

FILMER LE QUOTIDIEN



Sous la direction de Sarah Leperchey et José Moure

LES IMPRESSIONS NOUVELLES
Caméras subjectives

Collection « Caméras subjectives »
dirigée par José Moure et Frédéric Sojcher

Couverture : Photogramme du film de Chantal Akerman,
Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles (1975)

Mise en page : Mélanie Dufour

© Les Impressions Nouvelles – 2019

www.lesimpressionsnouvelles.com

info@lesimpressionsnouvelles.com

FILMER LE QUOTIDIEN

Sous la direction de Sarah Lepercley et José Moure

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

INTRODUCTION

Sarah Leperchey
José Moure

Au cours des trente dernières années, l'exploration de la vie quotidienne a donné lieu à une production artistique et littéraire foisonnante, à la fois très riche et très variée¹. Le familier, l'ordinaire, le banal sont devenus des champs d'investigation privilégiés pour les écrivains et les artistes. On peut légitimement se demander si le même engouement se manifeste dans les œuvres produites pour le cinéma. Pour le moment, dans le domaine des études cinématographiques, peu de travaux sont consacrés à cette question : les liens que le cinéma entretient avec la vie quotidienne n'ont pas été interrogés de façon spécifique ou systématique. Pourtant, à l'évidence, le cinéma est un bon conducteur de quotidienneté et peut fournir des réponses précieuses à qui se demande *comment les gens vivent*². Les gestes et les objets, les façons de parler, les vêtements, l'aspect des rues, des magasins et des cafés, les rituels qui accompagnent chaque heure de la journée : tout cela, le cinéma s'en saisit, le capte, l'enregistre – au point, comme on le sait, d'avoir une influence déterminante

1. Michael Sheringham considère qu'une pensée du quotidien s'est élaborée, en France, entre 1960 et 1980, à travers les écrits de Michel de Certeau, Georges Perec, Henri Lefebvre et Roland Barthes. Il estime que les réflexions de ces quatre auteurs ont eu pour effet de conférer une place centrale à la question du quotidien dans la vie culturelle française après 1980. Voir l'ouvrage *Traversées du quotidien, Des surréalistes aux postmodernes*, Paris, PUF, « Lignes d'art », 2013.

2. « Les gens, en général, ne savent pas bien comment ils vivent », note Henri Lefebvre. In *Critique de la vie quotidienne. I. Introduction*, Paris, L'Arche, 1958, p. 106.

sur nos modes de vie³. Face à ce champ d'étude très vaste, l'enjeu de ce livre est d'ouvrir un questionnement non seulement sur ce que les films peuvent nous dire du quotidien, mais aussi sur la façon dont ils l'appréhendent, le donnent à percevoir et parfois le réinventent et lui donnent une forme.

« Quels que soient ses aspects », écrivait Maurice Blanchot, « le quotidien a ce trait essentiel : il ne se laisse pas saisir. Il échappe. Il appartient à l'insignifiance, et l'insignifiant est sans vérité, sans réalité, sans secret, mais est peut-être aussi le lieu de toute signification possible⁴. » Il n'est en effet pas facile de définir précisément ce qu'est le quotidien. La notion peut renvoyer à un contenu objectif, lié à des activités journalières (prendre ses repas, dormir, faire sa toilette et s'habiller, faire les courses, prendre les transports, aller au bureau), ou à des pratiques (à des façons de vivre). Comment dès lors isoler des autres sphères de l'existence cette trame d'actions ordinaires, cet « ensemble des faits et des choses qui ne semble pas mériter que l'on s'y attarde, étant toujours déjà là, avant que nous cherchions à l'approcher⁵ » ? La réponse consiste peut-être à considérer que le quotidien est un niveau de la vie, une forme d'expérience qui peut faire l'objet d'une pratique non seulement existentielle, mais aussi artistique et esthétique. On pense aux surréalistes : la recherche de la « vraie vie » passe par l'exploration de l'existence ordinaire, par « une volonté d'approfondissement du réel, de prise de conscience toujours plus nette en même temps que toujours

3. Le film *New-York Miami (It Happened One Night)*, Frank Capra, 1934) en a offert un exemple frappant. Au détour d'une scène, Clark Gable enlevait sa chemise, et l'on voyait qu'il ne portait pas de maillot de corps. Le *sex-appeal* de la star fit l'effet d'une révélation. Les spectateurs voulurent, comme l'acteur, porter leur chemise directement sur leur torse nu. Les ventes de maillots de corps se sont effondrées.

4. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 357.

