

Pagaille

Couleurs locales

La main à la pivoine – sur une scène d'*Ivre de femmes et de peinture* (2001), film sud-coréen d'Im Kwon-taek

Goûter aux tissus. Les photographies au MEB de *Voyage au centre du corps humain* (éd. Octopus, 2004)

Le mécano de la Générale, de Buster Keaton / musique par Joe Hisaishi

Dernier tango à Paris

Jardin naturel

Maria pleine de grâce, de Joshua Marston

Marchand de couleurs

Images du Monde flottant. Peinture et estampes japonaises VII^e-XVIII^e siècles. Grand Palais, Paris, 27 septembre 2004-3 janvier 2005

Chez Jean. 8, rue Saint-Lazare, Paris 9^{ème}

Les Revenants. Un film de Robin Campillo

Vanitas de Jana Sterbak

Couleurs locales

Il est des pays qui tiennent encore à leurs rites. Ce sont souvent des pays du bout du monde, nichés dans le giron d'une nature implacable. On peut parcourir des kilomètres sans rencontrer âme qui vive. Et puis soudain, à la face de la terre craquelée, se dresse un village, crâne et impérieux.

Il semble qu'en Sicile, on a fini de croire à ces histoires d'*hybris*.

Ici, les fenêtres sont closes. On est samedi après-midi, la place est désertée. Il y a bien un petit vieux qui somnole sur une chaise en paille près de la *Tabaccheria*. Il est là depuis mille ans et n'a jamais bougé. Mais le temps passe, même dans ces lieux éternels. A six heures, une volée retentit. Aujourd'hui, le village marie deux de ses enfants. Les mantilles se pressent au perron de l'église, on se salue, on s'interpelle, on montre à bout de bras les derniers-nés. La mariée descend de la voiture, on murmure, on se pousse du coude, sa robe est blanc cassé, on sait bien ce que cela veut dire, que voulez-vous tout se perd, on fermera un oeil pudique et offensé sur ce détail presque scabreux. Dans les bras de la jeune épousée, un magnifique bouquet où s'entrelacent le lys et le tulle, un bouquet malgré tout virginal. La mère du marié s'avance et d'autorité s'empare de cette arabesque florale. Elle le gardera serré contre elle jusqu'à la nef. La cérémonie commence. Je ne me préoccupe plus du bouquet ni même des mariés. En Sicile, on n'assiste pas à une messe, on y participe. Il faut s'évertuer à parler fort, à reconnaître tout le monde pour ne blesser personne. Alors que le prêtre prononce la bénédiction au milieu de l'indifférence la plus complète de tous les fidèles, la mère du marié s'approche de moi. Elle se dit ma tante car dans ces pays les liens du sang suivent les méandres généalogiques. D'un geste grandiloquent, elle me fourre le bouquet dans les bras. Émue du don, je remercie sans prêter attention au frémissement qui a parcouru le banc des célibataires. En France, le bouquet est une promesse, un sourire du destin. En Sicile, c'est une assignation. Je devenais, sans le savoir, une fille à marier. Ce geste n'était pas un don, il répondait à la logique du potlach. En l'acceptant, j'acceptais implicitement de céder ma personne au plus beau parti qui se présenterait.

Il est des pays où les gestes engagent encore. Il est des pays qui ne connaissent pas le geste anodin.

Milly La Delfa

La main à la pivoine

sur une scène d'*lvre de femmes et de peinture* (2001)

film sud-coréen d'Im Kwon-taek

le pinceau gorgé d'eau et de
pigments, la main attend l'acquiescement
du papier
suspendue à sa lèvre,
un courant d'air tremble sur toute
chose, la main attend, le silence peu à peu
s'anime, le blaireau, raide et rond, attend

soudain

la main s'abaisse, la couleur se cabre
jusqu'à la pointe, la main attend
l'acquiescement du papier, eau et pigments
refluent jusqu'à la pointe, la main se retire,

humide

la palpitation des pétales et l'appel
du vide

à l'arête de la tige

palpite

un pétale de pivoine

rosée du

matin

Aline Marchand

Goûter aux tissus

Les photographies au MEB

de *Voyage au centre du corps humain* (éd. Octopus, 2004)

Niches troglodytes de l'os spongieux, pointes dressées des papilles de la langue, drapé de la paroi intestinale, embrouillamini des plaquettes sanguines autour d'une plaie, floculations maladroites du mucus - c'est toute une épaisseur des tissus que nous découvrent ce livre. Il se feuillette comme en immersion : devenus sous-marin, plongeurs en apnée dans un milieu où plus rien ne pèse, nous glissons le long de surfaces, de textures d'un autre monde. Nous avons bien du mal à refaire surface : le livre ouvert, nous ne le lâchons plus.

