

Bestaan of gepakt worden

*De onderhandeling tussen mannelijke modellen
en vrouwelijke subjectiviteit in de films 'Romance' en
'A ma soeur!' van Catherine Breillat*

*'Waar Marie behoefte aan heeft is geboren
worden, door zichzelf en voor zichzelf,
zonder bemiddeling van een romance.
Een geboorte is een beproeving en een
beproeving is altijd lelijk'*

(Breillat, 1999, p. 43).

Sinds de jaren tachtig beleven Franse regisseuses een bescheiden doorbraak die grotendeels toe te schrijven is aan de promotie van auteurcinema in de Franse filmcultuur.¹ Auteurcinema kan men zien als een vorm van art cinema. Art cinema is een filmmodel met Europese wortels dat zich historisch afzette tegen het klassieke Hollywood-model, onder andere op het vlak van de representatie van seksualiteit (Bordwell, 1979, p. 57). Vanaf de jaren vijftig cultiveert de Franse filmindustrie en filmkritiek 'auteurisme' als reactie op het commerciële Hollywood-studiosysteem. De auteurfilm als boegbeeld van kwaliteit en nationale integriteit wordt ingezet als tegengewicht voor de oprukkende Hollywood-film enerzijds en de populaire televisie/globale digitale cultuur anderzijds (Powrie, 1999, p. 8). Terwijl Hollywood-cinema berust op vaste regels en conventies (genres en sterren) met het oogmerk winst te maken, ontleent auteurcinema zijn betekenis en status aan de schrijver-film-maker die zijn visie op de wereld uitdrukt en maximale controle uitoefent op het creatieve proces.

Op verhalend vlak wordt de auteur of art film aangedreven door mannelijke subjectiviteit: de held-in-crisis die worstelt met een existentiële problematiek (Bordwell, 1979, p. 57). De vrouw in de art film staat voor de seksuele Andere en meer nog dan in de klassieke Hollywood-film is zij onderhevig aan erotisering (Merck, 1986, p. 166). Terwijl de vertelling (of het vertelproces dat de kijker door de plot loodst) van de klassieke Hollywood-film gekenmerkt wordt door transparantie en ondergeschikt is aan het verhaal, laat in de art cinema-vertelling de auteur zich gelden als betekenisgever. De auteur laat de kijker duidelijk merken wie de vertelling stuurt en hij laat zijn handtekening na in de thematiek en de vormgeving van zijn film.

In de Franse cultuur bestaat een ware cultus rond de auteur. Zo wordt het oeuvre van auteurs uitvoerig geanalyseerd in vooraanstaande filmtijdschriften, die zich richten tot een intellectueel en cinefiel publiek. Op filmfestivals worden auteurs gehuldigd als kunstenaars met een sterke (impliciet mannelijke) persoonlijkheid die hun unieke visie op de wereld weten door te drukken in de filmindustrie (Andrew, 1993, p. 77). Het elitaire en individualistische auteursconcept resulteerde in een canon van bijna uitsluitend mannelijke 'meesters'. Zo werd Agnès Varda, de pionier van de Nouvelle Vague, jarenlang doodgezwegen door Franse filmhistorici en -critici. Dit in tegenstelling tot haar minder productieve, mannelijke collega's Francois Truffaut en Jean-Luc Godard,

die meteen werden verheven tot vooraanstaande auteurs.

Toch profileren Franse filmmaaksters zich vooral binnen het toonaangevende mannelijke auteursmodel. Dit is toe te schrijven aan het feit dat vrouwen de minste weerstand ondervinden in deze dominante culturele traditie (Vincendeau, 1986, p. 158). Sinds de jaren tachtig is een aantal Franse regisseuses waaronder Claire Denis en Catherine Breillat er in geslaagd zich op de voorgrond te plaatsen en te handhaven als auteur. Hierbij valt op dat hun filmteksten gekenmerkt worden door een compromis en/of onderhandeling tussen mannelijke modellen/tradities en vrouwelijke thematiek/vertelperspectief (Maule, 1999). Enkele omstreden Franse 'auteures' experimenteerden de voorbije jaren tevens met discours en genres die zich traditiegetrouw richten tot een mannelijk publiek en die prioriteit verlenen aan een mannelijke subjectpositie. Feministische filmtheoretici Linda Williams, Carol Clover en Barbara Creed beargumenteren dat identificatie een verbrokken en meervoudig proces is dat niet noodzakelijkerwijs geslachtsgebonden is. Dit impliceert dat mannelijke toeschouwers genot kunnen scheppen in een masochistische/vrouwelijke positie in 'mannelijke' genres zoals de horror/fantasy film of pornografie (Clover, 1992; Creed, 1993; Williams, 1995). Dit neemt echter niet weg dat mannelijke genres berusten op het spektakel van vrouwelijk slachtofferschap, objectificatie en fetisjering. Bovendien wordt in de feministische filmtheorie over mannelijke genres de vrouwelijke kijker verwaarloosd (Thornham, 1997, p. 107).

