

## La relation acteurs / cinéaste dans *A ma sœur !* et *Sex is Comedy* de Catherine Breillat : fusion et confusion

*Evelyne Szaryk*

Dalhousie University

*[Catherine Breillat (1948- ) a commencé à écrire très jeune avant de penser à la réalisation. Elle écrit son premier roman à l'âge de 17 ans, L'homme facile, puis Le silence après (1970) et Les vêtements de mer (1971). Par la suite, elle a elle-même adapté certains de ses romans au cinéma. Durant les années 70, dans une décennie de production pornographique courante, elle réalise son premier film, Une vraie jeune fille (1976), adapté du roman Le soupirail (1974) qui suscite l'indignation chez certains par la crudité des scènes qu'il comporte. En 1979, elle réalise Tapage nocturne adapté du roman du même titre. Breillat est également coscénariste pour Federico Fellini (E la nave va) et scénariste pour Maurice Pialat (Police). Elle revient ensuite à la réalisation avec 36 Fillette (1987). Avec une œuvre très controversée et polémique, Breillat impose une vision de la sexualité centrée sur la différence entre les deux espèces humaines que sont l'homme et la femme. Chacun de ses films défraye la chronique à l'image du sulfureux Romance (1999) qui manque d'être classé X. Le dernier en date, Anatomie de l'enfer (2004), est adapté de son roman Pornocratie. Breillat nous offre un cinéma où se heurtent sur l'incompréhension et la cruauté des hommes face au désir et à la souffrance des femmes.]*

*A ma sœur ! (2001) est centré sur la relation complexe entre deux sœurs, Elena, quinze ans, et Anaïs treize ans. Breillat y explore le comportement de ces deux adolescentes par rapport à la sexualité, notamment la perte de la virginité. En vacances dans le sud de la France avec leurs parents, elles y rencontrent Fernando, un jeune italien, qui tombe rapidement sous le charme de l'aînée. Le jeune homme va, d'une certaine manière, s'interposer entre les deux sœurs et cet amour de vacances va d'autant plus complexifier leur relation pour créer à la fois rivalité et complicité. La fin du film tourne au drame quand le père doit partir pour raisons professionnelles. La mère et ses deux filles restent jusqu'à la fin du séjour et rentrent à Paris en voiture. Sur le chemin du*

retour, la mère s'arrête en pleine nuit sur une aire d'autoroute, pour se reposer. Alors qu'elles sont endormies, un homme surgit, démolit le pare-brise à coups de hache, étrangle la mère et tue Elena d'un coup de hache dans la tête. Il ne tue pas Anaïs mais la viole. Le lendemain matin, sur les lieux de l'agression, la jeune fille nie le viol dont elle a été victime.

*Sex is Comedy* (2002) raconte l'histoire du tournage du film de Jeanne, cinéaste exigeante qui rencontre de nombreuses difficultés, dont celle du tournage de la scène d'amour entre ses deux acteurs principaux. Les tensions, entre les deux acteurs mais aussi entre l'acteur et la cinéaste, déjà existantes au début du tournage, ne font que grandir au fur et à mesure que le tournage de la scène tant redoutée approche.

*Un film, c'est comme un champ de bataille.  
C'est l'amour,  
la haine, l'action, la violence et la mort.  
En un mot, c'est l'émotion.<sup>1</sup>*

*Filmer, c'est un exhibitionnisme inouï en même  
temps qu'un acte d'humilité totale. Il faut mettre  
bas les masques.  
Accepter d'être ainsi mis à nu fondamentalement  
[...].  
Le metteur en scène c'est le regard.<sup>2</sup>*

L'art de la réalisation a fait l'objet de nombreux films et la reproduction du processus de réalisation d'un film est fréquente. Citons à titre d'exemple François Truffaut (*La nuit américaine* (1973)), Jean-Luc Godard (*Le mépris* (1963)), Woody Allen (*Hollywood Ending* (2002)), ou encore Abbas Kiarostami<sup>3</sup> (*Au travers des oliviers*<sup>4</sup> (1994)). C'est la vision

---

<sup>1</sup> Simon Fuller (cinéaste américain (1911-1997) définissant son art dans *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard (1965). <http://pierrecormary.blogspot.com/archive/2005/09/05/les-sensations-de-la-grace-sur-bresson.html>

<sup>2</sup> Breillat Catherine, « J'aime trop la littérature pour l'opposer au cinéma », *Magazine littéraire*, numéro 354, mai 1997, p. 41.