5. Bruce Bégout, *Lieu commun. Le motel américain*, Paris, Éditions Allia, 2003, p. 9.

plus passionnée du monde sensible⁶ ». On trouve un écho de cette valorisation du quotidien dans le programme de Perec : « Interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner⁷. » À l'injonction de Breton et d'Éluard – « Prenons le boulevard de Bonne-Nouvelle et montrons-le⁸ » – fait écho cet exercice de l'auteur des *Choses* et de *La Vie mode d'emploi* : « Décrivez votre rue. Décrivez-en une autre. Comparez⁹. » Comment donner à voir ? Comment faire percevoir ce qui, d'ordinaire, n'est plus perçu ? Comment faire de la vie de tous les jours, de ce qui ne fait pas événement et ne mérite pas d'être montré, l'enjeu d'un regard singulier, d'un mode de narration et de représentation propre, tout simplement d'une attention cinématographique particulière ?

Pour essayer de saisir ce qui se joue dans cette attention cinématographique aux choses et activités « courantes » de la vie, nous avons choisi de réunir les textes constituant cet ouvrage autour de quatre champs d'exploration, quatre manières de cerner l'idée du quotidien au cinéma. Penser et filmer le quotidien :

- comme une forme et un rituel où, dans l'atténuation de la narrativité et de toute hiérarchie entre le signifiant et l'insignifiant, s'accomplit et se met en scène (en gestes et en paroles) la dimension du banal et de l'ordinaire ;

- comme une figure modale du temps qui expose le cours des choses et le « fil des jours » aux régimes de la répétition et à leurs rythmes constants, réguliers et attendus, mais toujours effleurés par les inflexions de l'infime et de l'inattendu ;

6. André Breton, *Œuvres complètes, II*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1992, p. 231.

7. Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p. 12.

8. André Breton et Paul Éluard, « L'immaculée conception », in Breton, *Œuvres complètes, I, op. cit.*, p. 841.

9. Georges Perec, *op. cit.*, p. 12.

FILMER LE QUOTIDIEN

- comme une condition et expérience de vie qui s'éprouvent au plus près du réel, au contact d'existences minuscules portant la forme entière de l'humaine condition ;
- comme une manifestation « symphonique » et unanime de la modernité urbaine et comme une pratique de la sociabilité où, dans un partage entre l'individuel et le collectif, se noue et se dénoue le fil de l'appartenance au commun.

I. FORMES ET RITUELS

L'ÉCONOME ET LA PELURE

Térésa Faucon

« Le monde, il est là, de tous les côtés, il y a des tas de choses, des événements de toutes catégories et toi t'es là à éplucher des pommes de terre du matin au soir tous les jours de l'année... Tu peux pas changer d'légume à la fin¹ ? »

Ce reproche est adressé à sa mère par Ernesto dans *Pluie d'été* de Duras. Le jeune garçon désapprouve ce geste répétitif à l'économe, ici étiré sur une journée et repris inlassablement chaque jour de l'année, geste d'un quotidien à l'écart du monde, d'un temps parallèle aux « événements de toutes catégories ». C'est par ce geste que la dimension du quotidien m'a semblé se donner comme « allant de soi », « immédiatement accessible, compréhensible et famili[ère] en vertu de sa présence régulière² ». Pourtant, selon le mot de Blanchot, le quotidien est « ce qu'il y a de plus difficile à découvrir³ ». Métaphoriquement, l'action même d'éplucher semble promettre ce dé-couvrement, d'autant que Bruce Bégout compare le quotidien à une peau : « Le quotidien est perpétuelle invention car il ne cesse de se nourrir du rapport à l'illimité. La peau délimite une microrégion dans un milieu mais ne cesse, en même temps, d'échanger avec souplesse avec le milieu⁴. » La limite entre ce qui est du domaine du quotidien et ce qui ne l'est pas est donc toujours susceptible d'être

1. Marguerite Duras, *Pluie d'été* (1990), Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 20. Cette tirade n'est pas reprise dans le film tiré du roman, *Les Enfants*, réalisé par Duras en 1985.

2. Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005, p. 37.

3. Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », in *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 355.

4. Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 37.

retracée. « Le quotidien n'est ainsi rien d'autre que l'effort perpétuel d'hospitalité faite à l'étranger⁵. » D'où sa diversité, retrouvée ici dans les différents motifs de l'épluchure et leur profil temporel.