Est-ce une soif de voir et de savoir qui nous maintient si longtemps captivés ? Une fascination à découvrir la facture intime de notre corps, fibres, cornée, glandes, tissus ? Non, sans doute, car à aucun moment nous n'avons conscience d'être *dans* le corps humain. Ces pointes dressées que nous regardons ne sont pas celles des papilles, ces niches troglodytes ne sont pas celles de l'os spongieux. A l'instant où nous les rencontrons, nous ne les rattachons encore à aucune fonction, aucun lieu du corps. Elles sont pointes, niches, et cela seulement. La singularité du livre tient précisément à cela : le plaisir qu'il procure n'est pas un plaisir de reconnaissance. Jamais, en le regardant, on n'éprouve le besoin de lire les légendes. Certes, parfois, lorsque l'œil dévie et que, par tricherie, en marge d'une photographie montrant une concrétion d'ardoises tranchantes l'on lit « calcul rénal », un léger frissonnement nous parcourt : nous sourions de douleur sympathique. Mais ce plaisir là n'est que pollution, bruit par rapport à l'essentiel : nous ne voyons rien sinon les accidents d'un terrain, les irrégularités d'une pure surface. Bien plus qu'au centre du corps humain, c'est vingt mille lieues sous les mers ou au centre de la terre que nous voyageons, au ras d'un sol qui se donne d'abord sur le mode de l'indétermination et de l'étrangeté radicales.

La fascination ne va pas du reste à toutes les photographies du livre : seulement à celles prises au microscope électronique à balayage. Preuve que le magnétisme tient largement au relief, aux aspérités, aux accidents, aux crevasses des tissus montrés. Les autres clichés ne restituent jamais l'objet qu'en deux dimensions : si chatoyants soient leurs plans en coupe, si éblouissants de couleurs fluorescentes, ils nous montrent une irisation, un vitrail, un tableau de Klimt ou de Hundertwasser - jamais la présence d'un objet. La tri-dimensionnalité du MEB, à l'inverse, met le tissu ou la cellule sous nos yeux, avec son épaisseur et sa peau : le globule blanc comme une grosse pomme de terre maladroite, le capillaire avec son fuselage boudiné de lombric, les cellules de la peau comme de rugueuses écailles de tortue. Et cette pomme de terre, ce lombric, ces écailles, je veux les toucher, les palper, en caresser les aspérités, les nervures, les renflements, le bombé.

Une pulsion de palpation, voilà ce qui me fait maintenir le livre ouvert. Parler de pomme de terre et de lombric, c'est encore tricher, céder à la pulsion de langage qui me pousse irrésistiblement à substituer un double à l'objet. L'analogie est toujours égocentrique - par elle je ramène tout à moi, à mon univers : la papille à un cœur d'artichaut, le faisceau de fibres nerveuses à un gros câble électrique, les bulles d'huile du tissu adipeux aux mégalithes des murailles antiques, le cristallin à la façade d'un immeuble de verre, l'enchevêtrement des neurones à un gigantesque échangeur d'autoroutes. Or parfois cette pulsion est contrariée : l'objet irrémédiablement échappe. Devant certains clichés du livre, je demeure sans voix : livré à un face-à-face dont aucune comparaison ne me permet plus de m'évader, je ne sais plus rien voir qu'une texture, un grain. Me prend alors une envie régressive de goûter l'objet : de connaître, en deçà de toute verbalisation, sa texture par ma bouche. Mordre, mastiquer le juteux, le craquant, le crissant, le fibreux, le gras, le cartilagineux, l'élastique, le flasque, le spongieux, le collant, l'huileux, le visqueux, le mou. Goûter le mou : quoi de plus désirable ?

Sylvain Prudhomme

Le mécano de la Générale, Buster Keaton musique par Joe Hisaishi

Je me souviens de bouches bées, de rires aussi, les uns doux et discrets, les autres brutaux et sonores, et même, pour certaines fois, de larmes paisibles. Je parle pour moi, mais aussi pour les autres, pour ceux que les visions répétées, seul ou en groupe, du *Mécano de la Générale*, n'avaient pas fatigués, pour ceux chez qui le plaisir éprouvé et recherché à la vision de ce film n'avait pas été entamé par la multiplication des rencontres. C'est tout ceci qui a disparu.

Cette nouvelle version ne touche pas au film lui-même (même découpage, même montage) sinon pour le restaurer, le rendre à sa visibilité d'origine, mais elle l'affuble d'une musique qui annule en tous points le projet keatonien. Tous les efforts menés par Keaton pour inventer un burlesque unique fait d'indécision, de tremblés, de corps sans assurance, sans points fixes, en un mot instables, sont réduits à néant. C'est que tout l'art de Buster Keaton consiste à faire de son film et de son propre corps l'espace de relations d'incertitudes : tout y est toujours difficilement mesurable, tout y est toujours écartelé entre différents paramètres, références qui rendent ce qui se passe difficilement cernable, saisissable. Tout est toujours près de s'évanouir, de quitter le statut qu'on lui avait attribué. Le burlesque de Keaton est un burlesque d'indécision. On nage toujours entre deux eaux, trois, quatre et même plus encore. C'est cette subtilité que ne laisse pas voir la musique de Joe Hisaishi.