<sup>3</sup> La consécration a été tardive pour Abbas Kiarostami (1940- ) qui commence par fonder à Téhéran un département cinéma dans un institut pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes. Il dirige ce département pendant cinq ans et y réalise des films aujourd'hui considérés comme classiques tels que *Le pain et la rue* (1970), *Le passager* (1974), *Et la vie continue* (1991). Il aime travailler avec des acteurs non professionnels, dans des décors naturels. Le prix Rossellini lui est attribué pour sa

de Catherine Breillat qui nous intéresse ici et son désir de contrecarrer les films sur la réalisation qui ont été fait auparavant, notamment les films hollywoodiens, à tendance trop idéalisante. Suite au tournage d'*A ma sœur !* (2001), la cinéaste revenait souvent sur les difficultés rencontrées, ses relations parfois conflictuelles avec les acteurs. Lors du festival du film de Berlin, où *A ma sœur !* était en compétition officielle, Catherine Breillat a elle-même qualifié son film de « tragi-comédie ». Selon elle, le film peut en effet porter à sourire voire à rire dans sa banalité, mais offre, en revanche, une fin extrêmement violente. En 1987, Breillat avait déjà consacré son film *36 Fillette* sur le sujet de la première fois, dans lequel une jeune fille de quatorze ans recherche un homme dans l'unique but de perdre sa virginité. Filmer l'adolescence ainsi que la perte de virginité, constituent des thématiques essentielles dans le cinéma de Breillat, et principalement chez les jeunes filles pour lesquelles elle éprouve une grande fascination.

Une jeune fille, c'est un être qui se suicide et ça, c'est magnifique. C'est un être qui ne veut plus être une jeune fille, elle est dans un état d'invention d'un nouveau monde. Il y a une certaine magie. Par ailleurs, il y a une bêtise de la jeune fille. Elles sont à la fois oies blanches, petites dindes et en même temps la poésie et la grâce absolue.<sup>3</sup>

La raison pour laquelle nous avons décidé d'associer ces deux films est que Breillat a réalisé *Sex Is Comedy* en 2002, c'est-à-dire l'année qui a suivi la sortie dans les salles d'*A ma sœur* et elle y retrace le tournage du précédent film. L'aspect qui nous intéresse dans *Sex is Comedy* est celui du film dans le film, de la mise en abîme. Catherine Breillat y met en scène l'actrice Anne Parillaud et fait d'elle son alter ego cinématographique. Le spectateur retrouve Jeanne sur le tournage de son film et est témoin de tous les obstacles auxquels elle doit faire face. La

---

carrière en 1992. Il obtient la Palme d'Or à Cannes en 1997 pour *Le Goût de la Cerise*, puis le Grand Prix du Jury à Venise pour *Le Vent nous emportera* la même année.

<sup>4</sup> Une équipe de cinéma s'installe au nord de l'Iran pour tourner *Et la vie continue*. Ce village a été dévasté un an plus tôt par un tremblement de terre. Le réalisateur fait participer des enfants du village au film. Hossein est engagé comme assistant et remplace un acteur pour un petit rôle. Sa partenaire est une jeune fille du voisinage dont il est amoureux. Ce film a été présenté en compétition officielle au festival de Cannes en 1994.

<sup>5</sup> Breillat Catherine à Clouzot Claire, « L'abécédaire de Catherine Breillat », (*Catherine Breillat, indécence et pureté*), *Cahiers du cinéma*, 2004, p.146.

difficulté majeure qui se pose à Jeanne est le tournage de la scène clé de son film, à savoir la scène d'amour. Le tournage de cette scène est d'autant plus délicat que Jeanne se heurte aux tempéraments de ses deux acteurs principaux. Breillat fait s'interroger le spectateur sur la complexité des couches narratives, sur l'art de la mise en scène, ou encore sur le rapport acteur / cinéaste. Nous verrons que ces relations conflictuelles, basées sur l'hypocrisie et le mensonge, sont toutefois nécessaires, car ce n'est qu'en poussant ses acteurs dans leurs derniers retranchements que la cinéaste parvient à atteindre ce moment magique de vérité cinématographique.