Regisseuses Catherine Breillat, Virginie Despentes en Coralie Trinh Thi en schrijfster Catherine Millet begeven zich doelbewust op mannelijk terrein. Maar zij lijven seksualiteit/pornografie en geweld/de actiefilm in om een stem te geven aan vrouwelijke subjectiviteit. Zo ontleent de protagoniste in Catherine Millets autobiografische roman *La vie sexuelle de Catherine M.* haar subjectpositie aan een emotioneel, analytisch discours waarin juist mannen worden herleid tot anonieme lichamen en seksuele instrumenten. En de combinatie van de *roadmovie* en het *rape-*

revenge drama in *Baise-moi* (Virginie Despentes en Coralie Trinh Thi) creëert een nieuwe genrecontext. Dit genre laat het toe dat twee geweldddadige vrouwelijke outlaws zich tijdelijk bevrijden van de masochistische conditie waartoe zij veroordeeld zijn in een patriarchale maatschappij.² In dit artikel wil ik mij toeleggen op het werk van schrijfster-filmmaakster Catherine Breillat. Sinds 1968 wijdt Breillat zich aan de exploratie van vrouwelijke seksualiteit in romans en films die in de jaren zeventig en tachtig onthaald worden op censuur en negatieve kritiek. Met *Romance* (1999) oogst Breillat internationale erkenning als controversieel auteur in de context van een golf seksueel expliciete Europese art films die de grenzen van de censuur hebben verlegd. De afgelopen twee jaar werden een aantal Europese films uitgebracht waarin expliciete, realistische of 'echte' seksscènes werden getoond: *The Idiots* (Lars von Trier), *Intimacy* (Patrice Chéreau), *Baise-moi* (Virginie Thévenet en Coralie Trinh Thi), *Trouble every day* (Claire Denis). In de media werpt Breillat zich op als pionier en boegbeeld van de jonge generatie Franse feministes die seksualiteit en geweld opeisen als strijdterrein.

Catherine Breillat

Deze filmmaakster eigent zich demonstratief de mythische auteurstatus toe. Breillats fascinatie voor vrouwelijk verlangen manifesteert zich onder meer in haar werkwijze als regisseur en meer nog in haar relatie tot acteurs. Zoals blijkt uit interviews en haar meest recente, autobiografische film *Sex is comedy* eigent Breillat zich de mythische positie van de sadistische auteur toe. Dit 'meesterschap' impliceert een feminisering/castratie van de acteur of zoals Breillat het zelf uitdrukt: 'In mijn films hebben de acteurs meisjesrollen' (Azoury, 2002; Frappat & Lalanne, 2002). De ondergeschiktheid van mannelijke personages aan het vrouwelijk traject in Breillats films stuit vaak op weerstand bij acteurs. Daarenboven worden zij tijdens het draaien blootgesteld aan het laatlunkende commentaar en de objectiverende blik van de auteur.

Breillat is voortdurend verwickeld in een machtsstrijd met weerspannige of in gebreke blijvende acteurs; gedramatiseerd in *Sex is comedy* is de faalangst/impotentie van Grégoire Colin die uiteindelijk een groteske dildo krijgt aangemeten. Terwijl haar relatie met actrices in het teken staan van verwantschap en medeplichtigheid. Zo projecteert Breillat zichzelf in donkerharige, overwegend onbekende actrices die er uitzien als een jonge versie van de auteur en zij investeert aanzienlijk in hun representatie. De rode jurk die Marie (actrice Caroline Ducey) draagt in *Romance* behoorde toe aan Breillat en ook de bondageaccessoires werden zorgvuldig uitgezocht door de auteur (Jousse & Toubiana, 1999, p. 48). Wanneer de rushes (ongemonteerde film) van *Sex is comedy* tegenvallen, beslist Breillat zowel de filters als de make-up van actrice Anne Parillaud te verwijderen om haar alter ego een doorgewinterde jongensachtige look te bezorgen (Larcher, 2002, p. 37).

Op hun beurt geven de actrices blijk van verlangen naar de auteur. Zo confronteert Caroline Duceys grenzeloze overgave tijdens het draaien van *Romance* de auteur met haar verantwoordelijkheid: 'Caroline deed alles wat ik vroeg zodat ik mezelf moest afremmen. Ik wilde haar niet te kijk zetten op een goedkope manier onder het voorwendsel dat ze me vertrouwen schonk' (Jousse & Toubiana, 1999, 43). Actrice Anne Parillaud eroti-seert haar band met Breillat, niet in de laatste plaats door te verwijzen naar haar (professionele en amoureuze) relatie met regisseur Luc Besson tijdens het draaien van *Nikita*: 'Ik heb tien jaar moeten wachten om weer helemaal te kunnen opgaan in een personage en een regisseur. [...] De regisseur is de persoon waaraan men vraagt: "neem mij". Ik heb behoefte aan absolute overgave, het schenkt mij een immens genot en ik ben er steeds weer naar op zoek' (Larcher, 2002, p. 36). In *Sex is comedy* wordt het circuit van identificatie en verlangen in vrouwelijke lijn niet alleen uitgebreid tot de driehoeksverhouding tussen de auteur, haar fictief alter ego Jeanne en actrice Roxanne, maar tevens geïntensiveerd in de symbolische band tussen de auteur en actrice/alter

ego Anne Parillaud die de uiterlijke kenmerken, het taalgebruik en de lichaamstaal van Catherine Breillat feilloos integreert in haar performance.

Het oeuvre van Catherine Breillat staat in het teken van een onderhandeling tussen mannelijke modellen en vrouwelijke subjectiviteit. Dat levert een eigenzinnig discours en werkwijze op, waarin de expressie van vrouwelijk verlangen voorop staat en gepaard gaat met de onderwerping van mannelijke acteurs. Breillat situeert zich bovendien in mannelijke genres waaronder de 'policier' (in *Sale comme un ange*) en vooral de pornografie. Ze ondermijnt dit genre van binnenuit en stelt een alternatieve representatie van het vrouwelijk lichaam en vrouwelijke seksualiteit voor, die recht doet aan vrouwelijke subjectiviteit. Tijdens een debat over de rol van de pornografie in de maatschappij laat Breillat zich als volgt uit: 'Ik ben tegen de inrekening van de representatie van seks door de porno-industrie waarin vrouwelijke geslachtsdelen en vrouwelijke seksualiteit worden voorgesteld als obscene. Ik ga ervan uit dat ik mijn waardigheid behoud wanneer ik mijn benen spreid. [...] Omdat vrouwen over een oneindige capaciteit beschikken tot 'jouissance' (genotsbeleving in de transcendent – seksuele en spirituele – zin van het woord) heeft men hen eeuwenlang schaamte ingelepeld over hun eigen lichaam, om ze te beknotten' (Etchegoin, 2001, p. 14).

