



Varia 2

- Julie Beaulieu

Cette voix qui a inspiré Catherine Breillat

Mise en contexte

« La pornocratie, c'est le pouvoir obscène des femmes qui n'ont pas de pouvoir », explique la scénariste, réalisatrice et écrivaine française Catherine Breillat dans un entretien qui fait suite à la parution de son récit *Pornocratie* (Denoël, 2001)¹. « C'est cette peur de la pornocratie qui excluait les femmes de la cité. Le territoire de l'obscénité est ce qui fait peur aux hommes, car appartenant au domaine de l'organique. Le sexe des femmes était associé à cette horreur-là, qui renvoie à la peur de son propre corps », renchérit-elle². Ce récit qui explore la construction de l'identité féminine et masculine à travers des propos et un imaginaire sexuellement explicite a donné naissance au film *Anatomie de l'enfer* (2004). Mais contrairement à son adaptation filmique, *Pornocratie* n'a pas souffert d'une mauvaise presse bien que certains critiques aient relevé l'utilisation d'éléments de nature pornographique³.

¹ C. Breillat, « Censure Catherine Breillat : "Petits plaisirs mafieux" », dans *L'Humanité*, 19 novembre 2001. En ligne : http://www.humanite.fr/2001-11-19_Cultures_CENSURE-Catherine-Breillat-Petits-plaisirs-mafieux.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Plus que l'imaginaire du texte, propre à chaque lecteur, la représentation cinématographique impose une image au spectateur. Il en va ainsi du film *Anatomie de l'enfer* dont la mise en images de la sexualité demeure insoutenable, voire inacceptable pour un public dont les attentes sont visiblement trompées. En effet, le caractère pornographique de la mise en scène « plus vraie que nature » d'*Anatomie de l'enfer* déstabilise et choque les spectateurs qui se heurtent à un film austère, hermétique et trivial, mais aussi repoussant, à l'exemple de la scène du tampon ensanglanté dans laquelle l'homme boit le sang de son ennemi dilué dans un verre d'eau (le tampon imprégné du sang menstruel colore l'eau que la femme offre à l'homme). Cette scène, qui a fait couler beaucoup d'encre, demeure une séquence capitale du film : les menstrues participent d'un imaginaire symbolique qui place les femmes au cœur même du dégoût, du mystère comme de la peur que ce sang, métaphore de la blessure comme de la vie, incarne.

Que le livre évoque le sang menstruel passe encore. Que le film en fasse la représentation choque. Du texte au film, le sang devient obscène. Pour Estelle Bayon, « l'obscénité demeure dépendante du principe chrétien de la honte »⁴. La censure, qui a frappé bon nombre des films de C. Breillat, repose principalement sur la critique de la morale judéo-chrétienne que propose la cinéaste dans ses films. Dans *Anatomie de l'enfer*, l'entente conclue entre l'homme et la femme, un pacte voyeuriste-exhibitionniste dans lequel l'homme regarde sans toucher celle qui exhibe devant lui ses profondeurs les plus intimes, conduit aux limites de la représentation pornographique. C'est-à-dire que l'ensemble des rapports sexuels ne sont pas simulés mais plutôt agis devant la caméra⁵. Cependant, il faut savoir que les très gros plans sur les organes génitaux ne sont pas utilisés pour montrer la relation sexuelle ou le sexe dans ses moindres détails, et dans le seul but d'un plaisir visuel menant à

⁴ E. Bayon, *Le Cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2007, p. 74.

⁵ La réalisatrice Jeanne Labrune parle de « sexe agi » en référence aux scènes pornographiques insérées dans des films dits « réguliers ». Voir son article « Entrons dans l'âge adulte du sexe au cinéma », dans *Libération*, 6 juillet 2000. En ligne : <http://www.liberation.fr/tribune/0101341523-entrons-dans-l-age-adulte-du-sexe-au-cinema>.

l'excitation, à l'exemple du film X. Au contraire, l'insertion de scènes plus crues suscite d'abord l'étonnement, mais surtout le questionnement et la réflexion. Car dans ces scènes la parole est souveraine, qu'elle soit directe (proférée par les personnages) ou en voix *over* (tel un commentaire qui imprègne les images d'une atmosphère particulière). Cette pratique de la voix rappelle toute l'importance que revêt l'emploi du texte dans le cinéma de Marguerite Duras dont C. Breillat s'inspire. Le texte empiète sur les images et leur confère effectivement un pouvoir d'évocation qui dépasse la simple représentation du sexe⁶ à l'écran. C'est précisément cette voix qui enveloppe les images, voix durassienne par excellence, qui sera au cœur de la présente réflexion. Quel rôle joue la voix de la narratrice dans *Anatomie de l'enfer* ? Quel est son apport à la mise en scène de la sexualité et son impact sur le spectateur lors du passage du texte au film ?