### **Le triptyque Breillat / Anaïs / Jeanne**

La dimension autobiographique est évidemment très présente puisque Breillat revient sur des mois de tournage et par-là, accepte de lever le voile sur la façon dont elle-même dirige les acteurs, sur les difficultés rencontrées ; des difficultés que nous qualifierons de mineures telles que la météo et les nombreux problèmes techniques (sons, lumières, etc), mais aussi des obstacles majeurs, notamment en ce qui concerne les tensions avec ses acteurs. Nous savons, d'autre part, que Catherine Breillat a une sœur aînée, Marie-Hélène Breillat, comédienne au physique relativement plus avantageux que sa cadette et qui a même été dirigée par sa soeur. Catherine Breillat a avoué s'être inspirée de sa relation avec sa sœur aînée pour l'écriture du film. Jusqu'où vont les similitudes ? La cinéaste a arrêté là la comparaison, mais sans l'avoir jamais clairement affirmé, nous supposons qu'elle se reconnaît en Anaïs. C'est aussi elle qui est l'auteur des textes chantés par Anaïs dans *A ma sœur*.

Anaïs et Elena s'opposent dans un premier temps par leur physique, Elena parce qu'elle est très belle, Anaïs parce que son physique la met en marge. Mais l'élément le plus pertinent est sans aucun doute le rapport qu'elles ont au sexe car il constitue leur principal point de discorde. Il s'agit de leur conception respective du prince charmant. Elena désire être amoureuse et être aimée par le prince charmant et croit naïvement l'avoir trouvé en la personne de Fernando. Elle est objet de désir, ce qui, pour elle, n'est pas valorisant. Elle éprouve une certaine culpabilité par rapport au désir et au plaisir sexuel. Au moment de l'acte sexuel, Elena a peur, elle est rongée par la culpabilité et les mœurs qui lui ont été inculquées, elle a honte et pleure. Pour Anaïs, il n'y a pas de prince charmant : « Je voudrais qu'il n'y ait de première fois avec personne, que

pas un mec puisse se vanter de m'avoir eue vierge ». Elena considère la première fois comme une perte, elle redoute et appréhende ce moment. La différence entre les deux sœurs se situe dans l'importance accordée à cette première fois. Anaïs, en dépit de son jeune âge, est la plus mure, la plus lucide et consciente de sa valeur et de sa beauté, alors que tout le monde autour d'elle, sa sœur la première, la rabaisse en permanence en lui rappelant son problème d'obésité. Cependant, à seulement treize ans, elle dégage déjà un évident pouvoir érotique. Anaïs démystifie l'acte sexuel et la première fois, alors qu'Elena l'idéalise. C'est son amour pour le jeune homme mêlé de cette naïveté qui va la faire souffrir. Elena s'inscrit dans le déni, Anaïs vit pleinement, elle existe, car elle sait reconnaître son désir. La reconnaissance du désir constitue une des clés chez Breillat.

On retrouve cette notion d'hypocrisie des sentiments dans *Sex Is Comedy*. Jeanne fait référence à l'hypocrisie de ses acteurs qui ont choisi le rôle ainsi que la scène intime en toute connaissance de cause et par la suite refusent d'aller jusqu'au bout. Selon elle, ils y prennent un certain plaisir dans la mesure où ils ont accepté le rôle qu'on leur a proposé. Cette hypocrisie des acteurs, fait naître des conflits entre eux et la cinéaste. Dans *A ma sœur*, l'hypocrisie se traduit par le déni et on observe ce déni dans l'opposition des corps. Le corps d'Anaïs, confie la cinéaste dans un entretien, est «un mélange de corps de petite fille, et [qui possède] en même temps une incroyable opulence sexuelle »<sup>6</sup>. Le corps d'Anaïs n'est pas objet de désir et pour nier son corps, elle est grosse. Son rapport à la nourriture se définit par l'excès. Elle mange en grande quantité pendant les repas et elle apparaît souvent à l'image en train de manger : le banana split commandé à la terrasse d'un café, la guimauve qu'elle mange devant la télévision et dans la voiture avant l'agression, elle apparaît souvent à l'image la bouche pleine et ce, jusqu'à la fin, lorsque durant le viol, l'agresseur lui arrache sa culotte qu'il met dans sa bouche. Mais son « obésité la protège d'être un produit des normes de la société »<sup>7</sup>. Ainsi, elle se construit, mais de manière différente. Anaïs s'impose par son intelligence et sa lucidité, par opposition à Elena, qui apparaît relativement vide et artificielle. La corpulence d'Anaïs est synonyme de souffrance, mais symbolise aussi une prise de possession sur le monde. On observe

---

<sup>6</sup> Entretien avec Catherine Breillat, *A ma sœur !*, DVD 2002.