Elle ne la laisse pas voir parce qu'on n'entend plus que la musique. Ce n'est pas que son volume sonore soit mal réglé, mais c'est qu'elle est beaucoup trop présente, au point que l'on n'y voit plus rien parce que l'on y voit trop bien : telle partie du film soulignée par telle partie de la musique se voit attribuer telle identité. La musique devient alors un processus d'identification univoque qui forclôt la pluralité des sens à l'œuvre. Au lieu de jouer le jeu de l'indécision, Joe Hisaishi souligne, par exemple, le caractère romantique de telle scène où Buster Keaton retrouve son « aimée » avant de « s'enfuir avec elle », au point que justement nous n'avons plus affaire qu'à deux amants qui se retrouvent, alors que l'identité de chacun ne peut être réduite à cette fonction et que ce qui « fonctionne » à ce moment-là, si l'on veut rester dans cette *optique*, c'est

l'incapacité dans laquelle nous sommes, nous spectateurs, de mesurer ce qui a lieu : nous ne savons pas si ce n'est là que romantisme, nous ne savons pas s'il n'y a pas là quelque chose d'autre qui se trame. Lorsque Buster Keaton est en mode poursuite sur La Générale, on nous fait *entendre* que c'est là héroïsme, aventure, mais justement Keaton dans ses gestes, dans le montage même qu'il en fait, se garde bien de nous le dire et nous montre plutôt ce qu'il y a de douteux dans les schémas que l'on veut bien plaquer sur l'action. L'enchaînement de l'action est toujours au bord de se désenchaîner. Ou plutôt : l'action est proprement ce qui se déchaîne sans cesse. Et les gags keatonniens sont toujours ce qui vient déstabiliser une situation trop déterminée dont l'évidence entendue, trop pleine et trop entière, interdit justement la grâce : tel ce moment dont on ne sait que faire, sinon en rire, tellement il rompt promptement la logique des choses, où elle jette une planche trouée par-dessus bord alors qu'il attend du bois pour faire avancer la locomotive poursuivie, songeant sans doute que seul ce qui est sans accroc peut se donner à brûler, que le bois doit être parfait pour réaliser son office. Inadéquation, poésie, grâce d'une réponse qui désenchaîne l'enchaînement trop bien réalisé jusque-là et qui pousse à rire, obnubilée, pourtant, proprement par la musique, ce nuage sonore qui masque ce qui se passe, donnant trop à entendre, empêchant de voir. Pas de rire dans la salle.

Ce processus d'identification univoque où l'élément visible n'est entendu que sous un chapitre précis qui lui interdit la pluralité des sens atteint son comble dans l'utilisation, tout au long du film, de ce qu'il faut bien appeler une ritournelle : une phrase musicale tirée d'une chanson de Moustaki qu'interprète en fin de parcours, lors du générique, Anna Mouglalis. Comme toute ritournelle, elle revient, et joue le rôle de ce qui réinscrit régulièrement l'action du film dans un carcan qu'elle ne connaît pas, au point de proprement la *surdéterminer*. On sait bien depuis Deleuze la nécessité de la ritournelle, en tant qu'acte de territorialisation, en tant qu'elle est ce qui assure d'une prise sur le chaos par l'institution d'un chez-soi. Reprendre pied, oui, quand il le faut et au moyen d'une ritournelle ; mais les films de Buster Keaton sont justement ce lieu glissant, parce que toujours indécis, où l'on risque sans cesse de perdre pied : un lieu burlesque par excellence, la chute - aux deux sens du terme - n'étant jamais loin. Encore fallait-il accompagner ce beau risque... et non pas empêcher Keaton et ses spectateurs de le courir.

Nicolas Millet

Dernier tango à Paris

Le dernier tango à Paris raconte l'histoire charnelle et sans limite d'un veuf américain de quarante-cinq ans, Paul (Marlon Brando) et d'une jeune parisienne de vingt ans, Jeanne. Tout en restant des étrangers l'un pour l'autre (ils s'interdisent d'échanger leurs prénoms), l'homme mûr et la jeune fille se donnent des rendez-vous érotiques dans l'appartement vide loué par ce dernier.

Dans les années 70, l'impudeur de cette histoire a un peu scandalisé et beaucoup ravi. Mais elle a surtout occulté une question intéressante bien que très simple : pourquoi est-ce que Jeanne tue Paul à la fin du film?

Après avoir adhéré à tous les caprices sexuels de son amant, Jeanne l'assassine au moment même où il semble enfin décidé à l'aimer « comme il faut ». Dès lors que cet être jusque-là insaisissable et obscène devient tendre et galant, elle s'enfuit ; et comme il s'obstine, elle le tue avec le revolver de son défunt père, ancien Colonel pendant la guerre d'Algérie. Elle déclare ensuite à propos de son amant assassiné : « je ne connais pas cet homme...je ne sais pas son nom...il a essayé de me violer...c'est un fou ». Ce plaidoyer final n'est pas faux : la règle d'anonymat imposée par Paul, la célèbre sodomie au beurre, et bien d'autres scènes en témoignent. Mais Jeanne a toujours été consentante, et à ce stade du film, ce prétendu « fou » dangereux ne prétend que lui parler d'amour...et avec tendresse.

