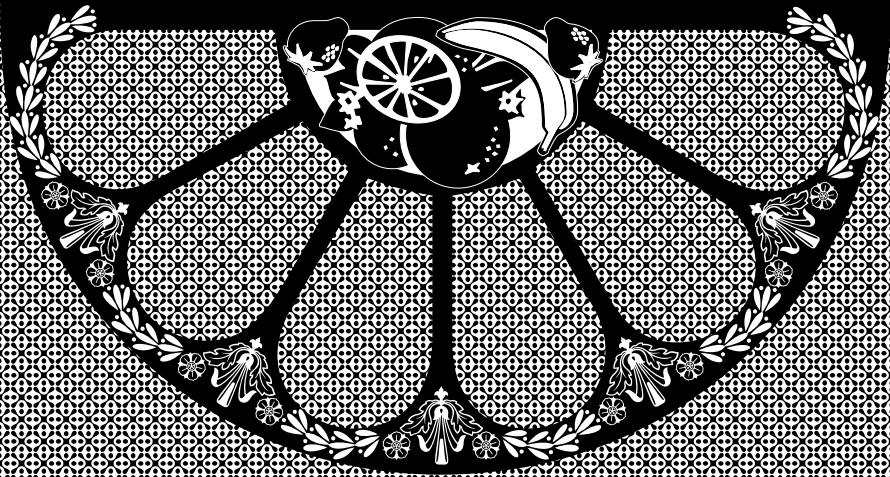




LES
DELICES
DE
L'ECRAN



Dès la naissance du cinéma, les scènes de repas et la présence de la nourriture illustrent – sur des modes burlesques ou tragiques – des désirs et conflits universels. Elles ouvrent à des représentations du corps individuel et du corps social, de ce qui les érotise ou les assèche, les humanise ou les déshumanise. Symboles d’opulence, les scènes de repas mettent en avant dans certaines œuvres l’image d’une communauté unie. Ce sont les valeurs de partage et de transmission qui y dominent, ainsi que l’expression d’un désir d’harmonie avec la nature. Un aliment peut aussi personnifier un individu et, en fonction de la dramaturgie du film, questionner la hiérarchie des sexes, les inégalités sociales ou le contexte historique et politique. Dans cette histoire des corps, les moments de débordements peuvent éloigner des forces vitales et des plaisirs des sens pour nous faire basculer dans l’entropie. Les œuvres cinématographiques qui obéissent à ces orientations narratives offrent une très riche palette de situations et de personnages. Elles sont un instrument d’appréhension de différents registres d’images, d’une forme d’impressionnisme moderne au naturalisme le plus dérangeant.

FRUITS INDÉCENTS

Jérôme, héros du *Genou de Claire* d’Éric Rohmer (1970), est en vacances chez une amie dans la région du lac d’Annecy. Tout le film est construit sur son projet d’arriver à caresser le genou de Claire, une jeune fille qui le trouble profondément. La vision de Claire cueillant des cerises, installée en haut d’une échelle et vêtue d’une robe très courte, constitue le point culminant du désir de Jérôme. À la fin du film, celui-ci parvient à caresser le genou grâce à une manipulation faisant douter Claire de la fidélité de son petit ami. Tout l’art d’Éric Rohmer consiste à jouer sur l’attente et la suggestion, contre toute forme de vulgarité ou d’image

Le Genou de Claire
1970, France
Réalisateur : Éric Rohmer
Scénario : Éric Rohmer
Image : Nestor Almendros
Production : Pierre Cottrell /
Les Films du Losange /
Barbet Schroeder

