

24 iMAGES

N°184 | octobre - novembre 2017



DAVID
LYNCH



20^e

Rencontres internationales du documentaire de Montréal



9 — 19
nov. 2017

Montreal
International
Documentary
Festival

ridm.ca



3 ÉDITORIAL



Couverture composée
à partir d'un dessin
au fusain de
David Lynch:
Who is in my House?

DOSSIER

DAVID LYNCH – Au carrefour des mondes

- | | | | |
|----|--|----|--|
| 5 | Introduction | 26 | <i>Twin Peaks: Fire Walk with Me</i> (1992) |
| 6 | La dernière frontière du cinéma | 27 | <i>Lost Highway</i> (1997) |
| 11 | DL sur DL – Une discussion avec Dennis Lim autour de David Lynch | 28 | <i>The Straight Story</i> (1999) |
| 15 | <i>In Heaven Everything Is Fine</i> | 29 | <i>Mulholland Drive</i> (2001) |
| 20 | Les premiers courts métrages (1968-1973) | 30 | <i>Inland Empire</i> (2006) |
| 21 | <i>Eraserhead</i> (1977) | 31 | Interférence : la géographie sonore chez David Lynch |
| 22 | <i>The Elephant Man</i> (1980) | 35 | <i>On the Air</i> (1992) |
| 23 | <i>Dune</i> (1984) | 36 | <i>Twin Peaks: The Return</i> |
| 24 | <i>Blue Velvet</i> (1986) | 38 | Ces choses plus grandes que nous tous |
| 25 | <i>Wild at Heart</i> (1990) | 40 | Bédé – Une entrevue avec... David Lynch |

CHEMINS DE TRAVERSE

- | | | | |
|----|---|----|--|
| 45 | Hommage – George A. Romero – par Ariel Esteban Cayer | 52 | ItinErrances vidéographiques – Le cratère des images
(Pink Floyd à Pompeï) – par Marc Mercier |
| 46 | Hommage – Jeanne Moreau – par Gérard Grugeau | 54 | Cin-écrits – L'Homoman à la caméra de Jean Pierre Lefebvre |
| 48 | SérieMania – <i>The Leftovers</i> – par Céline Gobert | 55 | DVD – <i>Les Arts de la parole</i> d'Olivier Godin |
| 50 | Le cinéphile ludopathe – L'histoire aux cent fins –
par Damien Detcheberry | | |

POINTS DE VUE

- 57 Le problème d'infiltration de Robert Morin
58 L'ornithologie de João Pedro Rodrigues
60 La petite fille qui aimait trop les allumettes de Simon Lavoie
61 Good Time de Benny et Josh Safdie
62 Logan Lucky de Steven Soderbergh
63 La résurrection d'Hassan de Carlo Guillermo Proto

Vidéotheque interdite

- 64 *Vicious Lips* (1986) d'Albert Pyun
64 *L'effroyable secret du docteur Hichcock* (1962) de Riccardo Freda



ÉDITORIAL

S'il y a un événement qui aura particulièrement marqué l'année cinéma 2017, c'est bien le retour inespéré et acclamé de David Lynch derrière la caméra, onze ans après *Inland Empire*, pour ce qui ne constitue rien de moins qu'un film de 18 heures : *Twin Peaks: The Return*. Attendu comme le messie lors du dernier Festival de Cannes, le cinéaste a éclipsé en un clin d'œil tous les films de la sélection. Certes, on peut toujours imputer à une sélection un brin décevante cet engouement incontrôlable. Ceci dit, force est d'admettre que des créateurs de la trempe de Lynch, il ne s'en fait presque plus. Que l'on apprécie ou non son œuvre, Lynch fait partie de cette catégorie en voie de disparition que furent les *cinéastes d'art et d'essai populaires*. Des noms connus des cinéphiles et du grand public, dont la seule mention permet d'évoquer des univers singuliers et immédiatement identifiables. À l'heure où la critique et le public suivent – malgré eux – des chemins de plus en plus distincts, Lynch est peut-être l'un des rares noms à pouvoir les rassembler.

C'est en tout cas une des raisons qui a présidé à l'élaboration de ce numéro en grande partie consacré à l'œuvre du cinéaste américain. Le premier dossier d'une telle envergure depuis celui que Gérard Grugeau et Diane Poitras avaient bâti autour de l'œuvre de Peter Mettler en... mai 2012 ! Outre sa popularité, la fascination qu'exerce Lynch s'explique également par son parcours improbable (peintre, menuisier, cinéaste, musicien, auteur de bande dessinée, vendeur de café, expert en méditation transcendante, etc.), son talent indéniable de plasticien et la puissance symbolique de son univers créatif. À mi-chemin entre l'avant-garde et le cinéma narratif populaire, les films de Lynch sont en effet des objets d'étude rêvés. Leurs récits ouverts à toutes les interprétations, leurs inclusions de figures directement sorties de théories psychanalytiques ou d'écrits religieux et spirituels, leurs références à l'histoire du cinéma et de la culture américaine en font des énigmes suffisamment intrigantes et insolubles pour occuper la carrière entière de plusieurs universitaires. En outre, la passion critique que son œuvre provoque est décuplée par le fait que Lynch lui-même s'enferme dans le silence. Homme de peu de mots, le cinéaste refuse de livrer les clefs de ses films et ne discute presque jamais de leur portée symbolique.

Comme le mentionne Dennis Lim dans son livre *David Lynch – The Man From Another Place*, il y a un double défi lorsqu'on décide de s'attaquer à Lynch. D'une part, l'imposante quantité d'articles et d'ouvrages publiés. D'autre part, la difficulté à mettre en mots la sensibilité *lynchienne*, tout aussi reconnaissable qu'insaisissable. Pour ce dossier, nous avons décidé de multiplier les angles d'approche et les collaborations, afin de proposer un tour d'horizon qui puisse être, du moins l'espérons-nous, abordable pour les non-initiés, intéressant pour les experts et pertinent pour ceux qui ne jurent plus que par *Twin Peaks: The Return*.

Ainsi, tous les longs métrages et plusieurs des courts métrages de Lynch sont revisités individuellement. *The Return* est analysé par Charlotte Selb, Céline Gobert et Dennis Lim lui-même, qui a accepté de se livrer dans nos pages. La critique et programmatrice Kier-La Janisse, auteure de *House of Psychotic Women: An Autobiographical Topography of Female Neurosis in Horror and Exploitation Films*, explore les liens inattendus et profondément lynchien entre la mort réelle d'un musicien proche du cinéaste et la mort fictive de Laura Palmer. Randolph Jordan, professeur et collaborateur depuis ses débuts au site *Web Offscreen*, nous fait profiter de ses connaissances de mélomane et de passionné de conception sonore pour nous faire mieux comprendre les liens entre la matérialité du son et les mondes parallèles chez Lynch. Cette passion du cinéaste pour le son (il est le concepteur sonore des 18 heures de *The Return*) rappelle si besoin est que Lynch a toujours été un artiste multidisciplinaire. Arrivé au cinéma par les beaux-arts, il est peut-être le cinéaste américain qui s'apparente le plus à un artiste de la Renaissance, comme le souligne Dennis Lim dans son livre. Une sorte de touche-à-tout dont la vie tout entière est dédiée à la création artistique. C'est pourquoi le dossier s'ouvre sur un texte de Damien Detcheberry portant notamment sur les créations de Lynch dans le domaine des arts visuels et de l'Internet. Enfin, l'illustre cinéaste lui-même nous a accordé un *entretien dessiné* sans le savoir. Et nous aimons penser que l'auteur de la BD *The Angriest Dog on Earth* n'aurait pas renié cette discussion improbable avec un Alexandre Fontaine Rousseau imaginaire.

— Bruno Dequen



Eraserhead
The Elephant Man
Dune
Blue Velvet
Wild at Heart
Twin Peaks: Fire Walk with Me
Lost Highway
The Straight Story
Mulholland Drive
Inland Empire

Six Figures Getting Sick
The Alphabet
The Grandmother
The Amputee
The Cowboy and the Frenchman
Industrial Symphony No. 1: The Dream of the Broken Hearted49
Premonition following an Evil Deed
Darkened Room
Boat
Chacun son cinéma - segment Absurda
Lady Blue Shanghai
I Touch A Red Button Man
Idem Paris

Twin Peaks
American Chronicles
On the Air
Rabbits
Dumbland
Twin Peaks: The Return

DAVID LYNCH

AU CARREFOUR

DES MONDES

« The Art Life ». C'est ainsi que David Lynch aime décrire son rapport à la création. Connu principalement comme cinéaste, l'artiste américain à la houppette désormais grisonnante et aux chemises boutonnées jusqu'au col est arrivé au cinéma de façon accidentelle, et son rapport au 7^e Art n'a eu de cesse de se nourrir d'une constellation de pratiques artistiques diverses qu'il a toujours poursuivies en parallèle. Contrairement à ses contemporains du Nouvel Hollywood, presque tous issus d'écoles de cinéma ou du domaine télévisuel, Lynch n'est pas un cinéophile. S'il admet volontiers une fascination pour les mélodrames en Technicolor des années 1950, sa première passion demeure la peinture, qu'il étudia à la Pennsylvania Academy of Fine Arts à la fin des années 1960 avec, notamment, son ami Jack Fisk, futur chef décorateur de Terrence Malick et *homme de la planète* d'*Eraserhead*. C'est presque par accident, grâce au succès de ses premiers courts métrages réalisés afin de donner du mouvement à des projets de toiles, que Lynch finira par faire partie de la première cohorte de l'American Film Institute.

Si le cinéma est, entre autres, la rencontre de multiples formes d'art, la multidisciplinarité de Lynch – qui va s'étendre au fur et à mesure des années à la sculpture, à la conception sonore, à la musique, au dessin, au design de mode et au jeu d'acteur – en fait une sorte de *cinéaste total*, capable de s'investir à parts égales dans tous les aspects de la création cinématographique. Aux antipodes du réalisateur professionnel américain, conçu depuis l'époque des studios comme un gestionnaire d'équipe distant, la démarche de Lynch implique toujours qu'il mette la main à la pâte, que ce soit au stade de la conception des décors, de la création sonore et même, à l'occasion, de la fabrication de meubles ou de l'écriture de chansons. Et cet investissement à tous les niveaux peut parfois troubler. En reportage sur le tournage de *Lost Highway*, David Foster Wallace avait écrit à l'époque qu'il était impossible de savoir s'il avait vu un génie à l'œuvre ou un parfait imbécile incapable de gérer un tournage.

Grâce à ses multiples talents, Lynch parvient à créer des univers qui lui sont véritablement propres. C'est d'ailleurs ainsi qu'il aime se définir : comme un « constructeur de mondes ». Une affirmation qui souligne son rapport résolument ambigu au cinéma populaire. En effet, si sa façon de travailler et sa prédilection pour les formes créatives non narratives s'accordent parfaitement avec un cinéma de nature plus expérimental, elles en font un cas de figure singulier au sein du cinéma. Pour reprendre les mots de Dennis Lim, David Lynch est probablement le plus célèbre des cinéastes narratifs d'avant-garde.

Ses films nous invitent ainsi à reconcevoir constamment nos grilles de lecture, puisque le récit, loin d'être la pierre angulaire de l'œuvre, n'est plus qu'une des multiples pièces de créations denses prenant la forme de casse-têtes qui privilégient en outre la collision d'éléments a priori contradictoires. La violence physique et psychologique extrême y côtoie un humour absurde, l'ironie n'est jamais dénuée de sincérité, l'ouverture vers d'autres horizons culturels s'accompagne d'une vision parfois réactionnaire et insidieusement nostalgique de l'Amérique. Lynch est à la fois boy-scout naïf et voyeuriste pervers, rêveur angoissé et éternel optimiste, artiste opaque et homme terre à terre. À l'image des univers parallèles qu'ils mettent souvent en scène, ses films se situent au carrefour de multiples mondes – artistiques, narratifs, politiques, spirituels – et ne sont pas prêts d'épuiser leurs mystères.

Bruno Dequen

LA DERNIÈRE FRONTIÈRE DU CINÉMA

par Damien Detcheberry



Peinture, *Mountain With Eye* lithographie sur papier japonais (2009) et ouverture de *The Elephant Man* (1980)

« Il est difficile de dire si Lynch est effectivement arrivé à la fin de son œuvre cinématographique¹. » Ce commentaire, tiré de l'ouvrage accompagnant l'exposition que la Fondation Cartier (Paris) a consacrée à David Lynch en 2007, résume bien les interrogations légitimes des admirateurs du réalisateur face au hiatus cinématographique qui a suivi la sortie d'*Inland Empire* (2006), et à l'explosion soudaine de créations courtes, d'œuvres vidéo, documentaires, interactives, voire tout bonnement inclassables, qui ont été proposées au public depuis le début des années 2000. Malgré la reprise de *Twin Peaks*, qui semble amorcer un retour en force du cinéaste derrière la caméra, David Lynch lui-même continue d'entretenir le flou sur son possible retour au grand écran².

Profitons alors de l'occasion pour revenir sur cette fascinante exposition à la Fondation Cartier mais aussi sur l'étrange site internet www.davidlynch.com (2002-2013), aujourd'hui malheureusement inaccessible, qui a permis aux plus aventureux des internautes d'observer pendant plus d'une décennie la mutation artistique du cinéaste : laissant de côté son image d'outsider hollywoodien marginal et discret, effacé derrière ses films, David Lynch semble y avoir momentanément trouvé un terrain de jeu adapté à sa voracité pour les formes nouvelles, lui permettant de s'exposer en artiste touche-à-tout, phagocytant tous les supports, tous les médias...

Poésie du recyclage : l'exposition David Lynch à la Fondation Cartier

David Lynch n'a jamais gardé secrets ses talents de plasticien. Mais il a tout de même fallu l'exposition consacrée en 2007 à ses œuvres graphiques pour que le grand public découvre pleinement le caractère protéiforme de son travail. Imposant, tant sur le nombre de pièces exposées – plus de cinq cents – que sur la période de création couverte – depuis les années étudiantes du cinéaste jusqu'à *Inland Empire* (2006) – cet événement a permis d'apprécier à quel point ces activités plastiques, bien que restées dans l'ombre de la médiatique carrière cinématographique de David Lynch, ont

toujours fait partie intégrante de sa recherche esthétique, avant même ses débuts au cinéma³.

L'exposition a de fait rassemblé des œuvres réalisées depuis la fin des années 1960 sur des supports extrêmement diversifiés, allant de toiles de près de trois mètres de haut jusqu'à des croquis effectués sur des boîtes d'allumettes, des serviettes en papier ou de simples post-it, ainsi que d'innombrables photographies, l'intégralité des premiers courts métrages de Lynch, et des expérimentations vidéo destinées à son site Internet. Pour le cinéphile habitué depuis trente ans à l'univers lynchéen, le sentiment d'aborder un espace parallèle, une bibliothèque mystérieuse faite de pièces fondatrices jusqu'ici dissimulées, ne pouvait que rendre l'expérience grisante.