Breillat maakt vaak gebruik van oedipale (vader-dochter)scenario's die geworteld zijn in de Franse cultuur. Ginette Vincendeau traceert het vader-dochterplot (erotisch getinte romance tussen een oudere ervaren man en een kwetsbare jonge vrouw) in de achttiende eeuw in de Franse literatuur. Vanaf 1920 tot de jaren vijftig is dit archetypische plot sterk vertegenwoordigd in de Franse film. In de jaren tachtig duikt het vader-dochterscenario weer op in de Franse cultuur, vaak in een seksueel expliciete en incestueuze versie (Vincendeau, 1988, 1992).

Het is niet mijn bedoeling om Catherine Breillat te claimen als een feministisch auteur. Daarvoor is haar werk te problematisch. We zullen zien dat Breillat er niet in slaagt om vrou-

welijke subjectiviteit los te koppelen van seksualiteit. De auteur vervalt soms in een bevestiging van patriarchale scenario's en clichés. Toch nodigt Breillats oeuvre uit tot een feministische lezing, vooral omdat haar films een kritische en vaak ontluiserende kijk bieden op vrouwelijk masochisme als culturele norm.

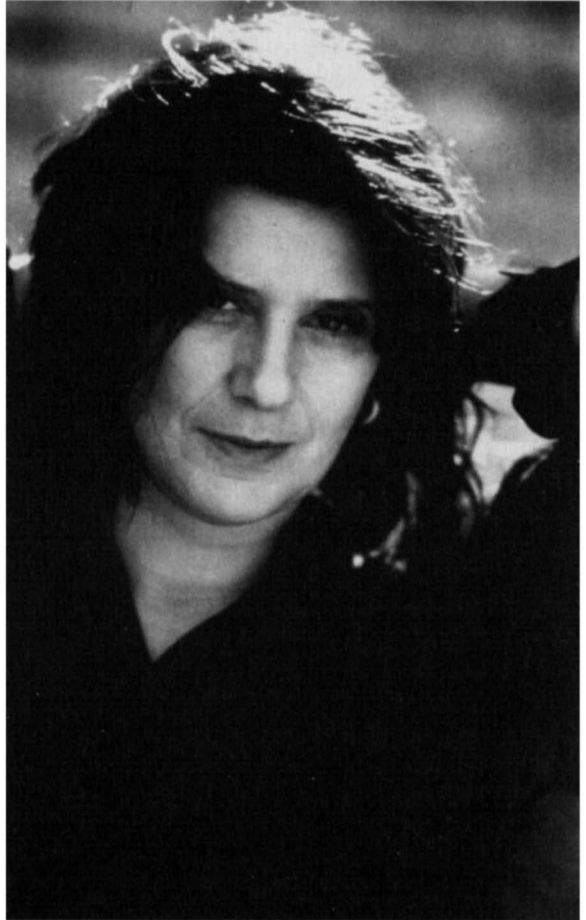
Zo wijst Laura Béres er op dat heel wat teksten in de populaire cultuur, van kasteelromans en popsongs tot sprookjes, vrouwelijk masochisme romantiseren en empathie opwekken bij de kijker voor de onderdrukkende, 'monsterlijke' minnaar die handelt in de naam van de liefde. Béres trekt dan ook een parallel tussen de betekenisprocessen in een aantal populaire teksten (*Beauty and the Beast*, *Every Breath You Take*, *Bram Stoker's Dracula*) en het denk- en gedragspatroon van mishandelde vrouwen (Béres, 1999). Mijns inziens vormen Breillats films een interessant tegenwicht voor de wijdverbreide romantisering van vrouwelijk masochisme en mannelijke controle. Breillat mobiliseert namelijk traditionele patriarchale scenario's waarin vrouwelijk verlangen verbonden is met masochisme, om deze vervolgens te ontwrichten. Haar vrouwelijke protagonisten staan sceptisch ten aanzien van romantiek of ze worden uit hun romantische illusie gerukt door schokkende en ontnuchterende verhaalwendingen. Bovendien worden masochistische scenario's ondermijnd door feministische vertelstrategieën die in dienst staan van de expressie van vrouwelijke subjectiviteit, zoals ik hoop aan te tonen in mijn analyse.

In dit artikel onderzoek ik de verhalende en tekstuele strategieën in twee films van Catherine Breillat, *Romance* (1999) en *A ma soeur!/Fat girl* (2001).³ Ik maak vooral gebruik van psychoanalytisch geïnspireerde feministische filmtheorie, maar ook tekstanalyse en auteurisme worden aangewend om ideologische strategieën en betekenissen in Breillats werk uit te lichten. Ik gebruik Kaja Silvermans theorie over vrouwelijk auteurschap, dat een model aanreikt om de inscriptie van vrouwelijk verlangen en subjectiviteit in het werk of een filmtekst van een auteur te bestuderen op het

niveau van de thematiek, de personages en zowel visuele als auditieve vertelstrategieën.