trop évidente. L'utilisation de la couleur et les images impressionnistes de la nature (arbres, lac, fruits) permettent au cinéaste de créer un climat esthétique à la lumière douceuse, presque étouffante. La temporalité du film, construit selon une succession de conversations entre Jérôme et divers personnages, où ceux-ci devisent sur l'amour et le désir, crée un suspens sur l'issue de sa stratégie. En s'attardant sur l'anatomie de ses actrices, Éric Rohmer fait de celle-ci le sujet même du film et questionne le désir masculin en associant plaisirs des sens et raffinement de la parole. Cette dimension érotique particulière est également au cœur de *La Collectionneuse* (1966), portrait d'une jeune femme libérée et inconsistante qui partage une maison de vacances dans le Sud avec des amis. Les jeux de séduction qui s'y déroulent déclenchent des rivalités entre les prétendants que le personnage d'Haydée s'amuse à éconduire. La scène de repas où la jeune femme mange une pêche et les moments où elle boit du café ou de l'alcool trahissent sa personnalité, grave et sérieuse, offerte et refusée. Pour magnifier le mystère qu'incarne Haydée, le cinéaste fait alterner des plans serrés sur son visage et sur les différentes parties de son corps, dénudé ou habillé, avec des images de la végétation et de la mer, comme si l'agissait d'une statue antique. Les longs dialogues qui caractérisent les films d'Éric Rohmer pourraient laisser croire qu'il s'agit d'un cinéma purement intellectuel, bavard. Mais il est aussi l'œuvre d'un sensualiste, dont l'œil vibre au plus près des corps, de leur disponibilité et de leurs frôlements. Avec les auteurs de la Nouvelle Vague, une nouvelle représentation de la femme est ainsi apparue. Marianne dans *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965), Marion dans *Pauline à la plage* (Éric Rohmer, 1983) ou Émilie dans *Le Bonheur* (Agnès Varda, 1965) sont effrontées, sensuelles, gracieuses. Ces cinéastes jouent de l'osmose entre la beauté calme des décors naturels et les figures féminines. Comme si leurs corps et la nature vibraient à l'unisson, exprimant une connivence et un bonheur secrets convoités par les hommes.

La Collectionneuse
1966, France
Réalisateur : Éric Rohmer
Scénario : Éric Rohmer
Image : Nestor Almendros
Production :
Georges de Beauregard/
Barbet Schroeder/
Les Films du Losange

D'autres œuvres cinématographiques font du fruit un élément de tension entre sensualité et danger, sensibilité et cruauté. *Tess* (1979), que Roman Polanski adapte du roman de Thomas Hardy, est le portrait d'une jeune fille misérable. À la demande de ses parents, Tess (Nastassia Kinski) rend visite à celui qu'elle croit être son riche cousin dans l'espoir d'obtenir son aide. Dans son jardin, elle goûte une fraise dans une scène qui révèle le décalage entre son ingénuité et sa maturité physique, face au désir d'un homme plus âgé. La séquence est centrée sur la bouche de Nastassia Kinski, presque aussi rouge et charnue que le fruit, tel un motif indécent. Elle annonce le destin tragique de la jeune femme, victime de la dureté des hommes et du puritanisme de la société victorienne. L'atmosphère esthétique du film, inspirée de la peinture anglaise des dix-huitième et dix-neuvième siècles (de Thomas Gainsborough à John Constable et William Turner), appuie sur le contraste entre la perfection des paysages naturels (champs et forêt, bord de mer, ruines de Stonehenge) et la lente déchéance de Tess. Les rapports de séduction et de domination entre hommes et femmes sont aussi l'objet de *Love* de Ken Russell (*Women in Love*, 1969). Rupert, personnage d'écrivain libertaire, provoque ses amis lors d'un repas en dissertant sur l'analogie possible entre la figue et le sexe féminin. Le pourrissement de la figue est comparé au vieillissement inéluctable et tragique du corps de la femme, à la fin du désir sexuel, et le mode de dégustation du fruit à la sexualité. Pendant le discours de Rupert, la caméra scrute les visages des femmes présentes au repas : « Quand la figue a gardé son secret longtemps elle explose. Par la fente on entrevoit l'écarlate. La figue et l'année sont finies. C'est ainsi que la figue meurt, montrant le pourpre par la fente mauve. Comme une blessure. Elle expose son secret à la lumière comme une prostituée ; la figue explosée donne en spectacle son secret. Voilà comment les femmes meurent aussi. »