Paradoxalement, le référent esthétique forgé dans la tête du spectateur par les films du cinéaste a peut-être faussé la première lecture de cette exposition qui avait été perçue à l'époque comme une simple émanation de son univers cinématographique. Le foisonnement des œuvres, au contraire, prouve bien à quel point nous n'avions jusqu'ici accès qu'à une seule facette d'un artiste résolument complexe. Les historiens du cinéma et de l'art Andrei Ujica et Boris Groys, dans leur discussion accompagnant le catalogue de l'exposition, ont souligné à juste titre que « *contrairement aux artistes qui disposent d'une autre forme de talent multiple, typique*

des époques culturelles plus récentes, pour lesquels il existe un média principal qui ne cesse de transparaître à travers les autres, Lynch, comme l'artiste de la Renaissance, s'identifie complètement à l'activité qu'il est justement en train d'exercer, en dominant la grammaire de chaque média et en respectant l'autonomie: quand il dessine il est dessinateur, quand il peint il est peintre, à l'instant de la photographie il est photographe, et dans les moments où il tourne il n'est justement rien d'autre que cinéaste⁴. »

Il convient d'ajouter pourtant que, au sein de ces activités cloisonnées, les différentes pièces qui composent l'exposition ne cessent de se référer les unes aux autres: ainsi d'un tableau sans titre représentant un salon vide, qui semble avoir donné naissance aux décors de *Rabbits*, la série de courts métrages diffusés sur www.davidlynch.com puis recyclés eux-mêmes au sein du long métrage *Inland Empire*. Des motifs récurrents traversent les divers matériaux investis par Lynch, comme l'œil qui hante à la fois des cartons dessinés au fusain, de volumineuses huiles ainsi que des photographies, et renvoie inmanquablement au plan qui fera plus tard l'ouverture de *The Elephant Man* (1980). À travers ce dédale d'œuvres volontiers carrolliennes, allant du microscopique au macroscopique, « on y rencontre aussi ces figures, ces thèmes, ces constellations qui sont, d'une part, répétitifs, et qui renvoient, d'autre part, aux personnages et aux thèmes que nous avons toujours rencontrés dans ses films. Cela montre cependant justement que nous n'avons pas affaire ici à une répétition située à un niveau purement formel. La réalité n'est pas du tout que Lynch se contente de répéter certains procédés artistiques, ni qu'il le fait de la même manière dans tous les médias. Tout au contraire: les procédés formels qu'il utilise sont toujours adaptés aux exigences du média concerné et ne peuvent pas être transposés tels quels aux autres médias. Dans ce sens, l'œuvre de Lynch est aussi hétérogène que le sont les médias dont il se sert⁵. » Précisément, ce n'est pas une organisation rationnelle qui permet de lier ces éléments entre eux, mais bien une logique d'ordre poétique qui donne un sens à la répétition des thèmes sur des supports aussi disparates: cette poétique du recyclage atteste surtout d'une syllogomanie⁶ fascinante, qui pousse David Lynch à utiliser comme médium tout ce qui se trouve à sa disposition, à marquer de son empreinte tous les objets, toutes les formes.

www.davidlynch.com: l'antichambre de la création

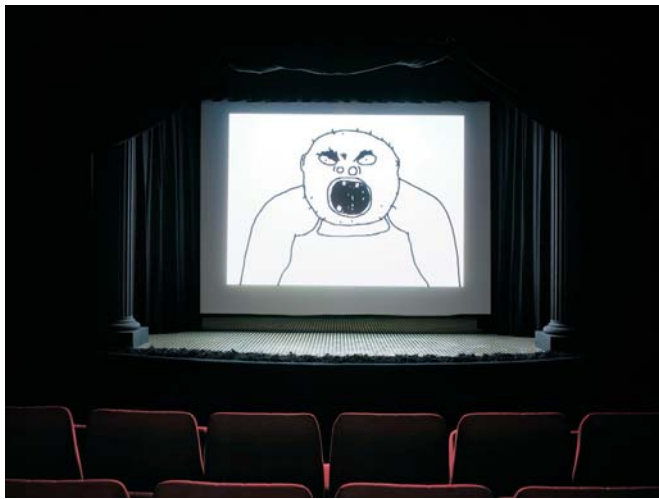
Cet intérêt pour l'hétérogénéité des formes a trouvé son prolongement naturel sur le site Internet www.davidlynch.com, qui est resté actif et alimenté par David Lynch lui-même de 2002 à 2013. De l'aveu même de son instigateur, ce site a été pensé précisément comme un espace de liberté et de création sans limites, soit une nouvelle toile sans cadre faisant fi de la question des enjeux commerciaux, comme il le déclarait en 2001: « il y a bien des « frontières » autour de nous que nous ne discernons pas vraiment. Comme l'Internet, cette nouvelle dimension qui vient de s'ouvrir à nous. On ne connaît pas encore ses contours, mais nous avons désormais un autre monde à explorer. [...] Je suis loin d'être un expert, mais j'ai découvert un univers fascinant grâce à des programmes tels que Photoshop, Flash Animation, Aftereffects, Projects. Un univers où l'on peut créer des œuvres nouvelles⁷. »

Pour quiconque a eu la chance de s'aventurer sur le site, la première impression reste assez similaire à la découverte de

l'exposition de la Fondation Cartier. À dessein, celui-ci se présentait comme un lieu labyrinthique où se mêlaient des propositions aussi hétéroclites qu'intrigantes. On y trouvait un classique espace de vente de DVD, de disques et d'ouvrages, mais également une boutique autrement plus insolite où il était possible de se procurer du café organique « artisanal » et des tasses à café signées par David Lynch lui-même. D'autres liens apparaissaient encore plus improbables, comme un rapport météorologique quotidien délivré par Lynch, ou encore un renvoi vers l'énigmatique *David Lynch Foundation for Consciousness-Based Education and World Peace*. Un espace payant proposait également aux membres un contenu plus riche et tout aussi excentrique, entre autres les premiers courts métrages du réalisateur en *streaming*, des photographies, des compositions musicales, des dessins et des bandes dessinées, des séries animées en Flash, ainsi que des exercices vidéo en tout genre conçus spécialement pour le site. Par exemple, une étrange webcam proposait pendant un temps d'observer une mangeoire visitée de temps à autre par des écureuils. Un système baptisé « disc of sorrow »⁸ se mettant en place à certaines heures, empêchait temporairement les rongeurs d'accéder à la nourriture, permettant ainsi au spectateur de les entendre « pleurer de tristesse »... Enfin, divers gadgets adaptés de l'univers du cinéaste y étaient proposés en téléchargement, dont une sonnerie de téléphone reprenant un dialogue de *Dumbland* – « *I like to Kill Deer* » – des fonds d'écran ou encore des cartes de vœux personnalisables.



Tableau sans titre et Rabbits (série de courts métrages) (2002)



Dumbland (2002)

Il est difficile d'appréhender une à une ces propositions artistiques. Les expérimentations vidéo qui y figuraient constituent par exemple des œuvres minimalistes qui s'inscrivent dans la continuité des séries exposées à la Fondation Cartier. *Intervalometer Experiments* (2004), *Out Yonder* (2007) et surtout *Boat* (2007), sont des essais en prises de vues réelles effectués grâce aux caméras DV dont le réalisateur s'est entiché au début des années 2000. À l'inverse, Lynch s'exerce à une autre palette, celle offerte par les logiciels d'animation sur Internet, avec *Industrial Soundscape* (2008), *Bug Crawl* (2008), et *Dumbland* (2002). Les deux premières vidéos font directement écho au premier court métrage du cinéaste réalisé sur pellicule, *Six Men Getting Sick* (1966), et se présentent comme des tableaux mouvants dont les motifs se répètent inlassablement sur un fond musical d'une « inquiétante étrangeté » typiquement lynchéenne. *Dumbland* s'affiche en revanche comme un projet plus complexe : la série relate, en huit vignettes aux graphismes rudimentaires, les aventures d'un Ubu suburbain, archétype du *White Trash* américain montré dans sa vulgarité la plus extrême. David Lynch en donnait lui-même une description succincte sur le site, dont toute la subtilité tient dans l'utilisation du conditionnel : « *Dumbland* est une série obscène, stupide, violente et absurde. Si elle est drôle, elle l'est parce que nous prenons connaissance de l'absurdité de tout cela. » Il en résulte un exercice de style en forme de défouloir, une abstraction monstrueuse où les personnages sont réduits à leur plus simple expression : le père grogne, pète et frappe, la mère hurle, l'enfant répète les mêmes phrases jusqu'à

l'exaspération... On devine à travers cette parodie outrancière des séries animées américaines modernes la réponse à une certaine forme de télévision flirtant constamment avec la violence, l'abrutissement et les clichés.

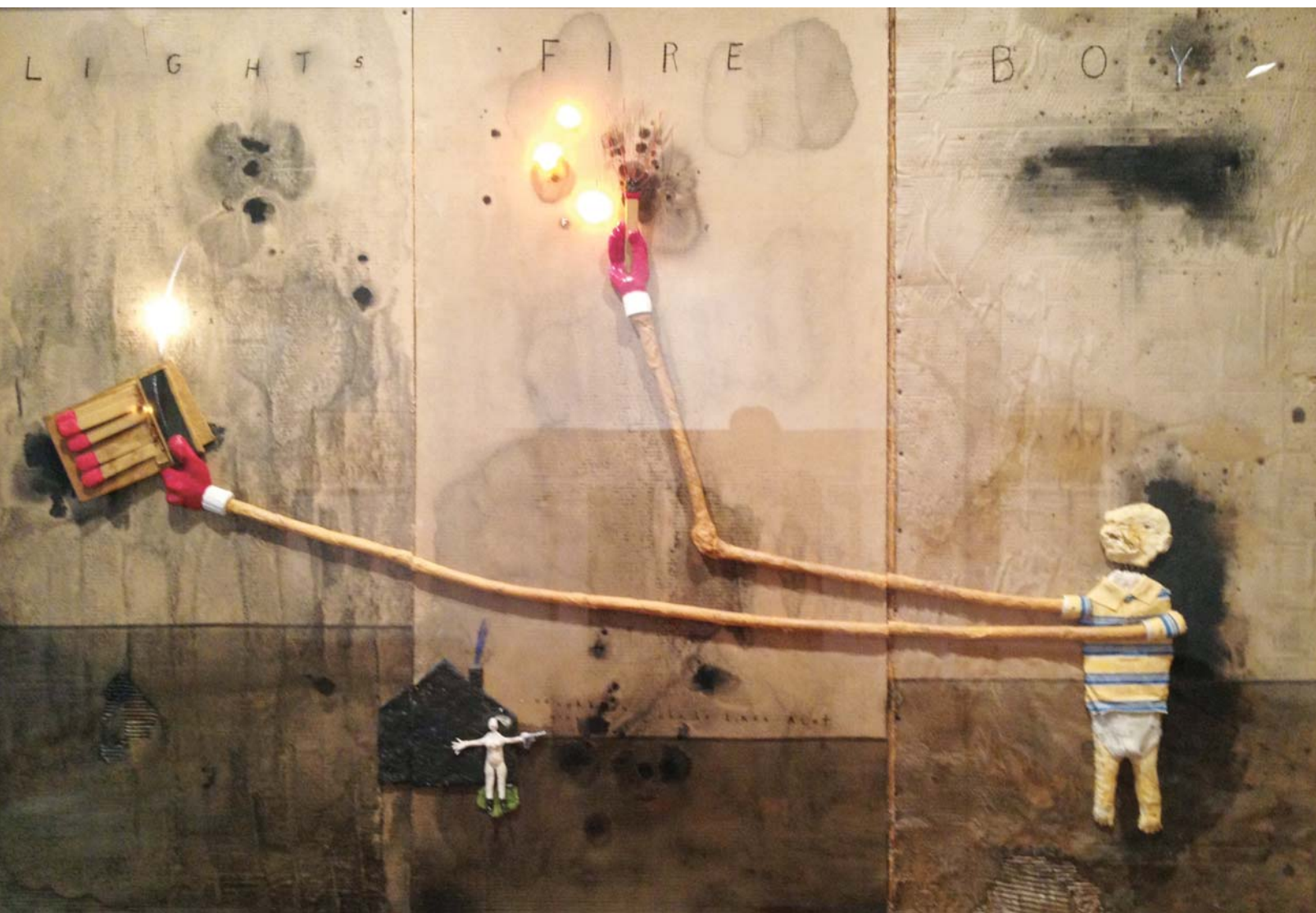
En ingénieux contrepoint à cet affront délibéré au bon goût, on pouvait trouver enfin sur le site un projet autrement plus avenant et ambitieux tel qu'*Interview Project* (2009). Parrainé et produit par David Lynch mais réalisé par son fils Austin en collaboration avec Jason S., *Interview Project* rassemble plus d'une centaine de portraits documentaires – de trois à cinq minutes chacun – réalisés à travers plusieurs États américains. Le stéréotype *White Trash* de *Dumbland* laisse place ici à des personnes modestes, confiant à la caméra leur vie, leurs espoirs et leurs craintes pour l'avenir. À l'instar de *Dumbland* pourtant, la série web *Interview Project* met en avant un aspect peu télégénique de l'Amérique profonde, tout en faisant elle aussi un pied de nez à la télévision, qui caricature trop souvent cette partie du pays ou fait tout simplement l'impasse sur sa triste réalité.

Persona 2.0

Il est dommage de constater que seules certaines œuvres vidéo subsistent aujourd'hui, disséminées sur différents sites Internet ou sur Youtube. Car, à l'image des entretiens qui composent *Interview Project* ou de ce tableau incroyable regroupant des dizaines d'abeilles sous lesquelles David Lynch a collé des prénoms (*Bee Board*), c'est bel et bien considérées dans leur ensemble que ces pièces individuelles dessinaient la nouvelle identité que Lynch s'était construite sur www.davidlynch.com. En fragmentant le processus de création en d'innombrables œuvres minimalistes, www.davidlynch.com démythifiait en effet une approche trop révérencieuse du génie créateur, celle que revendiquait Vladimir Nabokov lorsqu'il affirmait qu'un artiste « devrait détruire sans pitié ses manuscrits après la publication, pour qu'ils ne conduisent pas des médiocrités universitaires à penser qu'il est possible de comprendre les mystères d'un génie en étudiant les versions supprimées. Dans l'art, les objectifs et les plans ne sont rien, il n'y a que les résultats qui comptent⁹. »



Série Web Interview Project (2009)



Light Fire Boy

Au contraire, la démarche affichée à travers le site constituait une tentative audacieuse et inédite de laisser apparent l'entre-deux de la création : entre l'idée et « l'œuvre d'art totale » se trouvent justement disséminées toutes ces expérimentations, ces recherches, fructueuses ou non, qui font le sel de la création artistique. S'il est vrai que David Lynch s'est toujours montré réticent à livrer les clefs d'interprétation de ses films, laissant plutôt au spectateur le plaisir de pénétrer dans ses œuvres comme en terres inconnues, son site Internet nous amenait tout de même à entrevoir quelques pistes. Mais des pistes piégées, heureusement, à l'image des improbables « indices » concédés par le cinéaste à la sortie de *Mulholland Drive* pour une prétendue meilleure compréhension de son film. De la même façon, les différentes pièces du site Internet ne se livraient pas volontiers. Avec une autodérision évidente et la liberté qui lui était donnée, David Lynch s'est amusé à y semer des propositions absurdes, à créer un enchevêtrement hasardeux de tentatives diverses, tout en laissant le soin aux apprentis Champollion de les décrypter.

Ce qui transparaît surtout clairement sur www.davidlynch.com, c'est à quel point David Lynch semble conscient de son propre mythe et de la fascination que suscite son travail. Aussi a-t-il pris soin de dévoiler avec générosité le comment de son processus créatif tout en se gardant bien d'en révéler le pourquoi. Dans le court métrage *Lamp* (2003), on le voit ainsi construire patiemment une sculpture sans que jamais ses intentions ne soient ni évoquées ni expliquées. Cette approche est également celle du long métrage documentaire *Lynch (One)*, réalisé sous le pseudonyme BlackAND White par un proche du cinéaste qui l'a suivi le temps du tournage d'*Inland Empire*. Ce film, après avoir fait discrètement le tour des festivals en 2007, était pendant un temps disponible à la vente uniquement sur le site, et est aujourd'hui presque introuvable.