Verhalende trajecten

Een steeds terugkerende verhaallijn in Breillats oeuvre is de seksuele bewustwording en ont-



plooiing van het vrouwelijk subject. Deze ver- toont twee varianten. Zo zijn volwassen of rijpe vrouwelijke personages die beantwoorden aan het traditionele vrouwelijkheids- en schoonheids-ideaal in *Sale comme un ange* (1991) en *Parfait amour* (1996), veroordeeld tot frustratie/slachtofferschap, terwijl de eigenzinnige dikke adolescenten in *Une vraie jeune fille* (1976) en *36 Fillette* (1988) er na talloze emotionele en seksue-

le beprovingen in slagen om hun masochistisch lot te overstijgen.⁴ Hieruit blijkt dat Breillat de adolescente een bevoorrechte positie toekent als morele spilfiguur en vrouwelijke gemeenplaats in haar werk. Tijdens een lezing in Teheran over de vrouw in de hedendaagse film (voorwoord bij *Romance*, Breillat, 1999, p. 8-20) benadrukt de auteur dat ze de adolescentie beschouwt als een periode van transitie waarin vrouwelijk seksueel verlangen onderworpen wordt aan patriarchale denkbeelden.

Volgens Breillat ontsnapt geen enkele heteroseksuele vrouw (ook zichzelf niet) aan dit cultureel imperatief. Haar project bestaat er dan ook in om dit universele trauma – de verdrukking van vrouwelijke subjectiviteit en seksualiteit – te dramatiseren vanuit vrouwelijk perspectief. Redding is enkel weggelegd voor de rebelse heldin die doelbewust de confrontatie aangaat met masochistische rituelen van seksuele en emotionele aard, om spiritueel gesterkt uit de strijd te komen. Ik wil Breillats werk lezen als een diagnose en deconstructie van culturele clichés, waaronder die van de romantiek. We zouden dit een feministisch project kunnen noemen. Maar het individualisme en het nihilisme van de auteur zijn moeilijk te verzoenen met het collectieve en utopische dat het feminisme ooit voorstond.

In *Romance* en *A ma soeur!* heft Breillat de tweedeling naar leeftijd en lotsbestemming van haar protagonisten op. De constructie van tegendraadse vrouwelijkheid wint aan belang en complexiteit in deze films. Marie, de elegante en gedepimeerde onderwijzeres in *Romance*, beantwoordt aan het profiel van de bij voorbaat veroordeelde volwassen vrouwelijke heldin. Maar Breillat gunt haar een metaforische adolescentie die uitmondt in een louterend en verlossend traject – tevens weerspiegeld in Marie's kleding en omgeving die 'openbloeien' van steriel wit naar levendig rood en theateraal zwart. Wanneer Marie zich afgewezen en vernederd voelt door haar narcistische vriend en fotomodel Paul, besluit ze zich open te stellen voor seksuele ervaringen met respectievelijk een Italiaanse playboy, een dominator/vaderfiguur en een toevallige voorbijgan-

ger. Via deze masochistische rituelen verwerft de heldin autonomie. Na het 'bestijgen' van haar onwillige partner wordt Marie toevallig zwanger, ze brengt een zoon ter wereld en ze veroorzaakt een gasontploffing die Paul het leven kost.

In *A ma soeur!* zijn de verhalende trajecten verdeeld over twee zussen die met hun ouders de zomervakantie aan zee doorbrengen. De zwaarlijvige twaalfjarige Anais deelt een kamer met haar knappe, slanke vijftienjarige zus Elena. Anais is getuige van Elena's eerste seksuele experiment met Fernando, een Italiaanse student die het verliefde meisje overhaalt tot vaginale, orale én anale seks. Wanneer de relatie aan het licht komt, vertrekt de moeder met haar twee dochters huiswaarts in een gespannen sfeer. Tijdens een nachtelijke stop slaat een man de autoruit stuk. Hij vermoordt de moeder en Elena. Anais rent het bos in en wordt verkracht. Wanneer de politie het meisje de volgende dag oppikt, ontkent ze de verkrachting. In beide films gaat de gewelddadige ontknoping gepaard met een ingrijpende stijlkentering. Deze stijlkentering betekent hier een omslag van realisme naar fantasy/horror op het vlak van handeling, camerawerk en mise-en-scène: belichting, setting, kostuum. Hierdoor wordt de aandacht gevestigd op de interventie en visie van de auteur. Tevens representeert deze stijlkentering een keerpunt van bewustwording in het traject van de heldin. Zo wordt in *Romance* door middel van associatieve montage (gel/sperma op Marie's buik) een parallel getrokken tussen Marie's gynaecologisch onderzoek ('ik ben herleid tot een onderzoeksobject voor puistige jonge artsen, een stuk vlees') en een hallucinante subjectieve bordeelscène. In deze scène wordt de protagoniste omringd door andere geobjectiveerde vrouwen en zij wordt voorgesteld als een doormidden gescheiden lichaam. Het onderlichaam, gehuld in fetisjistische attributen, wordt betast en gepenetreerd door mannen terwijl de 'onbruikbare' torso aan de andere kant van de wand wordt bijgestaan door troostende, medeplichtige echtgenotes. Deze visueel schokkende scène gecombineerd met Marie's bittere commentaar – 'ik draag belachelijke accessoires die mannen opwin-

den [...] liefde tussen mannen en vrouwen is onmogelijk' – stelt de objectivering van vrouwen aan de kaak, waarbij de medische wereld, prostitutie en het huwelijk worden gelijkgeschakeld als onderdrukkende patriarchale instituten.

Breillats cynische kijk op het kerngezin en de heteroseksuele romance culmineert in de eveneens 'fantastische' eindscène. Hierin woont een triomfantelijke Marie, uitgedost als een zwarte Madonna, met haar zoon op de arm de begrafenissen van Paul bij. Haar laconieke commentaar: 'Ik heb mijn zoon naar zijn vader genoemd. Als er iemand daarboven de zielen telt, we staan quitte'. Marie speelt voor God – de religieuze symboliek blijkt tevens uit haar naam en Marie's symbolische kruisiging tijdens de bondagescène – en zij wisselt het ene mannelijke exemplaar in voor het andere. Zodra Breillats overlevers erin slagen hun verliefdheid en emotionele afhankelijkheid te overwinnen en om te zetten in subjectiviteit en autonomie, genieten ze een almachtige status die het pad effent naar sadisme; Marie bestraft haar onverschillige echtgenoot. Mannelijke personages hebben dan ook geen bestaansrecht als subject in Breillats films. In hun stereotiepe rol of functie als playboy, vaderfiguur, zoon of verkrachter zijn ze ondergeschikt aan het vrouwelijk traject van subjectvorming.