Tess
1979, France
Réalisateur : Roman Polanski
Scénario : Gérard Brach,
Roman Polanski et John
Brownjohn, d'après *Tess of the
D'Urbervilles* de Thomas Hardy
Image : Geoffrey Unsworth
et Ghislain Cloquet
Production : Renn Productions-
Claude Berri

Love, adapté du roman de D. H. Lawrence, est le portrait de deux femmes en quête d'émancipation sociale et sexuelle dans la société anglaise du début du vingtième siècle. Mais elles sont confrontées à des regards masculins sans concession, où, à travers la scène de la figue, le fruit devient l'instrument d'une infériorisation. Dans *Tess* et *Love*, le fruit symbolise ainsi un moment de la condition féminine, de l'histoire du corps et de sa perception par les hommes : leur regard cruel et prédateur conduit les personnages féminins à s'endurcir, à abandonner leurs illusions pour se protéger et tenter de s'émanciper.

LE DERNIER REPAS

La séquence-clé de *Danton* d'Andrzej Wajda (1983) présente l'affrontement idéologique de Danton et Robespierre. Dans un salon privé, Danton organise un repas pour tenter de rallier Robespierre à sa vision politique. Avant l'arrivée de Robespierre, Danton hume et goûte les plats, il plonge ses doigts, faisant des commentaires, poussant des petits cris de satisfaction. Puis il dévore de la viande à pleines mains, face à un Robespierre impassible, presque écoeuré par son comportement. Celui-ci refuse de goûter aux plats délicieux dont les noms font pourtant écho au contexte révolutionnaire : « Mauviettes et cailles émigrées aux petits oignons », « Fruits déguisés sauce Varenne »... Il accepte seulement de boire un verre de vin, après que Danton a brutalement débarrassé la table. La relation des deux hommes à la nourriture est le symbole de leur rivalité, révélatrice de conceptions divergentes de la vie et de la Révolution : Danton le terrien, le séducteur, le libéral, s'oppose à Robespierre le psychorigide, l'idéologue obsédé par le contrôle et le pouvoir. Andrzej Wajda a choisi deux acteurs très différents :

Love (Women in Love)
1969, Grande-Bretagne
Réalisateur : Ken Russell
Scénario : Larry Kramer,
d'après *Women in Love*
de D.H. Lawrence
Image : Billy Williams
Production : Larry Kramer/
Martin Rosen / Roy Baird

Danton
1983, France
Réalisateur : Andrzej Wajda
Scénario : Jean-Claude
Carrière, d'après *L'affaire*
Danton de Stanislaw
Przybyszewska
Image : Igor Luther
Production : Gaumont/
TF1 / Film Polski / Les Films
du Losange

Gérard Depardieu, massif, truculent, à la physicalité presque dérangeante, et Wojciech Pszoniak, petit, sec, guindé. Danton reproche à Robespierre son puritanisme et sa méconnaissance du peuple. Il utilise son désintérêt pour la nourriture comme preuve de sa sécheresse – « Tu isolas la Révolution, tu la glaces », lui dit-il. Revendiquant sa proximité avec le peuple, Danton/Gérard Depardieu joue avec la nourriture et l'alcool dans une mise en scène de son propre débordement, se présentant comme un jouisseur insatiable, métaphore de son appétit révolutionnaire. Le climat esthétique de la séquence appuie sur l'impossibilité de l'entente entre les deux hommes : sur fond noir, dans une petite pièce éclairée par quelques bougies, les personnages se détachent du décor-fond comme dans certains des célèbres tableaux de Jacques Louis David (*La Mort de Marat*, *Le Serment des Horaces*). Les cadrages de la table, des mets et des visages perruqués de Danton et Robespierre accordent une dimension solennelle, théâtrale et presque abstraite à la scène. La référence à la vanité annonce l'échec à venir de la Révolution.