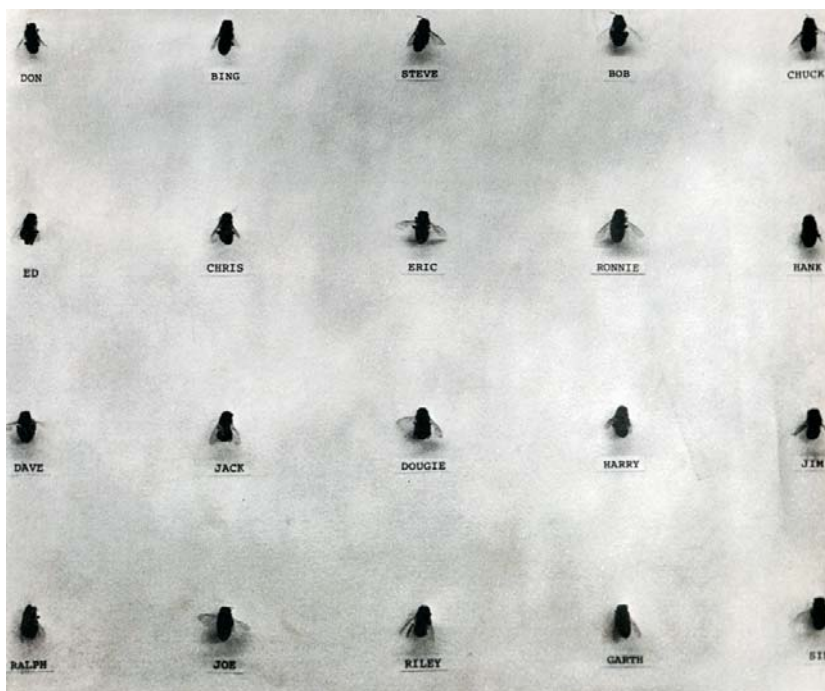
Voir David Lynch au travail est assurément un fait assez rare pour être remarqué. Mais c'est de manière ludique que ce documentaire a choisi de l'observer en pleine création. *Lynch (One)* évite de la sorte les pièges du didactisme et de la complaisance dans lesquels tombait malheureusement le seul autre portrait

d'envergure consacré au travail du cinéaste, *Pretty as a Picture*, réalisé par Toby Keeler en 1997. Là où le documentaire de Toby Keeler n'échappait à aucun poncif de la représentation hollywoodienne, celui du film choral montrant le réalisateur entouré de ses collaborateurs zélés, apparaissant comme un chef d'entreprise certes excentrique, mais décidé et volontaire, *Lynch (One)* dévoile au contraire le côté obscur de la création. On y découvre un quotidien saturé d'activités, entre des instants consacrés à la peinture, la sculpture et la photographie, d'autres à l'enregistrement du contenu du site Internet, entre scènes de tournage et de préparation, entre moments d'incertitude et d'action. Si David Lynch semble ici aussi constamment entouré par d'innombrables assistants et collaborateurs, il en ressort paradoxalement d'autant plus seul dans l'acte de création. Il doute, tâtonne, et avoue à la caméra : « *Je suis si déprimé, je ne sais pas ce que je fais.* »

À l'instar de *The Interview Project*, dont il ne signe pas non plus directement la réalisation, la présence du cinéaste derrière *Lynch (One)* est indéniable. Aussi les nombreuses anecdotes de tournage ont-elles moins d'importance ici que l'omniprésence de la silhouette de David Lynch à l'écran, comme s'il proposait de découvrir entre les histoires le véritable visage du mythe lynchéen : un mythe fait d'angoisses, de pulsions inconscientes, de génie et d'esbroufe. Un mythe en trompe-l'œil également, car comment expliquer autrement cette tardive mise en avant de sa personne, si ce n'est en l'envisageant elle-même comme une autre création ? Tout comme ses apparitions météorologiques, ses caméos surréalistes (dans *Louie* de Louis C.K.) voire ses interventions hallucinantes ayant pour but de promouvoir les bienfaits de la méditation transcendante, la mise en scène du cinéaste par lui-même dans *Lynch (One)* trahit, à n'en pas douter, une autoreprésentation volontairement manipulatrice.

Depuis maintenant une quinzaine d'années, Lynch s'est créé un personnage d'artiste fou, brouillant les pistes et transcendant les arts pour mieux se préparer à l'après-cinéma. Car quel studio hollywoodien, quel producteur oserait encore produire un artiste aussi dispersé et indocile ? Sachant, en outre, le combat mené par le cinéaste pour récupérer personnellement les droits de distribution d'*Inland Empire*, et sa genèse très particulière, David Lynch s'étant « *payé le luxe de chercher son film en le tournant (et en le montant) pendant des années*¹⁰ », la question de son avenir au cinéma reste donc posée. Mais avec la montée en puissance des nouveaux titans de l'industrie tels qu'Amazon et Netflix, et le retour à l'écran de la série *Twin Peaks* sur la chaîne câblée Showtime, on peut aussi espérer que Lynch continue d'assouvir autrement son insatiabilité pour les nouvelles voies artistiques. 24

1. Entretien entre Andrei Ujica et Boris Groys. *David Lynch, « The Air Is on Fire »*, Fondation Cartier pour l'art contemporain/Xavier Barral, Paris 2007, p. 383
2. « *Je ne dis pas que j'arrête le cinéma. Simplement que personne ne sait ce que l'avenir nous réserve.* » Propos recueillis dans *David Lynch is Not Retiring from Filmmaking After All, But His Future Still Remains Unclear*, Entretien avec Indiewire, 26 mai 2017
3. Cette pratique artistique multidisciplinaire de Lynch a depuis été explorée dans le documentaire *David Lynch: The Art Life* (Olivia Neergaard-Holm, Rick Barnes et Jon Nguyen, 2016)
4. Entretien entre Andrei Ujica et Boris Groys. *David Lynch, « The Air Is on Fire »*, Fondation Cartier pour l'art contemporain/Xavier Barral, Paris 2007, p. 214
5. *Ibid.*, p. 383
6. La syllogomanie est un trouble obsessionnel compulsif qui conduit à amasser ou à ne pas jeter un grand nombre d'objets qui sembleraient à toute autre personne inutiles ou d'un intérêt très limité.
7. Entretien avec David Lynch, Michael Henry, Positif n° 490, décembre 2001
8. Littéralement : « disque de chagrin »
9. Préface à la traduction anglaise d'*Eugène Onéguine*
10. *Inland Empire, femmes en miroir*, Philippe Rouyer, Positif n° 552, Février 2002



Bee Board (1994) et This Man Was Shot 0.9502 Seconds Ago (2004)

DL SUR DL

UNE DISCUSSION AVEC DENNIS LIM AUTOUR DE DAVID LYNCH

propos recueillis et traduits de l'anglais par **Bruno Dequen**

Directeur de la programmation de la Film Society of Lincoln Center, Dennis Lim est l'auteur de *David Lynch – The Man From Another Place*. Publié en 2016, cet ouvrage indispensable, présenté comme une biographie de la vie créative du cinéaste, se concluait sur l'annonce de la nouvelle saison de *Twin Peaks*. À la suite de la diffusion de *Twin Peaks: The Return*, un retour s'imposait auprès d'un des grands spécialistes de Lynch.



En tant que critique et programmateur, vous avez soutenu le travail de nombreux cinéastes. Pourquoi avoir choisi David Lynch, un réalisateur très connu et abondamment analysé, comme sujet de votre premier livre ?

Pour le dire simplement, je voulais évoquer en quoi le fait de regarder les films de Lynch pouvait être une expérience très singulière, tout en questionnant les raisons de leur résonance. Lynch est un sujet inépuisable. J'ai vécu auprès de ses films pendant des années, je les ai revus un nombre incalculable de fois et j'ai beaucoup lu sur le sujet. Malgré tout, ses meilleures œuvres n'ont rien perdu de leur puissance et de leur mystère pour moi. Je suis partiellement d'accord avec Lynch, qui s'oppose

ouvertement à toute forme d'interprétation. Parfois, il est effectivement possible de totalement épuiser ou de réduire à néant l'impact d'une œuvre à force d'analyse. Mais ce n'est jamais le cas pour Lynch. Il est impossible d'expliquer définitivement le pouvoir de ses films.

Il y a effectivement beaucoup de littérature critique autour de Lynch. Bien qu'il y ait d'excellents textes dans le lot, je trouvais néanmoins que de nombreux articles de presse étaient trop vagues, trop heureux de simplement reproduire le cliché de « Lynch le bizarre ». À l'inverse, dans le domaine universitaire, il y avait une tendance à écrire sur d'infimes détails, en privilégiant des angles d'analyse hyperspécifiques. De mon côté, je désirais



Blue Velvet (1986)

plutôt aborder le contexte au sein duquel l'œuvre de Lynch existe. Je voulais ainsi évoquer le conteur, l'artiste visuel, le surréaliste, le postmoderniste, le pur produit de l'Amérique du XX^e siècle, le passionné de méditation transcendantale, etc. Évidemment, tout ce travail provient au départ du fait que je considère qu'il est le cinéaste américain le plus important en activité. Et j'en suis encore plus convaincu depuis *Twin Peaks: The Return*.

Au début de votre livre, vous mentionnez qu'il est toujours aussi difficile de définir clairement le terme «lynchien» et ce, malgré la véritable industrie d'analyses que son œuvre a engendrée. Vous le pensez toujours ?

D'une certaine manière, le livre tout entier est une tentative d'articuler ce qu'est «le lynchien». Il s'agit davantage de l'anatomie d'une sensibilité que d'une biographie classique. Je pense que la popularité de cet adjectif est liée à son côté pratique, puisqu'il permet d'évoquer des sensations vagues et inexplicables comme l'étrangeté, ou des sentiments aussi profonds qu'indescriptibles que la terreur et l'angoisse.

Bien qu'il soit vrai que de nombreux usages de l'adjectif «lynchien» soient associés à de vagues sensations, un auteur que vous citez plusieurs fois dans votre livre a tenté d'en proposer des définitions plus intéressantes. Je fais référence ici à David Foster Wallace, qui a décrit, entre autres, la sensibilité lynchienne comme «une forme très particulière d'ironie au sein de laquelle le macabre et l'ordinaire se fondent l'un dans l'autre, révélant ainsi le confinement perpétuel du premier dans le second.» Êtes-vous d'accord avec ces propos ? Ajouteriez-vous quelque chose ?

J'aime la précision de la définition de Wallace. Il parvient certainement à décrire avec justesse un élément de la sensibilité lynchienne. Selon moi, ce qui est encore plus pertinent demeure le fait que Lynch a une façon bien particulière de combiner l'ironie et la sincérité sans que l'une n'annule nécessairement l'autre. Il est possible que je sois encore un peu trop hanté par

la finale de *The Return*, mais il me semble que la sensibilité lynchienne est avant tout liée à une terreur émotionnelle et existentielle.

Pour revenir à votre première réponse, en quoi considérez-vous Lynch comme un «produit de l'Amérique du XX^e siècle» ? J'aimerais en particulier connaître votre perception de la vision politique de Lynch, qui a toujours été ambiguë. D'ailleurs, votre chapitre consacré à *Blue Velvet* n'hésite pas à confronter ce sujet.

Lynch est né et a grandi dans une petite ville américaine des années 1950-60. Quand vous l'écoutez parler de son enfance, il est clair qu'il idéalise cette période. Il perçoit ainsi les années Eisenhower comme une époque d'émerveillement et d'innocence, et *Blue Velvet* en est peut-être l'expression la plus évidente (l'épisode 8 de *The Return* peut également être aisément interprété comme la vision d'un péché originel fantasmé par un enfant de la Guerre Froide). D'un point de vue strictement politique, il semble avant tout libertarien, et il a supporté à la fois Reagan et Bush.

Cette fascination pour les années Eisenhower m'amène à vous demander comment vous compareriez Lynch à ses contemporains. Comme vous l'avez déjà mentionné, il est né la même année que Steven Spielberg. Bien entendu, sa relation singulière avec Hollywood le distingue des autres cinéastes de sa génération. Toutefois, lorsqu'on regarde les saisons originales de *Twin Peaks*, on ne peut s'empêcher de voir des similitudes entre les visions de Lynch et Spielberg sur la petite ville américaine : les communautés unies, la nature environnante, etc. Lynch serait-il la version folle et subconsciente des cauchemars familiaux de Spielberg ?

Je suis tout à fait d'accord avec cette affirmation ! Ce sont deux baby-boomers qui travaillent en partie sur une iconographie à la Norman Rockwell. Au-delà de son tempérament, je pense que Lynch se distingue également par son arrivée au cinéma

via un parcours oblique, lui qui vient d'une école d'art et n'a jamais véritablement été cinéophile.

Cette influence de la «vie artistique [art life]», comme il aime le dire, le distingue effectivement des autres, et en fait un cas d'étude intéressant par rapport au cinéma narratif. Vous qualifiez d'ailleurs *Blue Velvet* d'œuvre davantage mémorable pour ses éléments non-narratifs. Est-ce que vous diriez que Lynch est passionnant malgré son attachement au récit, aussi surréaliste puisse-t-il être?

La question de la narration vs. l'abstraction est très pertinente dans son cas. Dans un certain sens, il semble plus intéressé par l'ambiance que l'histoire. Je ne pense pas qu'il soit un conteur-né, et il serait peut-être plus juste de considérer ses récits comme des environnements. Il qualifie d'ailleurs souvent la mise en scène de «création d'univers». Ceci dit, il est également intéressé par le fonctionnement des récits à un niveau métaphysique, ce qui le rapproche en quelque sorte d'un Jacques Rivette. De ce point de vue, les deux générations de *Twin Peaks* sont des expérimentations excentriques de narration sérielle qui tentent de développer de façon singulière une histoire et une mythologie. Et *Inland Empire* est, à la base, une réflexion sur la façon dont les histoires prennent vie.

Comme vous avez terminé votre livre au moment de l'annonce d'une nouvelle saison de *Twin Peaks*, j'aimerais connaître vos impressions sur cette œuvre. A-t-elle correspondu à vos attentes? Vous a-t-elle surpris?

J'ai adoré la nouvelle saison et je suis vraiment reconnaissant qu'elle existe. C'est tout de même si improbable que Lynch ait pu faire ce qui est finalement un film de 18 heures à ce stade-ci de sa carrière. *The Return* rassemble tant de ses préoccupations que j'ai le sentiment d'avoir assisté à un point culminant et à une synthèse, comme une sorte d'autorétrospective ou d'autoportrait. Ce qu'il a réussi à accomplir au niveau de la durée et de la temporalité est totalement radical. J'aime également le fait que cette relance de l'univers de *Twin Peaks* soit totalement dénuée de nostalgie au profit d'une véritable réflexion sur la signification même d'un retour vers le passé.

Comment définiriez-vous cette impression de point culminant? Pour beaucoup, *Inland Empire* semblait déjà être un geste ultime.

The Return comporte davantage de thèmes, de modes de représentation et de préoccupations typiquement lynchiennes : du proto-surréalisme à la Méliès de ses premiers courts métrages à la violence et à la plasticité de ses tableaux et dessins, en passant par la structure fondée sur les doubles et les univers parallèles de ses films plus récents. La série fonctionne également comme une véritable réunion de tous ses acteurs fétiches (Kyle MacLachlan, Laura Dern, Naomi Watts, Grace Zabriskie, etc.).

C'est vrai. D'ailleurs, même si un grand nombre de ses films ont incorporé de forts éléments autobiographiques (déjà apparents dans ses premiers courts et, bien évidemment, dans *Eraserhead*), il semble que *The Return* ne puisse être pleinement apprécié qu'avec une certaine connaissance extra-textuelle. Les appels téléphoniques de la femme à la bûche, la douce chanson d'Harry Dean Stanton, et même la scène d'amour entre Kyle MacLachlan et Laura Dern existent pour des raisons qui dépassent largement le strict cadre narratif.

Tout à fait. Je trouve également la scène dans laquelle Lynch, MacLachlan et Dern se disent au revoir, incroyablement touchante. Lynch a 71 ans. Bien que j'espère qu'il ne s'agisse pas de sa dernière œuvre, je pense qu'il serait très optimiste d'imaginer qu'il puisse réaliser à nouveau un projet d'une telle ampleur. Il s'agit vraiment d'une œuvre de «style tardif», pour reprendre l'expression d'Adorno et Saïd, qui confronte



Twin Peaks: The return



Inland Empire (2006)

semble défier toute catégorisation. Même quand il fait preuve de « mauvais goût », sa maîtrise évidente de son matériel fait en sorte qu'il est impossible de critiquer ses choix de façon simple.

On peut dire ça, oui. Je pense que ça revient à ce que j'essayais de dire par rapport à l'impossibilité de déterminer simplement ce qu'est le *lynchien*, une sensibilité qui est pourtant facile à reconnaître. Il n'est jamais aisé de savoir ce que cherche à faire Lynch. C'est dû au fait qu'il est attiré par des éléments opposés (bien/mal, ironie/sincérité, réalité/fantaisie), qu'il a tendance à la fois à combiner et à mettre en opposition de façon imprévisible.

la mortalité avec un regard calme et clair. J'aime penser que l'une des raisons pour lesquelles cette saison prend tellement son temps est que Lynch dit au revoir (avec nous) à tous ses collaborateurs, dont certains sont d'ailleurs décédés peu de temps après avoir tourné leurs scènes.

