violence continue à produire un discours érotique transgresseur.

Le viol physique. Avant de plonger dans la scène dans le film *À ma sœur* qui a fait fureur dans la carrière de Breillat, je dois préciser que malgré le fait que le titre de cette

portion porte sur le « viol physique », Breillat elle-même ne la considère point comme une scène de viol, mais comme un regard possible sur le sexe. Elle la considère une scène chargée de Vérité, sans la moindre fantaisie ou idéalisme, en outre, très loin du concept de sexe proposé par Hollywood avec plein de subtilité et adossé par les sentiments. Pour Breillat, le dénouement qui présente une équation de violence plus sexe n'est pas égal à un viol, ce qui est, en soit, tout à fait transgresseur aux yeux d'une société (notamment occidentale) qui reproduit le standard du sexe lié à une certaine tendresse, raison, pour laquelle, par exemple, le pair sadisme et masochisme provoquent tant de réactions troublées. Si je mentionne ce pair dans une partie où je parle d'un viol, c'est parce que ni viol ni le sadomasochisme représentent les productions de Hollywood, comme ce sont des concepts plutôt subversifs, ils restent non rarement écartés des écrans plus commerciaux. Dans cette section, j'examinerai comment, malgré la violence, cette notion de viol sera transgressée en faveur d'un mouvement beaucoup plus positif pour la construction d'une femme-sujet.

La façon dont elle démontre la violence est tantôt fascinante tantôt innovatrice:

En terme de cinéma, personne n'avait ça ainsi. D'ordinaire, on place un plan intermédiaire entre l'assassin et la hâche et à l'intérieur de la voiture. En général, c'est un plan sur l'impact de la hâche sur le pare-brise, en gros plan, car soit disant, ça « dope » la scène. Mais en fait non. Ils tournent ainsi pour montrer comme c'est beau de faire comme ça. Mais c'est un plan déjà vu, que tout le monde a fait. A quoi on s'attend. C'est une émotion, certes violente, mais qui a déjà sa grammaire.

(Interview, 2004)

La scène commence à dix minutes de la fin, quand la mère décide d'arrêter la voiture dans une espèce d'aire de repos pour se détendre et dormir un peu avant de continuer le voyage.

Le suspense n'est point béant, il est suggéré peu à peu par de petits points de tension, c'est à dire, par exemple, les phares des voitures qui viennent dans le sens contraire de l'autoroute, les voitures qui klaxonnent pour dénoncer les imprudences de la mère, le regard sinistre échangé par Anaïs et l'homme qui conduit le camion dès qu'Elena sort de la voiture pour aller à la toilette, le silence aux alentours bien déserts, le conseil d' Anaïs pour que sa sœur ferme la porte de la voiture. Tous ces éléments préparent graduellement le spectateur pour un dénouement sombre. C'est là où tout d'un coup, le bourreau rentre dans la scène, tue Elena d'un coup et étrangle la mère. Cela est témoigné par Anaïs qui mange son caramel bleu restant indifférente aux cadavres des deux. C'est là qu'Anaïs ouvre la porte de la voiture et descend, mais elle ne court guère ni essaye de s'enfuir, elle marche en arrière comme quelqu'un qui fait une invitation pour que l'autre la suive, sa pâleur apathique suffoque tout mot d'ordre possible, elle démontre tranquillité et aucune résistance. Il l'amène au bois et la fait tomber. C'est tout ce que nous voyons. La scène est coupée pour être reprise à l'aube, quand les agents policiers arrivent à l'endroit avec son père. En la prenant par les bras, ils disent qu'ils l'ont trouvée dans le bois et « qu'elle dit qu'elle n'a pas été violée », d'où elle répond « Si vous ne voulez pas me croire, vous ne me croyez pas ».

Il faut absolument se souvenir, tout d'abord, que nous avons écouté Anaïs discuter avec Elena plus tôt dans le film (54') sur la question d'avoir le premier rapport sexuel de sa vie avec quelqu'un qu'elle n'aime pas, cela la libère tout de suite de cette obligation d'attribuer la perte de sa virginité à quelqu'un d'autre, puisqu'elle n'a aucun rapport sentimental avec cette personne, cette décision ne concerne personne d'autre sinon elle-même. Cette idée présente en soi, une réponse à la possibilité d'avoir la subjectivité d'une femme indépendante de l'autre. Quand le détachement d'Anaïs se présente et la perte de sa

virginité (ou sa virginité simplement), l'appartient en totalité, lorsqu'elle ne concède point d'importance essentielle à l'autre, là, elle se décolonise, en auto connaissant sa valeur en tant que sujet. En empruntant la formule de Foucault, nous pouvons comprendre cette dynamique comme une « negative attraction: an attraction freed from the mundane sequence of romance, love and filial connection ». Breillat, à son tour, donne sa version personnelle d'un tel processus:

Jeune fille, j'entendais : 'perdre sa virginité est un moment dont toute femme se souvient.' Et bien moi, pour ne pas vivre ça, j'ai tenu à la perdre avec un homme que je n'aimais pas. Pour n'y mettre aucun affect, que ça n'appartienne qu'à moi ».

(Interview, 2012)

Le dit « viol » transgresse son sens commun d'horreur et négatif en soi, il devient matière de libération et réalisation et Anaïs le démontre bien. C'est Anaïs qui mieux représente le lieu entre l'érotisme et la violence dont parle Bataille : « Essentiellement, le domaine de l'érotisme est la violence, le domaine de la violation » (21). Le « viol » de son corps fonctionne comme un moment de rupture qui prépare le moment où ils (Anaïs et le bourreau) s'unissent dans la recherche du plaisir. Dit Maria Gregori que le passage d'un moment à l'autre est confus mais saisissable : l'agression indique une rupture qu'en accentuant l'affrontement, prépare la formation d'un nouveau type d'union dans lequel les différences entre les deux convergeront pour stimuler le plaisir - il y a un état de divergence qui passe à un autre de convergence (98).

Anaïs, en sortant « libre » de ce rapport sexuel implicite, libère le violeur aussi. En niant qui l'a violée, elle retourne la *libertas* à cet homme qui l'a sauvée de la fatalité de « all the pretty things ».

Le silence qui fractionne le temps et favorise le désir. Si les deux ont des dimensions différentes l'un de l'autre, les viols dont je parle ont un point très important en commun : le silence. De quelle manière le silence joue un rôle capital pour que les viols soient accomplis ? Voyons dans le cas du viol que j'ai appelé mental et sentimental au début de cette section, comment le silence qui suggère, par excellence, l'impression d'absence, est notamment présent et lourd dans la balance de la scène. Encore une fois, je parle de la scène où Fernando fait ses avances pour avoir des rapports sexuels avec Elena. Elle parle, il répond, nous nous apercevons d'une dynamique dans laquelle les mots d'Elena fonctionnent comme représailles aux investissements de Fernando. La dureté implacable des phrases comme : « *je veux pas, je t'ai dit que je ne voulais pas* » ou « *je ne peux pas* », met son partenaire dans une position éloignée et impotente et l'oblige à se retenir physiquement, malgré son viol mental qu'il continue à disséminer. L'efficacité de son discours (à Fernando) est confirmé aussi par le silence de Elena, c'est à dire, elle passe d'un état certain où elle admet véhément ne pas vouloir faire du sexe avec lui, à un état troublant où elle lui pose des questions, reste confuse, essaye de croire aux justificatives de Fernando et à son amour, en arrivant finalement à un état silencieux. C'est là où Fernando aboutit à son plan : consommer sexuellement cette relation. Son silence est un pacte consensuel entre les deux. Lorsque Fernando essaye de la sodomiser et ils parlent encore, elle donne son avis, en disant que « *c'est dégueulasse* », il essaye, à nouveau, de la persuader « *ce n'est pas dégueulasse, c'est une preuve d'amour* » et comme la parole règne, l'acte ne se produit pas. La parole ici, est une barrière à sauter pour arriver à la relation sexuelle proprement dite. C'est quand Elena se tait que Fernando atteint son but. Quand elle se tait, le désir de Fernando éclate et il ne le retient plus. Son silence l'amène au 3^{ème} état mentionné antérieurement et propose la condition de complice à Elena,

ce qui remplace celle de victime qui, jusqu'ici, semblait être le cas. C'est grâce à ce hiatus rempli par le silence que le viol mental se matérialise et connaît sa réussite, d'où l'importance irréfutable du silence pour la réalisation de la scène.

Dans le cas d'Anaïs le silence joue un rôle différent, mais encore capital. Je parle du silence qui démarque le premier contact qu'elle entretient avec son violeur. Ce n'est point un silence imposé pour forcer la volonté de la victime, mais un silence qui traduit le désir de délivrance du propre corps. Dès que la petite sœur témoigne l'assassinat de sa mère et sa sœur elle reste imperturbable et silencieuse, la seule chose qui se déplace est son regard qui se fixe à celui de l'homme. Ce moment précis reste en suspens, écarté de la mort de sa famille, éloigné de tout danger sinistre imposé par la propre scène, ce moment silencieux qui fractionne implacablement le présent diégétique et qui rend le désir latent. Il y a un sens hypnotique dans ce regard échangé en silence entre les deux. Breillat argumente:

« Regardez quand un serpent regarde une proie, la peur hypnotise. J'ai voulu montrer la peur qui hypnotise, comme la danse avec la mort, ou la corrida, le taureau va être tué. N'empêche qu'il danse. Et je pense que la victime danse avec le bourreau. Il y a à ce moment là une fascination où le temps est fragile. Et il se multiplie comme ça. On ne court pas, on ne crie pas. Et on regarde ce qui va s'accomplir, fraction de seconde après fraction de seconde. Dans l'incompréhension que cela arrive et la fascination que cela se produit. (Interview, 2004)

Pendant ce silence inébranlablement maintenu, Anaïs plonge son regard dans la mer infinie du regard de l'homme, comme si elle l'invitait chez elle, comme si à partir de là ils n'étaient plus étrangers, ils se sont compris dans leur silence partagé. Cela anticipe (et même déclenche) l'expérience qui suit. Sous la perspective de Derrida, « she has given herself to

the naked experience of alterity, of otherness ». Cette reconnaissance mutuelle et silencieuse n'exclut, pourtant, le sujet d'aucun des deux, elle promet un partage des secondes éternelles où ils « se savent » tous les deux êtres qui existent. Il y a une dynamique constante entre se « donner » à l'autre et recevoir l'autre en même temps et cela garantit l'intégralité des deux, personne ne sort de ce rapport dépouillé de son propre sujet.

