



Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化

Journal of Global Cultural Studies

10 | 2015

Manger, Représenter. Approches transculturelles des pratiques alimentaires

Cet abject objet du désir : nourriture en anamorphose dans *The Hours* de Michael Cunningham et l'adaptation filmique de Stephen Daldry

Catherine DELESALLE



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transtexts/625>

DOI : 10.4000/transtexts.625

ISSN : 2105-2549

Éditeur

Gregory B. Lee

Ce document vous est offert par Bibliothèque publique d'information



Référence électronique

Catherine DELESALLE, « Cet abject objet du désir : nourriture en anamorphose dans *The Hours* de Michael Cunningham et l'adaptation filmique de Stephen Daldry », *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化* [En ligne], 10 | 2015, mis en ligne le 05 août 2016, consulté le 21 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transtexts/625> ; DOI : 10.4000/transtexts.625

Ce document a été généré automatiquement le 21 février 2020.

© Tous droits réservés

Cet abject objet du désir : nourriture en anamorphose dans *The Hours* de Michael Cunningham et l'adaptation filmique de Stephen Daldry

Catherine DELESALLE

- 1 Variation autour de *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf, *The Hours* présente en parallèle une journée dans la vie de trois femmes : Virginia Woolf alors qu'elle écrit *Mrs Dalloway*, Laura Brown qui se réfugie dans la lecture de *Mrs Dalloway* pour s'abstraire de sa vie de parfaite Américaine au foyer dans les années 60, et enfin Clarissa Vaughan dont la vie à New York à la fin du XXème siècle est une transposition de celle de Clarissa Dalloway dans le Londres des années 20.¹ Dans ces trois histoires, la nourriture apparaît, pour ces femmes, emblématique du rapport à soi et à l'autre ; autour d'elle se cristallise aussi toute la complexité de l'acte créateur. Si Michael Cunningham semble ainsi développer la thématique de la fête donnée par Clarissa Dalloway dans *Mrs Dalloway*, Stephen Daldry, dans son adaptation filmique du roman de Cunningham, *The Hours*, accorde à la nourriture une place encore plus grande, celle-ci se faisant le corrélat objectif de la difficulté du sujet à être au monde. Les mouvements subjectifs de la caméra autour des aliments, les parallèles et échos visuels, font éprouver au spectateur les subtils revirements des états d'âme des personnages, tissent des liens entre les trois intrigues, laissant ainsi affleurer toute la complexité de notre humanité. Entre idéalisation et dégoût, entre partage et rejet, la relation à la nourriture, dans le roman de Michael Cunningham comme dans le film de Stephen Daldry, est en perpétuelle anamorphose, et touche ainsi à l'essentiel du sujet, aux pulsions de vie et aux pulsions de mort.
- 2 Sous le signe de la fête, écho de *Mrs Dalloway*, la nourriture se présente tout d'abord comme créatrice du lien, dans la sphère publique comme dans la sphère privée. Mais si la bonne chère crée le corps social, et assure la santé du corps physiologique, elle révèle aussi parfois sa nature charnelle, à la fois vivante et putrescible. La chair de la chère réassigne l'homme à sa nature mortelle ; d'objet du désir, la nourriture se fait abjecte,

menaçant d'engloutir le sujet tout entier avec elle. Elle s'inscrit ainsi dans la diplopie lacanienne de l'objet *a* : *palea/agalma*, le déchet et l'objet brillant, un objet dont les deux faces coexistent et ne font qu'un en quelque sorte. Elle touche ainsi à la relation intime du sujet à la création, et au mystère de son humanité.

