

Ce qu'engloutir veut dire. À partir des dévoreuses compulsives des *Petites Marguerites* (Chytilova, 1966) et de *J'ai faim, J'ai froid* (Akerman, 1984)

Rym Dufour-Dequidt
Université Toulouse - Jean Jaurès

Dans le texte « Le porc » publié dans *Des Histoires vraies*, Sophie Calle raconte une entrevue avec un autre performeur dont la pratique conceptuelle consistait à coucher avec des inconnues. Après l'avoir invitée à un barbecue où elle se retrouve tout du long à faire le service, Sophie Calle raconte qu'il tente de l'embrasser. Vexé de son refus, il s'exclame « De toute façon, vous mangez comme un porc. » Elle conclut son texte ainsi : « J'ai tout oublié de cet individu, pourtant il est toujours assis à ma table », marquant ainsi la persistance et l'impact de ce reproche humiliant qui sanctionnait une gloutonnerie a priori inappropriée. Constamment guettées et jugées, se mettre à table implique généralement pour les femmes des injonctions, réprimandes et commentaires.

Dans *Le Bruissement de la langue*, Roland Barthes écrivait ces lignes :

On sait que, dans l'immense mythologie que les hommes ont élaborée autour de l'idéal féminin, la nourriture est systématiquement oubliée [...] on ne voit jamais [la femme] manger : c'est un corps glorieux, purifié de tout besoin. Mythologiquement, la nourriture est affaire d'hommes ; la femme n'y prend part qu'à titre de cuisinière ou de servante ; elle est celle qui prépare ou sert, mais ne mange pas¹.

Il apparaît alors qu'écrivains et artistes ont délibérément ôté le besoin et l'appétit du corps des femmes. À la suite de Roland Barthes, Lauren

Malka remarque elle aussi que les représentations romanesques et cinématographiques ont toujours grouillé de repas réunissant la plupart du temps des hommes (du *Père Goriot* de Balzac, à *La Grande Bouffe* de Marco Ferreri aux *Tontons Flingueurs* de Lauthner). Elle propose ainsi dans son récent ouvrage *Mangeuses. Histoire de celles qui dévorent, savourent ou se privent à l'excès* de mettre au point un « test des mangeuses », tel le test de Beschdel, afin de mesurer les rares films comportant au moins une scène dans laquelle plusieurs femmes sont attablées « dans le but prioritaire de manger² ». Ce test révélerait ainsi la puissance du carcan qui impacte la représentation au féminin du repas et de l'acte de manger. Si le repas est une affaire d'hommes, comme la « grande cuisine » est associée au masculin, contrairement à la cuisine « de tous les jours » bien souvent l'affaire des femmes³, des artistes vont souligner l'enjeu politique d'une telle domination.

Davantage que la « simple » (mais déjà rare) représentation de femmes attablées entre elles, ce sont les personnages filmiques de la gloutonne et de l'affamée qui nous semblent receler le plus d'enjeux politiques et esthétiques tout autant que de questionnements existentiels.

Ainsi, les binômes de dévoreuses compulsives des *Petites Marguerites* de Vera Chytilova et de *J'ai faim, j'ai froid* d'Akerman ont des chances de

1 Roland Barthes, « Lecture de Brillat-Savarin », *Le Bruissement de la langue - Essais critiques IV* [1984], Paris, Éditions du seuil, 2015, p. 306-307.

2 Lauren Malka, *Mangeuses. Histoire de celles qui dévorent, savourent ou se privent à l'excès*, Paris, Éditions Les Pérégrines, 2023, p. 14.

3 Sur cette question, voir *Maso et Miso vont en bateau* (1976) vidéo militante du collectif féministe Les Insoumuses qui s'empare, détourne et critique des extraits de l'émission présentée par Bernard Pivot intitulée *Encore un jour et l'année de la femme, ouf ! C'est fini* diffusée sur Antenne 2 le 30 décembre 1975.

retenir toute notre attention. Ces deux cinéastes, chacune à leur manière, vont donner une véritable corporéité à leurs personnages féminins en leur associant des appétits manifestement troublés. Ces représentations d'excès et troubles alimentaires vont cristalliser un certain rapport au monde et à soi et sont le gage d'une justesse éthique. C'est-à-dire qu'il s'agit, comme le dit Barthes, de charger l'alimentation de ses « problèmes réels »⁴ comme la précarité, le poids de la mémoire, d'un corps et d'une condition.

En 1966, Vera Chytilova, cinéaste tchèque, défiait le raidissement du Parti Communiste Tchécoslovaque (PCT) avant le printemps de Prague avec son film *Les Petites Marguerites* où n'en finissent pas de festoyer deux jeunes femmes. Dans ce que nous pourrions qualifier de fiction expérimentale, tant la forme du film est parsemée de soubresauts esthétiques et d'expérimentations techniques, les deux protagonistes passent par tous les états de mangeuses. Les deux femmes goûtent, grignotent compulsivement, se bâfrent, engloutissent, dévorent, recrachent, jusqu'à saccager et gâcher tout un banquet dans une scène finale à la fois grandiose et écoeurante. Le film de Chytilova sera interdit en Tchécoslovaquie, la nouvelle vague tchécoslovaque étant vue d'un mauvais œil par le Parti (comme toute avant-garde dans un régime autoritaire)⁵. Ainsi, son film fut qualifié par le gouvernement de contre-révolutionnaire avant d'être censuré en 1967 au côté du film de Jan Nemec, *La Fête et les invités*, après la réunion parlementaire du PCT. Le gâchis de nourriture à l'œuvre n'est qu'un prétexte officiel pour censurer, mais c'est bien l'attitude des personnages et l'inventivité de la forme qui sont condamnées.