Cette diversité m'est apparue très vite au regard des séquences et des plans glanés dans des cinématographies différentes mais toujours dans des films sans enjeu narratif culinaire, pour mieux réfléchir à la tension entre action et non-événement. Cela dit, peu de fictions consacrées à la gastronomie ou mettant en scène cuisiniers ou cuisinières prêtent attention à cette tâche, préférant la dextérité et la rapidité d'un couteau hachant un oignon ou détaillant les petits cubes d'un mirepoix ou d'une duxelles. Des gestes techniques culinaires, éplucher est l'un des plus simples et à la portée de tous, du moins depuis l'invention de l'économe par Victor Pouzet en 1929 ou de son cousin suisse « Rex » par Alfred Neweczeral en 1947.

Même la virtuosité de l'unique pelure spiralée obtenue au couteau est devenue commune avec l'entrée de l'épluchepomme dans les ménages. Mais il est aussi un geste expressif pour Philippe Dereux dans son *Petit Traité des épluchures*⁶, bien avant que des chefs comme Alain Passard imaginent des « plats-signatures » à partir d'épluchures, en révélant leurs qualités plastiques – comme cette tarte aux pommes transformée en une rose que l'on monterait volontiers sur la table d'une nature morte aux côtés d'autres mets fins et rares. Au-delà de cet exemple, l'expressivité du geste sera analysée

5. *Ibid.*

6. Philippe Dereux, *Petit Traité des épluchures, expériences et réflexions d'un colleur de peaux* (1966), Vence, Pierre Chave, 1994. Philippe Dereux était enseignant et écrivain, sa rencontre avec Jean Dubuffet et l'art brut en 1955 fut déterminante. Comme Gaston Chaissac, qui travaillait avec des coquilles d'huîtres, des déchets de planches de tôles et des épluchures de courges, Dereux initie en 1959 des assemblages d'épluchures de fruits et légumes. Ce matériau du quotidien l'inspirera jusqu'à sa mort en 2001.



1. Duras, *Les Enfants*, 1985

en considérant la variété des épluchures selon le légume ou le fruit (pomme de terre, tomate, citron et pomme sont ceux que j'ai retenus ici), l'ustensile choisi (couteau d'office ou de table, économe ou pèle-pomme), les circonstances spatio-temporelles (pas toujours dans la cuisine et avant, au cours ou en dehors des repas) et l'habitude et l'habileté des peleurs (figure 1).

Pour ouvrir cette recherche, qui méritera d'être poursuivie au-delà de ce texte, je m'attarderai autant sur les pelures irrégulières de la pomme de terre que sur les spirales ornementales des pommes et des citrons, sur les gestes appliqués, dilettantes ou nerveux. Pour mieux explorer la diversité de ces moments du quotidien, j'ai préféré ne pas resserrer sur les exemples qui insistaient sur les tâches ménagères et la cuisine comme lieu féminin d'asservissement autant que de résistance. Je n'ai ainsi pas délaissé les hommes épluchant comme les situations où l'on épluche tout en parlant, marchant, buvant... Les formes de représentation de ce geste en cinéma, qui peut passer inaperçu dans la vie, participent aussi de cette complexité : comment, par un effet de grossissement, de gros plan ou de dilatation temporelle, installe-t-il sa tempora-

lité dans le film ? Comment sa cadence, parfois métronomique ou son *tempo rubato*, compose-t-elle un rythme avec d'autres gestes ? Quelle image du temps donne-t-il même si son mode reste celui de la répétition ? Comment l'attention portée à sa matière sonore ou sa transformation peut-elle le faire passer au premier plan ? Comment devient-il conversation entre deux éplucheuses ou entre un-e éplucheur-se et un-e filmeur-se ? Comment questionne-t-il la dialectique action / non-événement ?

Qualité du geste

Définir *éplucher* comme un geste quotidien, qui plus est ancien, toujours actuel et transculturel, serait par exemple de le penser en suivant le *Dictionnaire d'anthropologie théâtrale* d'Eugenio Barba : « Les techniques quotidiennes du corps sont en général caractérisées par le principe du moindre effort : à savoir un rendement optimum pour une dépense minimum d'énergie. Les techniques extra-quotidiennes se basent au contraire sur le gaspillage de l'énergie. Parfois elles semblent même fonctionner en miroir par rapport aux techniques quotidiennes du corps : le principe d'une dépense maximum d'énergie pour un résultat minimum⁷. » Cette tension entre geste quotidien et geste extra-quotidien a été particulièrement questionnée par la chorégraphe Anna Halprin dans *Apartment 6* en 1965, en collaboration avec l'acteur John Graham et A. A. Leath, danseur formé par Margaret H'Doubler, tous deux membres du groupe avec lequel Halprin expérimentait depuis quatorze ans. La performance explorait les relations entre les trois collègues, chaque performeur s'adonnant à des tâches domestiques : lire le journal, éplucher des pommes de terre, faire des pancakes, déplacer