Ook in *A ma soeur!* onthult de onverwachte verhaalwending de morele visie van de auteur.⁵ Het is aan de hand van de vertelling – de retorische of tekstuele constructie van het verhaal door de auteur – dat de kijker emotioneel en cognitief gestuurd wordt. Hoewel de beide zussen een gelijkwaardige rol in het verhaal krijgen toebedeeld, verleent de vertelling meer inzicht in Anais' subjectiviteit, wat empathie en identificatie bewerkstelligt bij de toeschouwer. Zo worden morbide liedjes, die Breillat als adolescente schreef, in de mond gelegd van Anais zodat het personage meer diepgang en complexiteit krijgt dan haar zus. Bovendien deelt de kijker Anais' gezichtspunt, gekoppeld aan gevoelens van frustratie en verdriet, tijdens Elena's traumatische seksuele ervaring in de meisjeskamer. Het is echter de laatste gewelddadige scène die de film

transformeert in Anais' verhaal. Elena en haar moeder, wier gelijkenis meer dan eens wordt beklemtoond in het scenario, worden voorgesteld als vertegenwoordigers van conventionele vrouwelijkheid. Zij worden in koelen bloede afge maakt, terwijl Anais haar verkrachting moedig doorstaat en overleeft. Anais' status als subject wordt dan ook bevestigd in de laatste *freeze-frame* die de kijker confronteert met de triomfantelijke gelaatsuitdrukking en de uitdagende blik van het meisje.

Ontmaagding, de sleutelscène in Breillats oeuvre, is de ultieme vernedering waaraan adolescenten onderworpen worden.⁶ Dit blijkt niet alleen uit de dialogen van de rebelse protagonisten die hun angst en afkeer uitdrukken voor de onafwendbare 'eerste keer', maar tevens uit de analogie tussen Anais' verkrachting en de eerste seksuele ervaring van de verliefde Elena. In beide scènes worden de protagonisten brutaal 'gepakt' en herleid tot object door hun 'aanrander', zoals ook blijkt uit het scenario waarin de auteur-verteller Anais' standpunt deelt: 'Hij lijkt niet op Fernando maar als men hem bekijkt zoals zij hem bekijkt, is hij eveneens een man en hebben ze wel degelijk iets gemeen. Haar jurk trekt hij over haar gelaat. Net zoals bij Elena en alle andere geneukte meisjes' (Breillat, 2001, p. 87). Net zoals in *Romance*, waarin het huwelijk en prostitutie op één lijn worden geplaatst, maakt de auteur in *A ma soeur!* het romantisch ideaal met de grond gelijk door een parallel te trekken tussen verkrachting en ontmaagding.

Feministische verstelstrategieën

In auteur- of art cinema is het verhaal ondergeschikt aan het vertelproces (Bordwell, 1979), zodat de masochistische verhalen waaraan Breillats vrouwelijke heldinnen zijn blootgesteld, overstemd worden door de vertelling die in het teken staat van feministisch kijkgenot. Breillats filmteksten worden gekenmerkt door de realistische representatie van het vrouwelijk lichaam, de demystificatie van de fallus, de bevoorrechte positie van het vrouwelijk gelaat, de vrouwelijke blik en de vrouwelijke stem alsook het gebruik

van reële tijd. Zo vindt de bevoorrechte narratieve en morele status van dikke, mondige en rebelse meiden weerklank in de representatie van vrouwenlichamen. In *A ma soeur!* biedt de auteur een realistische, onbevooroordeelde blik op de allesbehalve perfecte lichamen van adolescentes die ruimte krijgen om te bewegen en zich te ontplooiën. Dat Breillats camera weerstand biedt aan de erotisering en idealisering van ontluikende vrouwenlichamen blijkt des te meer uit *A ma*



soeur!, waarin de dikke Anais en de slanke Elena even vaak ten voeten uit in zwempak getoond worden.⁷

In *Romance* worden beelden van penissen en seksuele handelingen gekoppeld aan de vaak tegendraadse expressie van vrouwelijke subjectiviteit (voice-over, commentaar, blik, gelaatsex-

pressie) zodat het dominant fallisch en patriarchaal discours over vrouwelijke seksualiteit ondermijnd wordt (Williams, 1989, p. 4). Breillats film wordt immers aangedreven door het seksueel verlangen van de protagoniste terwijl de mannelijke personages het moeten stellen met een passieve rol of instrumentele functie. Zo eigent Marie zich de slappe penis van haar immer televisiekijkende en lezende partner toe en ze omschrijft het orgaan tevens als 'een vogel die wel wil maar niet kan vliegen'.⁸ Het beeld van een allesbehalve spectaculaire penis die 'verdwijnt' in Marie's hand biedt een realistisch alternatief ten aanzien van de traditionele representatie van het mannelijk lichaam dat onderhevig is aan polarisering.

Zo wijst Peter Lehman erop dat de penis hoe dan ook zelden wordt voorgesteld in de westerse beeldcultuur, aangezien de mystiek van de symbolische fallus wordt aangetast door representatie. Bovendien is de beeldvorming van de penis onderhevig aan strikte regels, dit wil zeggen, beperkt tot een ontzagwekkend spektakel van fallische mannelijkheid of tot een kwetsbaar object van spot (Lehman, 1993, p. 31).⁹ In Breillats films daarentegen worden deze twee traditionele vormen van representatie van de penis zowel in woord als beeld geïntegreerd door het orgaan voor te stellen in de meest uiteenlopende gedaanten, inclusief zijn surrogaat (dildo).