Pourquoi Jeanne se sent-elle donc violée au moment même où elle cesse de l'être ?

C'est peut-être à la lumière de cette question que les scènes où l'héroïne parle de son père mort prennent tout leur sens. Sous leurs airs de digression, ces scènes avec sa mère, mais aussi avec son amant, où Jeanne évoque le beau Colonel, « si séduisant dans son uniforme » sont des indices essentiels. « Je

l'adorais », va-t-elle jusqu'à crier aux oreilles de Brando qui lui avait pourtant interdit de parler de choses intimes pendant leurs rendez-vous érotiques...

Or un amour aussi incestueux pour le père n'est concevable dans l'esprit d'une jeune femme que tant qu'elle sépare soigneusement l'amour sexuel (qui relève de la transgression, voire du viol) et l'amour sentimental (qui exclut alors par définition le partenaire sexuel). Tant qu'elle ignore le nom de son amant et que leur relation se cantonne à du purement-impur, Jeanne est à l'abri de la faute. Mais dès lors que ce dernier prétend passer d'un amour à l'autre, la frontière entre amour filial et inceste sordide est brouillée, et c'est en cela que consiste pour elle le viol insupportable.

Bertolucci s'amuse d'ailleurs ouvertement à faire de Marlon Brando un monstre à deux têtes : avec une tête d'amant, et une tête de père. Dans la salle de Tango, par exemple, Paul fait boire du whisky à Jeanne en murmurant « une gorgée pour papa » - Jeanne obéit alors, comme hypnotisée, même si elle se ressaisit juste après et proclame à nouveau leur rupture. Mais c'est surtout lorsqu'il s'avise d'enfiler la casquette militaire du père de Jeanne après avoir fait irruption chez elle, que Brando devient radicalement monstrueux : cet inconnu que Jeanne voyait uniquement dans son appartement vide ose maintenant surgir dans l'appartement familial et endosser le plus bel attribut de son père ... C'en est trop ! Il faut avouer qu'à ce moment là, le monstre sacré d'Hollywood prend un air si doux qu'il en devient inquiétant même aux yeux du spectateur. Pour Jeanne, ce chapeau et cet air paternels sur le visage de son partenaire érotique sont une menace (ou une tentation) insurmontable. Alors elle se sauve comme elle peut, grâce au vieux pistolet du défunt Colonel. Elle a de la chance : Bertolucci lui fait « tuer le père » avec l'arme du père.

C'est ainsi que ce film simplement sulfureux prend la dimension d'une minutieuse autopsie du passionnant conflit entre l'amour et...l'amour. Car comme chacun sait, les réalités les plus contradictoires se cachent souvent sous cette homonymie.

Judith Sibony

Jardin naturel

C'est à Paris mais ce n'est plus Paris car les Parisiens y rêvent d'ailleurs.

Rue de la Réunion, contrefort sud du Père Lachaise ; le jardin dit « naturel » se love entre les crèches, les immeubles HLM, et les quinze mètres de dénivelé sur lesquels s'appuie la rêverie du cimetière.

Jardin « naturel » parce qu'on n'y plante jamais aucun narcisse ni aucune jacinthe, parce que les arbustes n'y subissent aucune taille saisonnière, parce que les mauvaises herbes sont invitées à l'envahir et ne s'en privent pas. C'est un peu le rejeton d'un fragment de « la petite ceinture », qui passe à quelques centaines de mètres.

Soir de tempête aujourd'hui : les grilles resteront closes. Je n'errerais pas autour du minuscule bassin asphyxié de lentilles d'eau ; pas un enfant ne s'alarmera de la balle de golf flottant en son centre, polluant les couleurs et textures terreuses qui conviennent au lieu et à la saison — le blanc est sale parfois. Cet enfant ne se passionnera pas soudain, à grands cris, pour les araignées courant à la surface de l'eau ; je n'échangerai pas de sourire avec son père. Je n'irai pas non plus aux nouvelles de la jeune pousse d'arbre découverte la dernière fois, qui perçait une gangue de feuilles mortellement soudées par leur réciproque corruption. Était-ce un orme, un frêne, un hêtre, un bouleau ? Je m'en moque un peu.

Soir de tempête aujourd'hui : à travers les grilles j'ai observé un chat, maître incontesté de ce jardin naturel fade, qui fait du bien.

Maylis Rabaud

Maria pleine de grâce Joshua Marston

Contre-plongée sur l'affiche : une très jeune femme ouvre la bouche pour recevoir l'hostie que lui tend une main divine.

Plan rapproché : l'hostie s'avère être une balle de cocaïne enveloppée, comme celles que les *mulas* passent à la frontière nord-américaine dans leur ventre.

Je vous salue Marie, pleine de grâce, le seigneur est avec vous, béni soit le fruit de vos entrailles... Il fallait oser.

On s'attend un peu au énième documentaire pour soirée *Thema* sur les passeurs de drogue, à la destinée de ces anonymes qui acquièrent leurs cinq minutes de célébrité en décédant d'overdose – une mort de star. Extase létale au lieu d'une vie rêvée...