<sup>7</sup> Entretien avec Catherine Breillat, *A ma sœur !*, DVD 2002.

cette prise de possession dans la façon dont la jeune fille évolue dans l'espace, la façon dont elle l'occupe.

Le personnage d'Elena, en revanche, est la parfaite personnification du déni. Tout plaisir est banni chez Elena, tout d'abord du point de vue de la nourriture. Elle n'apparaît jamais à l'écran en train de manger et met Fernando au régime. Au moment de passer à table, elle se sert à manger et l'assiette pleine d'Anaïs lui « coupe l'appétit ». Elle dit aussi d'Anaïs qu'elle « bouffe comme une truie ». Elle l'encourage cependant dans sa boulimie, notamment lorsqu'elle va chercher sa sœur cadette au bord de la piscine, l'accompagne à table et lui donne à manger en disant « quand on mange on ne pense plus à rien ». Il en est de même dans les rapports d'Elena avec les hommes. Quand elle s'offre à Fernando, elle lui donne du plaisir mais n'en éprouve pas elle-même. Elle est amoureuse, veut de la tendresse et ne conçoit pas qu'elle puisse être simplement un objet de désir. « Elle aimerait qu'on l'aime », explique Breillat, « alors qu'au bout du compte elle n'est qu'une proie, un objet de consommation de la première fois »<sup>8</sup>.

Breillat a construit les deux films de la même façon et sur ce même principe de déni. Les acteurs de *Sex Is Comedy* n'avouèrent jamais le désir qui les a poussés à faire ce film ni le plaisir qu'ils ont à le tourner. Par conséquent, Breillat veut nous montrer que nous sommes tous retenus par des codes à la fois moraux et esthétiques ; des codes moraux qui nous empêchent et d'assumer et d'avouer nos désirs, et des codes esthétiques qui nous empêchent de les exposer à l'image. Le principe a été le même pour *Anatomie de l'enfer*, récit d'une femme qui propose de payer un homme pour qu'il la regarde « par là où elle n'est pas regardable ». Selon Breillat, la certitude sert d'excuse à la non-communication. Quand nous pensons connaître les choses, nous refusons d'y faire face ou d'en parler librement. Alors que, selon la cinéaste, le simple fait de les aborder, et ce sans aucun tabou, aurait un pouvoir exorcisant qui neutraliserait cette angoisse ou du moins la rendrait moins condamnable. C'est pourquoi « être cinéaste » affirme-t-elle, « c'est matérialiser les interdits. Les voir, pour comprendre pourquoi c'est interdit »<sup>9</sup>. Ce rapport à l'hypocrisie constitue la base des rapports entre acteurs et cinéaste.

---

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Breillat Catherine à Clouzot Claire, « L'abécédaire de Catherine Breillat », (*Catherine Breillat, indécence et pureté*), *Cahiers du cinéma*, 2004, p.174.

## L'hypocrisie des rapports

Un acteur se donne une image, une apparence, une personnalité qui n'est pas la sienne, l'acteur est hypocrite, au sens étymologique du terme. Ainsi, il ment constamment, contrairement au cinéaste qui est vrai, authentique, et qui est à la recherche de cette même vérité dans son travail. Avec ce « rôle », Anne Parillaud se devait avant tout, afin d'être fidèle au travail du cinéaste, de ne pas jouer le rôle. Le but, pour Parillaud, tel qu'elle l'exprime elle-même dans un entretien accordé aux *Cahiers du cinéma*, n'était pas de « jouer un metteur en scène, mais [d']être un metteur en scène »<sup>10</sup>. L'actrice raconte la façon dont ce processus de « cassage » s'est déroulé :

[Catherine Breillat] m'a demandé de retirer mon maquillage, elle se baladait avec des ciseaux pour arranger mes cheveux, elle voulait arriver à quelque chose de très neutre. Tout ça, dans un premier temps, est extrêmement difficile pour une comédienne. Ca consiste à casser tout ce à quoi on s'accroche désespérément, par peur que la dernière image qui sortira de vous-même ne corresponde à rien de flatteur, de glamour.<sup>11</sup>