À ce binôme féminin chaotique et offensif, nous voudrions confronter celui des jeunes errantes affamées du court-métrage *J'ai faim, j'ai froid* (1984) de Chantal Akerman inclus dans le projet collectif *Paris vu par... 20 ans après*. Le film, en noir et blanc, esthétiquement beaucoup plus sobre que

celui de Vera Chytilova, se déroule pendant une nuit et une journée et met en scène deux fugueuses bruxelloises qui se retrouvent à Paris. Elles énoncent continuellement leurs besoins primaires, comme une ritournelle : « j'ai sommeil », « j'ai froid », « j'ai faim ». A travers des flâneries urbaines où les deux femmes passent par des ruelles, cafés, stands et restaurants, Akerman travaille une rythmique de la collation (comme dans le film de Chytilova, les pauses repas y sont en effet très, voire trop, nombreuses) tout comme elle travaillait l'enchaînement rythmique des tâches domestiques et des préparations de repas méticuleuses de Jeanne neuf ans auparavant dans *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080, Bruxelles*.

Dans ces deux films, les frontières entre faim et gourmandise sont ténues et, comme une résurgence de ce que travaillait Meret Oppenheim dans le *Festin de printemps*⁶, corps, acte charnel et repas s'entremêlent. La nourriture est également un terrain propice à l'exploration métaphorique d'un rapport de domination exercé par les hommes puisque dans les deux œuvres, les mangeuses sont soumises à leurs lois tacites : le repas contre la libre disposition du corps des personnages féminins. Ces appétits voraces sont donc chargés de traumas, de résistances et d'une mémoire. Redonner une vie corporelle à des personnages féminins c'est, comme nous l'avons dit, s'opposer à la fois à l'imaginaire masculin et à une tradition cinématographique. Chytilova, tout en prenant comme fil rouge le rapport à la nourriture et le trivial de la vie corporelle ou sexuelle surenchérit la trivialité qui en découle. Nous ne manquerons pas alors de rapprocher la manière dont elle dépeint les agissements de ses personnages du genre du grotesque tel que l'a étudié Bakhtine.

Cet article se propose d'explorer la manière dont ces cinéastes, stylistiquement à l'opposé, s'emparent du repas et de la gloutonnerie pour traiter des thématiques similaires. Que disent donc les mises en scène de ces appétits voraces des impératifs

4 Roland Barthes, « Cuisine ornementale », *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 130

5 En plus de Eva Zaoralova et Jean-Loup Passek, *Le Cinéma tchèque et slovaque*, Paris, Centre Pompidou, 1996 ; voir aussi Amos Vogel, *Le Cinéma, art subversif* [1974], Capricci, 2020.

6 Dans la performance de Meret Oppenheim *Festin cannibale* ou *Festin de printemps*, des spectateurs-convives étaient invités à se repaître des mets d'un banquet jonchant le corps d'une femme nue étendue sur une table. Pour une deuxième installation commandée par André Breton, Meret Oppenheim dressa son buffet sur le corps d'un mannequin, brouillant l'image de la femme-objet.

qui pèsent sur la condition féminine autant que sur la condition politique d'un pays ? Qu'est-ce qu'engloutir veut dire pour des personnages cinématographiques féminins ?

Rythmique de l'alimentation

Si le projet énoncé à haute voix par les deux jeunes femmes des *Petites Marguerites* réside dans le fait d'être à l'image du monde, des « dépravées » comme elles le disent, les actions concrètes et les motivations des personnages du film se cantonnent au fait de manger, et de manger à l'excès. Katharina Soukup décrit ce film comme « *a non-stop pig-out*⁷ », un « gavage continu » opéré par les deux personnages principaux. Pommes croquées juste après les avoir cueillies, épis de maïs dérochés, nombreuses ripailles offertes par des hommes âgés dans un restaurant, festins à même le lit et enfin, somptueux banquet dressé pour des convives absents mais que les deux clandestines vont goulûment dévorer et saccager... La nourriture est plus qu'omniprésente : elle est rythmique et se fait ainsi le fil conducteur dans l'enchaînement de ce qui apparaît être des saynètes. Comme ses personnages, avec une certaine boulimie frénétique, Chytilova surcharge son film d'effets : défilements d'inserts sur des éléments naturels tel un diaporama rappelant les herbiers filmiques de Stan Brackage (*Mothlight*, 1963) ; alternance d'images en noir et blanc, puis couleurs, jusqu'à l'usage de filtres colorés uniformes ; déformations visuelles, effets de collages dadaïstes, négation de l'ellipse, *mickey mousing*, avance-rapide... Tous ces effets parasitent (ou subliment) le film, les repas, les collations et les festins. Finalement, il semble que la pellicule se fasse le relais de l'appareil digestif des deux personnages. L'usage de *jump cut* dans la première scène de restaurant témoigne de cette rythmique organique qui parcourt le corps du film. Les deux personnages s'y goinfrent littéralement, particulièrement la blonde, face à un homme qui ne dit que quelques mots, médusé par les mauvaises manières de cette femme qui saisit à pleines mains des parts d'un gâteau couvert de crème, sans prêter attention aux coulures du glaçage qui parcourent ses joues. Le