Anaïs en sortant du bois et en niant le viol, implique le fait qu'elle n'a rien perdu, au contraire, si nous remontons au dialogue déjà élucidé ici, dans lequel elle définit sa « première fois idéale », nous arrivons même au point où elle n'a rien perdu, elle a même gagné : gagné l'expérience à laquelle elle aspirait, gagné « l'othernes » de l'autre en plus de sa réalisation, puisque pour la première fois elle ne « s'ennuie point de six à dix » et qu'elle trouve « mort ou vivant un homme, un corps », ce qu'elle chante pour exprimer sa volonté et dont elle se plaint très frustrée dans le film. La scène doit toute sa réussite au silence. Nous pourrions nous demander (sans esprit fictionnel) : et si elle avait crié au secours ? Et si elle avait hurlé, protesté avec sa voix ? Nous concluons que le viol serait plus difficile à accomplir et que le dénouement pourrait être complètement lésé. Le silence d'Anaïs a fractionné le temps, favorisé le désir et finalement, permis son expérience sexuelle. La dernière image du film, montre encore son regard silencieux à la caméra, comme si elle transférait aux spectateurs le droit de dire ce qu'elle ne dit pas, de juger le fait comme un viol, alors qu'elle casse son silence pour dire justement le contraire, qu'il ne l'a pas violée et que « si vous (les spectateurs aussi) ne voulez pas le croire, ne le croyez pas ». Son dernier regard au public est profondément silencieux, mais il arrive à tout dire et son « bruit » nous assourdit.

III - La mise en place de son projet : comment Breillat prépare son terrain pour que l'érotisme féminin s'y présente

Le regard: dans et au-delà de la diégèse

Laura Mulvey a conçu son article *Visual Pleasure and Narrative Cinéma* il y a 37 ans sur une base intellectuelle qui cible le cinéma narratif traditionnel et sa rupture avec les régimes de plaisirs visuels : manière unique de construire une notion de « contre-cinéma ». Cette portion du travail comprend une pente principale qui est celle de critique à la relation entre le regard régnant dans la production cinématographique classique⁶ et le rôle de l'image (objet). Dans l'article en question, Mulvey saisit le prisme psychanalytique pour mettre en question l'image cinématographique sous le regard masculin, ce qui, par conséquent, conditionnerait l'image de la femme en objet passif du regard. Son analyse sur le cinéma narratif traditionnel présente un regard masculin, actif et phallique⁷, c'est-à-dire, un regard non seulement masculin (de l'homme, qui est anatomiquement né homme), mais chargé du sens de masculinité (ce qui est socialement conçu comme attribut masculin, par exemple ne pas jouer avec des poupées ou travailler hors-maison pour fournir à sa famille au lieu de faire le ménage). Sa thèse sur le « regard masculin », pourtant, a eu de nombreuses (re)lectures, réinterprétations et réprobations. Des critiques qui adressent l'absence d'une réflexion sur un « regard féminin » qui aurait pu être mis vis-à-vis au masculin. Dans cet article *Visual Pleasure and Narrative Cinéma*, Mulvey affirme : « *In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female* »(7). Elle

⁶ Le cinéma narratif classique s'est accru dans les studios hollywoodiens, durant la première moitié du XXème. Il peut très bien être défini par de nombreuses règles qui se soucient de la narrative : les personnages individuels vus comme des agents causaux, une objectivité démarquée, une tendance à la résolution des conflits à la fin, à côté d'une préférence pour une certaine linéarité diégétique.

⁷ Partie retirée de *Screen*-l'introduction

argumente que ce plaisir basé en fantaisies cinématiques où la femme est « image » et l'homme est le « porteur du regard » doit être remis en question et même détruit.

C'est cette remise en question qui apparaîtra dans les films de Breillat, qui montre justement la femme au-delà du *status* pauvre « d'image » et montre aussi l'homme qui dans un film (*Anatomie de L'enfer*) ne prend point ce rôle qui le garantirait être « porteur du regard » qui regarde la femme comme objet et l'homme qui dans *À ma sœur* sera même figure secondaire, vu que c'est le regard d'Anaïs qui règne pendant tout le film. Ses films sont une mise en mouvement à travers ses scènes bouleversantes, d'une espèce de contre-argument à Mulvey, puisqu'ils dépassent son argument dans la mesure où ils apportent justement un autre « regard » qui n'apparaît pas dans *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Le fait que Mulvey cible exclusivement la production de Hollywood ne peut pas réduire mon argument dans le sens qu'on comprend que Hollywood prend des dimensions universelles et pour cela, je comprendrai sa critique de manière générale comme un attaque aux films (productions majoritaires) qui mettent les femmes en position d'objet. Il faut souligner, bien entendu, qu'ici on ne considère pas le cinéma réalisé par Breillat au modèle hollywoodien ni le concevant un « contre-cinéma », puisque je le tiens comme un coexistant de celui proposé par Mulvey, qui ne perd pas sa force devant Hollywood, mais existe au-delà de lui, comme une possibilité parallèle et non pas alternative au modèle américain. Sinon, en disant « alternative » je considérerais le cinéma de Breillat comme inférieur et Autre (autre à part « l'original ») et ce n'est pas du tout le cas. Breillat ne fait guère exprès de contredire Hollywood et ne souhaite pas le donner de réponse. Au contraire elle ouvre des dialogues qui cherchent, en soi, des réponses.

Séparées par 32 années, ces œuvres (celle de Mulvey et celle de Breillat) me semblent plus profondément éloignées que cela. Si Mulvey va vivement suggérer l'absence du regard de la femme, Breillat s'auto-déclare vivement le propre regard de la femme:

Women are not simply human beings, they are a lot more complicated than men. In violence, they have no physical strength. When a woman becomes free, a liberated woman, what she actually does is free herself of all her alienation. A great tenderness and weakness often coexist in women, who are emotional, confused and fragile. At the same time, they are capable of tremendous violence and aggression in their relationships, in their life in general, and their love life as well, and that includes physical and romantic relationships. Men cannot portray women like that. (24)

Mulvey se penche sur la relation intra-diégétique des personnages en observant l'homme toujours au sommet hiérarchique d'une relation de pouvoir. La femme qui fait partie de la scène dépend de l'homme même pour exister. Non seulement la femme est sous ce regard en scène comme le spectateur s'identifie avec le personnage mâle et peut aussi, à son tour, jouir de la position de ce sujet percevant. L'homme et la femme ne partagent pas le même regard, ce qu'elle contemple est dans un autre palier et va promouvoir une impossibilité de conciliation entre les deux, alors que l'homme la voit comme image dépourvue de subjectivité, elle reste un corps sans cœur et sans conscience de son pouvoir qui aurait pu prendre les rênes de la scène :

Woman displayed as sexual object is the leit-motif of erotic spectacle: from pin-ups to striptease, from Ziegfeld to Busby Berkeley, she holds the look, plays to and signifies male desire. Mainstream film neatly combined spectacle and narrative, but in herself the woman has not the slightest importance» (8)

De la perspective de Breillat et de celle de ce travail, ce regard masculin (dont Mulvey parle) confirme le regard du réalisateur-homme, ce qui, bien évidemment, encapsule le désir d'une perspective masculine. En partant de ce principe, Breillat commence différemment son projet avec la propriété de pouvoir parler davantage d'une perspective féminine. Chez elle, le regard est nettement réinventé : d'abord sera la femme qui payera l'homme pour la servir, loin d'être une manière de l'assujettir et de le tenir comme objet, ou en autre, non pas pour le rendre le regard qu'il lui donnerait, néanmoins pour l'inclure dans son projet de formation de son propre sujet, elle demande son aide, elle ne l'exclut pas du processus en l'écartant simplement comme objet stérile. C'est elle qui conduit son regard : par où il va regarder. Il n'y a pourtant pas d'espace entre eux, c'est une intimité qui ne permet pas de distance, il n'y a rien entre les deux, à part une volonté mutualiste de servir la femme pour son propre entendement et pas plus pour en profiter de son sujet vide de subjectivité. Le regard masculin dans *L'Anatomie de L'enfer* n'a guère d'intention fétichiste, mais de découverte, l'image de la femme n'est pas assujettie comme le suggère Mulvey, mais souveraine. Elle n'est pas dénudée de son propre être pour fonctionner comme matière de désir pour la satisfaction masculine, mais couverte d'un mystère qui attire.

Mulvey fixe son regard sur les femmes qui inspirent le regard du désir masculin, la valeur de cela étant une intrigue existante si, et seulement si, cette connexion entre les deux sexes arrive à être établie. Chez Breillat, elle perturbe aussi cette idée : dans le film en question, son personnage masculin interagit avec une femme, certes, mais sans prétention nécessaire de séduction, d'ailleurs, il est su depuis le tout début du film qu'il est homosexuel. Ici une autre question qui enflamme ce parallèle entre l'une et l'autre : l'homosexualité. Mulvey se concentre à la résolution de la problématique masculine en regardant un film dont

l'image féminine devient objet (de son désir), mais comme Butler considère par exemple la chanson « You make me feel like a natural woman » chantée par Aretha Franklin, et si cette chanson est écoutée par une femme ? Qu'est ce que cela signifie - dans la mesure de la production et des interprétations des images au cinéma - l'introduction d'un désir qui échappe à l'hétéro-normativité. Encore une fois, Breillat vise une recherche d'accointance féminine et non pas une mise en place qui a pour but d'atteindre des satisfactions sexuelles.