Un soir, un train d'André Delvaux (1969, adaptation d'un roman fantastique belge de Johan Daisne) présente un autre type de face-à-face. C'est un film onirique dans lequel la nourriture semble accompagner le passage du monde des vivants au monde des morts, à travers deux scènes de repas inspirées des natures mortes flamandes. Le personnage d'Yves Montand, au cours d'un accident de train, vit une sorte de rêve éveillé où il revoit des moments de sa vie puis s'égaré dans une région inconnue, se retrouvant dans une auberge pour un étrange dîner. Le premier repas se déroule dans l'appartement du couple formé par Yves Montand et Anouk Aimée. Des cadrages frontaux et légèrement plongeants sur la table et les personnages marquent la difficulté de communication du couple et la perte progressive de leur amour : les gros plans sur l'assiette d'huîtres, les verres de vin, le foie gras et les grappes de raisin blanc rythment les champs-contrechamps sur les deux acteurs. Le cadre étouffant de l'appartement

Un Soir, Un Train
1969, Belgique
Réalisateur : André Delvaux
Scénario : André Delvaux,
d'après *Un soir, un train* de
Johan Daisne
Image : Ghislain Cloquet
Production : Mag Bodard

et les attitudes figées des personnages renvoient à certaines peintures de vanités où, à la place du mouvement et de l'abondance, se substitue la représentation d'un espace-temps lointain, mélancolique. Lors du second repas, la temporalité paraît flottante, indéterminée : dans une auberge, un orchestre accompagne le service tandis qu'une jeune femme mystérieuse observe le déroulement du dîner lors duquel Yves Montand est accompagné de deux autres personnages, un écrivain et un étudiant. La cérémonie du service laisse place à une danse entre la jeune femme et l'étudiant qui semble annoncer l'imminence de la mort. Les plats qui se succèdent évoquent la cuisine des pays de l'Est et leur aspect artificiel laisse penser que les personnages sont comme prisonniers d'une boucle de temps : un temps irréel et inactuel. On retrouve ce sentiment de fin imminente dans *Boom* de Joseph Losey (1968) où les scènes de repas cristallisent les tensions entre Sissy Goforth, diva malade interprétée par Elizabeth Taylor vivant recluse sur une île près de Capri, et les autres personnages – ses domestiques, son ami médecin et le personnage de Richard Burton, poète gigolo. Par leur excès cérémonial, les repas qui se tiennent sur la haute terrasse de la villa surplombant l'île figent les relations entre les personnages. L'extravagance des tenues d'Elizabeth Taylor, le luxe de la vaisselle et du cadre architectural dissimulent mal la névrose du personnage. On bascule dans un monde dérégulé et tragique. La nourriture apparaît alors comme une trace absurde du monde des vivants, un résidu trivial duquel Sissy Goforth se détache pour boire de l'alcool à longueur de journée, âme tourmentée par Richard Burton, le messager de la mort. Aux moments de repas et tentatives de séduction mutuelle des personnages succèdent des scènes d'affrontements verbaux, de crispation intense. Dans *Boom*, la nourriture et les repas ne sont plus synonymes de vie, de partage. Ils deviennent les vecteurs de moments de crise, de déstabilisation, d'angoisse de la fin, où l'homme et la femme ne se reconnaissent plus.

Boom
1968, États-Unis
Réalisateur : Joseph Losey
Scénario : Tennessee Williams
Image : Douglas Slocombe
Production : John Heyman/
Lester Persky