The Return ressemble effectivement à un adieu solennel à de nombreux égards. Pourtant, il s'agit également d'un des films les plus drôles de Lynch... Il repousse les limites de son « humour lent » et met en valeur sa passion pour les interprétations (in)volontairement maladroites. Le meilleur exemple étant peut-être la chanteuse Chrysta Bell dans le rôle de Tammy Preston, l'agente du FBI. Je me demande encore si ses impossibles expressions faciales relèvent du génie slapstick ou de l'incompétence absolue.

C'est une très bonne expression, cet « humour lent ». La durée est effectivement source de comédie dans **The Return**. Il allonge les scènes et les maintient jusqu'au point où elles deviennent drôles, troublantes, inquiétantes, ou tout cela à la fois. J'aime vraiment la tolérance de Lynch envers les performances de ses acteurs. Son univers est composé de tons radicalement différents, qui se reflètent dans le jeu (et les capacités!) très disparates de ses interprètes. Certains, comme MacLachlan, Dern et Watts sont d'une intelligence et d'une précision redoutables, mais Lynch aime également travailler avec des acteurs moins doués et plus figés. Ils finissent tous par contribuer au sentiment unique d'étrangeté qui est la marque lynchienne.

Considérez-vous que cette étrangeté est la principale raison de votre fascination envers Lynch? Contrairement à de nombreux cinéastes auteurs acclamés qui, pour la plupart, ont tendance à déployer un ton très cohérent, Lynch

L'un des objectifs de votre livre était de considérer Lynch sous toutes ses formes (films, art visuel, méditation transcendante, etc.). Au-delà de l'aspect parfois controversé de sa passion pour la méditation, pourquoi pensez-vous qu'il était important de prendre en compte cet élément de sa vie? Pensez-vous que ça a un impact majeur sur la vision du monde que présentent ses films?

Toutes les biographies d'artistes se posent la question de la relation entre la vie et l'œuvre. Je me suis intéressé principalement à des éléments de sa vie qui me semblaient en lien avec son travail, et il aurait été impossible d'ignorer la méditation qu'il pratique depuis de nombreuses années (il a commencé avant *Eraserhead*). L'intérêt qu'il porte aux mondes et aux êtres parallèles peut certainement être associé à des concepts spirituels et à un certain mysticisme oriental. De même, le mantra pratiqué en méditation semble correspondre à sa préoccupation pour les répétitions de mots, les phrases énigmatiques et l'utilisation du langage comme pur son. D'ailleurs, **The Return** introduit même l'idée de « tulpa¹ », qui provient d'une branche du bouddhisme tibétain.

Maintenant que **The Return** est terminé, où aimeriez-vous ou pensez-vous voir Lynch aller à l'avenir?

J'aimerais qu'il fasse un autre long métrage, mais je n'y crois pas trop. Je sais que beaucoup de gens discutent déjà de la possibilité d'une autre saison, mais la finale est vraiment parfaite pour moi (mais je pensais déjà qu'elle l'était dans la série originale). Peut-être devrions-nous être moins cupides. Il vient de nous offrir un film de 18 heures! Je me dis qu'on en demande parfois trop à nos artistes. 24

1. Le « tulpa » est une entité spirituelle qui, lorsqu'elle est invoquée, peut se manifester dans le monde physique.

IN HEAVEN EVERYTHING IS FINE

DE PETER IVENS À LAURA PALMER : MEURTRES ET MARTYRS DANS L'UNIVERS LYNCHIE

par Kier-La Janisse



Eraserhead (1977)

Le 3 mars 1983, Peter Ivers, compositeur, interprète et animateur de l'émission de musique *New Wave Theatre* présentée dans le cadre du programme *Night Flight*, est retrouvé assassiné à coups de marteau dans son loft à Los Angeles. Sa mort ébranle alors tous les échelons de la communauté hollywoodienne, et ce des chefs de studio influents jusqu'aux musiciens DIY de la scène punk émergente de L.A.

Pour dire les choses simplement, Ivers connaissait tout le monde. Depuis son arrivée à Los Angeles, il était devenu une figure incontournable dans l'industrie, et un pont entre le monde de l'art *underground* et celui du divertissement *mainstream*. De petite taille et peu imposant physiquement, il possédait une personnalité plus grande que nature et était immédiatement apprécié.

Parmi les personnes incontestablement bouleversées par son meurtre se trouve un jeune réalisateur sur le point de commencer son troisième long métrage : David Lynch. La trajectoire de l'artiste avait été directement influencée par sa collaboration avec Peter Ivers sur une chanson intitulée « *In Heaven Everything Is Fine* » (« Tout va bien au ciel »), devenue le thème central d'*Eraserhead*, le premier film du cinéaste en 1977.

Diplômé d'Harvard, personne clé dans la création du magazine *National Lampoon* et l'émission *Saturday Night Live*, Ivers déménage à Los Angeles au début des années 1970 pour composer la musique du film *Devil's Bargain*, réalisé au American Film Institute par Tim Hunter, son ancien camarade de Harvard. Ivers

devient rapidement le musicien officiel du AFI, où David Lynch est également en résidence à l'époque. Lynch et lui développent alors une amitié basée sur un amour commun du jazz et du blues (le disque de Fats Waller utilisé dans *Eraserhead* appartenait à la collection d'Ivers), ainsi que sur une profonde spiritualité, et une croyance dans les signes et le hasard.

Ivers a aussi un côté « ange gardien » : bien que le succès lui échappe, il est souvent, et étrangement, l'instrument de la réussite des autres, y compris celle de David Lynch. Comme le raconte Josh Frank, auteur de la biographie d'Ivers, Peter présente à l'époque le travail de Lynch à sa petite amie Lucy Fisher, qui travaille aux tout nouveaux studios Zoetrope. « Elle organisa la projection privée d'*Eraserhead* pour Mel Brooks et Coppola qui allait changer la vie de Lynch », écrit Frank¹. Cette projection devait mener à l'offre faite à Lynch de réaliser *The Elephant Man*.

Mi-Mary Poppins, mi-Peter Pan, Ivers est alors un mélange mère/enfant/homme/femme qui va trouver son miroir dans plusieurs personnages de Lynch, à commencer par la Femme du Radiateur d'*Eraserhead* dont la voix surnaturelle n'est autre que celle de Peter.

La terreur de la nuit ombilicale

Lynch attribue souvent des expériences féminines aux personnages masculins, et l'identité fluctuante de genre de Peter Ivers sert de base à l'exploration de la naissance, de la maternité et de l'espace féminin intérieur dans *Eraserhead*. Ivers ne correspond pas aux



The Grandmother (1970), Eraserhead (1977) et The Elephant Man (1980)

stéréotypes masculins; on le décrit comme « maniéré, efféminé et enfantin », et plusieurs textes l'identifient, à tort, comme homosexuel². La déstabilisation créée par l'utilisation de la voix d'Ivers pour un personnage féminin n'est pas la seule fois où Lynch utilise l'ambiguïté de genre dans une performance musicale pour obtenir un effet d'étrangeté: dans son texte « Le deuil et la musique dans *Blue Velvet* », David Copenhafer suggère que les performances musicales du film créent « une logique instable de genre et de sexualité » dans laquelle « il existe une confusion entre le visible et l'audible »³.

Les images d'accouchement abondent dans *Eraserhead*; cependant, la plupart sont liées au personnage masculin. La première image du film est celle du visage de Henry flottant dans l'espace, expulsant des créatures ombilicales translucides par la bouche. Quand sa compagne Mary accouche, le bébé est une pitoyable

chose sans peau qui gémit tard dans la nuit. Mary finit par abandonner le bébé et Henry, lequel se rend compte avec stupéfaction que cette créature malade vient de lui.

Quand la séduisante voisine s'enferme dehors et se réfugie chez Henry, leur baiser illicite crée autour d'eux une mare laiteuse et visqueuse qui les absorbe et les entraîne vers « l'autre lieu ». Ce lieu, c'est le domaine théâtral de la Femme du Radiateur, « guide spirituel » de Henry et son alter ego le plus proche, qui lui assure, malgré l'horreur existentielle qui l'envahit, que « tout va bien au ciel ». Alors qu'elle glousse timidement et écrase les créatures ombilicales qui tombent du ciel – celles auxquelles Henry a donné naissance dans la première scène du film –, elle « canalise par son chant la frustration et les peurs du personnage principal, ce qu'il est lui-même incapable de faire », écrit Maura McHugh, décrivant ainsi ce qui deviendra un motif chez Lynch⁴.

Cet « autre lieu » où vit la Femme du Radiateur est l'un des premiers « autres lieux » lynchiens qui existent à l'intérieur du nôtre. Ils incluent aussi le sous-sol dans *The Grandmother*, les loges dans *Twin Peaks* et le Club Silencio dans *Mulholland Drive*. Leurs occupants ne sont peut-être pas « au ciel », mais dans une sorte de purgatoire que les protagonistes doivent traverser, et ils agissent à la fois comme des illusionnistes et des chamans, guidant les personnages par des codes et des signes.

Comme la Femme du Radiateur et ses semblables, Ivers est alors une présence à la fois rassurante et fuyante. Par extension, ces figures espiègles et nourricières sont des indicateurs de la manière dont Lynch présente les personnages maternels: il se méfie de la maternité et il en souligne fréquemment les contradictions.

Dès son troisième court métrage *The Grandmother*, Lynch établit des personnages maternels conflictuels. Un petit garçon qui jaillit d'un autre monde sous terre est adopté par un couple dépravé, la mère essayant même de l'abuser sexuellement. L'enfant crée un monticule de terre sur son lit et y plante une graine, pour « faire pousser » une grand-mère qui le protégera. Il aide même à sa naissance en la sortant d'une racine géante. La grand-mère devient alors la première protectrice issue d'un autre monde dans l'univers lynchien. Pendant un certain temps, ils sont heureux et elle parvient à protéger l'enfant des abus, mais elle finit par devenir malade et effrayante.

Dans *The Elephant Man*, la mère du personnage défiguré, John Merrick, est un objet d'idéalisation, comme le montrent les séquences oniriques qui ouvrent et clôturent le film. La mère meurt, abandonnant Merrick à une vie d'abus dans les foires, jusqu'à ce que celui-ci soit recueilli par un médecin déterminé à rendre sa dignité au pauvre homme. Le film se termine avec une vision qui, loin du chaos de la naissance, restaure sa confiance, sa mère le confortant depuis un « autre lieu », comme la Femme du Radiateur – un lieu qui cette fois est véritablement le ciel, d'où elle veille sur lui comme un ange gardien au sens propre. Les derniers mots du film (« *nothing will die* », « rien ne mourra ») sont les siens, son visage flottant dans le cosmos comme précédemment celui de Henry, et bientôt celui de Laura Palmer dans les différentes incarnations de *Twin Peaks*.

La maternité s'avère davantage problématique dans *Blue Velvet*. La sensuelle chanteuse de boîtes de nuit Dorothy Vallens est terrorisée par Frank Booth, qui a kidnappé son mari et son fils et la force

à des jeux sexuels violents dans lesquels elle est à la fois amante dégradée et mère idéalisée. Elle l'appelle « Papa » et il l'appelle « Maman », tout en inhalant du nitrate d'amyle et en régressant à un stade infantile pervers où il crie « Bébé veut baiser ! » en la cognant au visage⁵.

L'attitude de Frank Booth rappelle celle d'un enfant maltraité ou abandonné, qui en veut à sa mère absente tout en l'idéalisant. C'est l'une des nombreuses attaques de Lynch à l'encontre de la crédibilité de la maternité, avec aussi notamment la mère d'*Erase-head*, qui quitte Henry et leur bébé, et ne revient jamais (ou même Henry, qui tue son propre enfant par accident). Ou encore Sarah Palmer dans *Twin Peaks*, qui s'abrutit aux médicaments pour ne pas voir que son mari abuse sexuellement sa fille. L'indisponibilité émotionnelle de sa mère est l'une des raisons pour lesquelles Laura Palmer croit que son ange gardien l'a abandonnée.

Dans les rêves

Mais si Laura se sent abandonnée par les anges, d'autres personnages aux motivations pas toujours claires la guident. Ce qui nous amène à une autre « grand-mère » importante dans l'univers lynchien : Mrs. Chalfont (ou Mrs. Tremond) dans *Twin Peaks*. Avec son petit-fils (joué par le fils de David, Austin Lynch), portant parfois le masque au nez pointu de l'homme qui saute, elle apparaît souvent comme un personnage entre deux mondes – visible dans le monde physique, mais servant de porte éphémère ou de sentinelle gardant l'espace ouvert pour ceux qui veulent traverser, puis disparaissant une fois la transition achevée. Dans *Fire Walk with Me*, Mrs. Chalfont et son petit-fils apparaissent devant le restaurant RR pour prévenir Laura que Bob a envahi le sanctuaire de sa chambre à coucher et découvert son journal intime, mais ils lui donnent aussi la photo d'une porte ouverte. C'est cette photo qui donnera à Laura la possibilité de passer d'une Loge à l'autre dans ses rêves. Elle sert de « liaison permettant à Laura de rejoindre et d'interagir avec les différentes réalités du film et les personnages qui les habitent »⁶. Laura y découvre des indices qui l'aideront à accélérer ou contrer son destin.

Dans son étude consacrée à la manière dont les personnages féminins s'affirment chez Lynch, l'universitaire Ildko Juhasz suggère que plus le réalisateur s'éloigne des trames narratives traditionnelles, plus ses films deviennent « féminins ». Les personnages féminins, affirme Juhasz, « interagissent avec les espaces à l'intérieur des films, s'y frayent un chemin et les contrôlent à leur avantage. Ces espaces, qui incluent des récits croisés, des réalités qui fusionnent et des lieux aux connotations changeantes, ne leur seraient pas accessibles dans des films plus cohérents »⁷.

Mais dans son essai « La canonisation de Laura Palmer », Christy Desmet avance pour sa part que, même si *Twin Peaks* est de plus en plus centré sur les personnages féminins, « l'effort patriarcal de contrôler la femme en la soumettant au martyr devient de plus en plus sinistre »⁸. Elle mentionne que selon l'iconographie chrétienne, l'aigle qui s'envole dans les airs au moment de la mort de Laura suggère qu'elle a « transcendé les paradoxes de son existence terrestre »⁹. L'auteure est toutefois sceptique par rapport à cette image, puisque dans l'iconographie classique, l'aigle est un symbole masculin souvent associé à Jupiter, le dieu de la foudre.

En 1379, Geoffrey Chaucer écrit un long poème composé de trois livres, intitulé *The House of Fame* (*La maison de la renommée*),



[1] *Blue Velvet* (Dorothy Vallens), [2-3] *Twin Peaks* (Sarah Palmer – Mrs Tremond)

qui s'interroge sur la nature des rêves et prend lui-même la forme d'une vision onirique. Dans le poème, le rêveur se trouve à l'intérieur d'un temple dédié à Venus, la déesse de l'amour. Il y voit une tablette où est inscrite l'épopée de *L'Énéide*, et il se souvient comment Jupiter a ordonné à Énée de trahir son amante Didon, ce qui causa le suicide de cette dernière.

Le rêveur erre à l'extérieur du temple jusqu'à un champ, où il est ramassé par un aigle géant instruit par Jupiter de l'amener vers la « Maison de la renommée » (considérée comme la « demeure naturelle du son »¹⁰) pour le récompenser de sa dévotion à Vénus. L'aigle reconnaît que, bien que le rêveur ait travaillé sans reconnaissance, « tu as néanmoins consacré ton esprit, aussi petit soit-il, à la création de livres, de chants et de chansonnettes, en rimes ou en cadence, aussi bien que tu puisses le faire, en adoration à l'Amour ».

« Est-ce que Jupiter me transformera en étoile ? », demande le rêveur à l'aigle. Mais l'aigle l'informe que Jupiter a d'autres plans pour lui.

Il est important de mentionner ici que le suspect numéro 1 dans le meurtre de Peter Ivers est un homme nommé David Jove [*Jove* signifie en anglais Jupiter, NDT].