Catherine Breillat est réputée pour sa tyrannie sur les plateaux, uniquement si les acteurs résistent auquel cas ils souffrent inévitablement. La cinéaste exige un abandon de la part de ses acteurs. Jeanne mentionne à son acteur une scène où il a été brillant, parce qu'il s'est abandonné. Elle lui dit : « tu ne cherchais plus à te contrôler, à savoir si t'étais obscène ou pas ». Anne Parillaud a confié dans un entretien qu'elle a redécouvert ce sentiment d'abandon avec Breillat, qu'elle n'avait pas expérimenté depuis *Nikita* avec Luc Besson dix ans auparavant :

Un metteur en scène, c'est quelqu'un à qui on dit « Prends-moi ». J'ai en moi cette demande absolue d'abandon qui me consume. Cet abandon total à un metteur en scène, c'est une jouissance sans commune mesure, et c'est ce que je rechercherai toujours désormais.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Frappat Hélène, Lalanne Jean-Marc (propos recueillis par), « Breillat-Parillaud : Auto-frictions », *Les Cahiers du cinéma*, mai 2002, numéro 568, p. 36.

<sup>11</sup> Frappat Hélène, Lalanne Jean-Marc (propos recueillis par), « Breillat-Parillaud : Auto-frictions », *Les Cahiers du cinéma*, mai 2002, numéro 568, p. 36.

<sup>12</sup> Frappat Hélène, Lalanne Jean-Marc, « Breillat-Parillaud : Auto-frictions », *Les Cahiers du cinéma*, mai 2002, numéro 568, p. 36.

La raison pour laquelle Jeanne ne parvient pas à obtenir ce qu'elle veut de ses acteurs est leur refus d'abandon. Les relations entretenues sont ambiguës, passionnées et extrêmes. Jeanne/Breillat dit : « je crois qu'on ne peut aimer que les gens qu'on déteste. L'antagonisme est la forme la plus vivifiante du désir ». D'autre part, la relation diffère avec les acteurs d'avec les actrices. Dans *Sex Is Comedy*, Jeanne, en effet, éprouve davantage de difficultés à raisonner son acteur que son actrice. N'oublions pas qu'avant d'être cinéaste Jeanne est une femme, ce qui multiplie les rapports de force et de pouvoir dans les moments de tensions avec son acteur principal : selon Jeanne, il « faut être une fille pour être acteur ». Pourtant, c'est grâce à ce rapport de force qu'elle réussit à obtenir quelque chose d'eux, qu'ils parviennent à l'éblouir devant la caméra. On peut assimiler ce sentiment d'abandon à une forme de fusion, une fusion qui fait écho à la relation d'Anaïs et d'Elena que Breillat a elle-même qualifiée de « fusionnelle et confusionnelle »<sup>13</sup>. Cet antagonisme et cet extrémisme sont pourtant nécessaires car ils stimulent le processus créatif et artistique.

Dans *A ma sœur !*, Fernando fait tout pour arriver à ses fins en faisant croire à Elena qu'accepter ses avances serait une preuve d'amour. Breillat a souvent évoqué les difficultés liées à une absence de communication, et aux doutes et angoisses de son actrice (c'est d'ailleurs l'actrice Roxanne Mesquida qui tient les deux rôles). L'alternative de Jeanne dans *Sex Is Comedy* est la même que celle de Breillat sur le tournage d'*A ma sœur !* : filmer la scène en un seul plan, « comme ça », dit-elle, « ils ne pourront pas m'échapper ». Elle désire les pousser à bout, les contraindre à trouver cette vérité cinématographique chère à Breillat, une vérité qui passe par la chair, par la peau, par les corps.