7. Eugenio Barba, Nicolas Saravese (dir.), *L'Énergie qui danse, Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, traduit par Éliane Deschamps-Pria, Montpellier, L'Entre-temps, 2008, p. 15.

un objet⁸... Ces actions « ordinaires » étaient exagérées dans leur contenu émotionnel comme dans leurs mouvements physiques. La chorégraphe se souvient d'un moment prégnant lors d'une répétition :

« Alors que Graham était assis à la table de cuisine, pelant une pomme de terre, Leath lisait le journal. Graham demanda à Leath, avec nervosité : "Passe-moi le sel s'il te plaît !" La réponse de Leath fut intense. Il se précipita à travers la pièce, cherchant partout et lançant des objets dans tous les sens, fouillant comme un animal, à la recherche du sel. Il bouscula même Graham, tandis que celui-ci continuait d'éplucher placidement sa pomme de terre. Enfin, comme si un instant seulement s'était écoulé, Leath revint s'asseoir, lisant le journal et remarqua posément : "Je ne sais pas où il est"⁹. »

La réponse de Leath à la question de Graham est double, illustrant le fonctionnement en miroir du quotidien et de l'extra-quotidien. La première explore l'extra-quotidien et sa dépense temporelle et énergétique, quasi cartonesque¹⁰. Comme le rappelle Xavier Baert, la méthode Halprin « repose sur les *tasks*, les tâches : se poser la contrainte d'un geste simple à réaliser, pour inventer de nouvelles qualités de mouvement¹¹ » – ici *passer le sel*. La seconde réponse renoue le fil de l'économie attendue du quotidien (répondre directement) tout en la pervertissant, en butant sur le degré zéro de la fatigue et de la possibilité du mouvement fonctionnel

8. Pour plus d'informations, voir Libby Worth, Helen Poynor, *Anna Halprin* (2004), New York, Routledge, 2018.

9. Anna Halprin, « The Play Will Be Real – That Is, There Will Be No Play », *San Francisco Chronicle*, 14 mars 1965, cité par Janice Ross, *Anna Halprin: Experience as Dance*, University of California Press, 2009, p. 189.

10. Les personnages de Tex Avery, en particulier, surjouent bien souvent cette dépense.

11. Xavier Baert, « Le cinéma dans les pas de la *post-modern dance* : déclinaisons chorégraphiques du geste quotidien (Serra, Warhol, Akerman) » in *Chorégrapheur le film*, Térésa Faucon et Caroline San Martín (dir.), Milan, Mimesis, « Formes filmiques », 2019, p. 105.

(« Je ne sais pas où il est »). Cette ambivalence de la réponse rejaillit sur le geste de Graham épluchant une pomme de terre : ce geste, qui semble émaner de la dimension du quotidien, est-il fonctionnel ? « Nos mouvements quotidiens sont le plus souvent transitifs. Le but que l'on se donne lorsqu'on appuie sur un interrupteur ou lorsqu'on ferme une porte ne réside pas dans nos mouvements corporels mais dans leurs conséquences sur les objets que l'on manipule¹². » Sa représentation en modifie-t-elle les qualités de mouvement, la visée ? Au cinéma, éplucher peut-il être défini seulement comme un geste technique où prime « sa visée d'utilité, son intention opératoire » ? Est-il « tout entier orienté par sa finalité, cherch[ant] à atteindre la réalisation, laquelle manifestera son efficacité en tant que geste ? Qu'il soit effectué au moyen d'un outil (ciseler un oignon avec un petit couteau) ou à main nue (pétrir une pâte à pain), il appelle [alors] toute une mobilisation du corps, traduite par la mise en mouvement de la main, du bras, parfois du corps tout entier balancé en cadence au rythme des efforts successifs demandés par la tâche à exécuter¹³ ». Cette attention à la qualité du mouvement, à son rythme n'en fait-il pas *aussi* un « geste d'expression qui traduit un sentiment ou une réaction¹⁴ », voire « une forme d'écriture dont il faudrait inventer les graphologues » (Philippe Dereux) ? « C'est dans l'épluchage des poires, des pommes, des oranges, que des personnalités très variées doivent s'exprimer. (...) [Dereux] se demande quelles formes bizarres doivent adopter les peaux de poires et de pommes d'un restaurant très chic où les clients sont tenus de ne couper leur fruit qu'avec la fourchette et le couteau.

