

Passer à la casserole pour faire table rase : politiques genrées du banquet et rituels conflictuels de la table dans *La Grande Bouffe* et *Festen*

Julia Mallet & Lauren Mallet

Université Lumière Lyon 2 & Université de Caen Normandie

La table est un lien comme elle est une frontière ; du même coup, elle sépare et rapproche. Plus encore, elle organise les êtres dans l'espace, elle leur donne une place, et, de ce fait, un rôle ; elle est, pour Pierre Michon, « un opérateur spatial et un médiateur social merveilleux [qui] fait des corps des antagonistes pacifiés¹ ». Rien de surprenant, dès lors, à ce qu'on la retrouve dans nombre de traditions rituelles pour lesquelles la codification des gestes et la répartition des places et des tâches sont primordiales.

Lorsque cette table accueille un repas partagé entre plusieurs convives, elle devient l'un des instruments d'une activité visant à consolider le groupe. Le repas revêt en effet un caractère fédérateur, car il permet, d'après Durkheim, de

[...] créer entre ceux qui y assistent un lien de parenté artificielle. Des parents, en effet, sont des êtres qui sont naturellement faits de la même chair et du même sang. Mais l'alimentation refait sans cesse la substance l'organisme. Une commune alimentation peut donc produire les mêmes effets qu'une commune origine².

Ainsi, le repas contribue à affirmer le groupe, et plus encore l'institution, en ce qu'il assure le maintien des corps qui la composent.

Terme d'origine médiévale, emprunté à un dérivé de l'italien *banco* (le « banc »), le *banchetto* (que l'on pourrait traduire par « festin ») a donné le « banquet » que nous connaissons aujourd'hui, et qui désigne un repas faisant office d'évènement,

organisé dans le cadre d'une célébration ou d'une autre forme de regroupement ; en somme, un repas qui sort du quotidien, qu'il soit organisé dans le cadre public ou privé. L'historienne Valérie Huet rappelle que l'introduction du *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum* définit le banquet comme un repas « pris en commun qui se distingue de la pratique quotidienne ordinaire par le nombre des convives, par la qualité, la présentation et le choix des mets et par l'aspect formel qu'il revêt³ ». Mais elle précise également que, concernant des « scènes imagées », c'est-à-dire concernant des représentations de banquets, c'est moins le nombre de convives qui compte que le fait que ceux-ci soient associés à la notion de « banqueteurs » : c'est bien l'idée d'un repas singulier qui prévaut donc pour le reconnaître.

Le banquet est une tradition culturelle intervenant comme étape nécessaire dans le cadre de plusieurs fêtes ou célébrations rituelles — et devenant même parfois la fête en elle-même. Mikhaïl Bakhtine, lorsqu'il étudie ses représentations dans l'œuvre de François Rabelais, y voit « une pièce nécessaire de toute réjouissance populaire⁴ ». Jouant un rôle important dans la vie de la cité, le banquet apparaît dès lors comme une institution sociale. Ainsi, dans la Grèce et la Rome antiques, il participe directement de l'organisation de la vie des citoyens, permettant leur réunion dans le cadre d'évènements publics ou privés.

Cette notion a donné lieu à un motif tant

1 Pierre Michon, *Tablée*, Paris, éditions de L'Herne, 2017, p. 28.

2 Émile Durkheim, *Œuvres*, Tome 1 : *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Classiques Garnier, 2015 (1912), p. 463.

3 Valérie Huet, « À table. Des images romaines de "banquet" ou des gestes à suivre », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [en ligne], n°37, 2006. Disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/ccrh/3129>, consulté le 22 janvier 2024 ; ici, p. 2, cite l'introduction générale du « 4.a. Banquet », *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, t. II, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2004, p. 215.

4 Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 277.

thématique qu'iconographique récurrent dans l'histoire culturelle. On retrouve le banquet dans nombre de productions artistiques : dans la littérature, mais aussi, dès la Grèce antique, dans des représentations picturales, avec les vases et autres céramiques qui donnent à voir ces réunions ; on le retrouve en philosophie, devenu presque un genre à lui seul (on l'associe à Platon, mais aussi à Plutarque et Épicure, qui ont également écrit des « banquets » philosophiques). Cette tradition a perduré, et on la retrouve décrite et illustrée dans nombre de récits et œuvres de fiction depuis : il permet un moment d'interaction dans lequel peuvent se faire les dialogues, les débats ; il est intrinsèquement lié à l'idée de parole, et, plus encore, d'échanges. Robert Jacob a par ailleurs montré l'importance du lien (symbolique mais aussi sémantique) qui existe entre une parole envisagée comme un « liquide intérieur qui se libère⁵ » et la cuisine depuis la Rome antique.