Cette portion-ci soulève la question qui dépasse le contexte exclusivement appartenant au film, c'est-à-dire, le regard de l'extérieur du film (de ce qui le regarde) vers son intrigue. Mulvey, sur le contexte où le spectateur est immergé, argumente :

Le fait d'oublier un monde que le moi a finalement réussi à percevoir (j'oublie qui je suis et où j'étais / d'où je viens) renvoie à ce stade pré-subjectif de reconnaissance de l'image de soi. En même temps, le cinéma s'est distingué en produisant des « moi » idéaux, s'exprimant de façon privilégiée avec/dans le star système, les stars occupant à la fois l'écran et l'histoire et exprimant en même temps un processus de ressemblance et de différence (ce qui est glamour se faisant passer pour étant ordinaire). (33)

On parle d'une salle sombre, où l'on a l'impression d'être en toute sécurité, écartés des menaces des autres, des jugements des autres, des indiscretions des autres, le sombre de la salle permet un certain plaisir et devient complice. C'est à ce moment là, pour Mulvey, qu'émerge le plaisir visuel : la scopophilia. Pour Freud, la scopophilia (ou le voyeurisme) est fondamentalement liée au plaisir d'observer les autres de manière anonyme, sans être perçu. Ce concept traverse le cinéma sans cesse et caractérise particulièrement le spectateur. Pour Mulvey, le voyeurisme se rend complet, cependant, à partir du rôle de la femme dans la

théorie psychanalytique. On peut très bien associer ce plaisir de regarder l'autre par un enjeu de pouvoir aussi. Du moment où on regarde l'autre, on est en position suffisamment éloignée pour construire librement son sujet sous notre regard. Les caméras donnent accès aux observés mais ne révèlent rien sur l'observateur. Encore une fois, Breillat de son côté affirme qu'elle fait des films pour regarder tout seul, en dénotant la préférence de l'absence du « rituel » de salle de cinéma. Alors que les spectateurs pour Mulvey partagent tous le même rituel, pour Breillat ils doivent se sentir confortables, ils ne doivent pas être assis à côté d'un autre spectateur. Alors qu'elle privilégie l'intimité, elle argumente que ce n'est plus de l'intimité quand on le partage. Elle, à son tour, croit que l'intimité est quelque chose qui ne doit pas être dévoilée avec le recul du voyeurisme. Elle aspire des scènes que ne soient pas démonstratives, qu'elles ne soient pas pour le spectateur. Que les scènes ne soient pas pour regarder, mais pour les vivre. Elle ne croit point à cette sûreté de regarder de loin dont Mulvey parle, mais à la peur, alors qu'elle affirme que c'est la peur qui permet la pureté de la scène (Breillat, *Intimacy*). Alors que pour Mulvey la question du spectateur tourne autour de l'identification, « soit pour le spectateur féminin qui s'identifie par masochisme soit pour le masculin qui fétichise l'image de la femme » (22), chez Breillat tous les deux spectateurs ne sont point à la recherche de s'identifier, mais de se reconnaître. Étant donné que par « s'identifier » on considère qu'ils assimilent les personnages, qu'ils se fondent avec et peuvent même être à leurs places, tandis que se reconnaître dépasse l'identification, vu qu'elle est profonde et réfléchie. Ce n'est pas de vouloir prendre la place du personnage, mais se voir « proche » de l'un ou l'autre, c'est regarder au cœur de ses personnages, de cette intimité, des ces scènes et se laisser épouvanter ou troubler, parce que cela a trop de proximité.

Le spectacle sur le plateau: son fonctionnement

Le mot « spectacle » vient du latin « *spectaculum* », ce qui s'offre au regard, à l'attention, ce qui est susceptible d'éveiller les sentiments, des réactions. D'un égard plus essentiel pour ce mémoire, ce mot englobe l'invention du cinéma en se présentant comme idée indissociable de la production des scènes, de ses espaces et de ses temps. Dans les deux films choisis, une analyse profonde du rôle du spectacle sera condition *sine qua non* pour donner corps (et cœur) à mon argumentation majeure. Comment fonctionne les relations entre le spectacle montré par Breillat, les enjeux des personnages dans ce spectacle et, finalement, comment la caméra qui le capture traduit la possibilité d'une média différente des autres ou une média qui permet à la femme d'assumer le rôle de sujet ?

La représentation de la femme

« **Regarde-moi par là où je ne suis pas regardable.** » La citation enlevée de *Anatomie de L'enfer* donne une prévisualisation du prisme par lequel le méta-spectacle se présentera : le regard. Un film qui clôt une séquence de dix œuvres (que Breillat appelle le « décalogue ») et qui raconte l'histoire d'un homme payé par une femme pour la regarder où/par où elle n'est pas regardable.

« *Si l'enfer a une anatomie, c'est bien le corps féminin* » (Breillat, 2004). Depuis le début du film, nous connaissons l'élément principal de l'œuvre qui est le corps. Le corps autour duquel tout spectacle se passera. Le corps comme centre autour duquel gravite le développement de l'œuvre. Tout d'abord il faut insister sur le fait que le titre baigne déjà dans le corps sous l'aspect religieux, c'est à dire que ce n'est plus simplement un corps purement anatomique en chair et carcasse, un signe humain dépourvu d'un signifié lié au genre, mais un corps déjà féminin conçu (par les conceptions chrétiennes de toujours)

comme impur et plein d'un péché intrinsèque : un corps qui saigne et qui pour cela reste immonde.

(...) Effectivement sur les règles des femmes, la religion se charge d'en parler dans le Lévitique et dans le Coran – le Coran est plus à la mode que le Lévitique. Mais c'est pire dans le Lévitique dans la Torah. Le Coran n'étant finalement qu'une version très édulcorée de la Torah, un condensé de Reader's Digest, je dirais. Donc, Surat 2, La Vache, verset 22 : «... et vous parleront des menstruations des femmes, c'est un mal ». Ensuite, il y a toute une théorie sur la pureté et l'impureté des femmes. C'est un mal ! Qu'est-ce que ça voulait dire à l'époque ? C'est le malin, c'est des stigmates sataniques, c'est la malédiction satanique qui apparaît entre les jambes des femmes.
(Breillat, 2004)

Dans son livre *Women and Film : Both Sides of the Camera (1990)*, Ann Kaplan affirme que la femme use son corps comme un objet à être regardé. Kaplan argumente que cette femme manipule les structures qui privilégient le regard masculin pour garantir ce qu'elle convoite, par exemple, de l'argent, des cadeaux, de l'admiration, de l'adoration. C'est une femme dévergondée, une femme-fatale telle que cette figure a été représentée à travers les âges. La femme-fatale est une figure féminine sexuellement insatiable, ultra féminine et séductrice. Elle apparaît à travers plusieurs cultures et à tous les âges. Dans la bible judéo-chrétienne, les premiers exemples sont Ishtar, la déesse sumérienne, Ève, Lilith, Dalila, et Salomé (Praz, 199). Mais on peut dire qu'elle trouve surtout ses lettres de noblesse dans les romans noirs des années 30, au point d'être le centre de quelques romans qui sont de vraies réussites, comme par exemple : *Le facteur sonne toujours deux fois (1934)* de James M. Cain, qui

raconte l'histoire d'une femme très belle et sensuelle, mariée, lasse de son vieux mari qui s'engage dans une affaire extraconjugale, mais finit par mourir dans un accident à la fin.

Au XXIème siècle, la femme fatale s'est évoluée considérablement et est bien plus qu'une aventurière intrigante. Dans les romans, dans les films ou les séries à succès on retrouve presque systématiquement un rôle de glamour répondant au profil de la femme fatale. Elle est aussi bien moins caricaturale, son personnage est plus complexe et s'est affiné. Des exemples modernes des femmes-fatales de nos jours, sont constamment trouvés dans des annonces publicitaires. Dans une annonce très récente de *Fujifilm*, avec la figure d'une très belle-femme, le slogan qui va avec est : « Dès qu'ils m'ont tout donné, je les jette », en faisant une références aux appareils jetables, mais aussi en cachant la relation homme-femme-fatale derrière.

« Il y a toujours eu des femmes fatales dans le mythe et dans la littérature, car mythe et littérature ne sont que le miroir fantastique de la vie réelle, et la vie réelle a toujours proposé des exemples plus ou moins parfaits de féminité tyrannique et cruelle » (Praz, 165)

Pour revenir à Kaplan elle affirme encore que les femmes existent pour qu'elles soient regardées et que cette objectification oriente la manière par laquelle leurs corps se présentent et se positionnent face à la caméra et même le lieu symbolique qu'elles occupent dans le récit. Un classique qu'illustre la formule de Kaplan est celui de Bernardo Bertolucci, *Le dernier tango à Paris*, qui, en somme, raconte l'histoire de ce couple qui se rencontre dans un appartement à louer et depuis cela vivent une relation sexuelle torride pratiquée entre quatre murs. Ce film de Bertolucci a beaucoup en commun avec ceux de Breillat, malgré leurs différences ultimes. Examinons, de prime abord, comme ils s'éloignent. Comment leurs

caméra filtrent chacune son spectacle ? Comment Bertolucci conserve la femme proposée par Kaplan et comment Breillat dépasse leur idée ?