12. Noé Soulier, *Actions, mouvements et gestes*, Pantin, CND, 2016, p. 34-35, cité par Xavier Baert, *op. cit.*, p. 107.

13. Luce Giard, « Travaux de cuisine et gestes d'autrefois » in Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol (dir.), *L'Invention du quotidien II : habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1994, p. 64.

14. *Ibid.*

À l'inverse, les peaux d'un restaurant ouvrier ou populaire doivent être pleines d'un charmant débraillé¹⁵. »

Ce geste quotidien n'est-il pas aussi une *dépense* plus qu'une économie de temps ? Si la publicité vantait et mesurait l'économie de matière et de temps de l'économe (30 % de gain par rapport à l'épluchage au couteau), on a aussi qualifié ce geste comme une dépense. Duras dans *La Cuisine de Marguerite* rappelle ces heures passées à faire la cuisine, ces heures consacrées à l'épluchage, qui est un moment de silence si proche de l'écriture. « Souvent, je faisais la cuisine en début d'après-midi. Ça se produisait quand les gens n'étaient pas là. (...) C'était à la fois un bonheur et un état très précis d'abandon à une pensée en devenir, c'était une façon de penser ou de non penser peut-être – ce n'est pas loin – et, déjà, d'écrire. Lentement, avec soin, pour que ça dure encore, je faisais la cuisine pour ces gens absents pendant ces après-midi-là¹⁶. » Cette activité du peu, comme avant la forme et pourtant déjà en formation (écrire, déjà), façonne une image d'un temps plein, dilaté, qui s'égrène. Dans les pizzicati de l'économe sur la pomme de terre, le corps et la pensée se calent sur le même tempo, comme la main qui écrit, reprend, rature mais avance. Ce temps donné à la cuisine (comme à l'écriture), cette attente du retour des gens ou de l'arrivée des convives, Luce Giard l'a aussi éprouvée et en partage l'humeur : « L'esprit comme en éveil, libéré de sa propre pesanteur, voletant d'idée en souvenir, saisissant enfin tel enchaînement de pensée », « tissant un cousinage si étroit entre l'écriture des gestes et celle des mots, qu'il est loisible d'établir une sorte de réciprocité entre leurs productions respectives. Pourquoi chercher à satisfaire dans l'une comme dans l'autre le même besoin central de *dépenser*, de consacrer une

15. Philippe Dereux, *op. cit.*, p. 31.

16. Marguerite Duras, *La Cuisine de Marguerite*, Paris, Benoît Jacob, 1999, p. 46.



2. Akerman, *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*, 1975

partie de son temps de vie à ce dont la trace doit s'effacer¹⁷ ? » Le geste se distingue alors de l'économie ménagère puisque ce temps du quotidien que l'usage de l'économe aurait raccourci ne répond pas à la dynamique de l'ellipse, il donne lieu, ici comme souvent au cinéma, à une pause, à la sensation d'une dilatation ou d'un enroulement du temps.

Le montage fortuit de deux séquences d'épluchages de pommes de terre m'a très vite invitée à m'intéresser aux images du temps de ce geste comme à dépasser les dualités quotidien/extra-quotidien, économie/dépense, technique/expressif : celles de *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman, 1975, avec Delphine Seyrig) et de *Femmes Femmes* (Paul Vecchiali, 1974, avec Hélène Surgère et Sonia Saviange). Les femmes y sont attablées seule ou en tête à tête, munies d'un économe (pour Jeanne et Hélène) et d'un couteau d'office (pour Sonia). La première semble parfois s'acharner sur la chair, repassant au même endroit, creusant les yeux du tubercule de la pointe de l'ustensile (figure 2).

17. Luce Giard, *op. cit.*, p. 216.



3. Vecchiali, *Femmes femmes*, 1974

Dans cet unique plan d'un peu plus de deux minutes, son tempo irrégulier passe d'une cadence presque ralentie à des saccades nerveuses. Le geste technique voit donc sa mécanique et son efficace dérégées (le temps d'épluchage et de cuisson des pommes de terre structurent la mécanique des actions réparties dans la journée de Jeanne) comme pour exprimer les pensées muettes du personnage. L'attention à ce geste quotidien le révèle donc ambigu, à la fois geste technique et expressif. La tension qui s'y accumule est à tisser avec tout un réseau de gestes féminins dans la cuisine où les ustensiles pourraient être détournés de leur fonction première comme dans *Semiotics of the Kitchen* de Martha Rosler (1975) qui pervertissait l'usage de la louche, de l'ouvre-boîte, du hachoir, des couteaux, du shaker, du casse-noisette de leur fonction d'usage pour mimer d'autres gestes possibles, exprimant la rage et la frustration. L'économe est étonnamment absent du lexique de Rosler alors que sa pointe est prévue

pour « énucléer » et que son cousin suisse se nomme rasoir¹⁸. Il était prédisposé à figurer dans cette palette. D'ailleurs pour Jeanne Dielman, l'économe scalpant les lambeaux de chair de pommes de terre précède les ciseaux plantés dans la gorge du client. Les deux personnages de *Femmes Femmes* passeront quant à elles, dès la scène suivante, de l'économe au grand couteau à viande pour régler son compte à un prétendant (figure 3).