Mais ces échanges, s'ils se veulent libres et égalitaires, ne se font pas de manière anarchique : ils servent un but précis, et sont organisés. Pour Jean-Louis Cabanès⁶, la pratique de ceux-ci « participe donc d'une sorte d'équilibre instable [qui] cristallise une harmonie précaire⁷ » : dès lors, les enjeux de répartition de la parole et d'utilisation de celle-ci sont cruciaux, et sont souvent couplés à des intérêts politiques. À l'image des mets préparés avec soins, les paroles exposées lors du banquet sont à choisir avec précaution : leur formulation, mais également le moment de leur énonciation, sont autant de sentences risquant d'ébranler l'institution représentée. La parole devient alors une nuisance, comme le rappelle Maria Vamvouri dans un article qu'elle consacre à ce motif dans l'antiquité, et plus encore aux *Propos de table* de Plutarque : « le *logos* qui intervient à un moment inapproprié est “digéré” avec difficulté et risque d'ébranler l'équilibre au banquet, comme s'il provoquait des problèmes de santé chez les convives⁸ ».

Car si l'action de se restaurer en groupe est en soi importante pour l'ordre domestique qu'elle contribue à reproduire⁹, le banquet, lui, s'appuie sans commune mesure sur un ordre social qu'il vient réaffirmer avec puissance. En grec, l'*andron*, qui désigne la salle à manger, a la même racine qu'*aner*, qui signifie « homme », laissant d'emblée entendre que la commensalité serait réservée au genre masculin¹⁰ ; et les principales caractéristiques du banquet antique, à savoir sa dimension sacrée et son rapport à la vie politique de la cité, vont de pair avec l'absence de femmes dans ces événements (les femmes étant exclues des pratiques culturelles, privées du statut de citoyennes et donc écartées de la vie politique et de l'espace public¹¹). Ainsi, l'espace-temps essentiellement masculin que constitue le banquet tend à reproduire, et même affirmer, l'organisation sociale, et plus particulièrement l'organisation genrée.

Motif récurrent dans les représentations picturales, le banquet n'est pas absent des productions filmiques, qui le convoquent ponctuellement. Les scènes de tables ont d'ailleurs un bel ancrage dans l'histoire du cinéma : rappelons que c'est à table que les frères Lumière s'installent pour *Le Repas de bébé* (1895), l'une des premières vues du cinématographe. Frédéric Bas a souligné l'importance de ces scènes qui constituent de véritables « réservoir[s] de situations narratives¹² » mais permettent aussi une scénographie mettant en jeu la question des corps et des codes sociaux (concernant la manière d'être à table et l'expression de la colère, entre autres). Les scènes de tablées sont donc des images particulièrement codifiées mais aussi, et peut-être même surtout, des images affublées d'un rôle éminemment politique. Objet de proximité charnelle et spirituelle, place unique rassemblant aussi bien le familier que le cérémonieux, la table, face au dualisme qui caractérise l'utilisation qui en est faite, devient le lieu de la remise en question : de l'autre, mais aussi

5 Robert Jacob, « Jus ou la cuisine romaine de la norme », *Droit et cultures. Revue internationale interdisciplinaire*, n°48, « Jus et le Code civil », 2004, p. 11-62. Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/droitcultures/1647>, consulté le 22 janvier 2025, p. 10.

6 Jean-Louis Cabanès, « Les banquets littéraires : pompes et circonstances », *Romantisme*, n°137, 2007, p. 61-77.

7 *Ibid.*, p. 68.

8 Maria Vamvouri, « L'art du banquet : parole partagée, dosage et à-propos », dans Panayota Badinou *et al.*, *Autour de la table : manger, boire et communiquer*, Paris, A contrario Campus, 2020, p. 25-38 ; ici, p. 34.

9 Voir Katherine L. French, « Nouveaux arts de la table et convivialités sexuées. Angleterre, fin de l'époque médiévale », trad. par Florence Hertz, *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°40 : « Objets et fabrication du genre », 2014, p. 45-67.

10 Pauline Schmitt Pantel, « Les femmes grecques et l'andron » [en ligne], *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°14, 2001, mis en ligne le 03 juillet 2006. URL : <http://journals.openedition.org/clio/109>, consulté le 27 septembre 2024.

11 *Ibid.*

12 Frédéric Bas, « De l'engueulade considérée comme un art de la table », cours dans le cadre du cycle « Manger ! » du *Forum des images*, Paris, 18 mars 2016. Disponible en ligne : <https://www.dailymotion.com/video/x3zdl2c>, consulté le 11 septembre 2024.

de soi-même, de son mode de vie, de ses valeurs, de sa génération, de sa classe sociale ; et elle se charge alors d'une dimension conflictuelle.