In *Romance* wordt Marie's seksueel avontuur met playboy Paolo (vertolkt door pornoster Rocco Siffredi) niet alleen gerelativeerd door haar voorafgaande humoristische commentaar over gebruikte condooms en tampons, maar bovendien zet deze seksscène genderrollen op de heling door een contrast te creëren tussen het 'zachte' karakter en de overgave van de viriele hengst en Marie's 'hardheid' en weerbarstigheid; ze wil niet aangekeken of gekust worden. Uiteindelijk ontplooit Marie haar subjectiviteit in een niet-fallische seksualiteitsbeleving: de emotioneel geladen bondagerituelen en de bevalling van haar zoon ('de grootste coïtus ooit'). De ontplooiing van het vrouwelijk subject in Breillats oeuvre, en in *Romance* in het bijzonder, is echter geworteld

in traditionele oedipale scenario's. Bijzonder dubbelzinnig is de verleiding van 'dochter' Marie door de misogynie vaderfiguur/dominator Robert, ook al wordt deze laatste neergezet als een karikatuur, en het verheffen van moederschap/de penisbaby (moeder-zoonrelatie) tot maatstaf en bekroning van het vrouwwordingsproces (Kofman, 1985). Zulke patriarchale scenario's worden op de spits gedreven en tot op zekere hoogte ontwricht door de vader uit te schrijven en de dochter/moeder een almachtige status toe te schrijven.

Door het gebruik van reële tijd en de prioriteit van woord over beeld worden de seksscènes in een kritisch, feministisch perspectief geplaatst. Porno stoelt op de visuele en narratieve constructie van seksuele verrukking door middel van montage en fragmentatie van lichaamsdelen. Maar Breillats seksscènes, gedraaid als *long takes* vanuit een afstandelijk, statisch perspectief, hebben een de-erotisering en een demystificatie van (hetero)seks tot gevolg. Centraal in deze allesbehalve opwindende scènes staat de emotionele en psychologische beproeving van de protagoniste. Zo wordt in *A ma soeur!* Elena's eerste seksuele ervaring in de context geplaatst van emotionele chantage en misleiding. De lang uitgesponnen slaapkamerscène, bemiddeld door Anais' blik, stelt Fernando's retoriek aan de kaak als een opeenstapeling van romantische en machistische clichés, die worden aangewend om de verliefde Elena over te halen tot anale seks ('alle meisjes doen het zo de eerste keer, het zou een bewijs van je liefde zijn'). Uiteindelijk 'schenkt' Elena haar maagdelijkheid in ruil voor een kostbare verlofingsring die ze even later moet teruggeven wanneer Fernando's moeder haar gestolen ring komt opeisen.

Dit scenario waarin verraad en vernedering de toon aangeven, levert andermaal kritiek op de culturele norm – de romantisering van vrouwelijk masochisme – en onthult tevens Breillats' morele visie. De vernederingen die goedgegelovige en ijdele meisjes zoals Elena doorstaan, plaatst de auteur in de context van machtsstructuren die inherent zijn aan het romantisch ideaal. In deze

sleutelscène toont Breillat aan dat Elena bereid is alles te slikken – inclusief de wegcijfering van haar eigen verlangen en subjectiviteit – om haar geloof in de Ware te vrijwaren. Fernando's woorden en daden worden juist aan de kaak gesteld als strategisch, doelgericht en structureel; hij beliegt en bedriegt net zo goed zijn moeder als zijn vriendin. Breillat dwingt de kijker hier in een afstandelijke, oncomfortabele positie door het schrijnend verleidingsspektakel tergend lang-



zaam in reële tijd uit te smeren en door haar te laten meekijken en meevoelen met zus Anais, die een kritisch vrouwbeeld vertegenwoordigt.

In *Romance* dringt de vrouwelijke stem, die het midden houdt tussen een innerlijke monoloog en een voice-over, zich op als betekenisgevend ten

aanzien van de afstandelijke beelden. Marie vormt het emotionele ankerpunt voor de toeschouwer of, om het uit te drukken in de woorden van Stephen Heath, de 'body-voice': 'Zij, deze stem die ontspruit aan het lichaam ("body-voice") werkt storend, zij zaait verwarring, zij overstemt het beeld en het verhaal, zij produceert een résidu, een meerwaarde tegenover het ideale beeld, zij staat voor singulariteit en bevindt zich op dezelfde golflengte als de kijker, kijkend-luisterend, verstrikt in problemen' (Heath, 1981, p. 190). Marie's, in het lichaam verankerde, voice-over geeft vooral uiting aan gevoelens van verliefdheid en frustratie. Dit is in overeenstemming met de geslachtsgebonden codes van auditieve representatie, die het bereik en de symbolische draagkracht en autoriteit van de vrouwelijke stem inperken (Silverman, 1988, p. 165). Maar de monotone vrouwelijke voice-over getuigt, vooral op het laatst, tevens van tegendraadsheid, bewustwording en transcendentie.