QUAND LE PEUPLE MANGE

Gervaise (René Clément, 1956) est le récit de l'existence de Gervaise, personnage de *L'Assommoir* d'Émile Zola aliénée par sa condition sociale et sa vulnérabilité émotionnelle. Pour un repas de fête, elle achète une oie et reçoit ses employées et amis dans sa boutique de blanchisseuse. L'alcool coule à flots, le laisser-aller s'accroît, la gaudriole domine. L'oie doit être admirée par tous. Sa découpe fait l'objet de gestes appliqués et cérémoniaux. Mais Gervaise échoue dans son projet : malgré les chansons et la joie qu'elle s'efforce d'afficher, l'hypocrisie, l'envie et la convoitise demeurent. Les gros plans sur les visages des convives, dévorant l'oie et de la salade, les bouches et les corps grasseyés, montrent une humanité enlaidie. L'entente collective est fragilisée par les jalousies et les divergences politiques. L'amour naissant entre Gervaise et son ami Goujet est balayé par la déchéance de son mari Coupeau et le retour du cynique Lantier. Le partage du mets exceptionnel ne parvient pas à élever la condition d'êtres traumatisés par leur existence miséreuse. Luis Bunuel développe dans *Viridiana* (1961) une vision naturaliste qui s'inscrit dans la tradition du grotesque espagnol – et en particulier celle des *Peintures noires* de Francisco Goya. Le dîner des mendiants que Viridiana a invités à vivre dans sa propriété constitue la scène d'anthologie du film. En son absence, ceux-ci s'introduisent dans la maison pour organiser un festin qui bascule dans l'obscénité et le blasphème. Comme dans la plupart des œuvres de ses périodes mexicaine et espagnole, Luis Bunuel fait un portrait cruel des pauvres et de la misère morale, rejetant toute compassion. La séquence montre une progression vers le chaos, entre bagarres, blasphème de la musique sacrée (danse ridicule sur l'*Alléluia* extrait du *Messie* de Haendel), pulsions sexuelles, jusqu'à la destruction de la vaisselle par le chef des mendiants. Le repas n'est pas dégusté mais avalé, et la nourriture, une crème blanchâtre et épaisse, devient un instrument de jeux. Le grotesque

Gervaise
1956, France
Réalisateur : René Clément
Scénario : Jean Aurenche
et Pierre Bost, d'après
L'Assommoir d'Émile Zola
Image : Robert Juillard
Production : Films Corona/
Agnès Delahaie Productions/
Silver Films/C.I.C.C.

et la transgression culminent lorsque les mendiants s'organisent autour de la table pour former un ensemble qui parodie la *Cène* de Léonard de Vinci, tandis qu'une femme placée devant eux soulève sa jupe pour mimer la prise d'une photographie. Tout est l'objet d'une désacralisation. La relation des mendiants à la nourriture illustre le pathétique de la condition humaine, à travers les plans sur les visages et les corps déformés, abîmés. Dans l'imaginaire bunuelien, les êtres ne semblent ainsi partager qu'une même dérive vers la perversion et la destruction. Chez Federico Fellini, au contraire, le recours au naturalisme vise à célébrer le désordre de la vie. C'est une énergie positive et incontrôlable qui constitue le sel de l'italianité et des classes populaires, mis en scène dans *Fellini-Roma* (1972). Dans un décor reconstituant une rue de Rome, des terrasses de restaurants surpeuplées alignées aux pieds des immeubles cohabitent avec le tramway. La caméra passe d'un visage à l'autre, d'un âge à l'autre. Une sorte de chaos organisé se met en place, entre les déplacements des serveurs, les disputes des familles, l'agitation des enfants et les passages des chansonniers et mendiants. L'abondance de la sauce tomate appuie sur la truculence, la familiarité et la vulgarité du peuple romain. C'est la pulsion de la nourriture, de la *pasta*, la jouissance du gras. Une restauratrice cherche à séduire un beau jeune homme en lui montrant comment déguster un escargot cuisiné avec de la tomate et de la menthe. Une petite fille monte sur la table la bouche pleine de sauce tomate et chante des obscénités. Un bellâtre tente d'amadouer sa compagne à l'allure gothique. Federico Fellini offre un regard à la fois caricatural et amoureux sur le peuple italien. La séquence du repas représente dans *Fellini-Roma* un moment d'équilibre improbable entre instinct grégaire, gestuelles corporelles poussives et distinction culturelle.