Dès lors, l'organisation sociale essentielle à la représentation de la table du banquet peut, à la lumière du conflit qui éclate, être contestée : c'est du moins ce que nous observons dans deux films qui s'appliquent à déployer en longueur ce repas festif. En convoquant au cinéma le motif du banquet, *La Grande Bouffe* (Marco Ferreri, 1973) et *Festen* (Thomas Vinterberg, 1998) offrent à leurs personnages l'espace et le temps pour mettre en question les hiérarchies sociales, et plus particulièrement les hiérarchies genrées. La co-production franco-italienne de Ferreri et le film danois de Vinterberg ont en commun d'aller puiser dans les rituels de table l'élément central tant de leurs scénarios que de leurs mises en scène, les deux films étant de presque parfaits huis-clos développant dans la longueur l'action de manger en groupe. Chacun des longs métrages effectue des circonvolutions autour de tables qui paraissent être les points centraux des lieux de leurs diégèses : les personnages vont et viennent autour d'elles, mais y reviennent toujours. Toute l'intrigue se déroule dès lors autour de ces tables qui occupent sans cesse l'espace filmique et deviennent la scène accueillant l'*obscène*, tous les excès et toutes les déchirures. Ces films pourtant très distincts (émanant de périodes et de régions différentes) nous semblent donc se rapprocher grâce à deux éléments essentiels pour chacun d'eux, dont la rencontre devient productive du point de vue de leur portée politique : le recours à la table comme objet filmique facilitant les scènes de conflit, de renversement ; et l'inscription de leurs images dans l'histoire culturelle et visuelle du banquet.

Nous proposons donc de voir, au travers de ces deux exemples, comment peut se dérouler la rencontre entre la dimension conflictuelle et politique de la table filmique mise en avant par Frédéric Bas¹³, et la tradition populaire, festive mais aussi éminemment patriarcale du banquet ; et d'observer comment les caractéristiques essentielles du banquet qu'on y retrouve servent alors la destruction des codes, normes et organisations sociales sur lesquelles cette tradition repose.

La Grande Bouffe : de l'exclusion à la domination féminine

Des quatre invitées féminines, Andrea (Andréa Ferréol) est la seule dont nous connaissons le nom ; elle est aussi la seule à avoir un appétit (y compris sexuel) suffisant pour concurrencer celui des hommes, voire le surpasser ; et si toutes les convives survivent à ces hommes, Andrea est la seule à le faire en *continuant* de participer au banquet.

Ce film de 1973 de Marco Ferreri dépeint quatre hommes de la haute société se retrouvant dans la résidence familiale de l'un d'eux, une maison bourgeoise en plein Paris, pour s'y enfermer plusieurs jours afin de s'adonner à une véritable orgie de nourriture, et ce jusqu'à ce que mort s'ensuive. À la demande de Marcello (Marcello Mastroianni), qui se veut un grand séducteur, ils invitent dès le deuxième jour trois prostituées à les rejoindre ; cependant Philippe (Philippe Noiret), juge de profession et plus pudique que les autres, se refuse à ce genre d'écart. Mais lorsque l'institutrice Andrea vient visiter avec sa classe le jardin de la maison, où se trouve le tilleul de Boileau, Philippe se prend d'affection pour elle, tant et si bien que ses amis la convient à revenir dès le soir même. Elle vient et, contrairement aux autres femmes, rapidement dépassées et dégoûtées par la quantité de nourriture absorbée (les hommes les forçant à manger au même rythme qu'eux), elle reste jusqu'au bout, survivant à ces messieurs qui périssent l'un après l'autre de leurs excès de nourriture.

C'est bien dans la tradition du banquet que s'inscrit l'interminable repas suicidaire du film de Marco Ferreri : l'occasion pour laquelle Michel (Michel Piccoli), Philippe, Ugo (Ugo Tognazzi) et Marcello se retrouvent sort explicitement de leur quotidien. L'évènement est morbide : l'objectif de l'orgie de nourriture est plus ou moins explicitement de manger jusqu'à ce que mort s'ensuive, comme les personnages le sous-entendent à plusieurs reprises ; mais il n'en garde pas moins une dimension festive, Marcello initiant d'ailleurs leur réunion en déclarant « Que la fête commence ».

En Grèce antique, si le banquet est « une pratique essentielle à la cohésion de la communauté¹⁴ »,

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Pauline Schmitt Pantel, « Les femmes grecques et l'andron » [en ligne], art. cit., p. 1.

ce genre d'évènements est généralement réservé aux hommes, et les festins de femmes ne peuvent occuper que des « espaces interstitiels » dans la cité. Dans la Rome antique, la femme est « mise à l'écart du cœur politico-religieux de la cité¹⁵ », menant à des interdits rituels excluant les femmes de certaines pratiques et traditions, proscrivant ainsi la consommation de vin pour les femmes, cet « élément emblématique tout à la fois du banquet licite et de la licence bannie¹⁶ ». Au Moyen Âge, dans différentes villes italiennes, des ordonnances règlementent et limitent la présence des femmes aux banquets, y compris dans le cadre privé, notamment pour les banquets de nocces¹⁷.

Par ailleurs, dans l'iconographie associée à cette tradition, la place de la gent féminine reste relativement restreinte et associée à certains rôles. Ainsi, en Grèce, les vases et autres céramiques, lorsqu'ils montrent des femmes, représentent généralement des courtisanes plus ou moins dévêtues sous le regard des banquetteurs masculins¹⁸ ; et lorsque la femme est présente au banquet *et* vêtue, elle siège généralement à part, et ne participe pas activement à la consommation. Enfin, il arrive qu'elle soit représentée dans son univers domestique, s'occupant de la nourriture et de la boisson qui seront consommées. En somme, lorsque les représentations en montrent, les femmes qu'on nous donne à voir sont toujours « extérieures à la convivialité¹⁹ » masculine du banquet, présentes soit de manière passive, soit pour remplir un rôle strictement sexuel, mais non pour prendre part aux festivités et activités de bouche, et encore moins aux débats²⁰.