Par rapport au silence de Dielman dont les pensées vagabondes semblent rythmer les gestes, l'épluchage de légumes est dans *Femmes Femmes* un moment de conversation, de partage des tâches à première vue, mais surtout de *dépense* liant « l'écriture des gestes à celles des mots ». Hélène et Sonia sont attablées l'une en face de l'autre. Au premier plan, un plateau chargé de pommes de terre et de haricots verts ; au second plan un journal étalé sur la table pour accueillir les épluchures ; au fond, une marmite remplie d'eau pour mettre en attente les légumes parés. Hélène, avec son économe, pèle régulièrement et rapidement. Le rythme de sa lame contraste avec les gestes de Sonia qui, moins assidue, s'arrête très vite pour passer aux haricots. À l'autre extrémité de la table, à gauche d'Hélène, une bouteille de champagne et sa coupe, à droite de Sonia, une bouteille de vin rouge et un banal verre sans pied. Tout en épluchant ou équeutant, elles voient les bouteilles, évoquent leur ex-mari commun et se moquent de son anatomie. La métaphore castratrice est ici littérale : la discussion autour des faibles performances de leur ex-mari est rythmée par le gros plan sonore de la lame sur la chair. Cette disposition n'est pas sans rappeler celle de

18. Anthony Fiant me fait d'ailleurs remarquer la proximité entre la mécanique du geste de Delphine Seyrig/Dielman et celle de Peter Bernuth dans *The Big Shave* (Martin Scorsese, 1967), pelant la chair à vif. Ajoutons que certains tableaux flamands comme *La Peleuse de pomme* de Metsu mettent en regard les deux gestes : éplucher, avec le lambeau de peau tombant du couteau, et dépouiller avec le lièvre étendu sur la table.

Scum Manifesto (1976) où Carole Roussopoulos et Delphine Seyrig se font face autour de la table du salon, l'une tapant à la machine comme sous la dictée de l'autre lisant des passages du livre de Valerie Solanas. La frappe des touches est omniprésente et bégayante comme la lame sur le tubercule. L'attention au geste du quotidien en intensifie les bruits d'habitude plus étouffés jusqu'à composer une musique concrète. De même Murielle Hardt dans *La Vie radiieuse* (2013) grossit les bruits du couteau tranchant le pain, du tiroir coulissant pour saisir une poêle, des œufs que la jeune épouse fouette pour préparer l'omelette à la tomate de son mari, de l'œuf qui se brise à terre et enfin de la tomate qu'elle émonde après l'avoir ébouillantée. De tous ces gestes du quotidien, un seul est en principe particulièrement sourd, celui des quatre pétales de peau que l'on tire délicatement et qui ici devient grincement métallique – bruit expressif qui substitue à un son attendu et reconnaissable un autre, imaginaire. L'espace sonore invente un espace de résonance à ces gestes qui se nourrissent du « rapport à l'illimité ». « Sans l'agitation de l'étrangeté, le quotidien se défait¹⁹. »

L'intérieur domestique a souvent été réinvesti par les artistes féministes, comme la cuisine dans *Semiotics of the Kitchen* et *Saute ma ville* d'Akerman (1968) ou la table familiale dans *Scum Manifesto*. Ici, ce sont les tâches ménagères qui permettent l'émancipation féminine. Il s'agirait même d'un jeu pour Hélène, qui ne sort jamais de chez elle, porte un tablier blanc, fait la cuisine et des travaux de couture, tandis que Sonia cherche encore à jouer, à trouver des rôles. Alors que le film insiste le plus souvent sur leur différence et leurs différends, ici, le face à face joue comme un miroir, elles accordent leurs gestes au fil de la conversation comme leur point de vue critique sur leur ex-mari. Et cet accordage révèle

19. Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 44.