Viridiana
1961, Espagne
Réalisateur : Luis Bunuel
Scénario : Luis Bunuel
et Julio Alejandro
Image : Jose F. Aguayo
Production : Uninci S.A./Films 59

Fellini-Roma
1972, Italie
Réalisateur : Federico Fellini
Scénario : Federico Fellini
et Bernardino Zapponi
Image : Giuseppe Rotunno
Production : Ultra Film Rome/Les
Productions Artistes Associés

FÉLICITÉ DE LA NATURE

Le scénario du *Déjeuner sur l'herbe* de Jean Renoir (1959) mêle réflexions sur la fécondation artificielle et histoire d'amour entre une paysanne et un scientifique âgé qui se prépare à épouser une comtesse. Réunis dans un beau paysage de Provence (le film a été tourné près de Cagnes-sur-mer, dans la propriété des Renoir), les bourgeois et les gens du peuple s'observent, s'opposent et fraternisent. Le déjeuner des bourgeois qui doit se dérouler sur des tables posées sur l'herbe est interrompu par un vent mystérieux. Le professeur Alexis, invité par un groupe de paysans et ouvriers qui pique-nique au bord de l'eau, fait la connaissance de Nénette, jeune femme qui l'intrigue et le séduit. Le personnage de Nénette, présentée comme une servante, toujours aux fourneaux, révèle sa beauté lors d'une scène de bain dans la rivière, observée par le professeur. Le « naturel » qu'elle incarne la transforme en une apparition comme sortie d'un tableau, le corps et le visage potelés de l'actrice Catherine Rouvel évoquant à la fois les peintures de Pierre-Auguste Renoir et le célèbre tableau d'Édouard Manet. La narration est entrecoupée de plans contemplatifs de la nature (arbres, eau, insectes) qui renvoient au désir naissant du professeur pour Nénette. La sensualité et la spontanéité de la jeune femme s'opposent à la contenance des bourgeois, engoncées dans leurs costumes de ville. Un élan fraternel est partagé un court instant après la tempête, lorsque les bourgeois se dévêtent et se déguisent en satyres. Le cadre naturel semble ainsi symboliser un espace idyllique propre à révéler la bonne nature des êtres. Les moments de préparation et de dégustation des repas mettent en scène un groupe humain uni dans le retour à l'harmonie et à la simplicité. Jean Renoir renouvelle dans *Le Déjeuner sur l'herbe* sa vision des rapports de classe et des relations entre hommes et femmes, chacun s'affrontant et s'attirant mutuellement. Yves Robert adopte un point de vue humaniste pour raconter dans une comédie poétique l'histoire d'Alexandre. *Alexandre le bienheureux* (1967), interprété par

Le Déjeuner Sur L'herbe
1959, France
Réalisateur : Jean Renoir
Scénario : Jean Renoir
Image : Georges Leclerc
Production : Consortium Pathé

Philippe Noiret, est esclavagisé par sa femme agricultrice. Il est comme une machine, entre travaux des champs et accomplissement du devoir conjugal, surveillé en permanence par sa femme. Lorsque celle-ci meurt accidentellement, il cesse de travailler et décide de vivre dans son lit avec pour seul compagnon son chien. Il cuisine et se rase dans son lit, joue du tuba. Par crainte de l'effet d'exemple, tout le village s'organise pour l'empêcher de vivre ainsi. Mais l'oisiveté et la concentration des activités sur la subsistance sont pour Alexandre synonyme de bien-être et célébration de l'autarcie, contre la mesquinerie sociale. Le corps enrobé d'Alexandre / Philippe Noiret traduit son rejet de l'appartenance à la communauté laborieuse des paysans, du travail aliénant et de la soumission aux intérêts matériels. Le lit devient un véritable dispositif au-dessus duquel les victuailles et la boisson sont suspendues par un système de poulies. Après une rencontre avec une jeune femme qui se révèle cupide, Alexandre demeure seul dans sa propriété, vagabondant dans les champs, en bon anarchiste individualiste. Dans le film d'Yves Robert, charge contre la société du travail moderne et le mariage, seule la nature paraît ne pas mentir, ne pas tromper. Les animaux sont présentés comme meilleurs que les humains : à la mort de sa femme, Alexandre libère tous les animaux de la ferme et son chien devient son seul égal – c'est lui qui ravitaille son maître, fait les courses au village, décroche les fruits des arbres. La nourriture est toujours accessible, disponible. Elle renvoie à l'idéal d'un monde matériel qui se distingue du matérialisme et du productivisme qui ont envahi la société paysanne. Ces oppositions sont retranscrites dans le film par le contraste entre la répétitivité et la densité du champ de citrouilles dans lequel Alexandre est contraint de travailler, et l'ingéniosité et la légèreté du garde-manger au-dessus de son lit. Dans *Le Déjeuner sur l'herbe* et *Alexandre le bienheureux*, l'amour de la bonne chère est lié au rapport à la terre, à l'image d'une nature paisible et amicale, propice à