Inquièt(e) de rencontrer «J» ce soir

Dans les années 1960, David Jove – qui utilise alors son nom de naissance, David Sniderman – est un ancien enfant acteur canadien qui se cache au Royaume-Uni. Connu comme le « roi de l'acide », il est un fournisseur légendaire de drogues dans les cercles musicaux, et un membre de l'entourage des Rolling Stones que l'on surnommait plus tard « l'Homme-mystère de Redlands » (« *the Riddler of Redlands* ») après qu'il eut servi d'informateur dans la fameuse descente policière de 1967 au domicile de Keith Richards dans le Sussex [nommée Redlands, NDT]. Le photographe de rock Michael Cooper, présent pendant la rafle, se souvient que Jove avait avec lui un attaché-case rempli de toutes sortes de drogues et, chose inhabituelle pour la scène hippie, de pistolets. Cooper affirme que, bien qu'il se fût donné pour mandat de « droguer la planète entière », Jove avait déjà à l'époque un côté sombre évident¹¹.

Après avoir déménagé aux États-Unis suite à la descente chez les Rolling Stones et avoir changé de nom, Jove s'installe à Los Angeles et commence à explorer ses propres talents de musicien et de producteur, en lorgnant vers la télévision. En 1981, il a l'idée d'une émission de variétés appelée *New Wave Theatre*, qui serait diffusée sur une chaîne publique et mettrait de l'avant des artistes locaux de la scène musicale, artistique et cinématographique *underground*. Il pense alors à Peter Ivers pour l'animation. Bien qu'ayant des personnalités opposées à bien des égards, Ivers et Jove sont attirés l'un vers l'autre, convaincus qu'ils sont qu'ils peuvent arriver à créer un art au-delà du *mainstream*, tout en obtenant un succès grand public.

Mais plusieurs perçoivent cette collaboration comme dangereuse. La petite amie de longue date d'Ivers, Lucy Fisher, voit son travail au *New Wave Theatre* comme indigne de lui; elle trouve qu'il rabaisse son propre génie pour devenir « le porte-parole de Jove ». Alors qu'Ivers est perçu comme une figure rayonnante et spirituelle, plusieurs de ses amis voient dans Jove un fou d'armes à feu, obsessionnel et caractériel. Mais même s'il émane beaucoup de calme de Peter, celui-ci recherche secrètement l'approbation des autres, un reste de dépendance hérité de son éducation aux mains d'un père sadique qui passait son temps à le dénigrer¹². Il est animé d'un désir de plaire à Jove que peu comprennent.

Tous les segments en différé du *New Wave Theatre* sont enregistrés et montés dans la « caverne » de Jove – un vieux magasin décrépit à la devanture noircie auquel on peut seulement accéder par la ruelle arrière, évocation évidente du petit magasin (« *convenience store* ») qui va prendre une grande importance dans l'imaginaire de *Twin Peaks*. L'endroit donne la chair de poule. « On pouvait y rester pendant une heure sans se rendre compte qu'il y avait quelqu'un d'autre dans la pièce », se souvient l'ami d'Ivers Peter Rafelson, « puis soudain remarquer qu'un inconnu à l'air menaçant se tenait juste à côté de vous depuis tout ce temps »¹³. Mais Jove, qui écrit et monte l'émission, possède un talent artistique indéniable, et après



Peter Ivers (pochette du disque *Terminal Love*, 1974) et *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992)

quelques mois de diffusion à la télévision publique de Los Angeles, l'émission est sélectionnée par le programme *Night Flight* de USA Network pour être diffusée à travers les États-Unis. Jove voit enfin de grandes choses se profiler à l'horizon.

Mais le 2 mars 1983, Peter Ivers vend un scénario. Après des années de difficultés financières, un gros montant d'argent tombe finalement du ciel. Le soir même, il rencontre David Jove pour lui annoncer qu'il quitte le *New Wave Theatre*. Moins de cinq heures plus tard, Peter Ivers est retrouvé mort.

La scène du crime est immédiatement contaminée; en apprenant la nouvelle de son décès, les amis et les voisins d'Ivers affluent dans son loft dont l'accès n'a pas été correctement scellé par la police. David Jove – qui n'a aucun alibi, et proteste qu'il a eu un black-out et ne peut se rappeler où il se trouvait au moment des faits – réussit à s'éclipser avec les draps ensanglantés du lit d'Ivers. Bien que peu coopérant au début, Peter Rafelson finit par avouer à David Charbonneau, le détective privé sur le cas, qu'il a volé le journal intime de Peter, qui se trouvait sur le sol à côté du lit.

Peter Ivers et Laura Palmer étaient tous les deux impliqués dans des affaires louches, les jours précédant leur mort. « Inquiète de rencontrer 'J' ce soir », écrit Laura dans son journal intime trouvé plus tard par la police. Le journal de Peter exprime un sentiment similaire: « Ces mecs étaient à San Francisco, et j'ai dû y aller », paraphrase Charbonneau de mémoire, « on essayait de conclure un marché... C'est mon seul problème, ces cinq types, ils me font peur... »¹⁵

Selon Charbonneau, ce passage indique que Peter effectuait à contrecœur un trafic de drogue pour Jove. « Sa spéculation, c'est que Jove avait convaincu Peter de l'aider avec ce trafic, ou quelque chose du genre », dit Josh Frank, le biographe d'Ivers, « mais Peter mettait tellement d'efforts à arrêter la vie 'Peter Pan' et à devenir réglo, qu'il a peut-être refusé d'aider Jove sur un truc en particulier qui était vraiment pas net »¹⁶.

Bien que le mobile de la drogue soit tout à fait crédible, Charbonneau soupçonnait Jove pour des raisons plus personnelles : à savoir, que « Peter était son alter ego et qu'il allait le quitter »¹⁷.

Terminal Love (Amour Fatal)

« *Terminal Love*, et un cas fatal de rock'n'roll. Mais je ne dirais pas que je souffre. C'est plutôt comme... comme d'être au ciel » – Peter Ivers, *Billboard Magazine*, 1974.

À la fin, Peter Ivers et Laura Palmer sont tous deux canonisés par leur mort tragique et leurs communautés respectives se souviennent d'eux pour leurs actes de bienfaisance. Le lien entre les deux est renforcé par le fait que c'est le personnage joué par Jack Nance, Pete Martell, qui découvre le cadavre de Laura ; il est non seulement l'acteur principal d'*Eraserhead* (et son personnage s'appelle Peter), mais il sera lui-même assassiné quelques années seulement après les *Twin Peaks* originaux, une autre affaire non résolue comme dans le cas de Peter Ivers.

Dans son essai « La canonisation de Laura Palmer », Christy Desmet souligne que la communauté de *Twin Peaks* fait du meurtre de Laura le « mystère d'une martyre »¹⁸. Elle établit une comparaison entre Laura Palmer et Laure de Sade, la chaste muse du poète humaniste Pétrarque au Moyen Âge, qui la sanctifia dans ses poèmes après sa mort, comme le fait avec Laura, la petite sœur de Donna Hayward, Harriet.

Par son bénévolat frénétique – dans le cadre du programme de repas à domicile *Meals-on-Wheels* ainsi qu'avec Johnny Horne et Josie Packard –, Laura essaye de calmer les forces ténébreuses qui la tirent vers la corruption spirituelle. Comme beaucoup de martyrs, Laura traverse une épreuve interminable qui la mène à sa mort. « Le cadavre de Laura est marqué par de nombreuses plaies peu profondes, qui la font ressembler à un Saint Sébastien adolescent »¹⁹, dit Desmet – une analogie poignante, sachant qu'on a établi la même comparaison avec la pochette de l'album de 1974 de Peter Ivers, *Terminal Love*. Peter et Laura ont tous deux laissé derrière eux des documents (enregistrements, lettres, journaux intimes), sortes de « testaments des dévots ».

Quand Laura, morte, se retrouve dans la Chambre Rouge, elle voit finalement son ange flottant tranquillement au-dessus d'elle. L'agent Cooper, qu'elle n'a jamais vu dans la réalité mais dont la vie sera pour toujours inextricablement liée à la sienne dans l'univers de *Twin Peaks*, se tient à ses côtés. Laura rit de bonheur et pleure tout à la fois en regardant son ange avec reconnaissance, car après tout il ne l'a pas abandonnée. Le docteur Hayward lui avait dit quelques jours avant sa mort : « Les Anges reviendront. Et quand tu verras celui qui est là pour t'aider, tu pleureras de joie ». Ceci implique que Laura a trouvé la paix – mais au lieu de s'en aller vers la Loge Blanche, elle reste dans la Chambre Rouge pour servir de guide aux autres. « L'élément le plus important dans la canonisation de Laura, c'est son rôle de médiatrice pour son père au moment de sa mort », écrit Desmet. Quand Leland Palmer meurt, il décrit une vision de Laura l'accueillant dans la lumière.

La fois suivante où l'actrice Sheryl Lee apparaît dans un film de Lynch, à la fin de *Wild at Heart*, elle prend elle-même le rôle d'ange gardien sous la forme de Glinda, la Gentille Sorcière – l'un des nombreux éléments du *Magicien d'Oz* que Lynch incorpore dans le récit d'amour maudit et ultra-sexuel de Barry Gifford²⁰. C'est elle qui prononce les derniers mots du film, déclarant à Sailor (Nicholas Cage) : « Ne te détourne pas de l'amour », une vision qui rappelle elle aussi la dernière phrase adressée à John Merrick par sa mère à la fin de *The Elephant Man*.

Bien que de nombreuses lectures de *Twin Peaks: The Return* voient Laura Palmer comme un personnage incapable d'échapper à son destin tragique, et ce malgré l'aide de son protecteur posthume Dale Cooper, *Fire Walk with Me* nous montre un personnage capable d'action. Alors que Laura vit ses derniers moments dans le wagon de train, elle sait que ce que Bob veut à tout prix, c'est être à l'intérieur d'elle, la contrôler complètement, et que si elle laisse cela se passer, elle deviendra comme Leland, un instrument de douleur et de souffrance pour les autres. Elle choisit plutôt de mettre la bague de la Grotte du Hibou que Cooper, dans son rêve, l'avait spécifiquement mise en garde de ne pas porter, puisque cela causerait sa mort.

Le jour de sa mort, Peter Ivers acheta un exemplaire de son livre préféré à son ami Peter Rafelson : *Dune* de Frank Herbert, que David Lynch adapterait lui-même moins d'un mois plus tard. Il écrivit sur la page de garde : « Chaque décision que l'on prend est une chance de devenir un héros ». 24

Traduction : Charlotte Selb

Un merci spécial à Josh Frank, Justin R. Lafleur et Karim Hussain pour leur aide.

1. Josh, Frank. Correspondance privée avec l'auteure, septembre 2017
2. C'est le cas dans *Visual Vitriol: the Street Art and Subcultures of the Punk and Hardcore Generation* de David Ensminger et *Late Nights with Bob Dylan* de Tony Marsico
3. Copenhafer, David. « Mourning and Music in *Blue Velvet* », p. 17-18.
4. McHugh, Maura. *Twin Peaks: Fire Walk with Me*. Midnight Movie Monographs, p. 11
5. Avec son sens de la performance, du spectacle, du jeu de rôle et de la dégradation, *Blue Velvet* inverse également quelques idées développées dans *L'ange bleu* de Von Stroheim. Marlene Dietrich y joue une chanteuse de cabaret convoitée par de nombreux hommes, dont un professeur d'université respecté qui l'épouse et sombre dans le ridicule à cause de ses obsessions et de sa jalousie. Il fait naître ainsi tant de mépris chez sa bien-aimée, dont la méchanceté vise malencontreusement à renforcer son amour, qu'il finit par se suicider.
6. Juhasz, Ildko. *Transcendent Voices: Heteroglossia and the Power of Female Identity in Three Films by David Lynch*. Thèse de maîtrise, Auburn University, Auburn AL, 2011, p. 49
7. *Ibid.*, p. 5
8. Desmet, Christy. « The Canonization of Laura Palmer », dans *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, p. 106
9. *Ibid.*, p. 97
10. Chaucer, Geoffrey. *The House of Fame*
11. Wells, Simon. *The Great Rolling Stones Drug Bust*. Omnibus Press, 19 janvier 2012 (pas de numéro de page)
12. Schwartz, Tony. « Forever Young », dans *New York Magazine*, 5 septembre 1983
13. Frank, Josh et Charlie Buckholtz. *In Heaven Everything is Fine: The Unsolved Life of Peter Ivers and the Lost History of New Wave Theatre* (pas de numéro de page)
14. *Ibid.*, p. 283
15. *Ibid.*, (pas de numéro de page)
16. Josh, Frank. Correspondance privée avec l'auteure, septembre 2017
17. Frank, Josh et Charlie Buckholtz. *In Heaven Everything is Fine: The Unsolved Life of Peter Ivers and the Lost History of New Wave Theatre* (pas de numéro de page)
18. Desmet, Christy. « The Canonization of Laura Palmer », dans *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, p. 94
19. *Ibid.*, p. 95
20. Bien que *Wild at Heart* soit sorti avant *Fire Walk with Me*, ce dernier, chronologiquement, se passe avant, puisqu'il raconte une histoire antérieure

Les premiers courts métrages (1968-1973)

L'approche de David Lynch dans ses premiers films est très expérimentale et intimement liée à son travail de plasticien. Le cinéma se greffe alors tout naturellement à la peinture et au dessin, dans la continuité de ses études en art. Tout d'abord avec *Six Figures Getting Sick* (1967), très court film d'animation pictural qu'il réalise alors qu'il est encore à la Pennsylvania Academy of Art. Cet essai proche de l'installation, qui rappelle aussi bien un certain expressionnisme que la peinture de Francis Bacon, est mis en mouvement par un segment de 45 secondes passé en boucle. Lynch réalise ensuite *The Alphabet* (1968), où l'apprentissage de l'alphabet prend une dimension cauchemardesque pour une enfant qui ne parvient pas à dormir dans sa chambre obscure. En alternance avec des prises de vues réelles (la petite fille n'est autre que Peggy Lynch, la fille du cinéaste), la peinture en mouvement illustre ici, en protubérances de plus en plus difformes, les sons et les rythmes de la récitation non sans évoquer, dans une dimension beaucoup plus viscérale, les symphonies visuelles des artistes d'avant-garde Hans Richter et Viking Eggeling.

Le film suivant de Lynch poursuit cette réflexion sur la dimension traumatique de l'enfance, tout en faisant naître un style cinématographique qui lui est propre, moins marqué par les influences picturales. *The Alphabet* lui a ouvert des portes et le financement de l'American Film Institute lui permet alors de réaliser un film plus ambitieux et plus long (35 minutes). Il s'agit de *The Grandmother* (1970), petit chef-d'œuvre à part entière que l'on peut considérer comme le film qui voit réellement l'avènement de David Lynch comme cinéaste. Les impressions et sensations d'une enfance malheureuse y sont transposées avec une profonde violence. Un petit garçon, malmené par ses parents qui semblent haïr sa présence, se réfugie dans ses rêves : à l'endroit où il fait pipi au lit (source d'humiliation et de coups), il plante une graine qui devient une plante, formant bientôt un cocon géant d'où va naître une grand-mère réconfortante, seul jardin secret de l'enfant. On sent déjà pointer l'univers de *Eraserhead*. Tout d'abord par les séquences d'animation : en dessin, l'imaginaire inquiet de l'enfant, puis en volume (des sculptures filmées image par image), la plante monstrueuse qui devient la porte d'un monde parallèle à la fois trouble et prometteur de douceur (la grand-mère est une parenthèse enchantée, à l'instar de la dame du radiateur dans le premier long métrage du cinéaste). Ensuite par la vision angoissée d'un quotidien familial rongé par l'agressivité et le dégoût. Sans dialogues, *The Grandmother* est habité par le son, et notamment par des cris onomatopéiques remplaçant les mots. David Lynch semble désormais en pleine possession de ses moyens pour transposer ses obsessions.