Une inspiration durassienne

L'histoire développée dans *Pornocratie* est inspirée de *La Maladie de la mort*, texte de M. Duras, puis reprise dans le film *Anatomie de l'enfer* par C. Breillat. N'ayant pas réussi à obtenir les droits pour adapter *La Maladie de la mort* à l'écran, C. Breillat a écrit le texte *Pornocratie* puis l'a adapté pour le cinéma quelque années plus tard⁷. La mise en scène de *Pornocratie* et d'*Anatomie de l'enfer* fait aussi écho à celle des *Yeux bleus cheveux noirs*, autre texte de M. Duras qui se présente comme la mise en scène d'un théâtre lu⁸, à la différence près que l'acte sexuel n'est pas consommé ni assumé par le personnage homosexuel durassien. Dans le texte et l'adaptation filmique de C. Breillat, la possibilité d'un acte sexuel entre l'homme et la femme est dès le départ incroyable, mais pas tout à fait impossible. L'homme, épris

⁶ M. Duras, *La Maladie de la mort*, Paris, Minuit, 1983.

⁷.

⁷ Voir l'article de S. Frankoz, « *Anatomie de l'enfer* et *Maladie de la mort*. À propos d'un film de Catherine Breillat et d'un livre de Marguerite Duras », *Psychanalyse-Paris.com*, 29 avril 2006. En ligne : <http://www.psychanalyse-paris.com/Anatomie-de-l-enfer-et-maladie-de.html>.

⁸ M. Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Minuit, 1986.

d'un étrange désir pour la femme qu'il observe depuis quelques nuits déjà, décide d'approfondir sa connaissance d'elle en pénétrant son corps. C'est à ce moment précis, celui de la pénétration des corps, que les deux êtres se rencontrent pour la première fois. Ce rapport à l'autre, qui passe inévitablement par le rapport sexuel, n'est pas sans rappeler la pénétration du corps d'Aurélia Steiner⁹ [9] de même que la rencontre entre la jeune fille et l'amant chinois dans le roman *L'Amant*¹⁰. Cette rencontre charnelle, quasi improbable parce qu'inattendue des personnages de C. Breillat, renvoie dans la religion catholique à l'origine même du monde : la rencontre entre Adam (l'homme) et Ève (la femme). La pénétration du corps de la femme par son observateur exprime avec force l'aboutissement d'une quête métaphysique qu'elle entreprend avec lui et d'un commun accord. C'est d'ailleurs ainsi que se conclut le marché entre la jeune femme et l'homme dans les *Yeux bleus cheveux noirs*. Dans le texte et le film de C. Breillat, la rétribution monétaire garantit la présence de l'inconnu et scelle le contrat : il doit uniquement la regarder, observer sa nudité, la contempler. L'homme est vierge de ce regard sur la femme, dangereuse parce que mystérieuse à ses yeux, lui qui ne connaît que les profondeurs du corps masculin.

La mise en voix du texte au cinéma

Le cinéma de M. Duras est un cinéma de la littérature qui passe sur le texte, le laboure de l'intérieur, le rature, le triture, bref le détruit. Car M. Duras n'est pas « [...] un écrivain qui d'autre part fait des films mais une personne qui a commencé par réécrire en quelque sorte certains de ses livres par les moyens du film »¹¹. Là se situe toute la différence. Les moyens du cinéma lui permettent effectivement d'utiliser l'image cinématographique pour inviter le spectateur à une possible lecture

⁹ M. Duras, « La pénétration du corps d'Aurélia Steiner », dans *Les Yeux verts*, Paris, Éditions de l'étoile/Cahiers du cinéma, 1996, pp. 90-91.

¹⁰ M. Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.

¹¹ D. Mascolo, dans P. Brun, *Poétique(s) du cinéma*, Paris, L'Harmattan, p. 60.

de ses textes, car il ne s'agit pas d'une simple transposition du texte au film selon la définition littérale de l'adaptation filmique. Plus justement, l'exploitation systématique de la bande sonore, dont l'importance n'a d'égal que le texte qu'elle met en valeur comme en avant-plan, redonne au spectateur sa capacité d'imaginer. Lors de son passage à la Cinémathèque québécoise en 1981, M. Duras fait la distinction entre le régime littéraire et filmique. Ainsi le lecteur serait pourvu d'une plus grande capacité à imaginer que le spectateur, ce que l'auteure tente de contrer par l'intermédiaire de la mise en voix du texte qui enveloppe et enrobe les images :

Q. : *Est-ce parce que le spectateur au cinéma a moins d'imagination à apporter que le lecteur ?*

M.D. : Il y a ça et il y a aussi que les mots ont une puissance de prolifération infinie.