Zo vertoont Marie's innerlijke stem vaak een bespiegelende dimensie die de dialogen en de beelden overstijgt of op zijn minst in een vrouwelijk perspectief plaatst. Wanneer Marie op afstand toekijkt hoe Paul danst met andere vrouwen, delen we haar gezichtspunt en weerklinkt het volgende commentaar: 'Hij danst omdat hij wil verleiden. Hij wil verleiden omdat hij wil veroveren. Hij wil veroveren omdat hij een man is.' Vooral naar het einde van de film overstemt Marie's alwetende voice-over het visuele register. Na het vernemen van de zwangerschap richt de vrouwelijke stem zich rechtstreeks tot de toeschouwer: 'Die avond heeft Paul weer met mij gevreeën, voor het eerst sinds een eeuwigheid. En voor het laatst... Vervolgens zoude hij mij mee als een blok aan zijn been, uit plichtsgevoel. Elke avond gingen we uit, met zijn zus en zijn zwager. Nu ik de *Moeder van zijn Zoon* was, stelde hij mij voor aan zijn familie' (Breillat, 1999, p. 68, hoofdletters en cursief gedrukt in scenario). In deze voice-over drukt Marie zich voor het eerst uit in de verleden tijd, wat een kloof suggereert tussen de kritische vrouwelijke stem en de beelden, culminerend in de goddelijke voice-over die het ver-

haal afrondt ('Ik heb mijn zoon naar zijn vader genoemd. Als iemand daarboven de zielen telt, we staan quitte') over een zwart beeld waarin de stem van de heldin/actrice en de auteur elkaar ontmoeten. In de rechter onderhoek van het zwarte beeld draagt Breillat *Romance* op aan zusterziel Christine Pascal, een Franse actrice en regisseuse waarmee ze nauw samenwerkte en die in 1996 zelfmoord pleegde.

Tot slot

Catherine Breillat is geworteld in de Franse auteurtraditie die vrouwelijkheid definieert in relatie tot seksualiteit. Zij maakt gebruik van mannelijke genres, patriarchale scenario's en patriarchale denkbeelden om deze vervolgens te problematiseren door de narratieve en tekstuele expressie van vrouwelijke subjectiviteit. Zo dringt Breillats feministisch-geïnspireerde visie zich op in de projectie van de auteur in tegendraadse heldinnen en alter ego's die hun masochistische conditie overstijgen en 'geboren worden' als volwaardige vrouwelijke subjecten met een goddelijke of heroïsche status. Zoals ik heb trachten aan te tonen, schuilt Breillats radicalisme in de ontmaskering en ontluistering van vrouwelijk masochisme en romantische liefde als culturele clichés die door de auteur onverzoenbaar worden geacht met vrouwelijke subjectiviteit en autonomie. Of zoals Jane Gallop ooit stelde: 'Liefde is het geïdealiseerde, gesublimeerde verlangen naar complementariteit, weg van lichamelijke specificiteit, en het opgaan van verschil in "The One". "Liefde" roept onvermijdelijk vragen op over de medeplichtigheid van de vrouw: het is misschien wel de steekpenning die haar heeft overgehaald tot haar eigen uitsluiting' (Gallop, 1982, p. 79).

Even radicaal is Breillats strategie om de toeschouwer te confronteren met zijn verwachtingen. Want de belofte van voyeuristische beelden en prikkelende seksuele scenario's – gesuggereerd in de uitdagende filmtitels – wordt niet ingelost. Integendeel, Breillat saboteert de wetmatigheden van de pornografie door middel van feministische vertelstrategieën – realistische

representatie van het vrouwelijk lichaam; de bevoorrechte positie van het vrouwelijk gelaat, de vrouwelijke blik en de vrouwelijke stem; het gebruik van reële tijd – en door vrouwelijke subjectiviteit en verlangen op de voorgrond te plaatsen als stoorzender. De talloze seksscènes in Breillats oeuvre staan geenszins in dienst van opwindend visueel spektakel. De auteur dwingt de kijker letterlijk en figuurlijk tot afstand door seksscènes te gebruiken als uitvergroete casestudy's waarin heteroseks ontmaskerd wordt als een culturele constructie. Als alternatief reikt Breillat de vrouwelijke toeschouwer het louterende en 'empowering' traject aan van de rebelse protagoniste die autonomie verwerft door doelbewust de confrontatie aan te gaan met de masochistische rol die haar cultureel werd toebedeeld.

Noten

1. In de jaren tachtig nemen Franse regisseuses één tiende van de nationale filmproductie voor hun rekening. In de jaren negentig loopt dit aandeel op tot twintig procent (Tarr, 2000, p. 252).
2. Dit heb ik nader uitgewerkt in mijn artikel 'Gender, genre and female pleasure in the contemporary revenge narrative. *Baise-moi* and *What it feels like for a girl*', gepubliceerd in *Quarterly Review of Film and Video*, 20 (4), 2003.
3. *Fat Girl* is de oorspronkelijke titel die Breillat bedacht tijdens het schrijven van het scenario 'omdat ze zich identificeert met het meisje dat het verhaal een magisch karakter verleent' (Vincendeau, 2001, p. 20). Wanneer tijdens de testvisie blijkt dat het publiek de Engelse titel te denigrerend acht, wordt *Fat girl* in Frankrijk uitgebracht onder de autobiografisch geïnspireerde titel *A ma soeur!*.
4. In *Brève traversée* staat de seksuele relatie tussen een zeventienjarige jongen en een vrouw van middelbare leeftijd centraal, maar Breillats visie en de prioriteit van vrouwelijke subjectiviteit blijven gehandhaafd. Hoewel de adolescent wordt afgerekend op mannelijkheid in vlijmscherpe dialogen en een schokkende verhaaltwending (verraad), geniet hij meer empathie dan de volwassen mannelijke personages in Breillats oeuvre. Tegelijkertijd belooft de vrouw die beweert in de steek te zijn gelaten door haar vriend op het eind van de tocht te wachten op de verliefde jongen. Ze verdwijnt echter en negeert de vernederde adolescent om haar man en kind te begroeten.
5. Breillat gebruikt zelf de term 'cinéma morale' om de artistieke integriteit van haar films/visie te benadrukken (Breillat, 1999, p. 8).
6. Volgens Kaja Silverman blijkt zowel het verlangen als de subjectpositie(s) van de auteur uit een steeds terugkerend fantasmatisch scenario in zijn/haar oeuvre (Silverman, 1988, p. 216). Breillats mise-en-scène van verlangen is 'le passage à l'acte', de transitie van seksueel verlangen in de geslachtsdaad, wat zich op de meest traumatische wijze manifesteert in de ontmaagdingsscène. Dit blijkt nadrukkelijk uit Breillats meest recente film *Sex is comedy*, die is opgebouwd rond het draaien/de representatie van Elena's ontmaagding in *A ma soeur!*. Breillat projecteert zichzelf in de rebelse dochterfiguur die zich de actieve blik en de stem toe-eigent en haar masochistisch lot overstijgt.
7. Over de blik laat Breillat zich als volgt uit: 'Elena's schoonheid is geen geschenk. Ze is herleid tot een mannelijk fantasme, een object van verlangen en ze is te jong om dit te begrijpen. De blik van de Andere bepaalt wie je wordt. Wat Anais zo mooi maakt is dat niemand naar haar kijkt zodat ze ontsnapt aan lelijkheid. Zij houdt van zichzelf' (Brooks, 2001).
8. 'Une queue' (pik) is vrouwelijk, zodat Pauls penis retorisch gefeminiseerd wordt: 'Zij is niet te groot, zij past precies in mijn hand, in mijn mond... zij is van mij'.
9. Later identificeert Lehman een derde intermediaire representatie van de penis in melodrama uit de jaren negentig. Maar hij stelt tevens vast dat de onverwachte en traumatische revelatie van de 'melodramatische penis' het orgaan nog steeds een dramatische, mystieke dimensie geeft (Lehman, 2001).