défilé des plats se fait d'abord dans la longueur, avec un montage lent et une focalisation particulière en plan poitrine sur la blonde qui engloutit les différents mets dans le désordre (c'est-à-dire le dessert avant le plat). Soudainement, un premier *jump cut* seul puis, durant quarante secondes, vingt autres *jump cut* successifs accompagnés cette fois de changements de teintes (du jaune au rose, en passant par le vert et le bleu). La seule continuité se fait dans le dialogue, ou plutôt le monologue de la blonde. Ces *jump cut* soulignent donc la manière dont les personnages s'empiffrent compulsivement et apparaissent comme des hoquets. La blonde hoquette d'ailleurs durant ce repas, impertinence qui une fois de plus sidère l'homme.

Soubresauts du corps et dysfonctionnements filmiques se rejoignent donc alors même que les couleurs criardes de l'Eastmancolor exacerbent la palette appétissante (puis plus tard, écœurante) de la multitude de mets et d'aliments... Si le fil conducteur des *Petites Marguerites* est la nourriture, c'est une grande partie du cinéma d'Akerman qui est traversé de manière obsessionnelle par ce qui touche de près ou de loin à l'alimentation. Cinéaste de l'espace domestique et de la quotidienneté, Akerman fait de la cuisine un espace central comme dans *Jeanne Dielman* (1975), *No Home movie* (2015) ou *Saute ma ville* (1968). Les tâches peuvent y être méticuleuses et ritualisées comme la préparation des escalopes panées dans *Jeanne Dielman* ou la cuisson de pommes de terre, tragiquement ratée : trop cuites, elles deviennent ainsi un « cataclysme domestique » comme l'écrit Corinne Maury, et viennent bouleverser la routine bien réglée de Jeanne, « trahissant ainsi l'accident psychique intérieur⁸ ». Ces tâches peuvent aussi être arrêtées, sabotées ou effectuées dans le désordre comme dans *Saute ma ville*. Le personnage cire ses chaussures puis sa jambe, de même, une poire est croquée avant le plat de pâtes comme le notait Mathias Lavin, ce qui n'est pas sans nous faire penser à l'inversion des mets dans la séquence de restaurant des *Petites Marguerites*. Mathias Lavin écrit :

L'inversion, même discrète, de l'ordre conventionnel des plats, manifestement imposé en Europe occidentale depuis le xvii^e, constitue sans doute un

⁷ Katharina Soukup, « *Banquet of Profanities: Food and Subversion in Vera Chytilova's Daisies* », *Tessera*, vol. 24, septembre 1998, p. 39-40.

⁸ Corinne Maury, *Du Parti pris des lieux dans le cinéma contemporain*, Hermann, 2018, p. 31

indice de la perturbation psychique du personnage, avant qu'elle ne se livre à un ménage dévastateur et n'en vienne à se suicider⁹.

Dans *Saute ma ville*, comme dans *J'ai faim, j'ai froid*, Akerman combine l'élan tragique avec un ton léger (lié au caractère burlesque des deux films), un sautilllement teinté de mélancolie. Mathias Lavin remarque d'ailleurs que la mélancolie est intimement liée à la nourriture : « Dans l'œuvre d'Akerman, il existe de façon décisive une tension forte entre mélancolie et création, et il est probable que le motif alimentaire cristallise au mieux cette tension¹⁰ ». Cette tension se voit représenter de manière marquante au cours de *Je, tu, il, elle*, où la protagoniste, affairée à l'écriture dans son appartement presque vide, ingurgite simplement des cuillères de sucre en poudre. La précarité de *Je, tu, il, elle* est également au cœur de *J'ai faim, j'ai froid*.

Au début du film, les deux jeunes errantes (non nommées, comme les personnages des *Petites Marguerites*) se retrouvent dans une chambre. On se doute qu'elles apprennent à se connaître, verbalisant chacune leur situation et leurs âges précis. Les deux fugueuses semblent se focaliser sur les besoins primaires qui fondent la survie bien plus que la vie quotidienne. Tour à tour, elles disent « J'ai faim », « J'ai froid », deux fois avant de s'endormir. Puis au réveil, l'une clame à nouveau « J'ai faim ! » et l'autre de répondre vivement « Moi aussi ! ».

Elles s'empressent alors de se rendre dans un café où elles énoncent énergiquement leur commande au bar à tour de rôle : « Deux jus d'orange ! », « Deux cafés au lait ! », « Deux tartines ! ». Mathias Lavin souligne l'importance donnée au petit déjeuner chez Akerman et y voit le signe d'une « régression infantile soulignant une primauté accordée aux saveurs douces et sucrées à laquelle s'ajouterait une difficulté à agir ou à se lever¹¹ ». Les deux protagonistes mangent donc avec une avidité enfantine et, à peine la dernière bouchée engloutie,