### **Vers une vérité des corps**

Le premier pas pour parvenir à une vérité des corps, est tout d'abord d'être en harmonie avec son propre corps. La construction identitaire passe également par le corps, plus exactement par une adéquation entre nos mouvements, notre gestuelle et notre corps. Anaïs apparaît la seule à faire preuve d'authenticité dans sa manière de bouger. Elle se déplace avec une grâce que le reste de la famille n'a pas. Elena, ainsi que les parents, sont faux, ils sont mal dans leur peau, vivent dans le

---

<sup>13</sup> Entretien avec Catherine Breillat, *A ma sœur !*, DVD 2002.

déni et ce manque de confiance en eux se ressent dans la raideur de leur corps. Dans la scène où tout le monde est au bord de la piscine, Anaïs est non seulement la seule qui se déplace, alors que les autres sont allongés et immobiles, mais c'est aussi la seule qui nage dans la piscine, l'élément aquatique mettant en valeur la fluidité de ses mouvements. Aussi, Elena n'existe que dans les moments où elle se retrouve seule avec sa sœur, comme par exemple, quand elles sont toutes les deux dans leur chambre allongées sur le lit.

Elles sont dans un monde auto suffisant, où les deux existent [...]. Quand elle est avec sa petite sœur, tout d'un coup, toute la chaleur humaine lui *revient*. Elle redevient une personne complètement fruitée, chaleureuse, toute cette froideur disparaît, elle est drôle. Tout ce qu'elle n'avait pas apparaît quand elle est seule avec sa petite sœur.

Elles se disent des choses terribles mais il semble que la complicité charnelle et les rires neutralisent la rudesse de leurs propos. Le corps, chez Breillat, et même d'une manière générale, ne ment jamais, il n'est jamais trompeur et c'est pourquoi la cinéaste y accorde une importance capitale. Le corps devient ainsi logiquement l'élément déterminant à l'accession à cette vérité cinématographique et par conséquent à l'acte sexuel tel que Breillat en souhaite la représentation.

Avec ces deux longs métrages, Breillat pose le problème de l'illusion de la représentation sexuelle. Comment filmer l'acte sexuel sans donner une impression de voyeurisme au spectateur ? Comment faire pour que l'émotion annihile toute forme de vulgarité ? Selon Breillat, c'est l'authenticité du geste qui fait son émotion. Cette authenticité, cette vérité doit passer par les corps, non par la parole. « Les corps », dit-elle dans la bouche de Jeanne, « c'est la vérité, les mots c'est les mensonges ». Afin d'illustrer cette notion de vérité cinématographique, appuyons-nous sur un court métrage intitulé *A poil !*, d'une jeune réalisatrice française, Emmanuelle Bercot<sup>14</sup>. Ce court métrage est construit sur le même principe de mise en abîme que *Sex Is Comedy*. Sur le tournage d'un court-métrage, une jeune comédienne débutante (Louise Monot) hésite à jouer une scène de nu avec son partenaire (Rachid Ouchem). Mais le réalisateur (Éric Rulliat) et le reste de l'équipe s'impatiente. Le réalisateur tyrannique la

---

<sup>14</sup> *À poil !* a été présenté au festival de Cannes en 2004 dans la série « Talents Cannes 2004 ». <http://perso.wanadoo.fr/sdnproduction/cinema/cm/bestofcm.html>

pousse à bout et elle accepte finalement de tourner nue. Ce qu'elle ignore est que le réalisateur, en exigeant la nudité, désire simplement la mettre en condition, sans volonté aucune d'obscénité ni de voyeurisme. Cette situation fait écho aux propos de Robert Bresson dans ses *Notes sur le cinématographe* sur le rapport nudité-obscénité : « En nu, tout ce qui n'est pas beau est obscène »<sup>15</sup>. Le tournage de la scène est un succès, et tout le long de cette scène, seul le visage de l'actrice importe, le reste du corps étant hors champ. Ce faisant, le réalisateur met l'accent sur l'émotion, bannit toute vulgarité et parvient à obtenir ce moment extatique également recherché par Jeanne/Breillat : « Quand on a peur d'être obscène, on est obscène. Dans l'émotion, il n'y a pas de choses obscènes, c'est une grâce ».