Q. : *C'est plus intemporel que l'image ?*

M.D. : Mais l'image, elle est là, elle a une forme. Le mot n'en a pas. L'image ne peut pas être dite, décrite, elle n'est que là où elle est.

Q. : *L'image arrête l'imaginaire.*

M.D. : Complètement¹².

La voix dans le cinéma durassien est donc essentielle pour au moins deux raisons : d'une part elle rend au spectateur sa capacité à imaginer ; d'autre part elle permet de revenir sur le texte par les moyens du film. La réécriture, qui participe chez M. Duras d'une logique de destruction, sert à mettre le point final au texte qui demeure en soi inachevé.

Considérer que les films de C. Breillat, et particulièrement *Anatomie de l'enfer*, serait une mise en voix du texte dont il est issu, au même titre que le cinéma durassien, n'est pas tout à fait juste. De même en est-il de cette logique de destruction lors du passage du texte au film qui ne semble pas animer C. Breillat. Cependant, force est de constater les multiples rapports qu'entretient le cinéma de C. Breillat et celui de M. Duras. Dans *Anatomie de l'enfer*, la voix qui surplombe les images est

¹² M. Duras, *Marguerite Duras à Montréal* (textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy), Montréal, Éditions Spirale, 1981.

celle d'un narrateur, « incarné » par C. Breillat, auteure du texte et du film, ce qui n'est pas sans rappeler la présence de M. Duras dans ses propres films (elle incarne entre autres la voix intemporelle de *Césarée*, des *Aurélia Steiner* et des *Mains négatives*)¹³. Au départ, et pour des raisons évidentes (il s'agit d'une voix féminine), le spectateur tend à attribuer le monologue de la narratrice d'*Anatomie de l'enfer* au personnage féminin. Néanmoins, et partant du fait que le livre a été rédigé d'un point de vue masculin, n'est-ce pas là la manifestation de l'homme qui regarde ? Ou n'est-ce pas plutôt ce dégoût profond de la femme envers ce qu'elle est et ce corps qui symbolise sa féminité comme sa douleur qu'elle ne peut supporter ?

Ainsi je me demande pour la première fois si ce qui m'a détourné des femmes n'est pas cette violence profonde qu'elles appellent dans leur profondeur immobile (19 : 52 minutes).

La voix qui profère le texte, reconnaissable comme l'est celle de M. Duras par ses expressions, son rythme et son timbre, n'est pas celle de la femme ni celle de l'homme mais bien celle de C. Breillat, donc celle de l'auteure. À l'image de M. Duras, C. Breillat s'immisce ainsi dans son propre film comme s'il s'agissait d'un livre. C'est au moyen de la parole qu'elle prend position et qu'elle fait revivre en partie le texte, qu'elle comble ses interstices tant il est vrai que les images, au contact de la voix, s'illuminent d'un tout autre regard.

Commentaire ou prise de position ? Discours subjectif ? Voix intemporelle ? Quel rôle joue cette voix de la souffrance originelle, féminine ? Il importe à ce stade de la réflexion de faire la distinction entre la voix *off* et la voix *over*. « La voix *off* partage avec la voix *over* d'avoir sa source non visualisée ; elle est distincte de la voix *over* en ce qu'elle est accessible au(x) personnage(s) visualisé(s). Ce sera par exemple la voix du personnage hors-champs qui répond au personnage visualisé »¹⁴

¹³ *Césarée*, *Aurélia Steiner* (Melbourne), *Aurélia Steiner* (Vancouver) et *Les Mains négatives*, Paris, Éditions Benoît Jacob, 1979.

¹⁴ J. Châteauvert, *Des Mots à l'image. La voix over au cinéma*, Québec/Paris, Nuit blanche éditeur/Méridiens Klincksieck, 1996, pp. 209-210.

La voix qui porte cette parole incantatoire d'*Anatomie de l'enfer*, et qui en cela rappelle celle des courts métrages *Césarée*, *Aurélia Steiner* et *Les Mains négatives*, adaptés par M. Duras de ses propres textes rédigés comme de longs poèmes en prose, n'est pas accessible aux personnages. C'est une voix qui, comme dans le cinéma durassien, s'avère inconnue, parfois mystérieuse, voire intemporelle, originelle. David Vasse explique :

Dans *Anatomie de l'enfer*, la parole n'a plus qu'un statut incantatoire, elle exsude de la blessure originelle d'un poids de corps livré à la plus profonde solitude. Elle ne crée pas du dialogue, au sens de l'échange verbal traditionnel, mais un télescopage de deux discours inspirés d'un mode d'existence sexuelle radicalement opposé et qui retranchent ceux qui les profèrent dans leur camp respectif. Puisque la parole naît d'un regard tarifé, donc d'un regard d'usage, elle ne peut être personnalisée ni engager la moindre contenance psychologique. Le rôle de la femme est de dire sa souffrance de posséder un tel corps¹⁵ [...].