Il réalisera encore un court métrage, *The Amputee* (1973) : dans une chambre d'hôpital, une femme amputée des deux jambes (interprétée par Catherine E. Coulson, qui sera la femme à la bûche dans *Twin Peaks*), lit dans sa tête une lettre qu'elle est en train d'écrire, et dans laquelle elle parle de choses anodines, comme si sa situation n'était pas un enjeu central de son quotidien. Le film ne ressemble pas aux précédents courts métrages et semble plus proche de l'art vidéo. Et pour cause : alors que Lynch est déjà en train de travailler sur *Eraserhead* (mais qu'il ne peut avancer faute de fonds), le chef opérateur Frederick Elmes a besoin de tester du matériel vidéo pour l'American Film Institute afin de savoir quel type employer au tournage. Lynch se prête alors à ce petit exercice au passage. En réalité, la machine est déjà lancée : même s'il faudra encore quatre ans pour qu'*Eraserhead* voit le jour, Lynch est déjà tourné vers le long métrage, et vers l'imposante carrière de cinéaste qu'on lui connaît. – **Apolline Caron-Ottavi**



The Alphabet (1968), *The Grandmother* (1970) et *The Amputee* (1973)

Eraserhead (1977)

ASPHYXIE EXTATIQUE

Un financement difficile, les locaux désaffectés de l'American Film Institute comme décor et cinq années de production ont permis de voir naître le premier long métrage de David Lynch, achevé en 1977. Un film atypique, porté par un noir et blanc contrasté, qui préfigure l'univers à la fois fantastique, burlesque et anxiogène du cinéaste. Un film qui d'emblée impose un créateur hors norme, au style inédit, inventant un cinéma qui tiendrait à la fois du théâtre de l'absurde et du théâtre de la cruauté.

Bien sûr, certaines figures reviennent en mémoire lorsque l'on voit *Eraserhead*. La silhouette fuyante de Henry (Jack Nance), longeant d'immenses murs le long d'un terrain vague, rappelle celle de O (Buster Keaton) dans *Film* de Samuel Beckett. Henry voit sa vie de célibataire bousculée lorsqu'il se fiance avec Mary – des prénoms qui sont un clin d'œil à un autre film horrifique à petit budget, *Carnival of Souls* d'Herk Harvey. Henry subit le monde qui l'accable et c'est alors l'ombre de *Bartleby* qui semble planer sur lui. *Il préférerait ne pas* et, comme le héros d'Herman Melville, c'est un mur de briques qu'il contemple par sa fenêtre. Des ressemblances en forme d'indice : nous sommes plongés dans un cinéma où se rencontrent l'art et l'absurde, où la condition humaine est mise à nu, loin de toute psychologie réaliste néanmoins campée au plus profond de l'être. Mais trêve de références : car si David Lynch rend parfois un hommage discret aux œuvres qui l'ont nourri, il n'est certainement pas un cinéaste de la citation. Et si *Eraserhead* est fascinant, c'est que tout en exploitant des archétypes atemporels, il demeure un film radicalement novateur et unique en son genre. Toute l'œuvre du cinéaste est déjà là, en germe. Le quotidien bascule dans l'inquiétante étrangeté, la laideur devient beauté et la banalité monstrueuse.

Un repas mortifère avec des beaux-parents à la névrose avancée, la naissance d'un enfant repoussant et beuglant sans interruption, la présence d'une voisine à la sexualité vorace achèvent de convoquer les angoisses profondes tapies sous la terne apparence de la normalité : peu à peu les pulsions et terreurs du subconscient font surface. Un poulet rôti qui gigote de façon obscène et déclenche le coït de la belle-mère, des vermicelles géants et gluants qui tiennent autant de la fausse couche que du spermatozoïde ou du ver intestinal, un homme défiguré et inquiétant qui guette depuis un espace-temps parallèle : voilà autant de figures issues du cerveau de David Lynch dont on retrouvera des équivalents dans presque tous ses films. Il est frappant en revoyant *Eraserhead* d'y découvrir déjà des détails visuels propres au cinéaste, à l'instar de cet environnement urbain délabré et hostile, de la moquette aux rayures en zigzag ou d'une caméra flottante apparemment autonome... Le basculement du monde terrestre dans une dimension fantastique est bien sûr ce par quoi l'œuvre de Lynch se démarque. *Eraserhead* en est le film le plus emblématique, puisque dès les premiers plans les choses sont distordues, l'atmosphère claustrophobe et les situations improbables. Puis l'ancrage dans une quelconque réalité s'éclipse et le film sombre dans le pur cauchemar. Sa



dernière partie nous entraîne ainsi tout à fait ailleurs, là où Henry n'est plus que la marionnette de puissances obscures.

Tout en étant torturé, le cinéma de David Lynch n'en est pas moins plein d'humour. En effet, l'absurde est voué, dès *Eraserhead*, à appeler le grotesque. Avec son visage joufflu, son pantalon trop court et sa coiffure trop haute, Henry a quelque chose d'un personnage burlesque : certaines mimiques de Jack Nance évoquent même parfois Oliver Hardy. Et la musique qu'il écoute dans sa chambre émane d'ailleurs de l'époque du muet. L'humour de David Lynch, qui fonctionne sur la durée étirée des gags (il en fait un principe récurrent dans *Twin Peaks: The Return*), se constitue déjà ici. Les scènes durent parfois volontairement trop, à l'image de l'ascenseur décrépit de l'immeuble qui prend toujours un temps fou à se refermer sur la silhouette mal à l'aise de Henry.

Le travail sonore enfin, si important chez Lynch, est dès *Eraserhead* extrêmement présent : le film est habité par des bruits envahissants dont on met parfois longtemps à comprendre l'origine. Le radiateur fuse avec fracas mais évoque en premier lieu le cerveau de Henry sur le point d'imploser. La musique, quant à elle, est une parenthèse enchantée, comme elle le sera dans *Blue Velvet*, *Muholland Drive* ou *Twin Peaks* : c'est justement le radiateur, objet perturbateur et pathétique, qui abrite la seule créature réconfortante dans la vie de Henry, une starlette miniature, avec des joues difformes et une coiffure à la Marilyn Monroe, qui le temps d'une chanson – « *In Heaven* » – nous offre un répit en enfer. – **Apolline Caron-Ottavi**

The Elephant Man (1980)

L'ORIGINE DE LA VIE

C'est dans un brouillard de mystère que *The Elephant Man* voit le jour. Par un concours de circonstances, David Lynch, qui espérait tourner un deuxième long métrage aussi avant-gardiste que le premier, se retrouve subitement à faire du cinéma de studio en Angleterre, loin de son Amérique natale bien-aimée. C'est un peu en enfant illégitime que le film sort d'abord en salles. Le nom de son producteur, le comique Mel Brooks, est absent des affiches; celui de David Lynch ne figure qu'en bas de page, rien ne l'identifie en tant que créateur d'*Eraserhead*. Le lien de filiation ne sera établi que par la suite. La portée morale et humaniste du film en fait un succès immédiat: sans tomber dans les compromis, Lynch y parvient comme jamais à concilier ses ambitions artistiques et son désir de plaire. Car les films du cinéaste où on le sent entièrement indépendant sont généralement ceux qui font le moins l'unanimité.

The Elephant Man n'en est toutefois pas moins un film d'auteur, et il est clair que c'est l'extravagance de Lynch, et non son conformisme, qui incite Brooks à l'engager en tant que réalisateur. Lynch, quant à lui, est d'abord attiré par les associations d'idées que crée ce titre inouï: il évoque la transformation, le rêve, le sens de l'identité, des thèmes qui définiront toute une carrière. Il s'agit certainement d'un cas atypique dans la filmographie de son auteur, ne serait-ce que pour la fréquence et la longueur des dialogues. Lynch, qui a débuté en tant que peintre et qui conçoit ses films comme des tableaux vivants, est connu pour sa difficulté à verbaliser ses pensées. Le plaisir de revoir cette œuvre, surtout avec le recul du temps, consiste alors à apprécier le langage audiovisuel par lequel le cinéaste s'approprie un scénario censé évoquer à la fois les grands drames anglais, et un cinéma d'auteur surréaliste et abstrait.

Le résultat est d'une homogénéité admirable, car les trois séquences proprement lynchiennes ne bousculent en rien le film, permettant plutôt au passage d'entrevoir l'inexprimable vision du monde de John Merrick, l'éponyme «homme éléphant», personnage qui demeure, malgré les révélations graduelles du récit, renfermé sur lui-même. On apprend d'abord de Merrick qu'il est né dans l'Angleterre victorienne avec de terribles difformités et qu'il en a été réduit à une existence d'animal de foire. Il est difficile dans les premiers temps de le concevoir en tant qu'être humain, car le personnage existe surtout en hors champ jusqu'à ce que son aspect physique et son esprit ne nous soient dévoilés. Cela se fait par une progression très juste: son corps nous est présenté de manière déshumanisée, comme un objet fantastique, et le masque qui dissimule son identité refoulée ne tombe qu'assez tardivement.

Le masque tombe, et Merrick apparaît alors comme un être pur et éclairé. Lynch représente souvent l'animalité sous-jacente comme une caractéristique du mal; il est donc ici ironique que «l'homme éléphant» lui-même en soit visiblement dénué, et d'autant plus cruel qu'il ait à revendiquer son humanité, alors que de nombreux personnages du film ont un comportement animal, sans que leur humanité ne soit jamais remise en question. C'est une quête tragique de la normalité qui guide le parcours de Merrick, s'incarnant dans une succession de métaphores du théâtre. Merrick est d'abord exhibé en tant que curiosité par



deux figures paternelles, un montreur redoutable et un médecin dévoué, qui sont constamment mises en parallèle. Dans une prochaine étape, il reviendra alors à Merrick de s'affranchir en se donnant volontairement en spectacle et en jouant les aristocrates avec des visiteurs qui peinent toutefois à voir en lui leur semblable. Mais ce ne sera qu'en assistant à une représentation, en devenant un membre du public parmi d'autres, qu'il se fondera finalement dans la masse et passera du statut d'objet de spectacle à celui de spectateur.

Merrick sera profondément ému par la pièce de théâtre féérique qui clôturera sa transformation. C'est comme s'il assistait alors au rêve d'un autre, un rêve sans douleur ni angoisse, si différent de ceux qui le tourmentent la nuit. Ses visions expriment toutes l'étrangeté, l'anormalité de son existence, et leur aspect secret, intime et impénétrable continue aujourd'hui de fasciner. *The Elephant Man* a pour énigme centrale ce visage de femme qui encadre le film, un peu comme le portrait de Laura Palmer qui hantera plus tard le monde de *Twin Peaks*. Cette mère fantasmée par Merrick, à la fois création et créatrice de son imaginaire, et qui apparaît sous deux visages qui se confondent, semble entourée à jamais d'un mystère indicible et irrévocablement perdu. – **Elijah Baron**

Dune (1984)

L'IMAGE PROPHÉTIQUE

Dune occupe une place unique et problématique dans la filmographie autrement cohérente de son auteur. À l'époque, l'industrie lourde courtise David Lynch dont l'étoile brille encore ardemment suite au succès critique de *The Elephant Man*. On lui propose même de réaliser *Return of the Jedi*, offre qu'il refuse avant d'accepter celle du producteur italien Dino de Laurentiis : adapter *Dune* de Frank Herbert pour le grand écran, suite aux tentatives avortées d'Alejandro Jodorowsky et Ridley Scott. Ce dernier espérait tourner le livre en deux parties ; Lynch, quant à lui, s'attelle à la tâche « impossible » d'adapter en un seul film une œuvre trop complexe pour être résumée simplement.

Le rythme de l'ensemble, plus particulièrement celui des trente dernières minutes, est d'ailleurs très concrètement absurde : les événements semblent débouler les uns à la suite des autres, d'une manière si rapide qu'elle génère un effet comique saisissant. Le dernier acte de *Dune* compte parmi les plus improbables de l'histoire du cinéma, une succession d'ellipses disjunctant totalement le flot du récit – comme si le film, faute de temps, nous était raconté en accéléré par un narrateur qui tente tant bien que mal de n'oublier aucun point clé de l'histoire qu'il cherche à clore.

Il y a pourtant quelque chose de fascinant dans cette sensation d'irréel que produit le *Dune* de Lynch, quelque chose d'unique qui, de surcroît, « répond » en quelque sorte aux idées développées par le roman de Frank Herbert. Comme si, faute de pouvoir les exprimer clairement, le film tentait de nous les faire vivre autrement. Il faut bien admettre que *Dune* est un piètre film conventionnel, mais il en semble au final tout à fait conscient : sa forme même insinue une sorte de volonté subversive transformant ses ratés en sabotage auto-dérisoire.

Cette succession d'images flirte en fait ouvertement avec le surréalisme, comme si l'illusion d'un film de science-fiction à grand déploiement était gangrenée, puis finalement détruite par une vision souterraine relevant du cinéma expérimental bien plus que de toute ambition commerciale. Le temps s'effrite, s'écoule et se fige, se dilate et se contracte sous l'effet d'une prophétie qui dicte le déroulement de l'action et dont l'emprise dérégle jusqu'à l'essence de l'image.

Lynch met en scène l'accomplissement de la prophétie à la manière d'un rêve qui se concrétise. L'étrange structure narrative instaure rapidement cette idée d'une suite de prémonitions qui en viennent à prendre corps



dans le réel ; mais c'est le réel qui semble se plier progressivement à la logique du rêve, comme si la « réalisation » de la prophétie ne pouvait pas s'exprimer autrement que par un effet de dématérialisation. En devenant l'écho de ces visions qui prédisaient l'avenir, le présent perd sa substance – en suspens quelque part, entre ce passé qui l'avait vu naître et ce futur qu'il était au moment d'être annoncé.

Le film, par sa forme même, évoque et développe une conception mystique de l'univers. L'éveil de Paul Atreides est décrit tel une expansion des sens, une expérience « cosmique » qui déchire littéralement l'écran ; l'enjeu religieux dégénère en frénésie fanatique, comme si toute réconciliation entre la foi et la raison était impossible. On a parfois l'impression de visionner un film de Cecil B. DeMille sur l'acide, un récit messianique dont le ton même tourne au cauchemar – dépassé par son propre souffle épique, défiguré par la répétition tonitruante de sa litanie transfigurative.

Traversé d'images grotesques, ponctué d'instantanés sublimes, *Dune* est une œuvre parfaitement singulière à défaut d'être entièrement maîtrisée. Privé du *final cut*, Lynch n'arrive visiblement jamais à contrôler complètement ce spectacle délirant, qui le supplante et l'engloutit. Mais il arrive cependant à produire un grandiose déraillement, détournant ses propres ambitions et abandonnant aux tensions internes qui l'habitent un invraisemblable projet qui est peut-être plus intéressant ainsi – à la fois somptueusement ridicule et bizarrement transcendant. – **Alexandre Fontaine Rousseau**

Blue Velvet (1986)

LE MAL EST LÀ

On peut facilement établir des liens à la fois narratifs et esthétiques entre les œuvres de David Lynch. La dernière saison de *Twin Peaks*, par exemple, donne une forte envie de revoir la série d'origine, mais aussi les films, en particulier *Blue Velvet*. Pas seulement à cause des deux acteurs, Kyle MacLachlan et Laura Dern, mais en raison de la ville de Twin Peaks (État de Washington) qui ressemble par bien des côtés au Lumberton (en Caroline du Nord) de *Blue Velvet*. Et aussi parce que la série bien que plus fragmentée et complexe, n'abandonne pas la ligne directrice – on pourrait même dire philosophique – de ce film : un monde moins linéaire, plus circonvolutif, mais qui demeure celui du mal qui s'insinue partout. Certes, le monde a énormément changé depuis 1986, mais le mal est toujours là, dans une vision lubrique et barbare de l'Amérique.

Dans chaque rêve américain gît un cauchemar. Il faut aller au-delà de la surface, de l'apparente tranquillité qu'offre une petite ville américaine idéale comme celle de Lumberton, « la ville du bois », pour découvrir sous ce monde idyllique la peur, la névrose, la violence, le crime, le sexe, la mort : une noirceur implacable. Le drame intéresse le cinéaste, le mystère l'hypnotise. Il veut aller au-delà des limites qu'impose le réel. Et pour, chaque fois, enrichir son style.

Après *Dune* (1984), qui fut un échec, Lynch écrit un scénario original, qu'il aura de la difficulté à placer. Il souhaite développer une œuvre plus personnelle et il retourne à ses amours : le surréalisme de *Eraserhead* (1977) et de *The Elephant Man* (1980). Un surréalisme qu'il greffera cette fois à la vie quotidienne des Américains, dans un film linéaire. Le récit suit un fil dramatique net, troué seulement par quelques plans hétérogènes (une torche qui s'éteint, un rideau rouge qui se soulève), éléments qui participeront à la création de cette inquiétante étrangeté de la fiction. Cette étrangeté se trouve dans le banal ; et rien n'est plus banal que Lumberton, son ciel bleu, ses gazons qu'on arrose et ses arbres où chantent les oiseaux. Mais dans le normal se logent l'accident, l'angoisse, la terreur ; dans le paradis se révèle l'enfer ; dans l'humain se cache un monstre.

Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) trouve une oreille coupée infestée d'insectes dans un champ. Son quotidien va en être bouleversé ; il se retrouvera dans un monde parallèle. Ce garçon modèle, dont on se dit que sa vie devrait continuer comme si de rien n'était, verra cette même vie contaminée par le mal (il tuera même). La banalité de l'Amérique apparaît funeste ; au bout de la rue se trouve la mort. Nous nous retrouvons chez Hitchcock, celui de *Shadow of a Doubt* et *Psycho* ; l'oreille tranchée est un Macguffin qui déclenche les tribulations de Jeffrey dans un monde



obscur. Il rencontre Dorothy Vallens (Isabelle Rossellini), assujettie à Frank Booth (Dennis Hopper), menacée si elle ne satisfait pas ses fantasmes sexuels. Frank est un déviant comme on en voyait peu dans le cinéma d'alors, trash avec son appareil d'oxygénation permanente, un psychopathe qui nous fait passer par des émotions extrêmes et perturbantes – d'autant que celles-ci sont accompagnées par *Blue Velvet*, la chanson sensuelle, mélancolique, envoûtante de Bobby Vinton. Entre-temps, Jeffrey deviendra l'ami de Sandy (Laura Dern), fille blonde bien sous tous les rapports avec ses robes claires, qui est l'exacte opposée de Dorothy, brune habillée de noir, au comportement ambigu.

La fascination pour Dorothy, avec qui il fera l'amour, amène Jeffrey à adopter une conduite troublante. Il subit une initiation douloureuse. Il découvre les pulsions sexuelles et, surtout, la pulsion de mort. La pulsion scopique (il espionne Dorothy derrière un placard) modifie son désir, qui deviendra sadique (il accepte de la frapper à sa demande). Il est en train de devenir une bête. Il a perdu complètement son innocence. Il semblera la retrouver à la fin du film, avec la famille réunie, son mariage, mais ce ne sera que temporaire comme le montre le plan hyperréaliste du rouge-gorge, oiseau préféré de Sandy, un gros insecte dans le bec, symbole de la prédation. On comprend immédiatement que cette fin est ironique.

Blue Velvet apparaît de plus en plus comme le film programme de toute la cinématographie de l'auteur. Personnages ambivalents, thématique à forte connotation psychanalytique, dimension onirique disruptive, esthétique visuelle puissante, à la fois vive et macabre, musique non narrative très texturée : tout est mis en place pour les œuvres ultérieures qui seront plus que jamais fiévreuses. Par elles, David Lynch radiographiera avec une incroyable maîtrise le refoulé des États-Unis. – **André Roy**

Wild at Heart (1990)

LE CŒUR EN PEAU DE SERPENT

À l'image de sa réception polarisée à Cannes et de cette Palme d'Or qui lui fut décernée en 1990 sous un galimatias d'applaudissements, de sifflets et de quolibets, *Wild at Heart* détone dans le corpus lynchien, essentiellement par le frustrant constat que sa nature loufoque et sa violence graphique nous forcent à réfléchir à la question même de l'essence du cinéma de Lynch. En d'autres mots: pourquoi en visionnant cette adaptation du roman *Sailor & Lula*, de l'Américain Barry Gifford, sommes-nous gagnés par l'incessante impression d'un réalisateur en mode autoparodique?

On y reconnaît certes l'inquiétante étrangeté et l'excentricité des œuvres précédentes de Lynch, dans des moments comme la scène d'accident en plein désert, « l'automutilation » au rouge à lèvres, ou encore les pitreries de Jingle Dell (Crispin Glover). Mais bien que le film se vautre dans le sillon connu du malaise et la défamiliarisation, il déstabilise par la manière dont l'humour décalé et omniprésent agit comme principal véhicule de cette étrangeté; une rareté quasi endémique chez le réalisateur.

À cela s'ajoute une accumulation cacophonique d'allusions et de références populaires dont le cinéaste semble gaver le public, forcé d'ingérer les clins d'œil au *Wizard of Oz* (1939) et à Elvis Presley, sans jamais réellement pouvoir en découdre avec l'axe syntagmatique de cet habillage référentiel – au grand bonheur de Lynch qui avait déclaré en entrevue, que dans ce film, « le tout est plus grand que la somme des parties¹ ».

Comment comprendre que le même Lynch qui avait redonné un second souffle à la carrière de Roy Orbison, grâce à *Blue Velvet* (sa première œuvre réellement portée par la musique), réalisa avec *Wild at Heart* une autre fiction teintée de l'esprit des années 1950, mais choisit comme ciment sonore la musique d'un obscur groupe *thrash* métal²? Le tout assorti d'un ton rappelant celui des frères Coen dans *Raising Arizona* (1987).

Si *Blue Velvet* (1986) tablait sur une réflexion inhérente au corpus lynchéen, voulant que le monde soit un endroit bien étrange³, *Wild at Heart* va plus loin, en ce sens qu'il explore le grotesque de cette proposition, tout en prêtant le flanc, par sa nature même de *road movie*, à la surenchère d'événements incongrus. L'enchaînement des épisodes et la rapidité que le genre permet servent donc la cause de Lynch, en dépassant l'intimité.

Car disons-le, pour l'une des rares fois dans l'œuvre du réalisateur, l'intimité se porte plutôt bien chez les protagonistes. Le sexe, omniprésent dans le film, n'a jamais valeur pornographique et la relation du couple Sailor/Lula ne souffre ni de la déchéance, ni du masochisme qui affligent la plupart des héroïnes lynchienues. Le « constat » de l'étrangeté peut donc se déployer hors de l'intimité des protagonistes. Le cadre dans lequel évoluent les deux amoureux est celui du fantasme partagé à ciel ouvert.

À ce titre, Sailor Ripley (Nicolas Cage) incarnerait, comparé à Frank Booth (Dennis Hopper), le « bon » double du maniaque névrosé lynchéen (parfois atteint de troubles dissociatifs de l'identité, comme c'est le cas dans *Lost Highway*).

Libéré de ce poids libidinal et de cette virilité poussée à l'extrême, Sailor trouve néanmoins son contrepoint en la figure énigmatique de Booby Peru (Willem Dafoe). Un ange noir, dont la dentition catastrophique et la nature vampirique (voir la célèbre scène avec Lula), renvoie directement au personnage de Marcel (Pierre Clementi), dans *Belle de jour*, de Luis Buñuel. Le catapultage de sa tête hors de son corps, résultat d'une blessure auto infligée au cours d'une scène d'une rare violence, souligne d'ailleurs la



symbolique forte d'un personnage qui n'est que pulsions: une éjaculation sous le signe de la réunion entre Éros et Thanatos. Ainsi, le fantasme prend fin par une déjection poisseuse qui nous ramène pratiquement à l'imaginaire d'*Eraserhead* (1977).

Wild at Heart s'avère peut-être un film incongru, mais l'exercice est loin d'être malhonnête. Il est le dévolu de Lynch jeté sur un genre, soutenu par un rythme jusque-là absent de sa démarche et d'une bonne partie du cinéma indépendant de l'époque. – **Ralph Elawani**

1. À ce titre, comme l'explique Éric Dufour, dans *David Lynch: matière, temps et image*, le cinéma de Lynch incarne à merveille le regard bergsonien, voulant que l'agencement des images soit ce qui crée le monde dans sa solidité et sa fixité. Voir également: *David Lynch: Entretiens avec Chris Rodley*, Paris, Cahiers du cinéma, 2010, 221 p.
2. L'improbable histoire de la rencontre entre la musique de Powermad et le monde de David Lynch est habilement détaillée par Kevin Lafey, ancien A&R chez Warner Bros., dans un article publié par Nightflight: <http://nightflight.com/rock-stories-wild-at-heart-director-david-lynch-meets-powermad/>
3. Le constat est d'ailleurs vocalisé tel quel par le personnage de Jeffrey (Kyle MacLachlan), dans *Blue Velvet*: «It's a strange world, isn't it?»

Twin Peaks: Fire Walk with Me (1992)

LE CHEMIN DE CROIX DE LAURA



Twin Peaks: *Fire Walk with Me* occupe une place à part dans l'œuvre pourtant imprévisible de David Lynch. Quasi unanimement rejeté par la critique et le public à sa sortie, ce grand film malade qui marque le point de rupture définitif du cinéaste avec le système de production américain n'a eu de cesse d'être réévalué depuis. Ses trames narratives successives et hasardeuses préfigurent les expérimentations à venir de *Lost Highway*, *Mulholland Drive* et *Inland Empire*. D'ailleurs, Lynch lui-même a toujours déclaré avoir fait exactement le film qu'il voulait, et il l'a prouvé récemment en faisant de *Fire Walk with Me* un élément crucial de *Twin Peaks: The Return*. Bref, c'est à se demander s'il ne s'agirait pas en fait de la pierre angulaire inconnue de l'univers lynchien.

Le film s'ouvre sur une véritable déclaration de guerre créative. À mesure que la caméra recule, le nuage bleu d'électricité statique qui composait le générique d'ouverture révèle sa véritable nature. Il s'agit d'un écran de télévision, immédiatement réduit en pièce par une hache (ou est-ce un tomahawk?). Le message est clair : fini les compromis de la création télévisuelle, *Fire Walk with Me* nous emmènera ailleurs. Et cette nouvelle proposition prend d'abord la forme d'un sombre miroir déformé de la série. L'enthousiaste Dale Cooper est remplacé par le stoïque Chester Desmond à la silhouette lasse (Chris Isaak), la douceur automnale de Twin Peaks fait place au soleil cru de Deer Meadow, une bourgade *white trash* déprimante, la fille chérie Laura Palmer devient Teresa Banks, une droguée habitant dans un parc de roulottes, etc. Même le bon café frais servi par les charmantes serveuses du Double R est n'est plus aujourd'hui qu'un fond rance de cafetière offert par un Harry Dean Stanton moribond. Presque tous les éléments de la série se retrouvent ainsi réincarnés sous un angle plus lugubre et rugueux. Si la disparition aussi soudaine que mystérieuse de Desmond permet aux spectateurs de retrouver Cooper, le répit est de courte durée, puisque ce dernier n'apparaît que le temps d'un interlude surréaliste avec Phillip Jeffries, interprété par Bowie, *l'homme qui venait d'ailleurs* lui-même, qui disparaît lui aussi pour laisser place à des visions cauchemardesques des personnages surnaturels de la série. Pendant une trentaine de minutes, Lynch se joue ainsi des attentes du spectateur, alternant fausses pistes et informations aussi cruciales que sibyllines.

Loin de n'être qu'un jeu pour/contre les initiés, cette longue mise en place permet au cinéaste d'instaurer une ambiance exclusivement angoissante, fondée sur les aspects les plus inquiétants et désespérés de la série. Si, pour certains spectateurs, le réconfort d'une bonne tarte à la cerise – et des conventions télévisuelles – avait jusqu'ici permis de compenser pour les sombres fulgurances du cinéaste, *Fire Walk with Me* ne laisse aucune échappatoire. Ce film, qui en vient à explorer les derniers jours de la vie de Laura Palmer, est une véritable descente aux enfers et l'une des œuvres les plus violentes du cinéaste. Porté par la performance hallucinée de Sheryl Lee, qui incarne avec une rare intensité non dénuée d'excès un tourbillon d'émotions contradictoires et autodestructrices, *Fire Walk with Me* est aussi torturé que la psyché de sa protagoniste, victime d'inceste et de visions démoniaques et surnaturelles.

Le projet procède d'un double mouvement aussi complexe qu'irréconciliable : redonner vie à Laura Palmer pour mieux la tuer à nouveau. Une sorte de résurrection condamnée d'avance. Lynch a toujours été obsédé par le *Vertigo* d'Hitchcock et son obsession pour la figure du double et la pulsion voyeuriste mortifère. Dans *Fire Walk with Me*, il plonge sans filet au cœur de ces préoccupations, en y ajoutant une dimension spirituelle et métaphysique nourrie à la fois par son héritage chrétien et son intérêt pour les religions orientales. Les derniers jours de la jeune Laura deviennent ainsi une variation païenne de la Passion du Christ ouverte à toutes les interprétations possibles. Martyrisée, délirante, obsédée par des visions cryptiques, Laura finit par accepter la mort – sur fond de requiem de Cherubini – afin de... sauver le monde ? mettre un terme à ses souffrances ? exorciser son père possédé ? Quelle que soit notre interprétation, que faire de cette vision d'une jeune fille violée, transfigurée en martyre ? « Je ne sais plus qui je suis », affirme Laura à son amoureux James avant de le laisser pour entrer dans les bois nocturnes qui scelleront son destin. Une fois arrivée au ciel – ou dans l'antichambre de l'enfer –, la vision d'un ange provoquera chez elle une crise de larmes, de soulagement et de rire, ultime expression de sentiments aussi intenses qu'impossibles à décoder. Œuvre résolument limite, *Fire Walk with Me* est l'expression la plus sincère et confuse de la vision de Lynch. Et le visage déformé par les hurlements de Sheryl Lee demeure peut-être l'image la plus terrifiante qu'il ait jamais produite. – **Bruno Dequen**

Lost Highway (1997)

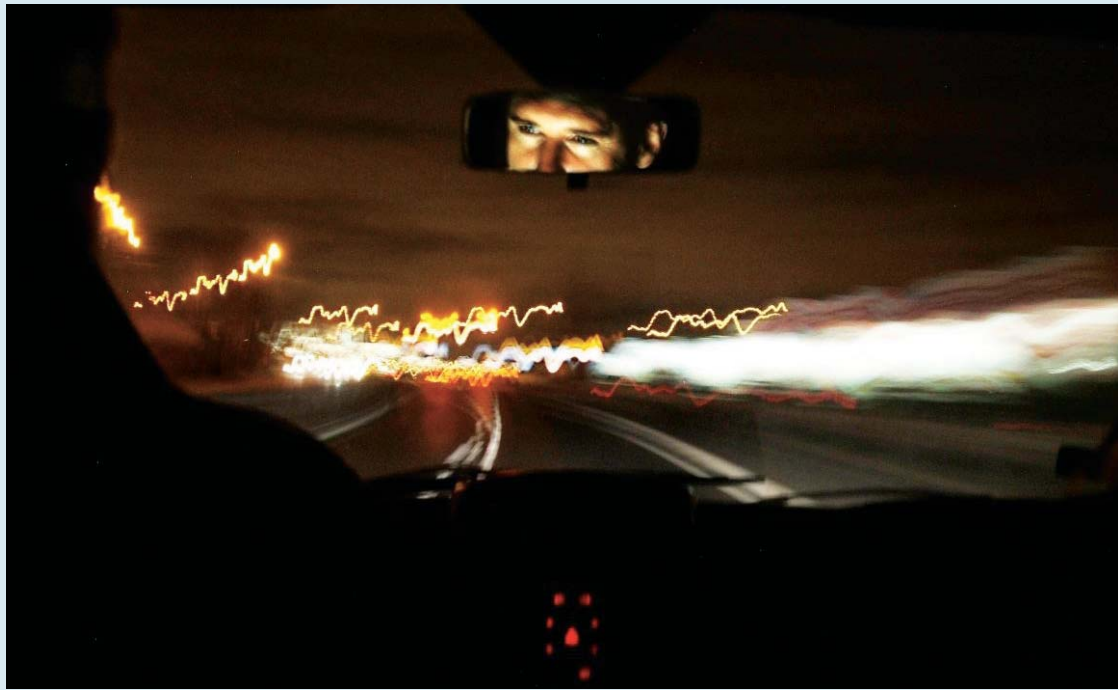
« DID I DREAM YOU DREAMED ABOUT ME? »

En 1997, cinq ans après *Twin Peaks: Fire Walk with Me*, David Lynch revient avec le fracassant *Lost Highway*, dont il cosigne le scénario avec le romancier Barry Gifford qu'il connaît déjà pour avoir adapté *Wild at Heart*. En choisissant comme décor cette maison vitrée de banlieue californienne dans laquelle le couple Fred (Bill Pullman) et Renée (Patricia Arquette) semble emprisonné, Lynch effectue un raccord direct avec le domestique vicié de *Blue Velvet* (1986). Depuis ses débuts dans l'urbanité enfumée et suffocante d'*Erasehead*, Lynch aime fouiller cette thématique de l'enfermement. À la maison du couple, lieu de tous les enfers, Lynch fait bientôt succéder les barreaux et le béton de la prison où le saxophoniste Fred

attend sa condamnation à mort après le meurtre de Renée. Toutefois, chez le cinéaste, la plus grande des prisons reste encore soi-même, et dans le cas de Fred, son propre cerveau schizophrène.