La représentation du sexe féminin et de la sexualité féminine fait partie des récurrences de l'œuvre cinématographique de Breillat. Cette vision et représentation atypiques lui valent des réactions parfois injustifiées de la part des critiques et des spectateurs. Le cinéma de Catherine Breillat, il est vrai, peut être facilement qualifié de volontairement provocant. En offrant par exemple un rôle à l'un des acteurs les plus connus du cinéma X, Rocco Siffredi, avec *Romance* puis *Anatomie de l'enfer*, Breillat se heurte aux critiques désignant son film de « pornographique ». La cinéaste s'explique sur sa conception de la pornographie et sur son travail :

Pornography does not exist. What exists is censorship which defines pornography and separates it from the rest of the film [...]. Pornography is the sexual act taken totally out of context, and made into a product for consumption by using the most debased feelings or emotions of people, when in fact in daily life sexual acts are surrounded by emotions, consideration for the partner, pleasure and so on, which do not come with the pornography depiction. So pornography as an industry is a prostitution of the common and valuable human emotions and acts which everybody does in their day-to-day life. Pornographic cinema does not exist – there is no cinema in pornography.<sup>16</sup>

Selon Breillat, on ne se réalise qu'en franchissant les tabous. Si l'on y parvient, et ce, sans censure, on ne portera jamais un regard obscène

<sup>15</sup> Bresson Robert, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975, p. 134.

<sup>16</sup> Williams Linda Ruth (propos recueillis par), entretien avec Catherine Breillat sur *Romance, Sight and Sound*, octobre 1999, p. 14.

sur ce film, et il ne sera donc pas question de pornographie. Seul le regard des gens crée une certaine amoralité. Dans *Romance* (1999), Marie (Caroline Ducey) vit en couple avec Paul (Sagamore Stévenin). Elle l'aime mais ne peut pleinement s'épanouir car sa vie sexuelle ne lui apporte que frustration. A la recherche de plaisir et d'expériences, la jeune femme va se laisser aller au rythme de ses rencontres ; Paolo (Rocco Siffredi), un veuf dont elle fait la connaissance dans un café, le directeur (Francois Berléand) de l'école où elle est institutrice et avec qui elle expérimente le sado-masochisme, et enfin un homme rencontré dans la rue qui finalement la viole. Ce voyage initiatique mène à une forme de libération. Ce qui est interprété comme une forme de libération pour Marie est un moment de révélation dans *Anatomie de l'enfer* (2004), lorsque l'homme (Rocco Siffredi) se rend compte que l'homme et la femme sont deux espèces humaines différentes. Et c'est précisément ce que Breillat veut faire comprendre à son spectateur : « Ce n'est ni un film sur l'amour ni sur le couple, c'est un film sur l'espèce humaine, sur la solitude, le désarroi et le bouleversement [chez l'homme] que provoque l'autre espèce humaine, la femme »<sup>17</sup>.

La fin d'*A ma sœur*, adaptée d'un fait divers et inspiré d'un film de Robert Bresson<sup>18</sup>, est très forte et d'une extrême violence. Alors qu'il lui a été suggéré à maintes reprises de modifier ces dernières minutes, Breillat a insisté sur le silence qui suit l'agression et sur cette forme de consentement d'Anaïs au moment du viol. La jeune fille ne court pas, ne crie pas, ne se débat même pas. Le spectateur, outré par tant de violence, est tout de même renvoyé aux paroles d'Anaïs du début du film, alors que les deux sœurs échangent leurs points de vue sur l'importance de la première fois : « Moi j'aimerais qu'il n'y ait de première fois avec personne, que pas un mec puisse se vanter de m'avoir eue vierge ».

---

<sup>17</sup> Entretien avec Catherine Breillat, *Anatomie de l'enfer* (DVD 2005).

<sup>18</sup> Breillat s'est inspirée de *Mouchette*, un film réalisé par Robert Bresson en 1967 adapté du roman de Georges Bernanos. Mouchette est une jeune adolescente qui vit en solitaire car elle ne parvient pas à exprimer sa rébellion et sa colère face aux humiliations qu'elle subit au quotidien. Sa mère meurt, son père, ivrogne, la délaisse. Un soir, en rentrant de l'école, elle est violée par un braconnier, Arsène. Lorsqu'elle est interrogée sur Arsène, Mouchette affirme qu'il est son amant, puis, revêtue d'une robe de mousseline blanche, elle va se jeter dans un étang. Breillat a dit à ce sujet : « J'ai repris ce geste de la fillette qui serre l'homme dans ses bras parce qu'il évoquait en même temps le consentement dont je parlais et, pour Anaïs, l'étreinte de sa sœur et de son amant à laquelle elle a assisté ».

Breillat parvient, avec toute l'horreur et la colère qu'impliquent ces images et ces propos, à nous faire cependant accepter cette fin comme appropriée pour Anaïs facilitant voire permettant sa construction identitaire.