Qu'en est-il de la place des femmes dans le banquet morbide de *La Grande Bouffe* ? D'un point de vue narratif, les femmes ayant un rôle autre que charnel dans la vie des quatre protagonistes du film de Ferreri sont reléguées à l'extérieur de l'espace-temps du banquet. Lorsque les quatre hommes expédient leurs affaires courantes avant de partir pour leur dernière destination, c'est également leurs relations avec les femmes de leurs entourages

qu'ils écartent pour pouvoir se retrouver entre hommes : les femmes sont laissées à la gestion de la vie professionnelle et domestique. Ainsi la femme d'Ugo, qui tente en vain de savoir où se rend son mari avec tous ces ustensiles qu'il emporte, reste s'occuper de leur restaurant ; la fille de Michel est laissée sans réponse face à sa requête de l'aider à trouver un emploi pour son ami ; la nourrice de Philippe, malgré ses supplications d'ailleurs peu catholiques (elle propose de subvenir à ses envies sexuelles), est laissée seule dans le grand appartement qu'il occupe ; quant à Marcello, il est entouré de collègues hôtes de l'air avec qui ses rapports semblent légers, et qu'il n'a donc aucun mal à quitter.

Mais si le film puise dans la tradition du banquet d'un point de vue thématique d'abord, c'est également son versant iconographique qui réparaît dans les images et la mise en scène. Les nombreuses séquences montrant les banquetteurs dévorer avidement leur nourriture autour d'une table ne manquent pas de rappeler des tableaux de la Renaissance italienne s'inscrivant dans cette tradition : mentionnons, à titre d'exemple, la *Joyeuse Compagnie* de Passaroti. Mais on note surtout que, dans ces images, les femmes invitées par vice de luxure se trouvent rapidement dévêtues, et montrées moins proactives dans la consommation de nourriture, si ce n'est constamment dégoûtée pour l'une d'elles. Pourtant Andrea, qui elle aussi apparaît pendant la majeure partie du film peu couverte, incarnant là encore l'image d'une femme mise à disposition du regard masculin dans le cadre de festivités pensées par rapport à celui-ci, devient progressivement plus active, et même plus avide. À mesure que progresse le long métrage et que les hommes subissent de plus en plus violemment les conséquences physiques de la consommation excessive à laquelle ils s'adonnent, Andrea devient une figure plus présente, faisant l'objet de gros plans la montrant réclamer de la nourriture avec avidité, manger étendue et dévêtue alors qu'elle s'apprête à avoir des rapports sexuels avec Marcello, tandis que lui arrive au bout de son appétit [Fig. 1]... Elle

15 Jean-Marie Pailler, « Une place pour elles à table : le cas de Rome » [en ligne], *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°14, 2001, mis en ligne le 03 juillet 2006. URL : <http://journals.openedition.org/clio/106>, p. 1.

16 *Ibid.*

17 Odile Redon, « Traces de commensalité féminine en Italie au Moyen Âge » [en ligne], *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°14, 2001, mis en ligne le 03 juillet 2006. URL : <http://journals.openedition.org/clio/107>, consulté le 27 septembre 2024.

18 Pauline Schmitt Pantel, « Les femmes grecques et l'andron » [en ligne], art. cit., p. 11.

19 *Ibid.*

20 Du moins dans le cadre des banquets mixtes ; mais les banquets exclusivement féminins restent assez rares et sont généralement associés au culte de divinités spécifiques comme Demeter ou Dionysos (Pauline Schmitt Pantel, « Les femmes grecques et l'andron » [en ligne], art. cit., p. 13).



Fig. 1 – Andrea et Marcello dans *La Grande Bouffe*, Marco Ferreri, 1973. © Marco Ferreri

intervient presque dans chaque plan tandis que les quatre hommes doivent toujours se partager la présence à l'écran, avant qu'ils ne meurent un à un, les survivants obtenant ainsi plus de place.

D'un point de vue visuel, la figure d'Andrea fait régulièrement cohabiter deux traditions iconographiques [Fig. 1 et 2] : celle d'une part de la représentation du corps féminin nu, souvent montré allongé, détendu et passif ; et celle des banqueteurs (notamment ceux de la Grèce antique, représentés sur les céramiques) dépeints en train de manger étendus. La fixité des plans, la colorimétrie de l'image (la chambre plutôt sombre et les draps dorés font d'autant plus ressortir la peau claire de l'actrice), mais aussi la position d'Andrea et le cadrage choisi pour la mettre en avant (la cadrant toute entière, alors que Marcello, lui, est coupé au niveau... du ventre) font directement appel à une culture visuelle de représentation de la femme nue²¹.