Le film offre en effet une reconstitution minutieuse du parcours de la *mula*, de l'inévitable scène de l'ingestion des gélules à l'arrestation d'une des passeuses et à l'overdose d'une autre. La boucherie qui s'ensuit lorsque les dealers récupèrent la drogue dans le cadavre (dans le corps ?) est habilement laissée aux bons soins de notre imagination. Choc assuré, effet de surprise nul...

La divine révélation du film, c'est sa jeune interprète, Catalina Sandino Moreno, qui donne sa chair et son sang au personnage de Maria avec ses aspirations, ses révoltes, ses angoisses et son aplomb. La caméra sait s'effacer jusqu'à devenir l'œil du spectateur et le rendre perméable à la puissance de Catalina/Maria tout au long de son parcours initiatique.

Au départ, un avenir tout tracé : les journées d'humiliation à l'usine, un mariage de convenance et la vie chez la belle-famille, que Maria, du haut de ses dix-sept ans, décide de plaquer. On en aurait fait autant à sa place, et c'est cette réminiscence de notre adolescence qui nous met en phase avec le film, au-delà des racines culturelles.

En digne petite cousine des héroïnes de Pagnol, naïves filles-mères campagnardes, Maria décide d'aller à la ville pour découvrir la Vraie Vie, et se laisse prendre au piège d'un jeune homme mal intentionné. Mais la ressemblance s'arrête là. En effet, si Maria accepte de « louer » son corps, elle est bien une enfant de son temps, cynique et égocentrique, fascinant mélange de volonté et de

fragilité. Comme toute adolescente, elle aspire à faire ses propres choix, à être autonome. L'inconscience de risquer sa vie et celle de l'enfant qu'elle porte pour une somme dont elle ne saura que faire – à l'image de son amie passeuse qui vit seule dans sa grande maison luxueuse – suggère en filigrane une tentation d'autodestruction. Car Maria ne se projette pas réellement dans l'avenir : il est inimaginable que sa famille accepte l'argent d'un tel trafic ; elle se prépare donc à consommer la rupture avec les siens tout en se servant d'eux pour justifier son choix. Elle veut se donner les moyens de vivre sa vie sans avoir d'objectif réel. Les moyens... sans la fin.

Je m'embarque corps et âme avec Maria lors de son voyage, lestée de quelques kilos de drogue et d'un fœtus. Silences, mouvements de caméra souples qui suivent au plus près le visage et les déplacements de la jeune fille, dont un regard suffit à trahir la peur qu'elle cache sous son air crâne.

Les quelques outrances - notre passionaria réclamant aux dealers qui ont charcuté son amie le salaire de la morte afin de lui offrir une sépulture chrétienne – ne m'empêchent pas de savourer avec délice ce roman d'apprentissage, genre enchanteur pour toute personne qui remet régulièrement sa vie en question...

En l'espace d'une semaine, j'accompagne Maria dans son passage à l'âge adulte, à travers les choix qu'elle fait, ses erreurs et ses gestes sublimes. Les caprices de son amie Blanca, qui rentrera sagement au bercail après ses mésaventures, servent de contrepoint – grossier – à cette maturation. Sa vie, Maria finira par la choisir en assumant sa maternité et en « renaissant » aux États-Unis, où tout est à construire. La fin... sans les moyens.

Le dernier plan, magnifique, suit pendant deux longues minutes le visage de Maria, qui se recompose lentement après qu'elle a balayé ses attaches et dit adieu à son enfance. Le regard baissé remonte peu à peu jusqu'à fixer un point derrière nous, avec une assurance et une sérénité nouvelles... Je regagne mes pénates les yeux dans le vague, en fredonnant le générique : *Aqui esta mi vida*, ma vie est ici...

Aude de Paillerets

Marchand de couleurs

Le Larousse définit le droguiste comme un « marchand de couleurs ».

Il est une boutique (presque une échoppe), située face à l'église St Eustache, qui est un commerce de couleurs. Plus simplement, une mercerie mais le terme est un peu fade pour désigner ce magasin. Il s'agit, plus exactement, d'une caverne d'Ali Baba pour mamies tricoteuses, créatrices excentriques en accessoires féminins, brodeuses ou uniquement curieuses.

La boutique est petite. Dès l'entrée, sont suspendus des écheveaux de laine, de lin, de coton aux tons chamarrés. Dans les rayons, bocaux de perles chatoyantes, biais, rubans diaprés, boutons nacrés présentés dans des nuanciers, sont disposés méthodiquement. La clientèle est exclusivement féminine. Il est rare qu'un homme entre dans ce magasin propice aux dépenses superflues, destinées à assouvir un caprice, une envie soudaine d'ornementation !

La vendeuse y est généralement jeune et peu avenante. Elle arbore toujours un accessoire « fait maison », une bague, un collier, des boucles d'oreilles. A la caisse trône la patronne, seule figure aimable de la maison, semblable à Octave Mouret veillant et régissant sur le Bonheur des Dames, satisfait d'avoir su cerner les fantaisies de la femme de son époque. Seule distinction : l'engouement pour le grand magasin a fait place au bonheur de l'intimité d'un petit commerce.