vont recommander la même chose, toujours avec entrain. Pourtant l'une des deux, la plus âgée de quelques mois, tend à sa camarade la demi-tartine qu'elle n'arrive pas à finir, comme si finalement le plaisir avait résidé dans le fait de recommander. Après être parties sans payer, à peine sorties, la plus jeune lorgne déjà sur la vitrine d'une boucherie et clamant qu'elle a encore faim, va sur le champ commander à un stand « un gros sandwich ». Il semble qu'elles régissent leur errance par la nécessité de s'emplir le ventre, mais en condensant à l'outrance les repères figurés par les heures des repas. Le quotidien de Jeanne Dielman est extrêmement cadré. Face à Nicole Brenez, Chantal Akerman confie à propos de son personnage : « Si elle était obsessionnelle, c'était pour qu'il n'y ait pas d'heure vide, pour ne laisser aucune place à l'angoisse. Et quand arrive une heure en trop, toute l'angoisse remonte¹² ». Angoisse de l'heure creuse donc chez *Jeanne Dielman*, contre l'angoisse du creux (celui du ventre) dans *J'ai faim, j'ai froid*. La routine immanquablement désorganisée et les pauses repas démultipliées des deux jeunes filles soulignent ainsi la confusion de leurs corps et de leurs esprits, laquelle n'est pas sans évoquer le rapport à la nourriture de Chantal Akerman elle-même. Celle-ci raconte dans *Pajama Interview* :

J'étais la première. Ma mère me reprochait toujours de ne pas manger, elle était obsédée par la bouffe. On m'a envoyé 3 mois dans une pension en Suisse, à manger du porridge, toujours le même porridge, on me cognait le menton contre le lavabo si je ne mangeais pas. Quand ma sœur est née, ça s'est arrangé. Adolescente, je mangeais énormément, ce qui inquiétait mon père car pour se marier il fallait rester mince¹³.

Peut-être que les deux troubles antithétiques du rapport à la nourriture se voient représenter dans *J'ai faim, j'ai froid* au moment où la plus âgée des deux errantes ne termine pas l'intégralité de ce qu'elle a recommandé au comptoir. Signes autobiographiques, ces troubles alimentaires émergent également d'une mémoire traumatique, ce que nous aurons l'occasion d'approfondir lors de

9 Mathias Lavin, « Le régime Akerman ou food, family, and ecology », *Décadrages*, n°46-47, 2022. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/1795>.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

12 Nicole Brenez, Chantal Akerman, *The Pajama interview*, Vienna International Film Festival, *Dérives.tv*, 2011. URL : <https://derives.tv/chantal-akerman-the-pajama-interview/>.

13 *Ibid.*

notre dernière partie.

Dans les deux œuvres, ce sont le corps et l'appétit qui imposent leur tempo, leur « a-rythmie » au sens où l'emploie Emmanuelle André concernant, dans son étude, les modalités spécifiques du corps hystérique dont elle creuse les liens avec le cinéma¹⁴. Euphorie, boulimie, régression ? L'appétit de ces personnages est insatiable et leurs corps sont aussi troublés par d'autres pulsions ou curiosités qui agitent ces personnages et qui se retrouvent matérialisées, doublées par la pulsion de nourriture.

Écœurement ou plaisir. Chair et mets

Cette place centrale accordée à la *country house* Dans *J'ai faim, j'ai froid* et *Les Petites Marguerites* un autre thème est joint à ceux de l'errance et de la nourriture qui a trait à la sexualité et sa violence. Dans une scène du film d'Akerman, les deux femmes s'amuse et jouent à s'embrasser tour à tour à la manière de leurs anciens amants respectifs. Le baiser de l'un faisait « pleurer et battre le cœur », tandis que l'autre avait la cruelle manie de mordre en embrassant, arrachant en pleine interprétation, un cri de douleur à celle qui reçoit le baiser. Si cette comparaison se fait sous forme de jeu et d'exploration du désir (désir lesbien notamment et peut-être avant tout), le cri douloureux est prémonitoire de la violence d'une pénétration qui n'apparaît pas réellement consentie et qui advient en hors-champ dans la scène finale.

Dans leur quête insatiable pour se nourrir, les deux jeunes femmes de *J'ai faim, j'ai froid* finissent par ne plus avoir d'argent et cherchent un moyen d'en obtenir. Elles énumèrent leurs compétences respectives : « coudre, compter, lire, chanter ». La plus jeune n'aime que chanter et ainsi, le duo se met en quête d'un lieu qui pourrait récompenser leur talent. Après quelques hésitations, elles poussent la porte d'un restaurant et entament ce qui pourrait s'apparenter à une plainte mélodique ou une parade tragique. Leur mélodie n'est constituée que d'un « lalala » qu'elles n'ont pas répétée avant. Les hésitations, retards et disharmonies soulignent davantage le pathétique de leur situation. Si les

personnages passent par tous les états de mangeuses chez Akerman comme chez Chytilova, dans *J'ai faim, j'ai froid* c'est aussi la bouche qui, en quelque sorte, traverse tous les états : du parler à l'engloutissement, à la cigarette fumée régulièrement, au chant, puis au baiser et au cri. Les deux femmes sont guidées par leur ventre, « ce chien de ventre » comme le crie Ulysse en pleurant dans *L'Odyssée* d'Homère parce que sa traversée est immanquablement rythmée et contrainte par la faim. C'est alors la bouche qui se fait la médiatrice du manque. Les deux protagonistes chantent de manière outrancière, bouches grandes ouvertes, leur « lalala » tel un babillage primitif qui souligne leur jeunesse.

Un serveur tente de les chasser, les deux femmes chantent plus fort. Un client se lève alors et, pris de sympathie (a priori), les invite à sa table pour qu'elles puissent commander à ses frais.