Chez Breillat la trame se passe, presque entre quatre murs, dans une chambre avec très peu d'objets, une chambre simple, mais pas pauvre, une chambre dénudée de matière, mais dense. Cette chambre est dense dans le sens où on y trouve un aspect sombre avec très peu d'éclairage, le scénario est fait pour témoigner des expériences dans le domaine de l'érotisme féminin et tout cela en présence et sous la lumière d'un Christ suspendu sur la paroi en forme de crucifix. Ces éléments ont, sous un regard moins attentif, l'air contradictoire, mais ils sont parfaitement cohérents avec le macrocosme de la Verité qu'elle semble chercher. C'est-à-dire, il n'y a point de contraintes dans ce qu'elle montre, même ce que l'on cacherait par honte devant les exigences religieuses et/ou morales et/ou pudiques, est montré clair et crûment. Elle montre ce qui, empiriquement, est silencieux, non-vécu, empêché par des séries innumérables de tabous sociaux. L'espace où cela se passe est fréquenté par deux personnages : une femme dont le nom n'est jamais su et qui peut, donc, être toutes les femmes, une femme qui veut être découverte. Je dis « découverte » en partant du principe que Breillat amène au cinéma une alternative de figure féminine qui trouble profondément celle de Kaplan, dont je parlais plus haut. Un homme aussi sans nom qui pourrait être tous les hommes s'il n'était pas homosexuel, ce qui est le cas. Il est ciblé puisqu'il, comme mentionné par la femme dans le film « *n'aime pas les femmes, il peut la regarder. Je veux dire, de manière impartiale* ». Ce choix n'est pas aléatoire, le choix d'un homosexuel représente tout de suite l'impossibilité de l'hétérosexuel de comprendre une femme autre que celle dans le cadre d'objet. Cet homme n'appartient pas au genre considéré normatif engendré par la société patriarcale qui a fait division entre le sexe masculin et

féminin comme unique possibilité de vivre la sexualité. Si pour les hétérosexuels la femme a toujours été un mystère, un sujet qui doit être couvert par la voile de la chasteté ou un objet sans valeur intrinsèque usé pour répondre à ses plaisirs, le choix d'un homosexuel est une tentative de reconstruire un nouveau regard (qu'il ne soit pas vicié à placer la femme en condition d'objet) sur cette femme qui scrute sa propre accointance. Comme le personnage a anticipé, un regard impartial telle que la caméra aspire de l'être.

De l'autre côté dans un sens inverse, Bertolucci a élu un couple hétéro-normatif, un couple qui non seulement démontre parfaitement ce regard porté par l'homme envers une femme-objet, mais qui va même l'exagérer en faisant de cette dynamique un aspect incontournable pour l'économie du film. Ici, différemment de *Anatomie de L'enfer*, ils ont tous les deux des noms que le spectateur connaît, mais entre eux, par décision plutôt de Paul, ils s'accordent à ne point dire leurs noms l'un à l'autre. Ce secret ne comprend guère tous les hommes ou toutes les femmes, ce secret garantit une relation anonyme qu'à priori, n'a pas d'autre intérêt que le sexe. Cela se présente comme une liaison frivole établie pour satisfaire les désirs charnels de l'homme qui vient de perdre son épouse qui s'est suicidée et la femme qui a un mariage prévu. Il n'est pas question de mystère ici, il est plutôt question de détachement. Ces questionnements sur « qu'est ce que serait être une femme/ qui suis-je en étant une femme » ne semblent point importuner le couple de *Le dernier tango à Paris*. Dans une scène que j'aborderai un peu plus tard, Paul commente que si elle (Jeanne) cherchait à fond découvrir qui il était qu'elle le découvrirait « derrière sa braguette ». Dans le film de Breillat il y a une femme à regarder subjectivement : par où « elle n'est pas regardable », alors que dans celui de Bertolucci, il y a une femme à regarder comme objet : où elle est déjà et toujours regardée dans le sens commun dont parle Kaplan.

Les deux femmes de Breillat dans *À ma sœur*. Ce film se termine là où il commence : dans la forêt. Sous un format qui nous remet au célèbre « il était une fois », il raconte, pourtant, une histoire au-delà d'un conte de fées qui finit par un « happy end » que l'histoire de l'humanité raconterait par cœur. Breillat nous présente deux sœurs : la sœur aînée est Elena : belle, sexy, rêveuse d'amour et de passion. Elle est encore très jeune, mais dans les premières deux minutes du film, c'est elle qui est décrite par sa petite sœur comme esquisse d'une « femme-fatale » : « *You are great physically, but once they know you, they run a mile (...). You reek of loose morals* ». Anaïs est la plus jeune : grosse et maladroite, elle semble être la plus consciente de l'expérience d'être une femme qui cherche la Vérité, comme celle décrite dans *Anatomie de L'enfer*. Plus engagée dans cette découverte, elle démontre une réflexion sur le thème de sa sexualité et manifeste certain déconfort en regardant la manière dont la relation entre hommes et femmes se déroule. À son tour elle est décrite par Elena comme une femme qui rebute les hommes : « *They run before they know you* ». Rien ne semble banal dans ce film de ces deux filles qui traversent, à juste titre 'l'initiation'. Pendant leurs vacances, des choses se passeront et les filles ne seront plus jamais les mêmes. Elles traversent, chacune à son mode, ce 'rite' de passage entre l'enfance et l'adolescence à travers toute une série de moments conçus comme tabou de nos jours⁸, des instants qui gravitent autour de l'érotisme suivi par la sexualité (et vice versa, vu que ce sont deux concepts indissociables). Tabou parce que vivre sa sexualité semble plus naturel⁹ pour les hommes. Le plaisir sexuel n'est toujours pas possible aux femmes. Nous voyons que cette idée de plaisir sexuel nié aux femmes fait partie aussi du projet de Breillat. Vers la 18^{ème}

⁸ Comme preuve de son retentissement auprès des cinéphiles, pendant deux ans ce film a été banni à Ontario en 2001.

⁹ « Naturel » pas dans le sens de ce qui est fruit de la nature, mais dans le sens de « plus fluide », ce qu'on entend par le sens commun et est donc plus facilement compris.

minute de *À ma sœur*, Fernando, le petit ami de Elena, lui raconte l'histoire d'une soirée où il avait été invité à dîner avec une fille, soirée bien arrosée avec « au moins, quatre bouteilles de vin ». La fille dont Fernando parle, semble intéressée par lui de manière sexuelle : elle l'invite à dîner, ils vont dans sa chambre, quelqu'un lui avait déjà signalé son intérêt pour Fernando et ils boivent du vin. La première pensée qu'il manifeste est : « *You won't get me bitch* », après être parti sans rien faire avec la fille, il exprime son plaisir en la laissant ivre et déçue. Il définit sa sensation : « *You can tell that is all they ('women') want. Sometimes it is so obvious it makes me sick* ». Fernando représente les représailles au plaisir féminin dont je parlais antérieurement. Il incarne plus que la supériorité de décider si la femme a ou n'a point droit de vivre son plaisir. À son tour, il prend plaisir en niant plaisir à la femme. Une espèce de châtiment à la femme dont le crime demeure dans le fait qu'elle ne soit pas homme, la femme qui erre pour exprimer son désir ce qui est, aux yeux de Fernando, droit masculin et non-transférable.

Men need not bother themselves with alleviating the pains and the burdens that psychologically are women's lot, since these are "intended by Nature"; men use them as pretext for increasing the misery of the feminine lot still further, for instance by refusing to grant to woman any right to sexual pleasure». (Beauvoir, 1409)

Dans ce film on ne voit point seulement la femme qu'on voit dans le film de Bertolucci ni seulement celle qu'on rencontre dans *Anatomie de L'enfer*. L'astuce de ce film est qu'il met en contraste ces deux femmes. La sœur aînée qui vit et qui est légitimée par des rapports sexuels qu'elle entraîne avec un homme et qui finit par être vue aussi par la prévalence de son regard et Anaïs qui construit son propre regard de femme en observant les expériences d'Elena. Si la première est plutôt un objet sexuel (l'offre de sa virginité à

Fernando est comparée à un « cadeau »), la deuxième va essayer de nous apporter un regard différent, un filtre au-delà des media prédominantes. Anaïs par la finesse de son regard envers la femme-objet, propose une réflexion plus profonde et large de ce qui serait une femme qui prend le rôle de sujet de sa propre vie, de sa propre vie sexuelle. Elle fuit ce que sa sœur représente : un objet qui n'existe qu'à l'ombre de celui qui est vraiment vu comme sujet qui conte. Elle désire explorer plus que cela, dépasser cela et montrer d'autres alternatives à ce rapport normatif d'expérience. Tout en faveur d'une découverte d'une femme que le cinéma ne voit pas suivant : une femme qui vise assumer le rôle de sujet. Dans la scène où Anaïs est à la piscine, en nageant d'un côté à l'autre, elle imagine dans les deux coins respectivement un homme et une femme. À l'homme elle dit: « Now that I know that men like me, I want other experiences ». Elle comprend une relation hétéro-normative et elle ne la nie pas, mais elle ne la considère pas comme fin, comme une expérience ultime, elle ne se limite pas à celle-ci, puisqu'être femme ne peut pas être aux dépens d'une relation avec un homme, mais une existence décolonisée, qui existe indépendamment de l'Autre (soit « l'Autre » une femme, un homme, un/une homosexuel (le) etc).

L'enjeu de la caméra qui montre le spectacle

La caméra de Catherine Breillat est l'œil vivant qui oriente notre « lucarne ». C'est son regard et, ergo, tout ce qui capte sa caméra, qui amène à sa production cinématographique la possibilité d'un spectacle distinct de tant d'autres qui circulent dans le milieu médiatique (notamment le cinéma), distinct au point de paraître plutôt un témoignage de sa perception de femme. Femme qui s'est tôt aperçue d'une prédominance massive des caméras orientées vers l'objectification de la figure féminine et a, donc, décidé de faire son

cinéma en enregistrant de l'autre extrême de « là où les femmes ne sont pas regardables ».

(Anatomie de L'enfer)

Catherine Breillat fait de la femme un des centres névralgiques de son cinéma pour livrer un témoignage de l'intérieur, à l'état brut, parfois brutal. Ce que nous révèle aussi la carrière de Breillat, son oeuvre; c'est la genèse même du créateur dans sa quête d'amour. (Chandelier, 2)

En regardant ses films nous avons l'impression d'être imprégnés par ses rétines, les partager et, finalement, voir comme elle voit.

Dans cette portion du travail, j'examinerai la méta-fonction de la caméra dans le deux films de Breillat (*Anatomie de L'enfer et À ma sœur*). Comment elle s'auto-justifie dans l'économie des films ? Comment elle intègre le discours érotique (parallèlement construit aussi) dans sa captation des champs, des perspectives, des images en se montrant nettement consciente du genre cinématographique ?

En physique, dès que nous parlons d'énergie cinétique, la référence immédiate est celle d'un corps en mouvement. En cinéma, l'énergie cinétique s'applique au mouvement de la caméra. Chaque prise de vue dynamise une scène et chacun de ses déplacements peut imprimer à cette scène une intention particulière. Rien n'est laissé au hasard.