Nourriture et lien

- 3 Trois histoires, trois journées, trois fêtes : celle que Clarissa Vaughan prépare en ce jour de juin, à la fin du XX^{ème} siècle, en l'honneur de son ami Richard, écrivain atteint du SIDA à qui l'on décerne un prix littéraire pour l'ensemble de son œuvre ; celle que Laura Brown veut offrir à son mari pour son anniversaire et dont le succès doit la conforter dans son rôle d'épouse et de mère modèle dans l'Amérique des années 60 ; et enfin celle, plus modeste et à première vue moins centrale, par laquelle Virginia Woolf entend accueillir sa sœur et ses neveux en visite en cet après-midi de 1923 dans sa maison de Richmond. Cette dernière est doublée par l'écriture de *Mrs Dalloway* entamée le matin même par Woolf. Ainsi les trois récits sont orientés par la fête, horizon d'attente qui, dans la section sur Woolf, se superpose à l'écriture d'un roman lui aussi tout entier tendu vers la réception sur laquelle il s'achève. Par cette superposition, l'activité solitaire de l'écriture s'inscrit dans une logique ultime du partage. En effet, préparer un repas, organiser une fête, sont des dons qui permettent de construire le lien social dans le partage. Qu'il s'agisse de la famille réelle ou d'une famille élargie – le petit cercle intellectuel des amis pour Richard – la fête a pour but de recréer ou renforcer la cohésion d'un groupe. Durkheim écrit dans *Les formes de la vie religieuse* :

Les repas pris en commun passent dans de multiples sociétés, pour 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 de l'organisme. Une commune alimentation peut donc produire les mêmes effets qu'une commune origine.²

- 4 Dans les trois histoires, cette cohésion est en effet fragilisée : la maladie de Richard tout comme la manière dont il vampirise la vie de ses connaissances dans ses romans l'ont progressivement éloigné de ses amis ; Laura se sent de plus en plus détachée et étrangère auprès de son mari et de son jeune fils ; la dépression de Virginia l'oblige à rester loin de Londres, de son agitation et des dîners mondains qu'y organise sa sœur. En donnant ces fêtes, les trois protagonistes entendent à la fois singulariser un moment dans l'écoulement monotone du temps et signifier aux héros du jour les égards qu'elles leur portent, créer un moment exceptionnel pour un être d'exception.
- 5 Car la célébration d'un prix littéraire, d'un anniversaire est aussi un signe d'affection, une expression codée, normée, des sentiments à travers le langage d'un rituel alimentaire. Comme l'explique le renard du *Petit Prince*, s'appivoiser, c'est créer des liens : « Tu seras pour moi unique au monde. Je serai pour toi unique au monde. »³ En cuisinant pour Richard son plat favori, « the crab thing », Clarissa essaie de l'appivoiser, de le convaincre d'assister à la fête en lui montrant que parmi tous les invités, il est unique. Cuisiner ce plat est l'expression d'un lien intime, d'un amour que Clarissa ne peut déclarer autrement :

Clarissa says, "I've made the crab thing. Not that I imagine that's any kind of serious inducement."

"Oh, you know how I love the crab thing. It does make a difference, of course it does. Clarissa?"

“Yes?”

He lifts his massive, ravaged head. Clarissa turns her face sideways and receives Richard’s kiss on her cheek. It’s not a good idea to kiss him on the lips — a common cold would be a disaster for him. Clarissa receives the kiss on her cheek, squeezes Richard’s thin shoulder with her fingertips. (68)

- 6 Cuisiner le plat favori vient se substituer au baiser, lui aussi central aux trois intrigues, et la nourriture se fait moins signifié que signifiant ; elle ne vaut pas tant pour ce qu’elle est que pour ce qu’elle représente, une charge d’amour à la fois maternel et érotique. De même Laura Brown, résolue à être une épouse modèle et à montrer son affection pour un mari dont elle apprécie la bonté, sait qu’elle doit pour cela obéir à un certain code, celui de la confection du gâteau d’anniversaire dont elle suit la recette scrupuleusement. En associant son fils à la confection du gâteau préparé en secret pour le père, elle endosse également le rôle de mère en désignant comme unique non seulement le destinataire du gâteau, le mari, mais aussi le fils, complice privilégié de la mère dans cette célébration de l’amour familial. Elle l’initie également aux codes sociaux et au langage du rituel alimentaire comme expression du sentiment.

LAURA: Next—Now this is the next thing. I’m going to show you. The next thing is we measure out the cups.

RICHIE: Mommy, it isn’t that difficult.

LAURA: I know, sweet pea. I know it isn’t difficult. It’s just... I want to do this for Daddy.

RICHIE: Because it’s his birthday.

LAURA: That’s right. We’re baking the cake to show him we love him.