Il y a, dans cette boutique, un aspect enfantin. Les couleurs, les petits casiers pleins de babioles, les perles semblables à des bonbons acidulés, tout un univers qui réveille l'envie de jouer à la marchande, de confectionner un bijou à l'occasion de la fête des Mères, de s'inventer de nouveau princesse, fée, magicienne...

Et, faute de pouvoir s'offrir le magasin tout entier, on en sort avec quelques bricoles qui finissent dans la vieille boîte à gâteaux en fer blanc, réceptacle des vieux boutons hérités des grand-mères.

Elsa Huvet

Images du Monde flottant

Peinture et estampes japonaises VII^e-XVIII^e siècles

Grand Palais, Paris, 27 septembre 2004-3 janvier 2005

Déroutants paravents. Tout y semble disposé sans intention, sans plan. Méandres de nuages et de rivières, écharpes de brume enlacées aux troncs noueux des arbres, fleurs et feuillages floconnant comme neige : la multiplication des écrans installe le secret au cœur du paysage. Interstices ménagés entre les rochers, jours laissés parmi les branches des cerisiers en fleurs, entrebâillement des nuages, transparence imperceptible des canisses ou des vêtements : c'est toujours sur le mode de la trouée que les scènes se donnent à voir. Plaisir du regard volé, de la saynète surprise. Ici un groupe d'opiomanes allongés sous les arbres, là une théorie de danseurs aux costumes chamarrés, une assemblée accroupie autour d'un kabuki, un groupe de femmes discutant sous une ombrelle, ailleurs encore un mendiant, un scribe, une leçon de sabre. Plus que tout autre peinture, celle-ci exige de l'œil une lenteur, une paresse. Invitation à la flânerie, à l'effeuillage de l'image, au soulevé de ses pans : déshabillez-moi, nous dit le paravent.

Parce qu'aucun perspectivisme ne vient en indiquer le cœur, parce que l'image ici est foncièrement décentrée, l'œil ne peut rien faire qu'errer, s'abandonner à une perpétuelle relance de son parcours. Nul cadre pour l'arrêter, nulle architecture pour le guider. Pas même un souci d'équilibre des volumes ou de différenciation des plans qui révélerait la présence rassurante d'une intention au principe de l'image. De toutes parts à la fois les détails font signe au regard, violentant son habitude d'embrasser le tableau d'un coup. Peinture de la prolifération des saynètes éparses, de la semaison généreusement désordonnée, de la prévalence du local : du rhizome, diront certains, quand notre œil est façonné à l'arbre. Ici, rien à faire qu'à prendre son temps : impossible de passer et de dire « j'ai vu ». Muser, aller et venir le long du paravent, coller à l'image - sous peine de ne rien voir du tout. Voilà une peinture qui dure, qui impose sa durée et sa spatialité toujours débordante à l'œil. Dont on n'a jamais *fait le tour*.

On s'installe donc dans l'image, on s'applique à en scruter les trouées. Mais c'est pour être aussitôt pris de vertige. Car dans un instant les nuages font se refermer, le vent agiter les branches des arbres qui à nouveau nous dissimuleront la scène un instant entrevue. Le fond d'or lui-même, sur lequel se découpent si

nettement les figurines costumées, ne sera pas long, on le sent, à se dérober : déjà, dans une contradiction à la Escher, il est à la fois ce qui exhibe et ce qui dissimule, le plancher sur lequel on se promène et le plafond sous lequel on disparaît. Monde instable, évanescent. Toujours en instance de disparition. Que l'on découvre par la serrure d'une porte, avec l'impression de surprendre un paysage qui n'a pas été disposé pour être vu, qui ne se sait pas regardé. Se dépêcher, alors : vite, tout parcourir, tout voir. Epuiser sans pouvoir embrasser : désir absurde, vain orgueil dont le mont Fuji, serré dans un coin de l'un des plus beaux paravents, semble sourire avec indulgence, imperceptible tache blanche si peu reliée au reste du paysage que longtemps d'abord, malgré le titre pourtant explicite, elle échappe à notre œil malhabile. Monde flottant, oui, décidément.

Phallus champignon

L'estampe érotique, de la même façon, est irrémédiablement scindée en deux : les corps et les visages d'une part, les sexes de l'autre. Rupture spatiale - les sexes sont toujours désaxés, dévissés par rapport aux corps - mais aussi chromatique et stylistique : candeur des peaux, simplicité des costumes, pureté des expressions seulement indiquées d'une ligne, à côté desquelles vient jurer le *froncé* des sexes. Paradoxe d'un hyperréalisme tel qu'il en devient irréalisme radical. L'hypertrophie, la surcharge de villosités, l'outrance du guillochis aboutissent à cet effet extraordinaire : alors même que tout - l'incarnat violent, le pan de vêtement soulevé, l'encadrement des corps un instant désajointés - le désigne comme le cœur de la scène, le sexe devient invisible. Le phallus est là, sous nos yeux, jailli bizarrement du kimono, obscène, et nous ne le voyons pas. Gros champignon, tout au plus : amanite, trompette-de-la mort. Mais si soudain nous l'apercevons, il nous happe. Et c'est alors le reste de la scène qui cesse de nous être visible : ne subsiste que l'étrangeté radicale de l'objet, son énormité, son courroux presque comique. Entre les deux spectacles - pose langoureuse des amants et face-à-face cru des sexes - nul compromis possible. Tout au plus l'œil peut-il, au prix d'une conversion toujours recommencée, aller et venir de l'un à l'autre ; les embrasser ensemble, tout le jeu du tableau l'en empêche. Là encore, Escher : il faut choisir, l'escalier monte *ou* descend.