Literatuur

- Andrew, D. (1993). The unauthorized auteur today. In J. Collins, H. Radner & A. Preacher Collins (Eds.), *Film theory goes to the movies* (pp.77-85). London: Routledge.
- Azoury, P. (2002). Breillat en boucle. *Libération*, 16/5.
- Béres, L. (1999). Beauty and the beast. The romanticiza-

- tion of abuse in popular culture. *European Journal of Popular Culture*, 2 (2), 191-207.
- Bordwell, D. (1979). Art cinema as a mode of film practice. *Film Criticism*, 4 (1), 56-64.
- Breillat, C. (1999). *Romance*. Paris: Petite bibliothèque des cahiers du cinéma.
- Breillat, C. (2001). *A ma soeur!*. Paris: Petite bibliothèque des cahiers du cinéma.
- Brooks, L. (2001). The joy of sex. *The Guardian*, 23/11.
- Clover, C. (1992). *Men, women, and chainsaws. Gender in the modern horror film*. London: British Film Institute.
- Creed, B. (1993). *The monstrous-feminine. Film, feminism and psychoanalysis*. London: Routledge.
- Etchegoin, M.F. (2001). Sexe. Quand les femmes disent tout. *Le Nouvel Observateur*, 1907, 12-20.
- Frappat, H. & Lalanne, J.M. (2002). Breillat parillaud. Auto-frictions. *Cahiers du Cinéma*, 568, 34-37.
- Gallop, J. (1982). *Feminism and psychoanalysis. The daughter's seduction*. London: MacMillan Press.
- Heath, S. (1981). *Questions of cinema*. London: MacMillan Press.
- Jousse, T. & Toubiana, S. (1999). Le ravisement de Marie. Dialogue entre Catherine Breillat et Claire Denis. *Cahiers du Cinéma*, 534, 42-48.
- Kofman, S. (1985). *The enigma of woman. Woman in Freud's writings*. Ithaca: Cornell University Press.
- Larcher, J. (2002). Repassage à l'acte. *Cahiers du Cinéma*, 568, 38-39.
- Lehman, P. (1993). *Running scared. Masculinity and the representation of the male body*. Philadelphia: Temple University Press.
- Lehman, P. (2001). Crying over the melodramatic penis. Melodrama and male nudity in films of the 90s. In P. Lehman (Ed.), *Masculinity. Bodies, movies, culture* (pp. 25-43). New York: Routledge.
- Maule, R. (1999). Women's authorial practices in European national cinemas. *Iris*, 28, 125-138.
- Merck, M. (1986). 'Lianna' and the lesbians of art cinema. In C. Brunson (Ed.), *Films for women* (pp. 166-175). London: British Film Institute.
- Powrie, P. (1999). Heritage, history, and 'New Realism'. French cinema in the 1990s. In P. Powrie (Ed.), *French cinema in the 1990s. Continuity and difference*. Oxford: Oxford University Press.
- Silverman, K. (1988). *The acoustic mirror*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tarr, C. (2000). Maternal legacies. Diane Kurys' 'Coup de foudre.' In S. Hayward & G. Vincendeau (Eds.), *French film: Texts and contexts*. London: Routledge.
- Thornham, S. (1997). *Passionate detachments. An introduction to feminist film theory*. London: Arnold.
- Vincendeau, G. (1986). Women as auteur-e-s. Notes from Créteil. *Screen*, 27 (3-4), 156-162.
- Vincendeau, G. (1988). Daddy's girls (Oedipal narratives in 1930s French films). *Iris*, 8, 71-81.
- Vincendeau, G. (1992). Family plots. The fathers and daughters of French cinema. *Sight and Sound*, 1 (11), 16-17.
- Vincendeau, G. (2001). Sisters, sex and sitcom. *Sight and Sound*, 11 (12), 18-20.
- Williams, L. (1989). *Hardcore. Power, pleasure and the 'frenzy of the visible'*. Berkeley: University of California Press.
- Williams, L. (1995). Film bodies. Gender, genre and excess. In B.K. Grant (Ed.), *Film genre. Reader II*. Austin: University of Texas Press.