RICHIE: Otherwise he won’t know we love him?

Laura looks at her son a moment.

LAURA: That’s right.⁴

- 7 Le petit Richie retient la leçon et souligne par sa remarque naïve la véritable nature de l’aliment. La vérité sort de la bouche des enfants. Anne Lysy, reprenant les analyses de Lacan sur l’anorexie écrit :

Lacan explique que [le nourrissage devient don d’amour] parce que la mère devient pour l’enfant une puissance qui peut donner ou ne pas donner l’objet. Elle peut refuser. Et dès lors, l’objet oral, l’objet sein, la nourriture n’est plus l’objet de la satisfaction du besoin, mais devient le témoin du don d’amour, la preuve d’amour. Il devient symbolique. Donc, il devient un signifiant, dit Lacan. Il ne vaut plus pour lui-même mais pour le rien qui l’auréole. Comme le fait remarquer Augustin Ménard, c’est ce rien qui fait la valeur essentielle d’un cadeau, par exemple, au-delà de sa valeur marchande.⁵

- 8 Mais comme l’implique la citation, la valeur symbolique de l’aliment ne se limite pas au don d’amour, elle peut également s’avérer porteuse d’un désir de contrôle comme dans la scène où le gingembre confit, denrée rare marquant l’attention particulière de Virginia pour ses neveux, devient en réalité l’enjeu d’une lutte de pouvoir entre Virginia et Nelly, la cuisinière. Ici se joue le contrôle que Virginia s’efforce d’exercer sur la sphère domestique, contrôle qui lui permettrait d’assurer une confiance en soi mise à mal par les accès dépressifs et les doutes de l’artiste sur sa création et lui permettrait d’asseoir son autorité en tant que maîtresse de maison.
- 9 Se trouve ainsi dédoublée sur les enfants et Nelly la double valence de la nourriture plus souvent étroitement et paradoxalement mêlée : le don d’amour et l’autorité. Dans sa dimension maternelle notamment, la nourriture est porteuse de cette ambivalence comme l’attestent dans le roman les relations de Leonard Woolf, mari protecteur, vis-à-

vis de son épouse, ou de Clarissa vis-à-vis de Richard. L'amour se manifeste en effet ici par un souci porté à la santé de l'autre, santé qui dépend de son alimentation faisant dès lors l'objet d'une attitude coercitive. Virginia comme Richard refusent de s'alimenter, et la nourriture fait donc l'objet d'un rapport de forces par lequel chacun d'eux tente de manifester son indépendance par rapport à l'être aimé. La manière dont Lacan aborde l'anorexie est à ce titre éclairante :

[...] l'anorexie mentale n'est pas un ne pas manger, mais un ne rien manger. J'insiste – cela veut dire manger rien. Rien, c'est justement quelque chose qui existe sur le plan symbolique. [...] Ce dont il s'agit dans le détail, c'est que l'enfant mange rien, ce qui est autre chose qu'une négation de l'activité. De cette absence savourée comme telle, il use vis-à-vis de ceux qu'il a en face de lui, à savoir la mère dont il dépend. Grâce à ce rien, il la fait dépendre de lui.⁶

- 10 Deux scènes dans le film, celle où Virginia, remontant les escaliers, reprend symboliquement l'ascendant sur Leonard qui consent à ce qu'elle ne prenne pas son petit déjeuner, et celle où Richard et Clarissa s'affrontent toujours au sujet du petit déjeuner, sont révélatrices. Affaiblis par la maladie qui les rend dépendants, Virginia comme Richard tentent de reprendre le contrôle sur leur vie, reprise qui passe par un refus de s'alimenter et qui les pose comme être de désir et non de besoin. Il n'est pas anodin que dans l'extrait sur Virginia Woolf, le refus de nourriture soit immédiatement suivi par le mordillement de la plume, la pulsion orale préférant les mots aux mets. Paradoxalement ici, comme souvent dans l'anorexie, le refus de nourriture physique réactive la dichotomie corps/esprit en affirmant la supériorité de ce dernier censé affranchir le sujet de ses besoins. Selon Henri Chabrol : « L'anorexique, soumise à l'idéal ascétique, s'efforce de libérer l'esprit du corps dont elle nie les besoins en le subjuguant à la toute puissance de son contrôle ».⁷