A la suite du repas, l'étau se resserre sur les deux fugitives. La dernière séquence aura lieu dans l'appartement de l'homme qui leur propose l'hospitalité, prétendant d'abord dormir sur le sofa et laissant son lit aux deux jeunes femmes. Mais à peine la plus jeune a-t-elle quitté sa couche que l'homme dit à l'autre : « J'ai envie de venir près de toi », ce à quoi celle-ci répond : « Viens alors ». Puis, sur le même principe syntaxique de répétition, l'homme formule son désir de l'embrasser puis de l'aimer, ce que la jeune femme accepte avec la même distance, dans un détachement pudique et insouciant. Ce personnage masculin ne semble obtenir l'accord de la jeune femme que parce qu'il profite d'un sous-entendu : le repas et la couche en échange de son corps.

Pendant cet échange, la caméra se concentre sur le contre-champ de l'acte : la plus jeune prépare des œufs brouillés avant de les manger avec avidité, alors même qu'ils semblent à peine cuits. Le bruit des ustensiles de cuisine se mêlent alors aux froissements des draps avant qu'un cri de douleur n'interrompe le rapport et l'en-cas de la plus jeune. L'échange est bref, l'homme interroge la jeune femme : « C'était ta première fois ? » et celle-ci de répondre : « Oui, comme ça c'est fait. ». Elle se lève alors abruptement avant de dire à sa camarade avec un empressement

14 Emmanuelle André, « L'a-rythmie de l'hystérie », *Le Choc du sujet. De l'hystérie au cinéma*, Rennes, PUR, p. 33.

qui force encore un peu la légèreté : « Viens, on s'en va ». Le dernier plan les montre de dos traverser une ruelle et s'enfoncer dans la nuit, silencieuses. D'une réplique à l'autre, le changement de ton de l'actrice est subtil, mais cet empressement et ce silence nous paraissent être le signe d'une sidération et invitent expressément à lire ce rapport sexuel comme un viol. Le défaut de cuisson des œufs, intervenant comme une micro-incohérence, est-il l'indice de la perturbation situationnelle qui advient simultanément soulignant ainsi la relation non consentie ? Comme nous l'avons vu avec la cuisson des pommes de terre dans *Jeanne Dielman*, ce ne serait pas la première fois que Chantal Akerman se saisit de la nourriture comme d'un « objet de dérèglement »¹⁵. Cette manière d'utiliser narrativement et scénographiquement la nourriture laisse advenir tout un potentiel de dit dans le non-dit d'une situation de domination et d'enfermement qui dérègle le corps et l'esprit (pensons à cette pulsion boulimique de la jeune fille qui se prépare des œufs à peine sortie du restaurant).

Il y a alors dans le rapprochement entre nourriture et chair la violence d'un rapport marchand induit par le modèle d'une société patriarcale. Dans *Les Petites Marguerites*, les personnages ont connaissance de ce rapport de domination (à la différence des protagonistes d'Akerman) et, comprenant ses rouages, choisissent de ruser pour assouvir leur faim auprès d'hommes plus vieux, tout en évitant au dernier moment la contrepartie induite. Le film est aussi marqué par un appétit physique qui rejoint une appétence sexuelle que les jeunes femmes découvrent à deux. Leurs ébats ne sont pas explicites mais sous-entendus par l'interaction avec la nourriture et la dimension érotique des scènes qui ont lieu dans leur chambre. Si, pour Schneegans, l'essence du grotesque se logeait dans l'excès, Bakhtine, lui, souhaitait mettre en avant toute la complexité du genre. Pour ce dernier, l'une des particularités du grotesque est le détronement du spirituel par le

matériel. Le trivial s'y retrouve presque sacralisé et comme l'auteur l'écrit, « le bas occupe la place du haut¹⁶ ». Ainsi, ventre et sexe y sont maîtres et, dans les *Petites Marguerites*, liés.

Dans un entretien des *Cahiers du cinéma* avec Vera Chytilova, Michel Delahaye et Jacques Rivette remarquaient déjà que des scènes de repas pourraient être rapprochées de scènes d'orgies¹⁷, tout comme le fera plus tard Katarina Soukup dans son article « Banquet of Profanities ». Dans les scènes de restaurant, le même processus est toujours reconduit par les deux femmes. C'est d'abord la brune qui, à l'origine, se fait inviter, envoyée en « appât » auprès des hommes, bientôt rejointe par « sa sœur », la blonde, qui monopolise la conversation¹⁸. Dans la première scène déjà évoquée, cette dernière postillonne de la crème au visage de l'homme et des phrases anodines en deviennent salaces (« Moi, j'ai très bon appétit... », « J'adore manger... »). Le comportement des deux femmes vient compléter ces allusions (une cuillère à café goulûment léchée par la brune est l'assurance d'une promesse pour que l'homme reste à table et ne congédie pas la blonde trop accaparante). Si la manière de manger, les aliments choisis (crèmeux, liquides, carnés) et les dialogues suggèrent constamment l'acte sexuel, celui-ci est sans cesse évité au dernier moment par une supercherie des deux femmes : elles accompagnent l'homme à la gare et la brune feint de repartir avec lui mais, sous un prétexte, reste sur le quai ou saute de justesse du train en marche.