Cette double tradition iconographique, doublement patriarcale (la femme réifiée dans la peinture, la femme exclue des festivités dans le banquet, cette position étendue étant d'ordinaire réservée aux hommes), fait donc d'Andrea une figure féminine d'*hybris* forçant un renversement

des rôles assignés dans cette institution qu'est le banquet.

L'objectif de Ferreri n'est pas, avec *La Grande Bouffe*, de produire une œuvre féministe, ou du moins pas explicitement : lorsque le film fait scandale après sa projection à Cannes, il se défend face aux attaques lui reprochant l'indécence de ces images en répondant qu'il voit dans son film une visée *écologique*²² (et non *politique*, d'ailleurs). Si la différence qu'il suggère entre des considérations écologiques et politiques est discutable, force est de constater que sa proposition donne bien à voir les conséquences délétères de la surconsommation, qui est ici l'apanage d'une (grande) bourgeoisie repliée sur elle-même. À cet égard, le choix du motif du banquet, souvent associé dans la longue tradition dont il hérite à une visée satirique²³, accentue la critique sociale que le réalisateur entend proposer. Mais plus encore, par le rôle qu'il attribue à Andrea



Fig. 2 – Francisco de Goya, *La Maja desnuda*, 1795-1800, 97x190 cm, huile sur toile, Musée du Prado (Madrid). © Musée du Prado

au sein de ce banquet masculin, il tend à faire des hommes bourgeois les responsables et initiateurs d'une surconsommation dans laquelle une femme devient une figure d'*hybris* à contrepied de l'image féminine stéréotypique qui, en supplantant les hommes et l'organisation des rôles imposée, contribue à mettre fin à leur *hybris* à eux.

21 Cette tradition de représentation de la femme nue et la réification du corps féminin qu'elle induit ont d'ailleurs fait l'objet d'études et de remises en question de la part de chercheuses et d'artistes féministes. Mentionnons, pour citer quelques exemples, les performances de Deborah De Robertis, qui a notamment posé nue devant l'Olympia de Manet au Musée d'Orsay, en 2016. Voir le texte dans lequel elle explique ses performances devant des œuvres d'art : Deborah De Robertis, « #metoo, l'émancipation par le regard » [en ligne], *Entre les lignes entre les mots*, 24 août 2020. URL : <https://entrelignesentrelesmots.wordpress.com/2020/08/24/metoo-lemancipation-par-le-regard>, consulté le 04 novembre 2022. Geneviève Fraisse propose une analyse de ces performances et de ce qu'elles disent de la manière dont la femme peut passer de modèle à sujet dans l'histoire de l'art : Geneviève Fraisse, *La Suite de l'Histoire. Actrices, créatrices*, Paris, éditions du Seuil, 2019.

22 Voir l'émission « De Soleil et d'Azur », 1973 : « Festival de Cannes : polémique "La grande bouffe" de Marco Ferreri » (archives INA). Disponible en ligne : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/r09071617/festival-de-cannes-polemique-la-grande-bouffe-de-marco-ferreri>, consulté le 16 janvier 2024.

23 À ce sujet, voir Jean-Claude Mühlethaler, « Les plaisirs de la table, arme de la satire morale et politique (du Moyen Âge à la Renaissance... et au-delà) », dans Panayota Badinou et al., *Autour de la table. Manger, boire et communiquer, op. cit.*, p. 39-58. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/autour-de-la-table-manger-boire-et-communiquer--9782940648177-page-39.htm>, consulté le 12 décembre 2023.

Transgresser les rituels de la table dans *Festen*

À la différence de *La Grande Bouffe*, *Festen* ne s'inscrit pas dans l'héritage iconographique du banquet mais l'exploite plutôt en sa qualité d'évènement bourgeois pour déployer sa critique de l'institution familiale. Revendiquant l'influence des grandes tablées de famille d'Ingmar Bergman dans *Fanny et Alexandre* (1982), où le repas, tantôt fort de convivialité, tantôt tout à fait austère, « apparaît à la fois comme principe structurant et révélateur du film²⁴ », c'est aussi et surtout au banquet de Luis Buñuel et de son *Ange exterminateur* (1962) que *Festen* emprunte, partageant avec lui la « même décadence emphatique d'une haute société rongée de l'intérieur par son refoulé²⁵ ».

Festen (littéralement « la fête » en danois) se déroule lors du soixantième anniversaire d'Helge (Henning Moritzen), patriarche de la famille Klingefeldt, qui a réuni ses proches afin de festoyer le temps d'un interminable repas. Alors que la fête bat son plein, le manoir familial devient subitement le lieu de révélation des non-dits lorsque le fils, Christian (Ulrich Thomsen), prend la parole à table. Il y révèle les abus que lui et Linda (Lene Laub Oksen), sa sœur jumelle, décédée il y a peu, ont subi durant leur enfance. Face aux premières invectives lancées par le fils, les convives sont en proie aux doutes : là où certains rigolent ou applaudissent, d'autres échangent des regards perplexes, cherchant la marche à suivre. C'est au chef de famille, impassible, de guider l'assemblée : « Les verres sont vides, remplissez-les ! » Une histoire polissonne contée par le grand-père puis s'ensuivent applaudissements et rires collégiaux, qui suffisent à redonner au groupe son apparente unité. Les invités cèdent pourtant bientôt à la panique et à la violence qui se propagent à mesure que les discours accusateurs de Christian s'enchaînent et s'intensifient, dépassant le seuil de ce que l'institution familiale est en mesure d'entendre et d'accepter. La vérité sur les événements passés est finalement mise en lumière par la lecture de la lettre de suicide de Linda par sa sœur Hélène (Paprika

Steen), dans laquelle elle corrobore les dires de Christian. Le père quitte alors la table, et en est définitivement exclu le lendemain matin, signant ici la révocation de son rôle de chef de famille.