Nourriture et corps : la chair de la chère

- 11 Le corps est en effet vécu comme ce qui trahit, ce qui peut à tout moment déborder et doit donc faire l'objet d'un contrôle permanent pour ne pas excéder ses limites. S'appuyant sur le témoignage d'anorexiques, Anne Lysy souligne que celles-ci font souvent état des sensations de légèreté, de lucidité, d'acuité accrue des sens que procure dans un premier temps l'anorexie, sensations que Cunningham attribue à Virginia : « She will write for an hour or so, then eat something. Not eating is a vice, a drug of sorts – with her stomach empty she feels quick and clean, clearheaded, ready for a fight » (34). L'ascèse, le contrôle de la nourriture est donc maîtrise du corps affirmé dans ses limites comme autonome, distinct de celui de la mère. Le refus de la nourriture manifeste un refus d'être englouti dans une fusion symbiotique avec le corps fluide de la mère, tout à la fois désiré et abject, une mère dont est perçu le fantasme latent de dévoration. L'amour de Laura pour son fils, soudain réveillé lors de la confection du gâteau, s'exprime ainsi :

At this moment she could devour him, not ravenously but adoringly, infinitely gently, the way she used to take the Host in her mouth before she married and converted (her mother will never forgive her, never). She is full of love so strong, so unambiguous, it resembles appetite. (76)

- 12 Qui de l'enfant ou de la mère va dévorer l'autre ? Pour Patricia Moran, il y a dans l'anorexie une forme de « matrophobie » qu'elle définit ainsi : « A fear of turning into inchoate flesh, which is then conflated with the fear of an internalized maternal presence ».⁸ Richard, dans son roman, accomplit symboliquement le matricide en faisant

disparaître sa mère, pourtant encore vivante, Cunningham semblant transposer dans la relation complexe de Laura et Richard celle de Woolf avec sa propre mère. L'abjection, dont « le dégoût alimentaire », écrit Kristeva, « est peut-être la forme la plus élémentaire et la plus archaïque »⁹ (Kristeva 10), est elle-même porteuse de cette ambiguïté :

Frontière sans doute, l'abjection est surtout ambiguïté. Parce que, tout en démarquant, elle ne détache pas radicalement le sujet de ce qui le menace – au contraire, elle l'avoue en perpétuel danger. Mais aussi parce que l'abjection elle-même est un mixte de jugement et d'affect, de condamnation et d'effusion, de signes et de pulsions. De l'archaïsme de la relation pré-objectale, de la violence immémoriale avec laquelle un corps se sépare d'un autre pour être, l'abjection conserve cette nuit où se perd le contour de la chose signifiée et où n'agit que l'affect impondérable.¹⁰

- 13 Le dégoût qu'inspire à Richard et à Virginia la nourriture dit donc à la fois la difficulté d'individuation, le rejet du corps (et en fin de compte le rejet de soi). Le dégoût éprouvé par Virginia devant la viande que découpe Nelly dans la scène de la cuisine précédemment mentionnée, ou celui de Sally découvrant dans l'évier les crabes qui permettront à Clarissa de préparer le plat de Richard évoque une réaction fréquente des anorexiques : « en réalité, je craignais de faire entrer dans ma chair vivante de la chair morte »,¹¹ écrit l'une d'elle dans un témoignage cité par Anne Lysy. Le dégoût est éprouvé par ceux qui voient par delà la « nappé et le glacis » dont parle Barthes à propos de ce qu'il appelle « la cuisine ornementale », « une cuisine du revêtement et de l'alibi, qui s'efforce toujours d'atténuer ou même de travestir la nature première des aliments, la brutalité des viandes ou l'abrupt des crustacés »¹²; il est éprouvé par ceux qui dans la bonne chère voient avant tout la chair. Car ce qui en fin de compte fait retour dans l'abjection, c'est la mort soudain révélée en semence au creux du vivant. Le corps malade et délirant de Richard vient dramatiquement illustrer dans les fluides qui débordent et échappent à son contrôle la nature putrescible de la chair :