Commençons par observer en minutés la relation entre la caméra et les acteurs. Dans les deux films de Breillat, l'énergie cinétique de la caméra accompagne celle des acteurs et leurs sens de liberté sont manifestes. Par « liberté » je souhaite exprimer que, dans *Anatomie de l'Enfer*, Amira Casar et Rocco Siffredi incarnent les personnages comme si leurs propres « *persona* » ne s'arrêtaient point aux contraintes sociales et morales. Leurs sens du réel dépassent le réalisme, ils ont l'air fluide et pur comme s'ils n'étaient pas dirigés. Ils

maîtrisent leur rôles, non pas en les interprétant comme d'habitude, mais en les vivant. Ils ne sont, pourtant, pas faits pour l'immortalité, mais pour mourir comme n'importe quelle autre personne, ils relatent la discussion qui appartient au présent, les discours qui ne sont pas encore clos et auxquels nous n'arrivons pas à répondre de manière précise et dure. Ils établissent un dialogue qui reste ouvert comme s'ils pouvaient anticiper d'autres problématiques qui dérivent de celle qu'ils proposent. Dans *À ma sœur*, le fait qu'il soit majoritairement mis en scène par deux adolescentes confère au film la liberté puérile de représenter presque sans représenter, au moindre effort, comme un jeu d'enfant. Les voix peu fortes des filles, l'accent de Fernando qui glisse parmi des pauses et des mots dits à sa façon, les gestes démesurés de Anaïs, tout cela fonctionne pour donner l'impression de disparition de la caméra. Le spectateur n'a guère l'impression d'être partie intruse des scènes. Au contraire, même si leurs expériences semblent hors de portée pour eux (les spectateurs) sur un plan réaliste, nous nous transportons volontiers au cœur des scènes, comme si nous en faisons partie. Cette totale fluidité rend difficile la dissociation même entre les personnages et les acteurs.

Dans *Le dernier tango à Paris*, cette désagrégation se montre obligatoire. Même les yeux moins attentifs observent le sens d'interprétation des acteurs. Ils caractérisent très bien « leurs gendres » et font tourner la caméra pour mieux capter leurs rôles et non pas leurs vies. On connaît très bien à travers leurs rythmes la distance entre eux et ceux qui les regardent. La caméra dans Bertolucci n'est guère un caléidoscope comme chez Breillat, mais une barrière, un mur à transposer pour regarder de l'autre côté. La caméra dans *Le dernier tango à Paris* remplit une fonction métalinguistique aussi, compte tenu du fait qu'il y a un film en voie d'enregistrement avec Jeanne dans le macrocosme du film « principal », la dynamique du

film dans le film. Cela (la réflexion de Jeanne, une femme qui se sent abusée dans le film ‘secondaire’) est un aspect commun entre Bertolucci et Breillat. Dans le premier, autour d’une heure et deux minutes de film, le personnage féminin crie ne plus vouloir être filmée et, donc, faire partie de l’intrigue de ce film parallèle. Elle trouve que le directeur (son futur mari, d’ailleurs), l’abuse, consomme son temps, la force à faire ce qu’elle n’a jamais fait et l’oblige à faire des choses selon son propre gré. Dans les films de Breillat, tout cela n’est pas verbalisé, mais présent. C’est comme si une « Jeanne » existait derrière Catherine Breillat, mais encore, elle le fait de manière directe sans imposer aux spectateurs le refuge de la caméra pour crier ce qu’elle croit vrai, tandis que Bertolucci fait usage clair de l’artifice de la caméra.

Analysons des scènes dans les trois films majoritairement cités jusqu’à ce moment pour mieux rentrer dans l’enjeu de la caméra pour l’intégration des discours érotiques masculin et féminin. Je pars du principe qu’ils sont distincts et obéissent chacun à son réalisateur (ou à sa réalisatrice) derrière leurs caméras. C’est-à-dire, comment Bertolucci fait usage de cette caméra et réaffirme la femme-objet de Mulvey et Kaplan et comment Breillat bouleverse cette idée anachronique et introduit une figure fraîche d’une femme qui cherche sa propre accointance pour devenir Sujet.

Foucault, dans son essai sur la sexualité parle de « gender sexuality » où il parle du genre

both as representation or self-representation as the product of various social technologies, such as cinema and of institutionalized discourses, epistemologies, and critical practices, as well as practices of daily life. (127)

Sur cette question de représentation et auto-représentation, de Laurettis complémente, dans *Technology of Gender*, en argumentant que le fait que les femmes soient démunies des lois et des processus de signification et des moyens de les dépasser, a sa contrebalance dans la théorie psychanalytique poststructuraliste dans le concept de la féminité comme locus privilégié.

However, we are cautioned, this femininity is purely a representation, a positionality within the phallic model of desire and signification; it is not a quality or a property of women. Which all amounts to saying that women, as subject of desire or of signification, are unrepresentable; or, better, that in the phallic order of patriarchal future and in its theory, women is unrepresentable except as representation. (20)

En réfléchissant sur cette idée de féminité comme idée toujours conçue comme caractéristique obligatoirement inhérente aux femmes, j'ai aussi, comme de Laurettis, tendance à déduire qu'une femme n'est femme qu'enveloppée par ce voile de féminité, de charme (comme la femme chez Rousseau), de docilité, de sensualité. Ce sont des vertus considérées féminines, mais considérées comme telles quand nous les comparons au sexe masculin. La figure-sujet de la femme est incarcérée à une position insuffisante en soi, son existence n'est existence sauf si opposée à l'Autre (celui-ci étant mâle). La femme participe, dès sa naissance, d'une existence « négative »¹⁰. Cela dit, les femmes de Catherine Breillat, j'argumente, pour qu'elles ne prennent le rôle de sujet, elles doivent au moins se dénuder de ces traces qui l'associent directement à ce genre imposé en montrant, concomitamment, une nouvelle possibilité d'exister décolonisée finalement d'autrui. Pour que cette existence puisse

¹⁰ Négative dans le sens saussurien, d'où les termes du langage n'existent qu'en comparaison avec d'autres et, donc leur impossibilité d'exister indépendamment de la chaîne linguistique à laquelle ils appartiennent.

naître, il est indispensable un point de départ, c'est à dire, par où ce changement pourrait faire surface ? À ce moment précis, l'érotisme féminin triomphe.

Voyons dans la pratique comment cela prend lieu dans des scènes précises qui illustreront mon propos. Quelle est l'importance des « zooms », des mouvements et de la position de la caméra ? Quels sont leurs rôles dans la construction de cet érotisme féminin qui permet, à son tour, la formation d'une femme-sujet ? En nous concentrant sur *Anatomie de L'enfer*, plus précisément sur le personnage féminin de ce film, nous montrons comment elle se rend prête à se dénuder de ces traces dont je viens de parler et comment la caméra enregistre ce processus.

Nous dépassons de peu les premières dix minutes du film, la femme a déjà convaincu l'homme qu'elle le payera pour qu'il la regarde et ils ont conclu l'affaire. Il arrive à la maison où se dérouleront toutes les nuits, cela étant la première. Elle le reçoit en jeans, t-shirt blanche, un pullover bien léger ; sa coiffure est simple, désordonné avec des mèches ébouriffées et attachées ; elle n'est point maquillée, son visage reste pâle. Rien ne brille, pas de boucle d'oreille, collier, bracelet, montre. On s'aperçoit que ses ongles ne sont pas joliment présentés, le vernis à ongles à moitié enlevé, ce vernis qu'à principe pourrait être le seul contraste de la scène qui manque des couleurs vivantes. Ses aisselles généreusement poilues et sa posture est un brin bossue. Ses sous-vêtements n'ont rien de sensuel : blancs, discrets, froids. Vers la 34^{ème} minute, pendant qu'elle dort, il prend une lumière portable, l'approche de la portion génitale de la femme comme quelqu'un qu'on examine et la couvre en rouge à lèvres qu'il avait pris dans la salle de bain. Le maquillage ici n'est plus ornement de beauté, féminité ou charme, mais vulgaire, ridicule et banal : peu importe si mis au visage ou au vagin, le message qui entrecoupe l'esprit du spectateur est que le maquillage n'est que

construction sociale. Une obligation strictement institutionnalisée de beauté qui pourrait, sans aucun dommage, être dispensable.

Cela se fait important pour différencier la production de Breillat à celle de Bertolucci, par exemple, alors qu'elle veut la moindre référence d'une femme qui nécessairement correspond aux standards de la féminité pour ne pas aliéner le spectateur, Bertolucci, à son tour, consacre une des scènes clés de son film où Jeanne est mise en contraste avec Paul qui se rase la barbe pendant qu'elle se maquille. La femme de *Le dernier tango à Paris* s'oppose carrément à cette idée et confirme la construction sensuelle de la femme qui traite fermement de la montrer sous le cliché de féminité standardisé par notre milieu social. La première fois qu'elle rencontre celui qui sera son partenaire sexuel, elle se présente très élégante, la chevelure bien peignée, des bracelets qui accompagnent une montre, elle porte un manteau qui semble être bien raffiné avec ses détails en fourrure et qui couvre sa robe de couleur discrète et pourtant point pâle. Elle est maquillée plus généreusement aux yeux qu'à la bouche, en donnant une impression plus sensuelle que vulgaire. Elle a un sac qui va avec ses bottes et qui respecte les couleurs de son style. Tout est bien harmonisé chez elle et son chapeau clos la figure. Le chapeau qui depuis le XIX^{ème} siècle devient accessoire vestimentaire incontournable pour les femmes, symbole d'embellissement et féminité par excellence couronne sa figure de femme.