Dans cet extrait, D. Vasse parle plus précisément de la voix des personnages qui fonctionne comme les voix dans le film *India Song*¹⁶, à l'exception près qu'elles ne sont pas visibles à l'écran dans le film de M. Duras. Néanmoins, le dialogue entre les deux personnages de *Pornocratie* n'a pas véritablement lieu comme le souligne D. Vasse. Ce sont deux monologues qui se croisent et interpellent au passage celui de la narratrice, qui n'est cependant accessible qu'aux spectateurs. C'est d'ailleurs le propre de la voix *over* selon Jean Châteauvert : « Le discours en voix *over* pourra être indépendant du monde visualisé [...] », à l'exemple des films de M. Duras dans lesquels la bande image et la bande-son s'articulent sur la figure du contrepoint ou performant un décalage perturbant pour le spectateur. Elle peut aussi « se présenter comme un commentaire à propos de ce monde ou en assurer explicitement la narration [...] »¹⁷. Tel est la double fonction de la voix de la narratrice dans *Anatomie de l'enfer* : d'une part, une voix *over* qui sert la « prise de parole » de l'auteure, et qui

¹⁵ D. Vasse, *Catherine Breillat. Un cinéma du rite et de la transgression*, Paris, Éditions Complexe et ARTE éditions, 2004, p. 189.

¹⁶ M. Duras, *India Song* (film), Paris, Éditions Benoît Jacob, 1974.

¹⁷ J. Châteauvert, *Op. Cit.*, p. 210.

prend la forme d'un commentaire à propos de la douleur d'être femme, souffrance qui s'inscrit dans la différence sexuelle « discutée » par les personnages ; d'autre part, une voix qui assure en partie la fonction narrative qui est aussi prise en charge par les deux personnages du récit. Leurs paroles comme leurs actions font avancer le récit alors que la voix *over* tend davantage à commenter la situation.

Ce voyage introspectif, qui amène le spectateur au cœur de la souffrance des femmes, s'enracine dans une structure de la parole qui orchestre trois voix distinctes : celle de la femme, celle de l'homme et celle de la narratrice. Trois voix, trois regards, trois positions, trois histoires. La voix de l'auteure insuffle aux images une puissance de signification qui, au contact de la nudité et de la sexualité mises en scène selon certains codes et conventions qui ont fondé le genre du film pornographique (par exemple le très gros plan sur les organes génitaux), informe le spectateur de l'« artifice visuel » qui est mis en scène. Car le véritable propos se situe ailleurs que dans l'obscénité présumée des images breillatiennes. Et comme dans les films de M. Duras, c'est le texte qui l'emporte sur les images – ou plus justement la parole qui emporte les images – bien que ces dernières ne soient pas en soi dépourvues de toute forme de signification. Il n'en demeure pas moins que le discours tenu par la narratrice informe les images sur la teneur politique du récit, c'est-à-dire féministe, et dont le titre *Pornocratie* est évocateur en soi. Le commentaire en voix *over*, qui tire son origine du texte, offre donc une autre possibilité de lecture. Car il ne s'agit pas d'un film pornographique mais plutôt d'une rencontre entre deux inconnus, l'Homme et la Femme, qui s'appriivoisent, se découvrent puis se quittent comme ils se sont trouvés, par hasard.

Sur le plan iconographique, le minimalisme de la mise en scène du film de C. Breillat rappelle celui de l'image durassienne sur laquelle se pose la voix. Le décor de la chambre de la femme dans laquelle ont lieu les séances voyeuristes-exhibitionistes, et qui servent la quête personnelle de cette femme en proie à sa douleur féminine, laisse toute la place aux corps sur lesquels les regards se posent – celui de la caméra,

du protagoniste et des spectateurs – mais aussi au texte que prononcent l’homme et la femme, comme s’ils étaient sur une scène de théâtre, et au texte que dicte la voix *over*. Enfin, comment ne pas évoquer la présence de la mer, si chère à M. Duras, qui vient s’échoir sur le rocher en haut duquel est juchée la maison de la femme, éloignée de tout, lieu sadien par excellence. Et cette mer qui, à la toute fin du film, avale goulument la femme aux mille péchés que l’homme a abandonnée dans sa souillure originelle, rappelle le destin tragique de ce personnage mythique qu’est Anne-Marie Stretter dans l’œuvre durassienne.