Up close like this, she can smell his various humors. His pores exude not only his familiar sweat (which has always smelled good to her, starchy and fermented; sharp in the way of wine) but the smell of his medicines, a powdery, sweetish smell. He smells to of unfresh flannel [...] and slightly, horribly (it is his only repellent smell) of the chair in which he spends his days.
[...] The chair smells fetid and deeply damp, unclean; it smells of irreversible rot.
(58-89)

- 14 Ce que donne à voir ce corps, c'est le cadavre, sans le fard du symbolique, ainsi que l'écrit Kristeva:

Une plaie de sang et de pus, ou l'odeur douceuse et âcre d'une sueur, d'une putréfaction, ne signifient pas la mort. Devant la mort signifiée – par exemple un encéphalogramme plat – je comprendrais, je réagis ou j'accepterais. Non, tel un théâtre vrai, sans fard et sans masque, le déchet comme le cadavre m'indiquent ce que j'écarte en permanence pour vivre. Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine, et avec peine, de la mort. J'y suis aux limites de ma condition de vivant. [...] Le cadavre – vu sans Dieu et hors de la science – est le comble de l'abjection. Il est la mort infestant la vie. Abject. Il est un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d'un objet. Etrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir.¹³

- 15 Richard comme Virginia iront en effet au bout de cette abjection de soi qui les voue à être déchets en se donnant la mort, le premier en se défenestrant sous les yeux de Clarissa, désormais impuissante, la seconde en allant se perdre dans les eaux de la rivière Ouse. C'est en effet là l'extrémité à laquelle parviennent certaines anorexiques :

L'extrémité où la mère à incarner ce refus dans son corps semble parfois le but poursuivi pour lui-même, et la mère irréversiblement à la mort. Elle semble se faire le déchet, le corps monstrueux. Non pas pour aveugler l'autre, mais parce qu'une logique implacable la mène là. Une logique qui ne semble plus relever du tout de l'appel à l'Autre. [...] On peut y voir une sorte d'identification à la chose [...].¹⁴

- 16 Dans le roman de Cunningham, Virginia, bien avant de se donner la mort, s'identifie à l'oiseau blessé trouvé par ses neveux et pour lequel les enfants organisent une petite cérémonie funèbre, parant son lit de branchages de roses jaunes. Le soir, après le départ de ses invités, alors que ne reste que l'odeur écœurante du bœuf que fait cuire Nelly (« revolting, and Leonard will watch as she struggles to eat it » 164), Virginia sort dans le jardin où elle trouve le corps sans vie de l'oiseau :

The body of the thrush is still there [...], tiny even for a bird, so utterly unalive, here in the dark, like a lost glove, this little empty handful of death. Virginia stands over it. *It's rubbish now*; it has shed the beauty of the afternoon *just as Virginia has shed her tea-table wonder over cups and coats*; just as the day is shedding its warmth. In the morning Leonard will scoop bird and grass and roses up with a shovel and throw them all out. She thinks of how much more space a being occupies in life than it does in death; how much illusion of size is contained in gestures and movements, in breathing. Dead we are revealed in our true dimensions, and they are surprisingly modest. (165) (c'est moi qui souligne)

- 17 La dépouille de la grive vient révéler ce que masque l'apparat de la fête, une fête dont ne nous sont données finalement que peu d'images, l'essentiel de la visite de la sœur et des neveux consistant en la cérémonie autour de l'oiseau.
- 18 Les trois fêtes, censées magnifier les êtres chers dans leur singularité, ne font finalement que révéler leur fragilité, le destin commun d'une chair irrévocablement vouée à la mort, une insignifiance déguisée dans chaque geste de la vie. Le catafalque de l'oiseau avec ses roses jaunes n'est pas sans rappeler visuellement le gâteau d'anniversaire de Dan ; le glaçage ne fait qu'habiller ce qui au fond n'est jamais qu'un peu de farine et d'œufs, denrées périssables. Le repas d'anniversaire de Dan, filmé par Daldry dans un clair-obscur lugubre, s'apparente d'ailleurs davantage à une veillée funèbre qu'à une joyeuse célébration, ce que confirme le plan suivant montrant dans une lumière crue une Clarissa décomposée contre le mur nu de la morgue où a été emporté le cadavre de Richard. Les trois fêtes s'avèrent en réalité veillées pour les morts ; ce qu'elles célèbrent en dernière analyse, c'est la mort du fantasme mis à nu : celui de l'épouse et de la mère parfaite puisque Laura, en ce jour d'anniversaire, prend la décision de quitter son mari et ses enfants dès que son bébé sera né ; celui de la mère dévoratrice que Richard a mis en scène dans ses romans et qui n'est finalement qu'une vieille dame dans des chaussures usées :