Sylvain Prudhomme

Chez Jean
8, rue Saint-Lazare, Paris 9^{ème}

Le plafond est haut, charpenté à la manière des vastes auberges. La salle a donc un beau volume, elle est confortable et sa décoration est suffisamment sobre pour pouvoir se concentrer au mieux sur son assiette. Le maître d'hôtel fait preuve d'une belle discrétion qui laisse transparaître du respect et de la sympathie pour les clients. Parle avec une passion retenue de ses vins. Le service est souriant mais laisse ma table les verres vides alors que la carafe de vin est resté entre leurs griffes, à la manière des grands restaurants. Je ne supporte pas (n'est pas le Grand Véfour qui veut).

La cave est belle, assez équilibrée, avec des Bordeaux solides et carrés, de belles références du Languedoc-Roussillon (ce soir-là un excellent Domaine d'Aupilhac, « Le Carignan », de Sylvain Fadat, 2001), moins nombreuses pour la Loire et la Vallée du Rhône mais avec des choix sûrs (Villeneuve et Chave). La promesse nous a été faite de s'enrichir en Bourgogne et de se concentrer dorénavant sur les points faibles de la carte : Alsace, Provence et Corse (il est temps de comprendre sur le continent la valeur insulaire). Un seul vin italien (ce qui aurait valu une remarque acerbe de Stendhal). A noter les excellents Bas-

Armagnac servi en fin de repas : Domaine d'Ognoas, 1989 et 1962. Les fines cigarettes suivent : plaisir achevé.

Si l'on continue à apprécier, après le vin et les alcools, ce qui tourne autour de l'assiette, alors saluons la qualité du pain (mon Dieu, si tous les restaurants n'avaient pas oublié l'élémentaire : la panification), les biscuits et les délicieuses pâtes de fruits (orange-fruit de la passion) qui accompagnent le café. Le repas aurait donc pu être merveilleux. Le seul hic, et pas des moindres, est celui de la cuisine : timide et peu convaincante.

Soupe de tomate, conchiglioni farcis au lapin et cumin : une soupe qui ressemble plus à une sauce tomate et des pâtes farcies trop sèches ; bavette d'ail poêlée au sésame et piment, vinaigrette « mange-tout » : demandée saignante, servie à point, voire plutôt cuite pour certains morceaux, rien de passionnant. Prétentieux même. Enfin une amandine chocolat-pistache, mirabelles et sorbet au fromage blanc : là encore timide avec des saveurs cloisonnées.

Tous ces plats ne sont que de simples additions de goûts isolés. La cuisine de Chez Jean, ce soir-là, était poussive et n'avait pas le talent (pourtant revendiqué) de réussir l'amalgame magique des saveurs et des textures.

Damien Baldin

Les Revenants

Un film de Robin Campillo

Revenir. Non pas même hanter. Mais revenir : reprendre place. Deux possibilités alors. Soit la place est vacante : la douleur de la disparition, le souvenir sont à ce point vivaces et entretenus que le défunt, revenu d'entre les morts, et revenant ici, maintenant, reprend sa place. Le sentiment d'absence est si fort qu'il devient ce corps qui, grave, retourne à son lieu propre, c'est-à-dire à côté des siens. Par nature, il est attiré et se dirige vers le vide qu'il a laissé. Soit l'oubli a fait son travail : le lieu s'est résorbé, la trame de la vie de l'un s'est resserrée au point d'interdire la possible réinsertion de l'autre. Deux façons, donc, de faire son deuil : celle qui accepterait l'autre s'il revenait, celle qui le refuserait - et qui de nous osera dire, juger laquelle des deux est la meilleure, la plus réussie...

Le revenant doit retrouver sa place. Il doit se « réinsérer ». D'abord en un sens platement économique : la réapparition des disparus, outre l'impact psychologique qu'elle cause sur les vivants, risque de dérégler leur économie. Que faire de tous ces gens qui, puisque ce ne sont nullement des spectres, des fantômes, ont besoin de soins, d'attention, utilisent telle ou telle infrastructure et pourtant ne contribuent plus en rien à la richesse nationale ? Ils s'étaient retirés à jamais, et nous avons tous compté là-dessus. « Que ne sont-ils restés dans leur retraite définitive ? », semble-t-il se chuchoter lors des nombreuses « réunions de crises » qu'il nous est donné de voir.