Dans *À ma sœur*, le contraste règne. Il est vrai qu'ici cette question de sensualité semble moins manifeste aux yeux de ceux qui regardent, puisque le film tourne autour de deux filles et leurs apparences suscitent plus innocence qu'autre chose, à priori. Nous voyons, par contre, que depuis l'enfance ces valeurs de vanité sont surtout incrustées aux femmes. La sœur aînée est mince, vaniteuse, fait usage de rouge à lèvres, porte un chapeau et

se soucie de maintenir les lignes, comme on voit vers la 9^{ème} minute du film : alors que Fernando fait connaissance de ses parents, pendant un déjeuner de famille, Anaïs sert son plat avec une portion exagérée vis-à-vis des autres qui sont aussi à la table. Elena exprime son dégoût en disant que ce n'est pas difficile à comprendre pourquoi sa sœur est grosse, vu qu'elle mange comme un « porc » et qu'avec tout ce qu'elle ingurgite cela lui ruine l'appétit. Anaïs apparaît comme une fille qui n'est pas idéale, elle ne sera pas cible d'intérêt sexuel des garçons et sa forme arrondie suggère une exclusion immédiate de cette possibilité d'attraction. La femme-objet doit être féminine et s'ajuster aux exigences esthétiques en vigueur.

Voyons comment ces femmes sont enregistrées et quelle est la force de la caméra qui arrive à percer leur érotisme soit pour résulter à une possibilité toute nouvelle de femme-sujet (comme chez Breillat) ou rectifier la figure de femme-objet que nous connaissons depuis la création du cinéma. Pendant la scène que j'avais évoquée plus tôt, leur première nuit ensemble, l'homme et la femme de *Anatomie de L'enfer* (depuis le moment où elle commence à se dénuder jusqu'au moment où il s'approche dans une première tentative de contact), sont filmés pendant environ 5'30'' minutes dont 3'36'' sont exclusivement dédiées à la femme. Au début de la scène la caméra va légèrement pivoter sur son axe horizontal pour nous donner une idée brève de l'espace et pour accompagner ce qui sera le seul grand déplacement de personnage pendant cette scène : l'homme qui était immobile depuis son arrivée, marche jusqu'au fauteuil pour s'asseoir, c'est de ce point qu'il va l'observer. Sinon, la scène n'est pas dominée par ce mouvement de pivotes, mais par des transitions et par des travellings optiques (ou zooms). Par « transition », se comprend le moyen de passer d'un plan à l'autre ou, dans notre cas, d'un personnage à l'autre, comme si la scène était coupée à

plusieurs reprises. Ce qui est intéressant ici c'est d'observer que dans cette scène, les moments partagés par les deux personnages au même plan sont très rares, ce qui oblige le spectateur à faire attention exclusive à l'un ou à l'autre, plus à elle (qui est plus filmée) qu'à lui (qui à en principe, apparaît très peu). L'apex de la scène prend lieu dès que la femme commence à se déshabiller, ce qui dure environ trois minutes. Le morceau s'initie avec un « plan américain », un plan qu'enregistre approximativement 2/3 du corps : de la tête jusqu'à la portion qui dépasse légèrement les hanches vers la portion inférieure du corps. Jusqu'à là la scène est statique, il n'y a point de mouvement physique. Son regard est mis en évidence, c'est un regard que nous n'arrivons pas à cerner complètement, un regard de méfiance, de suspicion, de désespoir. La voix off ajoute un peu à l'imaginaire quand elle manifeste la pensée de la femme qui voit l'homme comme quelqu'un qui semble être mal à l'aise d'être là, comme s'il ne savait pas à quoi s'attendre, alors qu'elle affirme, il le sait très bien. La scène suit avec l'enlèvement des vêtements, quand on entend l'homme dire qu'il était temps enfin, mais on ne le voit pas. Ce commentaire rectifie la volonté indépendante de la femme. Elle se déshabille quand elle le décide, en fin de comptes, c'est elle la responsable pour l'affaire, c'est elle qui lui a payé, c'est elle qui met en position de décider quand et comment les choses se passent. À ce moment là l'enregistrement passe au « plan rapproché épaule ». Il n'y est point question d'observer une femme en faisant du « *strip-tease* », le fait que le plan soit rapproché ne laisse aucune possibilité de scopophilia, son but n'est pas d'excitation du spectateur illicite, mais de promouvoir une réflexion plus profonde, qui présente une femme qui cherche son sujet à travers son érotisme et point une femme qui réitère son « objet » à travers son érotisme. Elle n'a pas besoin de montrer son organe sexuel. Nous pouvions le voir, mais ce n'est pas sa forme qui importe, mais ce qu'il représente : pas un point sans

valeur qui n'existe que pour susciter le plaisir voyeuriste de la figure masculine, mais un point de résistance, comme un point d'existence d'un être qui a un organe sexuel comme l'homme, mais qui existe au-delà de cela. Si elle montre son vagin, elle disparaît comme sujet et s'inscrit à nouveau comme objet, différemment de l'homme qui peut montrer son sexe et rester sujet-actif¹¹, c'est celle-ci l'importance de maintenir le plan rapproché : pour qui la scène ne se transforme pas en spectacle qui rebaisse la femme encore une fois à cette idée d'objet. Breillat cherche bien autre chose.

Une fois les vêtements enlevés, elle s'allonge au lit. Ici, nous passons au « gros plan » pour enregistrer l'homme. Nous voyons seulement sa portion supérieure, au-dessus de ses épaules, pas question d'enregistrer rien d'autre qui puisse suggérer qu'il s'excite. L'homme semble perdu et demande à la femme pourquoi elle s'exhibe ainsi et sans réponse. Il affirme que la fragilité de la chair féminine impose le dégoût ou la brutalité. Elle exprime ses pensées en haute-voix, en enchaînant un raisonnement qui s'interroge ce qui est pire : le rien ou la brutalité. Ici nous voyons la question de l'ignorance imposée sur les femmes : si elles veulent construire leurs sujets en vivant leur corps, leur expérience sexuelle et leur nudité, elles sont considérées brutales (dans le sens de choquantes), mais serait-ce pire que « le rien » ? Notre personnage ne voit que deux possibilités pour la femme : être légitimée, mais comme objet (ce qu'on observe et pour pouvoir observer on juge choquant) ou n'être même pas légitimée, être condamnée au « rien ». Son raisonnement est interrompu par l'homme qui affirme qu'elle parle trop. Ici, nous aurons un autre effet cinématographique : la mise au point, une technique considérée naturelle de prise de vue. C'est possible d'observer l'objet approché ou

¹¹ Par « sujet-actif » mon intention est d'affirmer qu'homme et femme sont vus de manière différente quand ils montrent leurs organes sexuels. L'homme, à travers son sexe, réitère sa masculinité et, donc, son existence, la femme à son tour, rebaisse son existence et passe à reproduire l'idée d'objet.

celui éloignée, mais parce que nous ne pouvons pas fixer les deux en même temps, nos yeux sont obligés de faire la mise au point. Ainsi la caméra tourne et capte l'homme en premier plan et la femme en deuxième. Le plus intéressant ici est que la position de la caméra nous montre le reflet de la femme à travers le miroir et pour la première fois, nous avons l'image d'une femme sensuelle, que montre son corps en volupté. J'interprète l'idée du miroir comme le reflet du regard social sur la femme. Comme si ce regard n'était point un regard engagé avec la Vérité, mais une idée constamment reproduite, fausse et fabriquée telle qu'une image offerte par un miroir, qui semble être très proche de la perfection, mais ne constitue point la Vérité elle-même. Nous pouvons évoquer ici la « mimésis », une espèce d'imitation que, comme chez Platon, à chaque fois qu'elle est réalisée, elle s'éloigne de l'original et, donc, perd son valeur ontologique. Ainsi, la caméra dans cette scène joue un rôle crucial en montrant la différence entre ce qu'on devrait véritablement voir et de ce qu'on voit en effet. Nos rétines devraient s'associer à nos pensées pour concevoir chez nous une femme passible d'une formation de son sujet, qui cherche à se découvrir à travers son corps, ses sensations, sa sexualité sans se courber au regard naïf de ceux que le transforme en objet, une femme point vue par son symbole de femme (le vagin) simplement, mais beaucoup profondément que cela, d'où cette notion de regarder par où elle n'est pas regardable. Ce qu'on conçoit, pourtant est: l'image superficielle miroitée et reproduite depuis toujours d'une femme qui n'offre plus et ne dépasse guère sa propre et ordinaire image de femme et que reste, ainsi, inconnue. Dans ce morceaux du film, nous voyons nettement le projet de Catherine Breillat: de prime abord, la caméra qui privilégie la femme, la durée de ses enregistrements vis-à-vis des enregistrements de l'homme, la manière par laquelle ils (homme et femme) ne partagent pas la même prise, comme si un jeu de pouvoir ne pouvait

même pas être cogité, le regard de la femme, ses angoisses montrées par son regard, son obscurité montrée par le regard perdu qu'elle lance au vide, au lieu d'un possible regard voyeuristique du côté masculin. La façon par laquelle elle dénude son corps, mais sans chercher la moindre sensualité, en soulevant ses propres questionnements, en désirant être reconnue et expliquée à travers des prises de vue érotiques, mais sans être résumée à cela. Les images créées à travers la femme dans ce film ne sont pas créées ni par ni pour le regard masculin, mais pour volonté et propriété de la femme elle-même, en si distanciant d'une possible position d'objet, mais en se rapprochant d'une idée de sujet.