En choisissant de mettre en scène le repas de famille, en faisant ainsi implorer ce moment de convivialité servant traditionnellement à réaffirmer l'unité du groupe, c'est à la hiérarchie familiale institutionnalisée que Thomas Vinterberg s'attaque. Car comme le présente Pascal Lardellier, l'action de s'attabler est d'une grande importance pour la famille, car

[...] c'est là qu'elle se retrouve pour produire son histoire, c'est autour de cette table qu'une mémoire familiale s'écrit, se régénère, se perpétue ; et que ce « collectif intime » est visible dans un semblant d'unité et d'harmonie²⁶.

L'intimité est ici d'autant plus accentuée par l'esthétique du film, caractéristique du mouvement Dogme 95²⁷ dont *Festen* est le premier film. L'utilisation d'une caméra mobile et d'une image DV confère ainsi au long métrage un aspect pris sur le vif, avec des images bousculées, aux allures de plans amateurs, qui permettent au spectateur de s'immiscer pleinement dans la confiance de cette réunion de famille.

Seulement, la famille Klingefeldt appartient à la bourgeoisie : la réception est donc tenue selon les manières dictées par cette classe sociale, soumettant le repas à un ensemble de protocoles et d'attendus comportementaux. La nourriture est commune et rationnée, et les plats sont servis de manière coordonnée par la brigade de serveurs, ce qui contribue tout autant à illustrer l'apparente unité du groupe qu'à souligner l'autorité exercée sur chacun des convives, tenus de rester docilement assis à leur place, et dont les individualités se trouvent mises sous cloche au bénéfice de la sacro-sainte institution familiale. C'est en utilisant les codes sur lesquels elle repose, en les détournant, que l'on peut remettre en question l'institution. Côté cuisine, c'est en s'assurant que le repas pourra être mené jusqu'au bout, en cachant les clés de voiture des

24 Marion Poirson-Dechonne, « D'un repas l'autre ou la fonction structurante du repas dans *Fanny et Alexandre* de Bergman », *Cinémaction*, n°108, 2003, p. 136.

25 Pascal Richou, « Pour qui sonne le verre ? », *Cahiers du cinéma*, n°531, janvier 1999, p. 57.

26 Pascal Lardellier, *Risques, rites, et plaisirs alimentaires*, Caen, EMS Éditions, 2013, p. 47.

27 Créé en 1995 à l'initiative de Lars von Trier et Thomas Vinterberg, le Dogme 95 est un mouvement danois ayant pour objectif de lutter contre l'artificialité et l'illusionnisme des sentiments dans la fiction cinématographique. Les films du mouvement doivent ainsi respecter le Vœu de Chasteté, qui interdit l'utilisation d'un certain nombre de moyens techniques, tels que l'usage de lumière artificielle, ou la désynchronisation de l'image et du son.

convives pour éviter qu'ils ne prennent la fuite, que l'équipe guidée par Kim (Bjarne Henriksen), ami d'enfance de Christian, permet la révélation. Dans la salle, c'est le toast, moment rituel qui précède ou entrecoupe traditionnellement le repas pour nourrir l'assemblée de bons mots et de paroles élogieuses, qui se transforme ici en mets empoisonné. C'est en faisant tinter son verre, en détournant ce geste institutionnalisé et en se l'appropriant, que Christian brise l'omerta familiale. Plus encore, l'exercice rituel le porte dans ses révélations, là où les discussions privées en face à face avec son père mènent Christian soit à s'excuser, plaidant la fatigue, soit à rester muet. La seule configuration menant à la libération de sa parole est dès lors celle du discours devant une audience. Lors de sa première prise de parole, Christian est filmé de dos, en légère plongée, lui conférant tout autant une posture de dominant (il est le seul au premier plan, tous les regards sont tournés vers lui, il a la confiance de tous car personne ne sait ce qu'il s'apprête à annoncer) que de dominé (face à lui son père qui le surplombe) [Fig. 3]. Le père et le fils s'opposent aussi bien physiquement que moralement, se défiant à la vue de tous, au centre des convives qui sont quant à eux à la fois témoins, victimes, et complices de ce conflit. Cette tablée suit en un sens l'effet Steinzor, résumé par Roger Lecuyer par le fait qu'autour d'une table ronde « les membres du groupe s'adressent peu à leurs partenaires proches et beaucoup à ceux qui leur font face²⁸ ». La multiplicité des angles qui caractérisent cette tablée, et qui traduisent ici l'éclatement intra-familial, s'éloigne cependant fortement de l'unité symbolisée par une table ronde : elle est ici l'échiquier sur lequel se joue la remise en cause du pouvoir, aussi le placement des personnages entretient leur confrontation.