Here she is, then; the woman of wrath and sorrow, of pathos, of dazzling charm; the woman in love with death; the victim and torturer who haunted Richard's work. Here, right here in this room, is the beloved; the traitor. Here is an old woman, a retired librarian from Toronto, wearing old woman's shoes. (226)

- 19 Mais elles célèbrent tout à la fois la vie, celle de ceux qui restent, malgré tout, pour faire face à une réalité nue, sans ornements : « Forgive us, Richard. It is, in fact, a party after all. It is a party for the not-yet-dead; for the relatively undamaged; for those who for mysterious reasons have the fortune to be alive » (226).
- 20 C'est après l'épisode de la grive que Virginia décide finalement d'épargner son personnage, Clarissa :

Clarissa, sane Clarissa – exultant, ordinary Clarissa – will go on, loving London, loving her life of ordinary pleasures, and someone else, a deranged poet, a visionary, will be the one to die. (211)

- 21 Les reliefs des plats pour la réception, que personne n’a finalement touchés, apparaissent finalement à Clarissa dans leur double nature, *palea* et *agalama*, déchet et objet brillant, promesse de mort et promesse de vie, de survie, envers et contre tout :

Clarissa stands, a bit unsteadily, and goes into the kitchen. Sally and Julia have taken the food from the refrigerator and piled it on the counters. There are spirals of grilled chicken breasts, flecked black, touched with brilliant yellow, impaled on wooden picks, arranged round a ball of peanut sauce. There are miniature onion tarts. There are steamed shrimp; and glistening bright red squares of rare tuna with dabs of wasabi. There are dark triangles of grilled eggplant, and round sandwiches on brown bread, and endive leaves touched at their stem ends with discrete smears of goat cheese and chopped walnuts. There are shallow balls full of raw vegetables. And there is, in its earthenware dish, the crab casserole Clarissa made herself for Richard, because it was his favourite. [...]

They stand for a moment, the three of them, before the plates heaped with food. The food feels pristine, untouchable; it could be a display of relics. It seems, briefly, to Clarissa, that the food – that most perishable of entities – will remain here after she and the others have disappeared; after all of them, even Julia, have died. Clarissa imagines the food still here, still fresh somehow, untouched, as she and the others leave the rooms, one by one, forever. (223-224)

- 22 La relique, reste auréolé de sublime, à laquelle sont ici associés les aliments, est l’incarnation même de cette nature paradoxale et anamorphique, un reste qui défie le pouvoir de la mort sans pour autant la nier. Pour Pierre Fédida :

La pleine visibilité de la relique assure la croyance contre l’angoisse de destruction. Mais pour qu’il en soit ainsi, il faut que cette réassurance de la mort dans la réalité s’assortisse d’une fonction de participation à son mystère. Si donc la réalité cachée de la mort et son sens radical doivent être rejetés hors de toute représentation, la croyance qui s’attache aux reliques substitue au savoir de cette réalité le savoir secret qu’il y a un *reste* dont la conservation défie les apparences et dont le pouvoir de réalité n’est pas moindre pour attester que tout de la mort ne peut être connu.¹⁵

- 23 Dans l’imaginaire de Clarissa, la nourriture périssable perdue, témoin d’une force de vie miraculeuse qui demeure au-delà des morts individuelles. Le mystère de cette force vive au sein même de la mort est aussi ce qui alimente la création. La cuisine et la littérature (litter- ature, comme le souligne Lacan¹⁶ en renvoyant au mot anglais désignant le déchet) ne sont-elles pas toutes deux art d’accommoder les restes ?