le jeu d'Hélène. Quand Sonia semble toujours à la recherche d'un rôle, Hélène ne l'a-t-elle pas trouvée dans ces mises en scène du quotidien, jouant à la femme d'intérieur ? Ses gestes n'interrogent-ils pas la fonctionnalité espérée du quotidien ? Déjà, la confection d'une robe blanche pour la fille d'une cliente se révélait inutile puisque le mari l'a quittée en emmenant la petite. Ici, une pomme de terre lui échappe sans qu'elle la ramasse au sol. La durée de la scène ne témoigne pas d'une réelle fonctionnalité du geste ni d'un rendement efficace, seulement onze pommes de terre épluchées à deux et une petite dizaine de haricots équeutés en sept minutes. La visée du repas après l'épluchage des légumes est aussi complètement effacée par le coup de sonnette qui les interrompt brutalement et leur fait reballer les accessoires de la scène comme un *précipité* théâtral avant d'aller ouvrir à un prétendant pour la scène suivante.

Mécanique du temps

Le mode répétitif de l'épluchage est le propre de toute une série de gestes du quotidien qui invite à les monter ensemble : Jeanne Dielman allume et éteint les lumières, ouvre et ferme les portes par exemple ; la jeune femme de *La Vie radiieuse* ouvre et ferme les placards, coupe le pain, fouette les œufs, tricote... Dans *Femmes Femmes*, la progression de la corvée d'épluchure est aussi interdépendante d'autres gestes répétitifs : se servir un verre et le boire, si bien que l'enchaînement des gestes tient de l'humeur du sablier. Au cours de ce plan fixe de sept minutes, tandis que les bouteilles de champagne et de vin se vident dans les verres et que ceux-ci sont bus gorgée après gorgée, le monticule d'épluchures grossit, comme le sable dans les deux verres d'un sablier dont le mouvement a longuement été commenté par Ernst Jünger :

« Le sable blanc s'écoulait sans bruit d'une ampoule dans l'autre. Il se creusait en entonnoir dans celle

d'en haut et se bombait en cône dans l'autre. On pouvait voir, dans ce monticule d'instantanés perdus, un signe consolant de ce que le temps s'enfuit sans disparaître. Il s'enrichit dans les profondeurs²⁰. »

Cet écoulement du sablier s'arrête sur la table d'Hélène et Sonia alors que les bouteilles ne sont pas terminées et que le monticule d'épluchures est loin de correspondre à la quantité de légumes attendant sur le plateau. La tâche reste inachevée et le temps suspendu.

Dans d'autres séquences, la dépense du temps de l'épluchure peut prendre une forme ornementale. Comme l'ont fait les historiens de l'art, nous nous attarderons sur les pelures de pomme ou de citron, dont les formes circulaires ou ovoïdes invitent le geste à la spirale et aux rubans qui serpentent dans les coupes ou sur les tables. Le lien avec le genre pictural de la vanité a déjà été tissé, notamment par Jacques Aumont, du citron pelé par Alain Cuny dans *L'Annonce faite à Marie* (1990) aux natures mortes de Pieter Claesz.

« Dans la salle de la grande maison paysanne, le vieil Anne (joué par Cuny lui-même) annonce à sa femme son départ imminent pour la Croisade et sa décision de marier Violaine à Jacques. Durant la première partie de son monologue (...), il arpente un espace contenu entre l'âtre, qu'on perçoit au fond, et une grande table rustique, couverte de fruits et de légumes, qui barre tout le premier plan (...). Pendant tout ce temps, Anne fait ce geste bizarre, que rien ne souligne, et qui reste généralement inaperçu : il prend, sur la table chargée, un citron ; il en ôte lentement et soigneusement le zeste avec un couteau tout en parlant ; il le repose sur d'autres fruits, de manière que l'écorce, pelée en spirale, tombe gracieusement²¹. »

20. Ernst Jünger, *Traité du sablier* (1954), Paris, Seuil, « Point », 2010, p. 8.

21. Jacques Aumont, « Vanités (Migrations, 2) », *Cinémathèque*, n° 16, Paris, Cinémathèque française, Yellow Now, automne 1999, p. 7.