La destitution du père ne s'opère pourtant pas si aisément, et la domination du paraître persiste pendant la majeure partie du film. C'est en refusant la parole de celui qu'elle ne veut ni ne peut entendre, que l'institution familiale peut se maintenir, car « en le désignant comme l'intrus, l'étranger, le groupe familial peut se reformer, se ressouder²⁹ ». Du reste, les codes rituels du banquet mondain contribuent eux-mêmes à organiser l'obstruction face à la parole de Christian : après son premier toast accusateur succède le discours d'un autre membre de la famille

qui fera oublier ses paroles en quelques instants. L'institution perdure, protégée par l'institution elle-même.



Fig. 3 – *Festen*, Thomas Vinterberg, 1998.
Christian fait face à son père lors de son premier discours.
© Thomas Vinterberg

La résolution ne peut donc arriver qu'à l'aide de la fratrie. Il convient également de rappeler que c'est d'abord le suicide de Linda qui pousse Christian à porter ces accusations. Plus tard, au cours d'un énième discours que la famille espère élogieux, c'est grâce à sa sœur Hélène, et à sa lecture de la lettre de Linda, dans laquelle elle révèle à son tour l'inceste subi et le désigne explicitement comme raison de sa mort, que la résolution peut advenir. La mort de Linda lui accorde un statut de victime sacrificielle, et fait d'elle une figure sainte, dont les mots sont immédiatement crus, là où Christian ne l'était pas. C'est ainsi l'alliance fraternelle qui permet de destituer la figure patriarcale. La table du banquet se détache de sa perspective festive pour devenir l'autel du parricide perpétué par ses enfants.

C'est finalement la mère (Birthe Neumann), bien que moralement questionnable au vu de la manière dont elle balaie d'un revers de la main les révélations de son fils en plaidant sa folie plus tôt dans le film, qui vient assumer le rôle du nouveau chef de famille. Lors d'un second repas, prenant place le lendemain, et réunissant à nouveau les convives, elle refuse de suivre son mari qui n'est quant à lui plus le bienvenu. Assise seule en bout de table, ce qui lui confère une vue d'ensemble sur tous ceux qui y mangent, elle récupère ainsi l'autorité familiale qu'elle partageait jusqu'alors. Là où le premier repas mettait en cause le groupe, le second le réaffirme. La seconde tablée ne propose pas la même disposition que la

28 Roger Lecuyer, « Psychosociologie de l'espace : disposition spatiale et communication en groupe », *L'année psychologique*, vol. 75, n°2, p. 551.

29 Caroline Boudet-Lefort, « *Festen* : mots meurtriers », *Cinémaction*, n°132, 2009, p. 119.

première : elle est rectangulaire et suit une même et unique ligne, signe du retour à une forme d'unité [Fig. 4]. Le groupe se réaffirme alors à l'aube d'un nouveau jour, et plus encore, d'un nouveau repas.



Fig. 4 – *Festen*, Thomas Vinterberg, 1998.
La table du second repas, disposée en longueur pour marquer l'unité retrouvée. © Thomas Vinterberg

Ce que le rapprochement entre ces deux films nous donne donc à voir, c'est une esquisse de ce que peut produire politiquement la rencontre visuelle entre la table patriarcale du banquet et la table du conflit filmique, lorsqu'elles sont enfermées ensemble avec quelques personnages. En effet, que ce soit par la consommation excessive de denrées (et un appétit sexuel démesuré) ou par le biais des joutes verbales et de l'organisation codifiée du repas rituel, les films de Ferreri et Vinterberg, en s'inscrivant dans l'héritage de la tradition ancienne du banquet, récupèrent les caractéristiques qui lui sont propres pour en faire les opérateurs d'un conflit social qui, loin de réaffirmer les formes prototypiques, les questionnent, voire les détruisent. C'est alors par le dévoiement de certains codes rituels qui permettent traditionnellement l'obstruction d'une parole ou l'assignation à un rôle que le renversement parvient : Andrea récupère à son compte et au service de sa propre *hybris* la représentation des banquetteurs étendus, mêlée à celle de la femme nue ; Christian, pour sa part, s'applique à prononcer de multiples toasts qui, tout en respectant la forme (le ton cérémonieux, le discours debout, le tintement sur le verre ensuite levé...), refusent l'éloge au profit d'une vérité glaçante. La table filmique est donc bien, dans ces deux films, une table de conflit, mais parce qu'elle est une table de banquet dont les codes traditionnels

sont récupérés au service d'une remise en cause de l'ordre genré établi. Cette remise en cause a toutefois ses limites : notamment, elle aboutit en reproduisant d'autres normes. Ainsi Andrea, pour supplanter les hommes du banquet auquel elle est conviée, doit tout à la fois passer pour volage et castratrice, et conserver quelque chose de maternant en les accompagnant dans la mort ; tandis que, chez Vinterberg, les figures féminines de la famille, si elles sont les seules vraiment écoutées finalement, restent relativement passives et effacées pendant l'essentiel du film, laissant la contestation émerger d'un autre homme.