Mais c'est surtout la scène finale qui a une résonance orgiaque selon Katarina Soukup. Après être montées dans un passe-plat comme s'il s'agissait d'un ascenseur, les deux jeunes femmes descendent jusqu'à une salle mystérieuse dans laquelle est dressé un banquet. Encore une fois, la nourriture est prise à pleines mains (la blonde plonge sa main entière dans une terrine), ou bien, caressée délicatement, comme l'est un cygne en sucre juché sur un gâteau. Les mets semblent littéralement dévorés de leurs

15 Corinne Maury, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles de Chantal Akerman. L'ordre troublé du quotidien*, Liège, Yellow Now, 2020, p. 59.

16 Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982, p. 307.

17 Jacques Rivette et Michel Delahaye, « Le champ libre : entretien avec Vera Chytilova », *Cahiers du cinéma* n°198, février 1968.

18 Nous ne saurons jamais véritablement le lien qui unit les deux femmes : sont-elles amies, sœurs, amantes ? Il se pourrait bien que ce soit la dernière option qui l'emporte.

yeux anormalement exorbités (d'autant plus qu'ils sont fardés de noir à l'extrême) constituant ainsi une des « manifestations et signes de la vie grotesque du corps¹⁹ » relevés par Bakhtine, entre autres bouches grandes ouvertes, faces enflées, sueur ou tremblements. Ce contact tactile avec la nourriture peut témoigner à la fois d'un jeu puéril, peu ragoûtant, et d'une forme de sensualité parfois crue voire pornographique.

Lorsque les deux femmes découvrent le panel de hors-d'œuvre, desserts et plats qu'elles vont engloutir, elles ne peuvent contenir leur extase, une extase qui est suivi d'un orgasme qu'un défaut technique suggère : un verre brisé et un sursaut entraînent soudainement l'apparition de la couleur dans cette scène jusqu'ici en noir et blanc. Le rire nerveux de la brune, de l'ordre de la suffocation, enclenche une accélération du rythme de défilement de la pellicule. Le spectateur se retrouve face à une succession de plans fixes sur les mets exposés, comme une sorte de diaporama hystérique dû à une euphorie face à cette surabondance. À ce moment, Chytilova érotise ouvertement le rapport à la nourriture.

Après ce passage, la suite de la séquence reste en couleurs, comme pour rendre le carnage plus visible. La surcharge de couleurs criardes des mets et les gestes brutaux des deux femmes qui tour à tour engloutissent et saccagent les plats plongent le spectateur dans une sorte d'indigestion visuelle qui touche à l'écoeurement – notamment lorsqu'elles finissent par « s'entarter », se jetant des parts de gâteau à la figure²⁰. Le geste est bien un topos du *slapstick*, mais ces souillures blanchâtres de chantilly ou maronnasses de chocolat couvrant le visage des deux femmes et filmées en gros plans évoquent, sans appel et avec une grossièreté évidente, le sperme (renvoyant à une éjaculation faciale) ainsi que des excréments (ce qui renverrait soit à une régression infantile, soit à une pratique scatophile). Si l'on se réfère à Bakhtine, cette scène finale est donc le summum du trivial et fait des *Petites Marguerites* un parfait exemple de « drame

corporel²¹ ». Le corps est évoqué impudiquement par des métaphores visuelles dans ce qu'il a de plus refoulé et de moins noble faisant de ces personnages des figures du grotesque par excellence.

Une imagerie sexuelle se dégage des plans des *Petites Marguerites* tandis que dans d'autres scènes sont figurés des actes de castration. Tout comme le déploiement de violence envers des aliments tour à tour piétinés, détruits, gâchés, ce démembrement métaphorique en sous-texte opéré par les personnages peut se comprendre de deux manières : à la fois comme un moyen de révéler la censure du gouvernement tchécoslovaque qui « castré » les artistes, mais également, comme geste féministe. Par-là, ce binôme se venge de ces hommes qui espèrent une contre-partie charnelle avec le seul concours des associations d'idées qui émergent des images. Il serait légitime de songer que Chytilova, rare femme cinéaste à cette époque, par le biais de ses personnages, profite du grotesque pinçant de ces actes de castration pour affirmer la vaillance de sa créativité, de ses principes et d'un mouvement collectif (ici figuré par le binôme offensif des *Petites Marguerites*).

Mémoire et politique de la table

Lors d'une scène des *Petites Marguerites*, les deux femmes festoient à même leur lit, dans leur appartement qu'elles ont délibérément incendié. Le téléphone retentit et la blonde reçoit l'appel de son amant. Pendant la déclaration passionnée de cet homme, les deux femmes vont commencer leur repas tout en découpant aux ciseaux des aliments de forme phallique. Les gros plans d'œufs durs, de bananes ou de saucisses cisailées rendent compte de l'étendue du détachement et de la puissance des deux femmes sur cet homme rendu impuissant et vulnérable par ce démembrement métaphorique. Cette présence masculine n'est d'ailleurs figurée qu'à travers le son de sa voix et l'association d'idées qui, instinctivement, émerge de ces images.

19 Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, p. 307.

20 Il est à noter que le dégoût ressenti au visionnage de cette scène rencontre un dégoût réel durant le tournage. Dans l'entretien déjà mentionné pour les *Cahiers*, Chytilova expliquait que le tournage de cette scène aura pris une semaine. La nourriture restait sur le plateau et ainsi, les aliments pourrissant, il se dégageait une odeur pestilentielle durant la réalisation des séquences.