Alexandre Le Bienheureux
1967, France
Réalisateur : Yves Robert
Scénario : Yves Robert
Image : René Mathelin
Production : Les Productions de la Guéville – Danièle Delorme – Yves Robert / Madeleine
Film / La Colombe

la vacance de l'âme et à l'amour. Il exprime aussi le désir de rupture avec le rythme de la vie urbaine, laissant se libérer les corps et les esprits, conduisant à la paresse et à la rupture avec les conventions sociales.

LA NOURRITURE COMME ORNEMENT

Dans *Marie-Antoinette* (2006), Sofia Coppola crée une analogie entre le destin de la jeune fille et un environnement aux apparences de joie et de fête qui annonce la chute de l'Ancien Régime. La fonction de la nourriture est ici centrale : c'est l'abondance, le faste, le règne du caprice et des excès. La femme est réduite à une poupée qui enfile mécaniquement ses robes et dont la vie est envahie par un luxe sucré constitué de friandises, crèmes, gâteaux et champagne. Une prison du beau. L'omniprésence de la nourriture trahit le poids de cette vie enfermée dans une succession de cérémonies : Marie-Antoinette n'a plus qu'à jouir de l'instant présent et de la consommation illimitée de mets délicieux, jusqu'à l'overdose de rose et de sucre. Certaines scènes du film font le parallèle entre l'accumulation des chaussures de la reine et les gâteaux, rappelant les peintures de Wayne Thiebaud (alignements de gâteaux, de tubes de rouge à lèvres, de jouets...) et les tableaux des artistes néo-pop américains (Kenny Scharf et sa série *Donuts*, Jeff Koons et ses peintures hyperréalistes de plats et d'aliments). Aux séquences de fêtes et de réunions entre femmes répond la répétitivité des repas publics où Marie-Antoinette et Louis XVI apparaissent perdus, minuscules le long d'une immense table où se succèdent des mets aux formes et couleurs spectaculaires, au milieu des chorégraphies des serveurs. La démesure de ces repas (plus de deux cents plats pouvaient être servis) fait écho à celle de la vie de Marie-Antoinette. L'impression de tourbillon, d'une existence tiraillée entre caprice et terrible, rigueur et superficialité, transforme et bouleverse l'identité de la

Marie-Antoinette
2006, États-Unis
Réalisateur : Sofia Coppola
Scénario : Sofia Coppola, d'après *Marie-Antoinette*.
The Journey d'Antonia Fraser
Image : Lance Acord
Production : American Zoetrope / Ross Katz et Sofia Coppola