Comme un sablier végétal, la pelure encore attachée au fruit garde une certaine fraîcheur, mais ce lambeau de peau chuchote aussi comme toute vanité : *memento mori*. À la fin de *Printemps tardif* (Yasujirō Ozu, 1964), c'est un autre père, veuf cette fois, dont la fille enfin mariée vient de quitter le foyer, qui se retrouve seul. Il pèle habilement un serpent de pomme qui tombe à terre tandis que le corps s'affaisse et que les larmes coulent. L'humeur du corps s'exprime dans la pelure. Cette fois, le geste, comme dilaté par le gros plan, amplifie d'autant plus le chagrin que le silence de la maison n'est plus habité que par le crissement régulier de la lame du couteau donnant sa cadence au thème musical mélancolique final qui se poursuit jusqu'à l'éclatement des vagues échouant sur le sable et le titre « fin ». Cet autre mouvement cyclique et répétitif est raccordé comme un espace de résonance au geste intime de la solitude d'un père. On retrouve dans cette scène la complexité du temps de l'épluchure, son mode répétitif et sa forme spiralée comme un ressort horloger toujours en bonne place sur les tables des Vanités. Deux images du temps se superposent : Et la vie continue / *Tempus fugit*. Ce passage d'un temps particulier et solitaire à un temps universel et partagé est en outre un principe de montage chez Ozu, à commencer par les « *pillow shots* » (ces plans de coupe qui « n'interrompent pas la durée narrative mais se chargent activement de l'articuler²² ») et les raccords sur des petits gestes de part et d'autre d'une ellipse plus ou moins sensible – tenir un éventail, prendre une bouteille de saké, sortir sa montre et la remonter, auquel on ajoutera ici éplucher une pomme. Comme l'a remarqué Yuzo Morita : « Quand on se réfère au scénario pour voir comment est notée cette utilisation du mouvement d'un personnage pour joindre deux plans, on

22. Shiguéhiko Hasumi, *Yasujirō Ozu*, Paris, Cahiers du cinéma, « Auteurs », 1998, p. 226.



4. Ozu, *Printemps tardif*, 1964

se dit qu'il se passe quelque chose de plus complexe qu'un simple montage en continuité. [Ils sont aussi un] moyen d'introduire un mouvement dans le cadre par l'introduction d'un rythme visuel dans la scène²³. » Ce qui s'instaure, c'est le plus souvent une temporalité répétitive qui est celle de l'écoulement du temps, de l'illimité (figure 4).

À plusieurs reprises dans les exemples trouvés, éplucher est un geste qui révèle toute une partition de gestes répétitifs dans les films, en contrepoint de l'action principale. Ainsi dans *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), le regard de l'oncle de la jeune femme derrière la fenêtre raccorde autant avec la vision de Viridiana sautant à la corde dans le jardin avec la fille de la bonne (nouvelle insistance du répétitif) qu'avec la pelure tombant dans l'assiette. L'écriture de la pelure, son

23. Yuzo Morita, « Traces », traduit par Thomas Raucat, *Cinéma 02*, automne 2001, p. 111-113.

style affirme ici encore sa différence. Le plan s'attarde moins sur la continuité du geste appliqué que sur la longueur du ruban en ne montrant presque que le résultat de la pomme pelée par la jeune femme pour son oncle. Celui-ci loue sa dextérité d'autant qu'elle n'utilise qu'un couteau de table et pas le petit opinel-crucifix que Buñuel avait vu porter à son chapelet par une religieuse à Saragosse, pour éplucher des pommes justement, et qu'il intègre dans le film comme un objet fétiche de l'oncle. Par ce geste ornemental, *Viridiana* s'inscrit dans la demeure bourgeoise de son parent alors qu'elle s'apprête à prononcer ses vœux et résiste par ailleurs à tout luxe et confort. Par cette spirale, elle catalyse peut-être une torse temporelle, en laissant l'oncle imaginer l'échange entre sa femme défunte et sa jeune nièce, dans un autre geste qui retourne le temps : revêtir la robe de la mariée disparue. Cette pelure de pomme annonce le dévoilement, la mise à nu, interroge le rapport surface / essence qui occupe le genre des « Vanités » comme d'autres peintures mettant en scène les petits gestes du quotidien où l'on découvre une série d'éplucheuses. La peinture flamande en particulier, mais aussi française, est riche de femmes en tablier épluchant pommes, citrons et pommes de terre²⁴, mais aussi penchées sur leur ouvrage de couture ou de broderie tandis qu'un ruban de peau serpente sur la table, confrontant le temps qui fuit et celui que l'on compte en points ou en maille (*La Vie radieuse*) ou en tour de corde (*Viridiana*).

24. Johannes van der Aack, *Vieille dame cousant*, 1655, G. ter Borch, *La Peleuse de pommes*, vers 1660, G. Metsu, *La Peleuse de pommes* vers 1655-57, la série des *Petits Éplucheurs de pommes de terre* d'Albert Anker et la vieille de Van Gogh à la fin du XIX^e siècle, suivis de *La Petite Éplucheuse de pommes de terre* d'Émile Deshayes en 1918.