21 Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, p. 316.

La castration en sous-texte est donc un acte de résistance à la pulsion de ces hommes. Elles scellent leur autonomie en tant que binôme offensif en découpant ce qui connote le membre viril et, repues et lasses à la fin de leur festin, semblent jouir de cette castration.

En ce sens et par ce geste, il s'agit bien pour la cinéaste de faire triompher la forme et le cinéma dans un contexte qui le menace et le « castre ». Passer par la trivialité, c'est donner du corps à une culture qu'un gouvernement tente d'assécher, de figer, rendant prégnant ce que Deleuze dit à propos de l'art dans *l'Abécédaire* : « Il n'y a pas de mort, il n'y a que des assassinats²² ». L'objectif des jeunes cinéastes tchèques et slovaques des années soixante (hormis Vera Chytilova, il y a aussi Jan Nemec, Jaromil Jires, Jiri Menzel et Milos Forman) était bien de sortir le cinéma « d'une glaciation académique » provoquée par l'« engourdissement idéologique » dans lequel les années cinquante avaient plongé le pays²³. Comme l'écrivait Schneegans commenté par Bakhtine, « là où les visées satiriques sont absentes, le grotesque n'existe pas²⁴ » ; une œuvre comme les *Petites Marguerites* ne peut que nous faire approuver sa remarque. La nourriture y devient un terrain de jeu, broyée, prise à pleines mains, par les personnages tout comme par la réalisatrice et son directeur de la photographie, qui prennent à pleines mains les matériaux du film et en jouent. Lors d'un entretien donné à Max Tessier, Vera Chytilova disait d'ailleurs qu'elle et son directeur de la photographie avaient « délibérément essayé tout ce qu'il ne fallait pas faire dans le traitement de l'Eastmancolor²⁵ ». L'immense impertinence et la liberté des deux femmes à donner libre cours à leurs pulsions à partir de la nourriture, en balayant d'un revers les bonnes manières, rejoignent donc l'audace de la réalisatrice à mettre au défi le parti et sa censure avec un film cynique, insolent et ambigu.

Sin pour Katarina Soukup, *Les Petites Marguerites* est un film « polysémique²⁶ », à la

fois en opposition et en accord avec les valeurs capitalistes, nous y voyons principalement une opposition au régime communiste en place à l'époque en Tchécoslovaquie. Au vu de la scène de dévoration et de saccage final, c'est comme si les deux femmes détruisaient le banquet *au nez et à la barbe* des dirigeants absents. Tous ces vivres avaient été piétinés au sein même des studios Barrandov. Le 18 mai 1967 lors de la réunion parlementaire du PCT, Jaroslav Prozinec, député, concluait son intervention ainsi, s'adressant par-là, malgré leur absence, aux réalisateurs et producteurs incriminés : « Pourquoi devons-nous vous laisser piétiner et détruire le fruit du travail du camarade ministre de l'Agriculture et de l'Alimentation ? ». ²⁷ Après un deuxième film (*Les Fruits du Paradis*, 1970) où se trouvent également des résurgences de banquets opulents, Chytilova est interdite d'exercer son art durant sept ans. Elle ne reçoit l'autorisation de reprendre la réalisation qu'en acceptant cette étrange condition : que ses films soient plus réalistes.

Si la nourriture sert à formuler une dénonciation du système en place dans *Les Petites Marguerites*, la nourriture chez Chantal Akerman, également reliée à l'histoire de L'Europe, servirait peut-être davantage une mémoire. Par le biais des troubles alimentaires, Akerman va aussi impliquer sa propre mémoire dans le corps de ses personnages. Les doter d'appétits, certes, mais d'un appétit qui pense et se souvient. C'est alors la résistance de l'âme et la résurgence de traumatismes qui sont impliquées dans *J'ai faim, j'ai froid*. Akerman y dépeignant de jeunes femmes précaires, il est déjà question d'un geste de l'ordre de l'éthique et de la transmission d'une mémoire. Dans *Autoportrait en cinéaste*, Akerman évoque son enfance et la conscience qu'elle avait déjà des sacrifices de ses parents :

Manger, il fallait manger, c'est ce qui comptait. Il fallait remplir le frigidaire [...] Et se lever chaque jour de la semaine et même du week-end. Du coup, je ne mangeais pas, peut-être parce que je ne voulais pas coûter à mon père et à ma mère, ou bien que je n'aimais

22 Pierre-André Boutang, « R comme Résistance », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Arte, 1996. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=voRRg3HBQnE>.

23 Jean-Loup Passek, « Préface » à Eva Zaoralova et Jean-Loup Passek, *op. cit.*, p. 10.

24 Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, p. 305.

25 Max Tessier, « Conversation à Paris », « Deux fois Vera », *Cinéma*, n°122, janvier 1968, p. 75.

26 Katarina Soukup, *art. cit.*

27 Nicole Zainzinger et Daniel Sielaszko (traduction-interprétation), « La Mort de la nouvelle vague tchèque », *Maszkovitchkinoklub*, 2012. URL : <https://maszkovitchkinoklub.wordpress.com/reviews/>.

pas ça, ou bien que de ne pas manger, c'était une façon de se révolter contre une génération sacrifiée²⁸.