Un projet bien éloigné de Bertolucci dans son *Le dernier tango à Paris* et voyons pourquoi. Vers la première heure du film (58''), la caméra joue un rôle très clair dans lequel, les genres des deux personnages restent bien évidents et cohérents avec l'histoire commune du cinéma, où la femme reste au plan d'être subjugué à l'homme, où celui-ci porte le regard supérieur et souverain sur la femme qui n'a point d'autre alternative sinon celle d'objet de ce regard. La scène commence avec un zoom sur les objets de Jeanne : le maquillage, ses pinceaux, son rouge à lèvres et, tout de suite après, les objets de Paul : ses ustensiles de rasage. Quand les objets de la femme sont filmés, on entend le mot « amour », mais quand ce sont ses objets à Paul qui apparaissent, ce sont les mots « taking a flying fuck at a rolling doughnut » qu'on entend, en construisant immédiatement la femme comme fragile et sentimentale et l'homme comme détaché, rationnel et profiteur. Par ce contraste d'images, la scène tire vers notre imaginaire et le symbole du gendre reste bien posé. Jeanne est bien sensuelle : elle se maquille à poil, en laissant la ligne ténue entre la nudité complète et partielle par la présence d'une écharpe qui démarque la sombre légère du mystère. Puis, on passe à la mise au point où on voit Paul qui se rase la barbe au premier plan et Jeanne

derrière, vue aussi par le miroir, c'est ici qu'ils entraînent une discussion pour conclure si elle se comporte comme une « pute » ou non. Il dit qu'elle n'est qu'une fille traditionnelle « trying to get along », mais elle déclare qu'elle préfère être une pute. En passant au plan rapproché épaule, ils continuent le dialogue et c'est à ce moment qu'il dit à Jeanne que si elle veut savoir qui est-il, ça suffit de regarder « behind his zipper ». Par cela, je comprends que la sexualité masculine est fondue avec son sujet : puisqu'il peut vivre sa sexualité « behind his zipper » librement, cela lui confère son existence en tant que sujet : capable de vivre, d'expérimenter son érotisme sans le moindre jugement qui le rebaisserait à autre chose (ou bien, à une Chose). C'est implicite que pour la femme cela se passe différemment : ou bien elle devrait être pute pour avoir le même droit de vivre sa sexualité (et cela semble « brute », choquant) ou bien elle se livre au « rien » et est vue comme une fille traditionnelle « trying to get along » et plus rien d'autre. On trouve que pour la femme de Bertolucci il n'y a point moyen d'exister à travers son érotisme et encore atteindre une position subjective.

Dans un autre classique, cette fois celui de Buñuel, *Belle de Jour*, qui raconte l'histoire d'une femme qui semble chercher son identité en vivant sa sexualité, la solution qu'elle trouve est de vivre cela en fréquentant le bordel d'Anaïs, en tant que prostituée. Dans son mariage extrêmement chaste, elle s'annule comme sujet en étant rien d'autre qu'épouse, mais à la maison close elle se retrouve en construisant toute une possibilité d'être. En tout cas, ici aussi il y existe cette identification de la femme comme objet, malgré son apparente recherche par sa propre *persona*, la caméra l'apprivoise comme cible du regard masculin, servante du désir masculin, point principal du plaisir voyeuriste et c'est à ce moment ci que la possibilité d'exister comme sujet disparaît et encore un autre spectacle dominé par le regard de l'homme est mis en place.

Dans *À ma sœur*, la caméra va encore plus loin : elle enlève catégoriquement le regard de celle qui pourrait être sa suggestion de femme-objet (Elena), pour privilégier le regard de celle qui s'interroge sur ce qui est d'être une femme (Anaïs), en primant ainsi, encore plus pour le message entre les lignes que pour un spectacle sensuel et explicite. Examinons encore cette scène qui commence à la minute 25. Nous voyons Elena et Fernando au lit, lui, il essaye de persuader la fille d'avoir des rapports sexuels avec lui, mais Elena refuse à plusieurs reprises, mais semble incertaine, elle lui pose des questions en cherchant à comprendre les affirmations faites par Fernando. On voit par ici, une formation de l'objet. Elena est au seuil de l'adolescence, elle est vierge et naïve, ce qui semble parfait pour que Fernando la voit et en profite pour l'utiliser comme objet. Il est bien net : quand elle refuse de faire ce qu'il veut faire il dit qu'autrement « j'aurais besoin de chercher une autre fille plus grande que toi », pour lui c'est cette « fonction » de servir qui caractérise toutes les femmes, il mentionne que Elena « est une petite fille qui semble à une femme », il reconnaît les volontés de l'homme comme ce qui est implacable et mentionne que pour cette raison, « il faut excuser les hommes ». Comme Elena semble vraiment vouloir préserver sa virginité, Fernando affirme que s'il pouvait la sodomiser elle garderait sa virginité et l'éprouverait son amour. Elle finit par le consentir, plutôt par son silence, c'est le fait de se taire que laisse Fernando à l'aise pour l'acte. Pendant toute la scène, la caméra n'enregistre guère le couple, c'est toujours le regard d'Anaïs qui est focalisé au lieu de l'acte sexuel. Nous ne voyons rien entre le couple, nous entendons leurs gémissements, pourtant. Une caméra viciée, n'hésiterait jamais à faire des prises de vue du couple, cela révélerait un spectacle où la femme cède aux plaisir masculin et à son regard et le transformerait en instant de voyeurisme. La caméra ici empêche toute banalisation de la scène, elle prend une voie alternative et parallèle : le regard

d' Anaïs. Enregistrée horizontalement, elle jette des regards discrets à ce qui fait le couple, mais sans sursaut ou euphorie, son regard est de sobriété. Ce qu'Elena voulait au tout début du filme lorsqu'elles parlent de perdre la virginité à la forêt (une première fois avec amour, intimité et gentillesse) est fondu dans cette scène qui se passe sans intimité (avec le témoignage de sa petite sœur) ou gentillesse. Elena est trahie par ses propres rêves puérils, mais Anaïs semble s'apercevoir des intentions de ce genre de relation puérile depuis le début, une fois qu'elle révèle (à la forêt) vouloir sa première expérience sexuelle avec un garçon qu'elle n'aime pas, pour ne pas se sentir idiote si jamais elle ne l'aime plus après ou n'est plus aimée par lui.

The defilement Anaïs must witness is mere confirmation of what she already knows. Hers is the innocent knowledge of a child who is not fooled by the allure of utilitarian existence. She waits, all the while knowing the truth of sexual relations. (Maddock et Krisjansen, 5)

Le discours érotique qui se fonde à partir de cette scène à travers la caméra (par le regard d'Anaïs, le manque d'image du couple, les actions de Fernando, le son) est très éloigné d'un spectacle manifeste de sexe ou de pornographie, grâce au rôle de la caméra, mais le discours se présente comme une recherche de la sexualité, comme réponse aux questions centrales de l'humanité : d'où venons-nous ? Qui sommes-nous ? Quelles sont nos possibilités de vivre la sexualité ? Les réponses se présentent comme la possibilité de libération du *locus* toujours ontologiquement occupé par la femme d'objet de la sexualité de quelqu'un d'autre pour un *locus* indépendant où la sexualité de la femme existe par elle-même, pour elle-même et en bénéfice de ses accointances. Breillat ne répond pas à toutes ces « questions centrales » citées au-dessus de manière close ou in-questionnable mais sa caméra ouvre, sans doute, le

dialogue sur le thème et propose par ses prises de vue une alternative pour regarder ce qu'auparavant, ne nous semblait « pas regardable ». Son objectif (l'œil de la caméra) construit une subjectivité de la femme que notre objectivité n'a point compris au passé et nous nous lançons en faisant les gros yeux à son regard qui illumine même le plus aveugle des regards.

Conclusion

Regarder des films permet toujours au spectateur d'en faire partie de son intrigue. Ses yeux voient des images qu'il associe à son langage, à ce qu'il connaît, à ses expériences, à ce qu'il arrive à imaginer malgré les limites de vraisemblance. Sur l'écran tout ce qui se présente comme nouveauté provoque des réactions pour aller à l'encontre, en faveur ou au-delà de son expérience ontologique. Les réactions qui répercutent le plus sont celles qui résultent d'un affrontement avec ce qu'on croit être la Vérité, celles qui sont troublées dans le sein de son équilibre, celles qui sont fruit d'un malaise. Ces réactions sont les plus productives, parce qu'elles ne restent pas apathiques, elles libèrent le sens critique et la mise en question de sujets plus problématiques. Breillat considère que « le beau » est affreux, parce qu'il ne bouleverse rien:

« Dire que quelque chose est joli, cela ne dérange pas. Le 'c'est ni beau ni laid', il n'y aucune transcendance. C'est ni Dieu ni diable, c'est rien, c'est comme le bon goût, ça ne dérange pas » (Breillat, Le joli est affreux)

Ce bouleversement peut, donc, être bénéfique dans le sens de faire surgir d'autres perspectives, d'autres possibilités, d'autres regards qui ne faisaient pas partie de notre répertoire auparavant. Si cette trouble touche le spectateur de Breillat, son cinéma est réussi.

Dans son interview *A Woman's Vision*, elle déclare:

I know why I make films, cinema is a mode of expression that allows you to express all the nuances of a thing while including its opposites. These are things that can't be quantified mentally ; yet they can exist and be juxtaposed. That may seem very contradictory. Cinema allows you to film these contradictions ». (26)

Ce mémoire est une tentative de soulever ce qui peut, sous un regard moins attentif, paraître des questions contradictoires et de les répondre en montrant comment elles peuvent être plus accessibles à l'univers de chacun. Les deux films sur lesquels je me penche, *Anatomie de L'enfer* et *À ma sœur*, sont deux films qui adressent la femme comme point névralgique dans sa quête personnelle de subjectivité. Subjectivité comme effets, habitudes, associations et perceptions qui sont résultat d'une interaction sémiotique du « self » et le monde extérieur (De Lauretis, 26). Je dis subjectivité pour opposer au concept d'objectivisation, c'est à dire, son projet est en soi une tentative de démystifier la figure de la femme comme objet, celle qui est montrée non rarement au cinéma : la femme qui n'est que sensualité pour charmer la figure masculine dans et hors le projet diégétique, la femme soumise aux désirs des hommes, la femme qui n'existe que sous le regard de l'autre et cet « autre » étant fréquemment l'homme. Ses films vont, donc, vers le but de désinvestir le discours phallogocentrique qui règne au milieu du cinéma, pour articuler la formation d'un discours érotique et féminin. Ce que nous appelons « discours » dans cette investigation est montré au long de l'analyse des films comme un ensemble de parole, image, sexualité, expérience, existence, dialogue, caméra et le propre avis de Breillat. Autrement dit, nous traçons le chemin suivant pour arriver au concept de « discours » : hommes et femmes naissent avec des corps différemment sexués en ce qui concerne les organes sexuels, si ce corps rentrent dans le domaine du sexe (font usage de ses organes pour aller au-delà du besoin physiologique), ils se sexualisent et, pour toute sortes de raisons (anatomiques, sociales, religieuses, morales), hommes et femmes se sexualisent de façon distincte (c'est pourquoi je parle d'un discours spécifiquement féminin). L'érotisme, vient, par excellence de la mention, suggestion ou apparition d'un corps sexualisé et cet érotisme, chez Breillat, sera