Most disturbing in *A ma sœur*, is Anaïs' reclamation of her rape. While only the most narrow political correctness would argue that Breillat condones rape here, her suggestion that to be raped is a potentially liberating experience stretches credibility to say the least.<sup>19</sup>

Catherine Breillat, tout comme Jeanne, sont parvenues à atteindre ce moment de grâce, de pureté cinématographique. Dans *A ma sœur* comme dans *Sex Is Comedy*, jamais l'obscénité ne prend le pas sur la vérité des corps. Les préliminaires, très longs dans *A ma sœur*, sont volontairement abrégés dans *Sex Is Comedy* pour laisser parler les corps. La cinéaste aime resserrer les plans pour ne mettre en valeur que le caractère emblématique des visages, l'émotion qui les traverse ; le visage d'Anaïs en pleurs ou celui de l'actrice, Roxanne Mesquida. Breillat n'a d'ailleurs vraiment reconnu son talent d'actrice qu'après que cette dernière a parfaitement joué cette scène. Un film sur le sexe, à la fois sans tabou et sans censure, tel est l'idéal cinématographique de Catherine Breillat, un idéal auquel on ne peut accéder avec un seul film. Plusieurs de ses longs métrages se recourent. Peut-être va-t-elle pousser encore plus loin l'exploration. Nous nous proposons de clore cette étude avec ces quelques mots de la cinéaste.

Ce qui fait du cinéma un moyen unique d'expression, c'est cela, le négatif qui est aussi le positif – ce mélange intime, explosif d'une chose et de son contraire, sans que l'un entame le moins du monde la place de l'autre. Ils sont là tous les deux, dilatés dans le même temps, prenant toute la place, cet impossible et pourtant tangible espace d'ubiquité c'est pour moi le moment absolu. Le moment de grâce.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Vincendeau Ginette, « Sisters, sex ans Sitcom », *Sight and Sound*, volume 11, numéro 12, décembre 2001, p. 20.

<sup>20</sup> Breillat Catherine, « J'aime trop la littérature pour l'opposer au cinéma », *Magazine littéraire*, numéro 354, mai 1997, p. 41.

## BIBLIOGRAPHIE

- Breillat, Catherine, « J'aime trop la littérature pour l'opposer au cinéma », *Magazine littéraire*, numéro 354, mai 1997, pp. 40-41.
- Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975.
- Clouzot, Claire, *Catherine Breillat, indécence et pureté*, Cahiers du cinéma, 2004.
- Felperin, Leslie, « The edge of the razor », *Sight and Sound*, octobre 1999, pp. 12-13.
- Frappat, Hélène, Lalanne, Jean-Marc, « Breillat-Parillaud : Auto-frictions », *Les Cahiers du cinéma*, mai 2002, numéro 568, pp. 34-37.
- Kaganski, Serge (entretien réalisé par), « Catherine Breillat, interview d'une française hardie du cinéma », 5 juin 2000, *les Inrockuptibles*, [http://www.lesinrocks.com/frameset.cfm?url\\_1=DetailArticle.cfm?iditem=8957&url\\_2=home\\_mm.html&rub=inte](http://www.lesinrocks.com/frameset.cfm?url_1=DetailArticle.cfm?iditem=8957&url_2=home_mm.html&rub=inte)
- Larcher, Jérôme, « Repassage à l'acte », *les Cahiers du cinéma*, numéro 568, mai 2002, pp. 38-39.
- Lonide, Jérôme, « Romance – un film qui dérange », World Socialist Web site, [http://www.wsws.org/francais/hiscul/2000/mai00/22mai00\\_romance.shtml](http://www.wsws.org/francais/hiscul/2000/mai00/22mai00_romance.shtml)
- Macnab, Geoffrey, « Sadean woman », *Sight and Sound*, volume 14, numéro 12, décembre 2004, pp. 20-22.
- Vincendeau, Ginette, « Sisters, sex and Sitcom », *Sight and Sound*, volume 11, numéro 12, décembre 2001, pp. 18-20.
- Vincendeau, Ginette, "What she wants", *Sight and Sound*, volume 13, mai 2003, pp. 20-22.

Williams, Linda Ruth (propos recueillis par), entretien avec Catherine Breillat sur *Romance, Sight and Sound*, octobre 1999, pp. 13-14.