Cette faim constante dans l'errance des deux jeunes filles, en plus de la charge que nous avons pu lui attribuer auparavant, pourrait aussi être reliée au trauma de la déportation durant la Shoah, trauma transgénérationnel qu'Akerman aurait hérité de sa mère, revenue d'Auschwitz, qui pourrait être l'une des causes de son anorexie infantile. Les douloureuses privations de nourriture que subirent sa mère et ses tantes sont racontées dans *Pajama Interview*. Au sortir des camps, les tantes et la mère d'Akerman sont emmenées à l'hôpital par des soldats français. La cinéaste emploie ces mots : « On les a emmenées dans un hôpital et on les a nourries au goutte à goutte, ce qui les a sauvées. Tant de gens sont morts en se remettant trop vite à manger²⁹ ». L'attitude empressée des deux jeunes filles vis-à-vis de la nourriture dans *J'ai faim, j'ai froid* est alors imprégnée d'une mémoire individuelle et autobiographique tout comme d'une mémoire collective et historique.

Si nous avons énoncé au départ que ces deux films épousent des styles très différents (il n'est jamais très aisé d'accoler un autre film à celui de Chytilova tant sa colorimétrie est singulière et foisonnante), le traitement de la nourriture comporte bien des similitudes. L'appétit insatiable des personnages transcende un appétit réaliste ou « raisonnable », au sens où cette boulimie existe bel et bien pour exprimer métaphoriquement les dérèglements d'une psyché ou d'une situation socio-politique. En créant des fictions qui tournent autour du ventre, il s'agit de *recorporéiser*, réincarner des personnages féminins qui, trop souvent, furent intégrés dans les fictions comme objet du regard ou faire-valoir de l'homme. Témoin des excès de nourriture de ces constantes affamées et face à des spectacles qui oscillent autant entre le tragique et le burlesque qu'entre l'alléchant et l'écœurant, le spectateur voit confier à son œil une sorte de charge ventrale.

Il apparaît que la gourmandise de deux jeunes femmes, livrées à elles-mêmes, marginales, met

en scène l'enjeu d'une survie, brouillant ainsi, au sein de ces films, la distinction entre besoin (faim) et désir (gourmandise). Engloutir pour des personnages est une action qui, lorsqu'elle est représentée, transcende les seuls enjeux de la table et du repas. Si la survie d'une culture et d'un art cinématographique est un enjeu propre aux *Petites Marguerites*, les deux films font de la nourriture la métaphore de la violence et des dangers potentiels que constitue la relation avec les hommes et la sexualité. Le banal du repas et le trivial de l'acte de manger peuvent donc être les supports de l'exploration et de l'expérimentation artistique tout comme ils peuvent, dans un même temps, faire émerger une pensée critique : on y observe des corps troublés et en lutte qui oscillent entre incarnation et détachement, affirmation et désincarnation.

Bibliographie

- AKERMAN, Chantal, *Autoportrait en cinéaste*, Cahiers du Cinéma, 2004.
- ANDRÉ, Emmanuelle, *Le Choc du sujet, De l'hystérie au cinéma, XIXe-XXIe siècles*, Presses Universitaires de Rennes, 2011
- BAKHTINE, Mikhail, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1982.
- BARTHES, Roland, « Lecture de Brillat-Savarin », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, p. 303-326.
- , « Cuisine ornementale », *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 128-130.
- BOUTANG, Pierre-André, « R comme Résistance », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Arte, 1996. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=voRRg3HBQnE>.
- BRENEZ, Nicole, AKERMAN, Chantal, *The Pajama Interview*, Vienna International Film Festival, 2011, *Dérives.tv*. URL : <https://derives.tv/chantal-akerman-the-pajama-interview/>.
- LAVIN, Mathias, « Le régime Akerman ou food, family, and ecology », *Décadrages*, n°46-47, 2022, mis en ligne le 2 avril 2023. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/1795>.

²⁸ Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, Cahiers du Cinéma, 2004, p. 55.

²⁹ Nicole Brenez, *op. cit.*

- LIEHM, Antonin et TESSIER, Max, « Deux fois Vera », *Cinéma*, n°122, janvier 1968, p. 70-80.
- MALKA, Lauren, *Mangeuses. Histoire de celles qui dévorent, savourent ou se privent à l'excès*, Paris, Éditions Les Pérégrines, 2023.
- MAURY, Corinne, *Jeanne Dielman de Chantal Akerman. L'ordre troublé du quotidien*, Liège, Yellow Now, 2020.
- , *Du Parti pris des lieux dans le cinéma contemporain*, Paris, Hermann, 2018.
- RIVETTE, Jacques et DELAHAYE, Michel, « Le champ libre : entretien avec Vera Chytilova », *Cahiers du cinéma*, n°198, février 1968
- SOUKUP, Katarina, « Banquet of Profanities: Food and Subversion in Vera Chytilova's Daisies », *Tessera*, vol. 24, septembre 1998.
- VOGEL, Amos *Le Cinéma, art subversif* [1974], Capricci, 2020.
- ZAINZINGER, Nicole et SIELASZKO, Daniel (traduction-interprétation), « La Mort de la nouvelle vague tchèque », *Maszkovitchkinoklub*, 2012. URL : <https://maszkovitchkinoklub.wordpress.com/reviews/>.
- ZAORALOVA, Eva et PASSEK, Jean-Loup, *Le Cinéma tchèque et slovaque*, Paris, Centre Pompidou, 1996.