Mais les faits sont là, ou plutôt les images et ce qu'elles portent et rapportent d'une certaine perception des rapports sociaux et de l'histoire culturelle ; et c'est bien à nous qu'il revient de les cuisiner ainsi, au regard de ce qu'elles convoquent, pour en faire jaillir le sens...

Bibliographie

- Émission « De Soleil et d'Azur », 1973 : « Festival de Cannes : polémique "La grande bouffe" de Marco Ferreri » (archives INA). Disponible en ligne : <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/r09071617/festival-de-cannes-polemique-la-grande-bouffe-de-marco-ferreri>, consulté le 16 janvier 2024.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- BAS, Frédéric, « De l'engueulade considérée comme un art de la table », cours dans le cadre du cycle « Manger ! » du Forum des images, Paris, 18 mars 2016. Disponible en ligne : <https://www.dailymotion.com/video/x3zdl2c>, consulté le 11 septembre 2024.
- BOUDET-LEFORT, Caroline, « *Festen* : mots meurtriers », *Cinémaction*, n°132, 2009, p. 116-122.
- CABANÈS, Jean-Louis, « Les banquets littéraires : pompes et circonstances », *Romantisme*, n°137, 2007, p. 61-77.
- DE ROBERTIS, Deborah, « #metoo, l'émancipation par le regard » [en ligne], *Entre les lignes entre les mots*, 24 août 2020. URL : <https://entreleslignesentremots.wordpress.com>.

- com/2020/08/24/metoo-lemancipation-par-le-regard (consulté le 04 novembre 2022).
- DURKHEIM, Émile, *Oeuvres, Tome 1 : Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Classiques Garnier, 2015 (1912).
- FRAISSE, Geneviève, *La Suite de l'Histoire. Actrices, créatrices*, Paris, éditions du Seuil, 2019.
- FRENCH, Katherine L., « Nouveaux arts de la table et convivialités sexuées. Angleterre, fin de l'époque médiévale », trad. par Florence Hertz, *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°40 : « Objets et fabrication du genre », 2014, p. 45-67.
- HUET, Valérie, « À table. Des images romaines de "banquet" ou des gestes à suivre », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [en ligne], n°37, 2006. Disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/ccrh/3129>, consulté le 22 janvier 2024.
- JACOB, Robert, « Jus ou la cuisine romaine de la norme », *Droit et cultures. Revue internationale interdisciplinaire*, n°48, « Jus et le Code civil », 2004, p. 11-62. Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/droitcultures/1647>, consulté le 22 janvier 2025.
- LARDELLIER, Pascal, *Risques, rites, et plaisirs alimentaire*, Caen, EMS Éditions, 2013.
- LECUYER, Roger, « Psychosociologie de l'espace : disposition spatiale et communication en groupe », *L'année psychologique*, vol. 75, n°2, p. 549-573.
- MICHON, Pierre, *Tablée*, Paris, éditions de L'Herne, 2017.
- MÜHLETHALER, Jean-Claude, « Les plaisirs de la table, arme de la satire morale et politique (du Moyen Âge à la Renaissance... et au-delà) », dans BADINOU, Panayota, et al., *Autour de la table. Manger, boire et communiquer*, Lausanne, BSN Press, 2020, p. 39-58. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/autour-de-la-table-manger-boire-et-communiquer--9782940648177-page-39.htm>, consulté le 12 décembre 2023.
- PAILLER, Jean-Marie, « Une place pour elles à table : le cas de Rome » [en ligne], *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°14, 2001, mis en ligne le 03 juillet 2006. URL : <http://journals.openedition.org/clio/106>, consulté le 27 septembre 2024.
- POIRSON-DECHONNE, Marion, « D'un repas l'autre ou la fonction structurante du repas dans *Fanny et Alexandre* de Bergman », *Cinéaction*, n.108, 2003, p. 136-140.
- REDON, Odile, « Traces de commensalité féminine en Italie au Moyen Âge » [en ligne], *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°14, 2001, mis en ligne le 03 juillet 2006. URL : <http://journals.openedition.org/clio/107>, consulté le 27 septembre 2024.
- RICHOU, Pascal, « Pour qui sonne le verre ? », *Cahiers du cinéma*, n°531, janvier 1999, p. 56-57.
- SCHMITT PANTEL, Pauline, « Les femmes grecques et l'andron » [en ligne], *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°14, 2001, mis en ligne le 03 juillet 2006. URL : <http://journals.openedition.org/clio/109>, consulté le 27 septembre 2024.
- VAMVOURI, Maria, « L'art du banquet : parole partagée, dosage et à-propos », dans BADINOU, Panayota et al., *Autour de la table : manger, boire et communiquer*, Paris, A contrario Campus, 2020, p. 25-38.