Nourriture et création

- 24 La fête de Clarissa, le gâteau de Laura apparaissent en effet comme des créations, au même titre que le roman de Virginia, des créations que toutes trois désirent parfaites :

She wants this to be her best book, the one that finally matches her expectations. (69)

She will give Richard the best party she can manage. She will try to create something temporal, even trivial, but perfect in its way. (123)

She wants (she admits to herself) a dream of a cake manifested as an actual cake; a cake invested with an undeniable and profound sense of comfort, of bounty. She wants to have baked a cake that banishes sorrow, even if only for a little while. She wants to have produced something marvelous even to those who do not love her.

She has failed. She wishes she didn't mind. Something, she thinks, is wrong with her. (144)

- 25 La quête de la perfection reste asymptotique. Dans l'écart irréductible entre idéal et réalisation se manifeste toute la distance qui sépare l'idéal du moi de l'être réel, distance douloureuse exprimée également dans le film de Daldry par la difficile relation de ces trois femmes au miroir. Car au travers de leurs créations, c'est une image d'elles-mêmes qu'elles donnent à voir, une image toujours en-deçà de la perfection qu'elles aimeraient incarner. Et comme c'est le cas dans l'anorexie, toute imperfection court le risque de faire basculer dans l'abject et entraîne donc une abjection de soi. Le deuxième gâteau préparé par Laura, bien que plus réussi que le premier, reste selon elle un échec, et dit quelque chose de ses propres défaillances. Le premier gâteau quant à lui, avec ses miettes coincées dans le glaçage et le « n » de Dan écrasé contre une rose, n'a pas survécu au regard critique de Kitty, la voisine de Laura, image parfaite de l'Américaine sûre d'elle-même, et a fini dans la poubelle.

"It's cute," Kitty says [...]. The cake is cute, Kitty tells her, the way a child's painting might be cute. It is sweet and touching in its heartfelt, agonizingly sincere discrepancy between ambition and facility. [...] Laura is an artisan who has tried, and failed, publicly. She has produced something cute, when she had hoped (it's embarrassing but true) to produce something of beauty.¹⁷ (104)

- 26 Pourtant l'image sur papier glacé de la femme modèle se fissure : Kitty et son mari, Ray – à propos duquel Laura remarque avec malice : « Ray is not an embarrassment exactly– not a complete failure– but he is somehow Kitty's version of Laura's cake, writ large » (105) – ne peuvent avoir d'enfants et Kitty doit à présent se faire opérer de grosseurs dans l'utérus. Si le gâteau révèle l'inadéquation de Laura – sa mise au rebut est d'ailleurs une forme de rejet de soi, substitut au suicide en quelque sorte – c'est le corps même de Kitty qui s'avère monstrueux et interdit toute procréation. Ce que révèle l'abject, c'est bien la faille intime au cœur de tout être, une faille structurelle qui interdit toute complétude et fait de nous des êtres humains, simples mortels. Ce manque essentiel, auquel nous confronte l'abject, est ce qui fonde le sujet, le lieu – ou le non-lieu – où se nourrit toute création, culinaire, littéraire ou autre. Pour Kristeva :

L'abjection de soi serait la forme culminante de cette expérience du sujet auquel est dévoilé que tous ses objets ne reposent que sur la *perte* inaugurale fondant son être propre. Rien de tel que l'abjection de soi pour démontrer que toute abjection est en fait reconnaissance du *manque* fondateur de tout être, sens, langage, désir.¹⁸

- 27 Sans ce manque, cet écart, pas de désir car celui-ci, contrairement au besoin, ne saurait être comblé, et sans le désir, pas de création car elle est quête toujours poursuivie vers une perfection qui n'existe que comme horizon d'attente, un horizon dont l'essence même est de rester hors d'atteinte afin que sans cesse soit relancé le processus créateur.
- 28 La nourriture dans *The Hours* ne vient pas combler un manque, mais dans ses déplacements anamorphiques où se côtoient dégoût et désir, mort et vie, elle vient réveiller les failles d'un sujet puisant dans sa fragilité même la force de survivre et de créer. Elle touche ainsi au mystère de l'humanité, à cet *humus* originel, abject et sublime tout à la fois, qui fait sa fragile beauté, éphémère et éternelle.
- 29 C'est une image récurrente dans le film de Daldry qui, je crois, traduit le mieux cette place essentielle de la nourriture : dans chacun des trois récits, on voit une femme (Laura, la cuisinière, Clarissa) dans une cuisine casser des œufs pour préparer un plat.¹⁹ Par la riche symbolique liée à l'œuf, cette image, dans sa simplicité même, vient nous parler de notre humanité, et ne saurait épuiser les interprétations.