jeune fille. De sa perruque ornée d'une maquette de bateau aux gâteaux à la crème surplombés de fraises et de cerises, c'est comme si Marie-Antoinette ne pouvait exister qu'ornée. Mais c'est un ornement triste, instrument d'un puissant conditionnement social et symbolique. *Banana Split (The Gang's All Here)* de Busby Berkeley (1943) interroge la relation du corps féminin à l'ornement d'une autre façon. Le film est rythmé par d'éblouissants numéros musicaux interprétés par Carmen Miranda, parée de ses coiffures et vêtements en fruits factices. Busby Berkeley fut le roi de la comédie musicale, spécialiste des décors grandioses et des figures chorégraphiques kaléidoscopiques dans lesquelles le corps est utilisé fragmenté, tel un motif décoratif. Carmen Miranda, chanteuse et actrice, incarne pour la société américaine des années 1940 le stéréotype de la femme latine, exubérante et fantasque. Créant elle-même ses costumes en référence aux tenues et coiffes des bahianaises, équipée de chaussures plateforme extravagantes, elle interprète une série de films aux titres relevant de l'exotisme kitsch (*Une nuit à Rio, Copacabana, Week-end à La Havane...*). Dans *The Gang's All Here*, la scène d'ouverture concentre divers clichés : l'arrivée de denrées en provenance de pays lointains matérialisée par un filet gorgé de fruits et de légumes permet à Busby Berkeley une astuce de montage pour dévoiler le *Tutti Frutti Hat* de Carmen Miranda. L'accent portugais de la chanteuse renforce la dimension parodique de son personnage. Un ballet au milieu du film l'associe à des fraises et des bananes géantes. Des danseuses y exécutent des figures géométriques qui jouent sur la démultiplication du motif fruitier. Les fraises et les bananes deviennent des éléments d'architectures éphémères chargées de connotations sexuelles que les danseuses s'amuse à manipuler dans tous les sens. Les séquences dansées et chantées sont comme un jeu identitaire, où le corps apparaît infiniment malléable, exhibitionniste. Le trop-plein d'objets qui pourrait conduire à l'asphyxie ne semble pas limiter la liberté du personnage de Carmen Miranda.

Banana Split (The Gang's All Here)
 1943, États-Unis
 Réalisateur : Busby Berkeley
 Scénario : Walter Bulloch
 Image : Edward Cronjager
 Production : William Le Baron

C'est peut-être que son débit de parole et ses chorégraphies frénétiques sont une célébration d'un corps féminin libéré, séducteur et comique, comme une persistance de l'ornement au sein d'un monde moderniste strict et censeur.

Dans les multiples représentations du corps que traduisent les scènes de repas au cinéma, la nourriture apparaît simultanément comme un élément d'émancipation et de frustration. Elle accompagne la construction identitaire des personnages, leurs déchirements entre éducation et instinct, être intime et être public, amour et désir. Le cadre domestique y occupe une fonction symbolique cruciale, en particulier lorsqu'il met en jeu le statut de la femme. Nous oscillons sans cesse entre un conditionnement extrême, l'enfermement dans une identité contrainte (*Marie-Antoinette, Tess, Love*) et un sensualisme des corps et des gestes (*Le Déjeuner sur l'herbe, La Collectionneuse, Le Genou de Claire*). Un propos politique peut également s'exprimer : la dimension hédoniste, parfois libertaire, vient s'opposer à la réalité de sociétés inhumaines abîmées par les logiques utilitaristes et narcissiques. Instruments possibles de la conscience de soi et de résistance, les scènes de repas et le motif de la nourriture se font aussi les métaphores d'une dégradation physique et morale. On peut alors se demander si les plus belles et les plus mémorables scènes de repas ne sont pas celles du théâtre de la transgression. Que celles-ci nous mènent à Dionysos, Éros (*Fellini-Roma, Banana Split*) ou Thanatos (*Viridiana, Boom, Un soir, un train*), il s'agit toujours de représenter un passage : celui du sacré au profane qui nous confronte à nos propres pulsions de domination, de possession et de destruction. Les délices ne sont pas toujours là où on le croit.

Alice Laguarda

Les délices de l'écran,
2012, France
documentation céline duval
et Alice Laguarda
Texte: Alice Laguarda
Design: Myriam Barchechat

Exposition: *Le temps du feu.*
documentation céline duval
et invitées: Alice Laguarda
et Myriam Barchechat

Production: La cuisine,
centre d'art et de design,
3 place du Monument aux Morts
82800 Nègrepelisse