privilegié du côté de la femme, construit et montré sur l'hypothèse qu'il serait possible de montrer l'érotisme de la femme non sous un regard qui l'identifie comme objet, mais d'un regard qui la permet prendre le rôle de sujet. Tout ce qu'elle peut exprimer en tant que ce sujet, nous l'appelons « le discours érotique féminin ». Pour cette articulation, Breillat calcule chaque mouvement de la caméra. Elle soigne les poids de chaque plan et de chaque « zoom » et choisit le plus convenable pour ne pas perdre de vue la cible : le moindre glissement pourrait être fatal et rebaisserait la femme à objet à nouveau, donc, le rôle de la caméra est fondamental pour capter plus que le corps des femmes qu'elle filme : elle enregistre des femmes moins engagées au rôle « sexy » qu'on voit constamment sur l'écran, elle saisit de très près les regards interpersonnels des personnages, ce qui semble percer leur intimité plus que n'importe quelle pénétration corporelle. Elle priorise beaucoup plus l'image de la femme toute seule que celle de la femme en contrastant avec l'homme. Ses femmes plus fortes et denses son effectivement Anaïs et la femme sans nom de *Anatomie de L'enfer*. La première encore puérile et peu attirante au regard masculin témoigne l'initiation sexuelle de sa sœur et cela lui permet depuis jeune de s'interroger sur l'importance de se libérer d'un discours qui dépend d'un autre (et masculin), en ne subissant pas à ce discours, mais en le résistant plutôt (les scènes dans lesquelles sa virginité est en lumière, sont celles qui révèlent le plus ce dont je parle). La femme sans nom (qui peut être n'importe quelle femme), montre sa quête de subjectivité de manière très claire : en payant un homme pour la regarder « par où elle n'est pas regardable » et ses découvertes sont évidentes. Nous accompagnons ses découvertes : au cours du déroulement du film, elle passe d'un état où elle s'en doute de son sujet : « Nous, les femmes, nous ne pouvons rien » (17^{ème} minute) et arrive dans un autre où elle commence à comprendre pourquoi de la faiblesse du discours féminin : « Les hommes, ils

n'ont jamais compris ce qu'on était et c'est pour ça qu'ils ont toujours voulu enfermer les femmes dès tout temps, en tout lieu, sous toute latitude, mais en réalité c'est qu'ils ont peur qu'elles ne les appartiennent pas » (50'-57'). Et c'est en comprenant pourquoi le discours n'est pas libre que la possibilité de libération est née, en identifiant les racines de la problématique, les réponses n'apparaîtront pas immédiatement, certes, mais le dialogue est là : possible et ouvert.

L'enjeu sur la libération du discours érotique féminin est le personnage principal des deux œuvres que j'adresse dans ce travail. Et, pourtant, Breillat n'est point rêveuse ou optimiste dans le sens utopique du terme, c'est-à-dire qu'elle identifie la faiblesse du discours, ouvre le dialogue, en montrant (à travers l'incontournable et fondamentale caméra). La possibilité de construire un discours dans lequel la femme prend le rôle de sujet, mais n'a point la prétention de changer toutes les sphères du monde extérieur en 180 minutes de cinéma. Elle n'ignore pas le discours plus « populaire » et de plus grande extension qui est masculin et nous voyons que les fins de ces deux films sont plutôt socialement amers : une jeune fille violée (sous le regard du sens commun) et une femme qui cède à la force du discours masculin et qui finit par tomber dans un abîme. Breillat est très consciente de son projet et c'est pour cela qu'elle filme une alternative, mais ne l'impose pas. La chute ontologique de la position de sujet à celle d'objet de n'importe qu'elle femme est une menace qui dépasse la caméra de Breillat et l'ignorer ne l'éloigne point du monde non-fictionnel.

Bibliographie

Alferi, Pierre. *Job*. Paris: Gallimard, 2004. Print.

Anatomy of Hell. Dir. Catherine Breillat. Perf. Rocco Siffredi, Amira Casar. Tartan Video; 2004. Blu-Ray.

Anderberg, Kirsten. "Miss, Mrs., and Ms.: Control of Women Through Language by Kirsten Anderberg." *resist.ca*. N.p., n.d. Web. 12 Mar. 2013.
<<http://users.resist.ca/~kirstena/pagemissmrs.html>>.

Aumont, Jacques. *L'analyse des films*. Paris: Nathan Université, 1993. Print.

À ma soeur! Dir. Catherine Breillat. Perf. Anaïs Reboux, Roxane Mesquida, Libero De Rienzo. Criterion Collection, 2001. Blu-Ray.

Bataille, Georges. *L'érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957. Print.

Beauvoir, Simone de. "The Second Sex." *The Norton Anthology of English Literature*. Rev.2nd edition. New York: W.W. Norton, 1968. 1410-1415. Print.

Belle de jour. Dir. Martin Scorsese. Perf. Catherine Deneuve Jean Sorel Michel Piccoli. Miramax Home Entertainment, 1967. Blu-Ray.

Bland, Lucy. "The Domain of the Sexual: A Response." *Screen Education* Summer 1981: 57. Print.

Breillat, Catherine. Interview by Laurent Devanne. *Désaxés*. Radio Libertaire. FA, Paris: 1 Feb. 2004. Radio.

Breillat, Catherine. "Catherine Breillat, entre Mort et Métamorphose." *Cadrage* 2 Apr. 2004: n. pag. Print.

Breillat, Catherine. "A Woman's Vision of Shame and Desire: An Interview with Catherine Breillat." *Cineaste* 25, Dec. 2005: 24-26. Read more:
http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:bIJAR6gY_UkJ:www.filmreference.com/Directors-Be-Bu/Breillat-Catherine.html+robert+sklar+breillat&cd=4&hl=en&ct=cln.

Breillat, Catherine. Interview by Nicole Clodi. Personal interview. 15 Mar. 2012.

- Brownmiller, Susan. *Against Our Will: Men, Women and Rape*. New York: Simon and Schuster, 1975. Print.
- Caws, Peter. *Sartre*. London: Routledge & K. Paul, 1979. Print.
- Chandelier, Frédérique, and Justine Requiston. "Catherine Breillat, politique de l'auteure | Kusanaki." *Kusanaki | Cinéma et Critique*. N.p., n.d. Web. 7 Feb. 2013. <<http://kusanaki.fr/dossiers/catherine-breillat-politique-de-lauteure/>>.
- Constable, Liz. "Unbecoming Sexual Desires for Women Becoming Sexual Subjects: Simone de Beauvoir (1949) and Catherine Breillat (1999)." *The Johns Hopkins University Press* [Baltimore] 1 Sept. 2004: 673-693. Print.
- Darwin, Charles. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981. Print.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976. Print.
- Doane, Mary Ann. "The Voice In the Cinema: The Articulation of Body and Space." *Film Theory and Criticism*. Oxford University: Leo Braudy and Marshall Cohen, 2009. 322-323. Print.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality v.I*. New York: Pantheon Books, 1978/1986. Print.
- Great directors*. Dir. Angela Ismailos. Perf. Bernardo Bertolucci, David Lynch, Stephen Frears, Agnes Varda, Ken Loach, Liliana Cavani, Todd Haynes, Catherine Breillat, Richard Linklater and John Sayles. Kino Lorber, Inc., 2011. Blu-Ray.
- Hefner, Alan. "Attraction of Blood." *the MYSTICA.ORG*. N.p., n.d. Web. 28 Feb. 2013. <http://www.themystica.com/mystica/articles/a/attraction_of_blood.html>.
- Kaplan, E. Ann. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. New York: Methuen, 1983. Print.
- Last Tango in Paris*. Dir. Bernardo Bertolucci. Perf. Marlon Brando, Maria Schneider,. MGM/UA Home Video, 1973. Blu-Ray.
- Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984. Print.

_____. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. Print.

Leloup, Jean Yves. "Sphère de Lumière, Texte de Jean-Yves Leloup : L'échelle des états amoureux...." *Sphère de Lumière*. N.p., n.d. Web. 6 Mar. 2013. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:7M5zpxOHqKQJ:www.sp here-de-lumiere.com/php/textes/echelle_etats_amoureux.php+qui+aime+quand+je+taime+eros+mania+pdf+bensaid&cd=2&hl=en&ct=clnk&gl=us&client=safari>.

Lo Duca, Joseph-Marie. *L'érotisme au cinéma*. Paris: J.J. Pauvert, 1957. Print.

Lorde, Audre. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Trumansburg, NY: Crossing Press, 1984. Print.

Mairie, Borel, and Jacques Robaud. "15." *Lévitique Nombres*. Paris: Gallimard, 2013. 19-30. Print.

Marcus, Fred H. *Film and Literature: Contrasts in Media*. Scranton: Chandler Pub. Co., 1971. Print.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989. Print.

Platon, Le Banquet - texte intégral - Contes, légendes et fables - Atramenta." *Atramenta*. N.p., n.d. Web. 28 Mar. 2013. <http://www.atramenta.net/lire/le-banquet/35181/1#oeuvre_page>.

Praz, Mario, and Constance Thompson Pasquali. *La chair, la mort et le diable: dans la littérature du 19e siècle : le romantisme noir*. Paris: Editions Denoël, 1977. Print.

Rousseau, Jean, and Jean Le Rond d'Alembert. *A letter from M. Rousseau, of Geneva, to M. d'Alembert, of Paris concerning the effects of theatrical entertainments on the manners of mankind : translated from the French*. S.l.: Printed for J. Nourse, 1759. Print.

Smith, D. Nichol. *Boileau: L'art poétique*. Cambridge: Cambridge University, 1898. Print.

Thomas, Dana. "Sex, Love, and ' Romance." *Newsweek* 26 Apr. 1999: -. Print.

Tolman, Deborah L. *Dilemmas of Desire: Teenage Girls Talk about Sexuality*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002. Print.

Webster, Inc. *Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature*. Springfield, Mass.: Merriam-Webster, 1995. Print.