NOTES

1. Michael Cunningham, *The Hours*, London, Harper Perennial, 2006. Toutes les citations feront référence à cette édition.
 2. Emile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse, le système totémique en Australie*, livre 3, chapitre 3, Paris, P.U.F., 1968, 5ème édition, édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay en 2002, <http://classiques.uqac.ca/>, p.325.
 3. Antoine de St Exupéry, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, 1971, p.68.
 4. David Hare, *Screenplay of The Hours*, London, Faber and Faber, 2003, p. 39-40.
 5. Anne Lysy, « L'anorexie : Je mange rien », *Le Pont Freudien*, <http://pontfreudien.org/content/anne-lysy-lanorexie-je-mange-rien>, consulté le 13/04/2012, p. 4.
 6. Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre IV, La relation d'objet, 1956-1957*, Paris, Seuil, 2001, p.184
 7. Henri Chabrol, *L'anorexie et la boulimie de l'adolescente* (1991), Paris, PUF, 2005, p.87.
 8. Patricia Moran, *Word of Mouth: Body Language in Katherine Mansfield and Virginia Woolf*, Charlottesville, UP of Virginia, 1996, p.33.
 9. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris : Seuil, 1980, p.10.
 10. Ibid. p.17.
 11. Anne Lysy, op. cit., p.2.
 12. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p.120.
 13. Julia Kristeva, op. cit., pp. 11-12.
 14. Anne Lysy, op. cit., p. 6.
 15. Pierre Fédida, *L'absence*, Paris, Gallimard, 1978, p.79.
 16. Voir Jacques Lacan, « Le séminaire sur la lettre volée » dans *Ecrits I*, Paris, Seuil, 1999, p.25.
 17. La pérennité de la beauté suggérée par l'allusion à Keats (« A thing of beauty is a joy forever ») vient se heurter aux allitérations en k (cute/cake/Kitty) qui font trébucher et bégayer l'aspiration du poème romantique, ici réduit au registre d'une comptine pour enfants.
 18. Julia Kristeva, op. cit., p.13.
 19. On notera que ce motif vient sans doute puiser sa source dans une remarque faussement anodine, abritée dans la fragile protection de parenthèses, dans la section « Mrs Woolf » du roman de Cunningham ; alors que Virginia se dérobe à ses devoirs de maîtresse de maison censée décider du menu pour les invités, pour se retrancher dans son bureau et se consacrer à une autre forme de création, l'acte d'écriture, menacé par les intrusions de Nelly, est ainsi décrit : « [...] her day's writing (that fragile impulse, that egg balanced on a spoon) [...] » (85).
-

RÉSUMÉS

Variation autour du célèbre roman de Virginia Woolf, *Mrs Dalloway* (1925), *The Hours*, roman de l'Américain Michael Cunningham publié en 1998, en développe les thèmes dans un triptyque présentant en parallèle une journée dans la vie de trois femmes. Pour ces femmes, la nourriture vient se faire emblème tout autant de leur difficulté à être au monde que du rapport à la création.

Cette valeur emblématique de la nourriture paraît encore plus clairement dans l'adaptation filmique de Stephen Daldry, sortie en 2002, grâce aux mouvements subjectifs de la caméra, aux plans rapprochés sur les aliments ou aux échos visuels. En s'appuyant notamment sur des études psychanalytiques sur l'anorexie, cet article tente de montrer comment, dans les deux œuvres, la nourriture, tantôt symbole de lien et d'amour, tantôt chair putrescible rappelant à l'homme ses limites, est en constante anamorphose. Abject objet du désir, la nourriture témoigne cependant d'une faille intime où se nourrit toute création, fragile et précieuse.