Ensuite, et c'est le sens fondamental dont le sens économique n'est qu'une suite, un effet, les revenants doivent se réinsérer dans l'être : le leur propre et

celui de leur(s) proche(s). Ce qui doit jouer ici c'est justement le jeu laissé par le deuil, la vacance du lieu qui seul permet l'accueil de l'autre.

Lui (Jonathan Zaccai) revient. Mais Elle (Géraldine Pailhas) refuse d'aller le retrouver. Il reste seul au milieu de ces femmes et enfants, hommes, dont la famille n'a pas voulu ou n'a pas pu se manifester. La manifestation ne demande donc pas seulement, de la part du vivant, sa présence mais tout aussi bien l'espace vide qui permet de recevoir l'autre. Et Elle, est justement celle qui, peu à peu, accepte de jouer le jeu, le jeu qui marque l'écart, l'espacement qui doit avoir lieu en soi pour desserrer la trame trop serrée de son propre être. Elle laisse un vide s'installer en elle. Non qu'elle ne sentît plus un vide lorsqu'elle pensait à l'autre, mais ce vide était devenu à ce point plein qu'il ne pouvait y avoir de place pour l'autre, le jour de sa (re)venue. Elle laisse donc le jeu s'installer entre elle et ses souvenirs pour que Lui puisse s'y glisser, de la même façon qu'il se glisse dans l'eau, lorsqu'un après-midi, ils décident d'aller nager ensemble : lentement, mais inéluctablement.

Elle, accompagne ce mouvement, le suit, mais ce n'est que pour mieux le perdre. S'il est revenu ce n'est que pour mieux repartir. Elle le suit jusqu'au bout, le plus possible, mais le perd une fois de plus - les revenants, en effet, dans le film, se regroupent et élaborent un plan de fuite. Revenir pour repartir ? Qu'y gagnons-nous, nous, les vivants ? Pas grand-chose. Rien peut-être. Si. La possibilité d'accompagner l'autre jusqu'à son départ, de vivre cette séparation. Elle le perd, mais ce n'est plus de la même façon. Elle le suit jusqu'au dernier instant - ce qu'elle n'avait pu faire lors de « l'accident », celui qui suivit leur dispute et où elle n'était pas, où elle n'avait pu avoir sa place. Elle l'accompagne jusqu'à ce qu'il disparaisse à nouveau. Et c'est peut-être cela faire son deuil : courir sur l'erre de l'autre jusqu'à son extrême limite, qui est celle de sa propre possibilité et de la nôtre tout autant. L'accompagner jusqu'au bout, donc, symboliquement, c'est-à-dire réellement, pour marquer le deuil comme l'on peut « marquer le coup ». Ce qui n'exclut pas la répétition. Si le défunt n'est plus celui qui hante, mais celui qui proprement revient, il faut penser tout aussi bien la répétition du deuil. Et peut-être, le deuil n'a-t-il de sens qu'à se répéter sans fin. Il faut sans cesse y *revenir*. Revenir jusqu'au lieu des erres rompues, des hautes erres, là où l'autre s'est effacé, pour vivre sa mort, l'impossible. C'est peut-être cela, entre autres, que nous donne à penser ce beau film. N'est pas revenant celui qu'on croit : car survivre à la mort de l'autre, c'est revenir à lui sans fin.

Nicolas Millet

Vanitas

Jana Sterbak

Un chaperon tout vêtu de rouge, une jeune femme des années 1960 assise déhanchée à même le sol. Les pieds sont nus, les ongles vermillon, les cheveux délicatement emmêlés, les lèvres rouge sang. Le sourire n'est pourtant qu'esquissé. Le regard est perdu dans le vide, sous les cernes profondes, tout comme le corps noyé dans l'ample tunique écarlate. Ivoire, frêle, il disparaît sous la violence et l'éclat de la couleur. La robe, tout en volumes, en volutes, en épaisseurs étouffe. L'encolure en ruisselle en plis pourpres jusqu'au ventre : là un bourrelet, enflé et brillant, étonne. Et le monochrome même n'en n'est pas un, parsemé de touches blanches ou violines.

Seconde peau, protection, provocation, séduction ? La robe de Jana Sterbak est une robe de chair - plus exactement de tranches de bavette crue patiemment cousues ensemble. A chaque exposition, la photographie est accrochée, et une nouvelle robe est recréée, présentée sur un mannequin, offerte à nos sens. L'effet est immédiat, entre fascination et dégoût : on détourne le regard, mais les yeux voudraient toucher, sentir, sonder. Et je me surprends à éprouver cette envie : l'enfiler, la passer, cette robe. Sentir son poids sur mon ventre, son élasticité, ma chaleur qui s'y propage et lui redonne vie. Me sentir femme de Cro-Magnon, animale et vorace, amazone.

Mais plus tard je suis revenue : la viande devenait cuir. À côté de la photographie à la peau bien vivante, rouge cramoisi, la chair s'asséchait, se flétrissait. *Vanitas, robe de chair pour albinos anorexique* et le pourrissement, le dépérissement de la chair, du corps était là, devant moi.

Aurélie de Lanlay