Très vite, *Lost Highway* trace sa route sinueuse dans le sillage d'une filmographie marquée par les affres de la passion, du désir, et de l'amour obsessionnel et jaloux. Trois ans plus tard, Lynch réalisera d'ailleurs *Mulholland Drive*, le pendant féminin de ce même désir malade, qui consume, rend paranoïaque, et fait surgir la folie tant chez Fred Madison que chez Diane Selwyn (Naomi Watts). Érotique et violent, *Lost Highway* contient moult symboliques chères à Lynch : les rideaux rouges, les insectes, les écrans de fumée, tout en faisant une nouvelle fois du territoire musical d'un club un espace maudit aux lumières tamisées, qui accouche d'une réalité double et fissurée. Si tout commence par d'étranges cassettes vidéo reçues par le couple, ce sont encore les esprits maléfiques (ce Mystery Man qui renvoie au Bob de *Twin Peaks*) qui font s'effriter le réel. Les existences semblent alors s'interchanger, s'autodétruire. Les rêves aussi. Ou plutôt les cauchemars, qui engendrent deux niveaux de réalité et de conscience, ainsi que des jeux de contrastes et de correspondances autour desquels Lynch aime bâtir son cinéma.

Enveloppé d'étrangetés, *Lost Highway* est un générateur de scènes cultes, témoignant d'une époque plus rock'n'roll que celle d'aujourd'hui : l'ouverture sur du David Bowie, la première apparition de la blonde Alice sur une chanson de Lou Reed, la projection d'un film underground avec Marilyn Manson en « porn star » ou encore le kidnapping de Dick Laurent/Mr. Eddy sur le son énervé de Rammstein. Le film laisse échapper beaucoup de rage, aspiré qu'il est par la dimension vampirique et aliénante du couple (Fred et Renée constamment vêtus de noir, semblant assoiffés de sang et de chair, le



visage blanchâtre). Lynch y induit le malaise par un travail impeccable sur le son (dérangeant, lancinant) et une alternance de plans filmés en plongée, puis en contre-plongée. Sa mise en scène repose sur une structure hallucinatoire composée de fantasmes et de rêveries, sortis tout droit du subconscient, là où les permutations identitaires (Fred qui devient Peter) permettent, en plus de faire avancer une intrigue surréaliste, d'accoucher d'un second film, d'échapper en quelque sorte à sa propre création.

Également dépossédés d'eux-mêmes, les protagonistes ne finissent par n'incarner que des concepts : la femme, tout particulièrement, en vient à incarner le Fantôme ultime d'un homme placé par deux fois dans la position dévorante de celui qui désire. À la fin, Alice entraîne Peter au milieu du désert pour faire l'amour. « *I want you, I want you* », répète-t-il. « *You will never have me* », répond Alice, se refusant à l'emprise amoureuse. De Renée/Alice à Diane/Betty, de Sandy/Dorothy à Laura Palmer (qui, pour le critique de cinéma Michel Chion, serait « toutes-les-femmes-en-une »), l'image de la femme en fuite, toujours piégée dans des dualités simplistes (brune/blonde, ange/démon, sainte/putain) où l'enferme autrui (y compris Lynch lui-même), demeure peut-être à chaque fois l'enjeu ultime des longs-métrages du cinéaste. Quitte à ce qu'elle devienne folle (*Inland Empire*), se suicide (*Mulholland Drive*) ou abandonne froidement son amant, comme le fait ici Alice/Renée. Ces actes, libérateurs chacun à leur façon, révèlent ce que Lynch a filmé à de nombreuses reprises, et pas seulement sous l'angle du couple hétérosexuel (pensons à l'axe père/fille de *Twin Peaks*, actrice/metteur en scène dans *Inland Empire* ou, à celui saphique de *Mulholland Drive*) : à savoir l'impossibilité de posséder l'autre. – Céline Gobert

The Straight Story (1999)

L'ABSTRAITE TENDRESSE DE DAVID LYNCH

Malgré toutes les marques distinctives qu'on lui connaît, David Lynch a une capacité rare à déjouer, de manière constante et méthodique, les attentes de son spectateur. Il était pour le moins improbable, à la fin des années 1990, après *Twin Peaks: Fire Walk with Me* et *Lost Highway*, qu'il sortirait un film grand public sous la bannière de Disney, et encore aujourd'hui, on croirait l'avoir rêvé. Dans le contexte de la filmographie de Lynch, le double sens du titre semble évident : celui-ci renvoie bien sûr au nom d'Alvin Straight, le personnage principal, mais aussi à l'étonnant et quasiment unique changement de registre du cinéaste. Selon Lynch, ce serait son film le plus expérimental ; il s'agit en effet de son film le plus linéaire et le plus classique à ce jour, et c'est bien ce qui le rend insolite. L'ironie du titre peut porter à croire à un exercice de style, et pourtant, *The Straight Story* est une œuvre sincère et particulièrement aboutie.

Si l'approche du sujet est inhabituelle, l'image centrale du film, comique et incongrue, celle d'un vieil homme qui décide de parcourir des centaines de kilomètres en tondeuse à gazon, est tout à fait lynchienne. Et, comme dans *The Elephant Man*, le grotesque se fait porteur d'humanisme, et non de cynisme, ne faisant qu'intensifier le mystère de la condition humaine. Les liens entre ces deux films sont multiples, les plus forts étant l'aspect émotionnel et la quête intérieure des personnages qui se traduit en un dernier plan presque identique : le ciel étoilé signifiant sans doute le retour à l'origine de la vie, à l'émerveillement innocent de l'enfance. C'est là la véritable destination d'Alvin Straight, un personnage aussi véridique que l'« Homme éléphant », qui entreprend un étrange périple de six semaines à travers le Midwest pour se réconcilier avec son frère mourant.

L'entrée en matière se fait par une scène qui n'est pas sans rappeler l'ouverture de *Blue Velvet*. Dans une petite ville américaine exemplaire, où rien ne laisse présager le drame, survient brusquement une situation de crise qui révèle la fragilité de ce monde idyllique, le faisant basculer vers l'irrationnel, jusqu'à l'hystérie collective. La fantasmagorie qui en découle est toutefois d'un genre nouveau : en surface, l'ordre idéalisé est rétabli et soigneusement cultivé au fil des rencontres bienveillantes que fait Straight sur son chemin. Mais si le subconscient de ce personnage n'est jamais tout à fait extériorisé, à la différence des autres films de Lynch, il n'en est pas moins que Straight vit une souffrance physique et morale qui procure à son odyssée un caractère religieux. Ce film, lisse en apparence au point de duper Disney, vacille en réalité entre le comique et le tragique, l'espoir et la détresse d'un homme sur le chemin de la rédemption.

L'innocuité suspecte du monde que crée ici Lynch finit par s'expliquer par le sentiment de culpabilité qui dévore le personnage de Straight : son parcours a en effet valeur de pénitence, sa vie ayant été marquée par un alcoolisme résultant de lourds secrets de guerre. Il n'est pas étonnant que le monde ne lui apparaisse pas sous un aspect menaçant, car son expérience



lui a appris qu'il pouvait lui-même constituer une menace pour les autres. Il se dégage en outre de la vision de Lynch un esprit de communauté remarquable, rarement représenté avec autant de tendresse depuis les films de Frank Capra. Straight lui-même fait figure d'esprit indépendant, d'authentique original capable de vivre selon des règles qui n'appartiennent qu'à lui, quitte à passer pour innocent ou extravagant. Son âge avancé, qui paraît d'abord être un obstacle, ne fait par la suite que l'ennoblir, conférant à ses réflexions une lucide tristesse.

Son âge et son mode de transport contribuent également à briser les codes habituels du *road movie* : ce genre qui exalte habituellement la jeunesse et la vitesse, les routes dangereuses et les destinations inconnues, se retrouve ici efficacement détourné. Dans ce film sans réel antagoniste, c'est la vitesse qui intervient en tant que perturbateur principal, et une scène de descente effrénée compte sans doute parmi les plus terrifiantes du cinéaste. La sage lenteur de Straight sur sa tondeuse à gazon introduit chez Lynch une esthétique nouvelle ; le cinéaste est visiblement fasciné par ses personnages, et le rythme tranquille du récit lui permet de contempler, avec la patience et le lyrisme d'un Ozu, leurs visages si parlants. Alors que plusieurs films de Lynch s'apparentent à des cauchemars, *The Straight Story*, doux et éloquent à l'image de son héros, pourrait être son rêve le plus beau et le plus mélancolique. – **Elijah Baron**

Mulholland Drive (2001)

L'ENVERS DU MIROIR



Dans l'œuvre labyrinthique de David Lynch, l'incontournable *Mulholland Drive* poursuit un nouveau cycle amorcé avec *Lost Highway* (1997). Ce cycle, que viendra clore *Inland Empire* en 2006, apparaît aujourd'hui porteur d'un désenchantement absolu tant la quête initiatique, omniprésente chez le cinéaste, bascule ici dans la vision d'un monde terrifiant et sans issue, cerné par le mal. Un mal rampant dont le vénérable *Blue Velvet* pourrait bien être la funeste matrice. Contrairement à la série culte *Twin Peaks* traversée par une multitude d'antinomies porteuses d'épiphanies qui témoignaient d'un syncrétisme à la fois profane, spirituel et ésotérique, *Mulholland Drive* n'est plus, au-delà de son histoire d'amour saphique, qu'un cauchemar éveillé, pulsant sous les paupières closes d'un spectateur captif des effets de sidération de la machine cinéma. Partout, s'insinuant insidieusement « comme un état d'esprit »¹ contagieux, les forces de destruction sont à l'œuvre, minant de leur pouvoir corrosif un entre-mondes aux rituels mystérieux (voir le théâtre Il Silencio qui rappelle la chambre rouge de *Twin Peaks*). À cet égard, avec son climat toxique et mélancolique, strié d'éclats de violence et de traits d'humour grinçants, *Mulholland Drive* pourrait être le trou noir de la galaxie lynchienne.

Conçu au départ pour être le pilote d'une nouvelle série destinée à être diffusée sur ABC, le film porte ses propres blessures. Ayant essuyé un refus de la part de la chaîne américaine, Lynch se tournera alors vers la France pour produire ce qui deviendra un jalon essentiel de sa filmographie. Remontée et enrichie d'un complément d'une cinquantaine de minutes tourné a posteriori, l'œuvre gardera trace de cette gestation contrariée dans sa structure même, ouverte et flottante. Avec son récit en miroir aux échappées hallucinatoires et sa chronologie brisée vertigineuse, *Mulholland Drive* a tout d'un ruban de Moebius sculptant à l'infini les circonvolutions souvent opaques d'une histoire aux multiples déviations dont nous tentons de percer le mystère au gré d'une enquête (motif récurrent dans l'univers du cinéaste) aussi anxiogène que tortueuse. À la faveur de la rencontre entre la brune Rita frappée d'amnésie fuyant d'improbables ravisseurs et Diane/Betty, la blonde comédienne en herbe, prise dans les rais trompeurs de l'usine à rêves hollywoodienne, s'ouvre un espace fantasmagorique où l'envers du miroir renvoie l'ombre menaçante des complots et turpitudes

d'une Cité des anges gangrenée par les puissances occultes et mafieuses. Les interprétations de *Mulholland Drive* seront nombreuses. La plus courante fait de la première partie du récit un long rêve où Diane/Betty, cherchant à aider celle qui a perdu son identité (Rita, la femme fatale, en réincarnation de la *Gilda* de Rita Hayworth), se prend au piège des images et de leurs doubles avant de sombrer dans le désespoir, la deuxième partie, plus dense et sombre, signifiant pour sa part le retour à une sinistre réalité se chargeant de broyer les starlettes ingénues dans sa spirale mortifère. Certains² contesteront cette grille d'analyse, préférant voir dans les deux parties du film deux volets tout aussi réels, la chute de Betty venant tout simplement mettre un terme au fantasme dévorant. Au bout du compte, le film reste une énigme au sens inépuisable et c'est tant mieux.

Avec ses motifs hitchcockiens doublés de visions sensuelles et horribles, *Mulholland Drive* offre surtout au final une brillante réflexion sur la dimension idolâtre des images, et leur pouvoir tout aussi dangereux que séduisant. Le cinéma lui-même – et ici son *star-system* – est au cœur du dispositif lynchien. Il alimente à loisir la pulsion scopique du spectateur dont le regard est aspiré par le pouvoir médiumnique des images que les arabesques orphiques du compositeur Angelo Badalamenti tirent vers les rivages mouvants de l'onirisme. Happés dans un écheveau infini de réverbérations, nous nous tenons à la croisée de tous les mondes, telles des sentinelles à l'entrée du passage. Et ce, pour mieux succomber à la « poétique des signes » mise en place par le cinéaste qui, de film en film, se plaît à solliciter notre part d'ombre, nous invitant à nous voir dans le miroir pour embrasser la totalité de l'être et son impensé. Avec ses doubles à la base même de l'expérience cinématographique, les films de Lynch – et *Mulholland Drive* en particulier – ouvrent des boîtes de Pandore sans fond (ici, la boîte bleue qui renverse le récit) nous soumettant par de subtils dérapages à une série d'épreuves qui régénèrent notre regard. Le cinéma comme art de la transfiguration est le fondement même de la démarche lynchienne. – **Gérard Grugeau**

1. Citation de Lynch: « *Twin Peaks* est partout. Ce n'est pas un lieu. C'est un état d'esprit. »

2. Voir le passionnant essai de Pacôme Thiellement, *La main gauche de David Lynch*, PUF 2010

Inland Empire (2006)

FEMME(S) EN PÉRIL

Dans le récent documentaire *David Lynch: The Art Life* (2016), le cinéaste raconte un souvenir de jeunesse, qui devient, on le comprend aussitôt, une pierre angulaire de son imaginaire – une scène, à s’y méprendre, tirée de *Blue Velvet* ou d’un épisode de *Twin Peaks*. Un jour, alors qu’il joue dans une rue paisible de banlieue, le jeune Lynch aperçoit une femme surgissant de nulle part complètement nue et visiblement mal en point. La gravité de la situation ne le frappe pas tout de suite, mais le cinéaste en devenir découvre ici quelque chose – une vulnérabilité, une noirceur – qui vient fracasser le tableau idyllique de l’Idaho de son enfance, et prend dès lors ancrage dans son esprit tel un virus : une image, qui reviendra tout au long d’une œuvre vouée à explorer le Mal sous-tendant l’apparente banalité des choses.

De Laura Palmer (Sheryl Lee) à Ronette Pulaski (Phoebe Augustine), en passant par Diane Selwyn (Naomi Watts) et ici Nikki Grace (Laura Dern), cette image de la femme en péril, ou en détresse, est une constante dans la filmographie de Lynch. Et nul film n’explore et ne concrétise aussi violemment cette thématique qu’*Inland Empire* – pertinemment sous-titré « A Woman In Trouble », comme pour en souligner haut et fort les intentions. Il serait aisé d’accuser l’artiste de simple misogynie (quoi qu’il soit toujours pertinent de lui reprocher la violence, comme la récurrence de ses femmes meurtries). Ceci dit, Lynch semble plutôt déterminé à exorciser cette image traumatique, à sauver cette femme de l’anéantissement en lui conférant, au travers de son œuvre, un pouvoir mythologique, une résilience qui va au-delà de la souffrance ou de la mort.

À la fois synthèse et éclatement abstrait de cette préoccupation centrale et obsessionnelle, *Inland Empire* raconte les tribulations d’une énième actrice maudite (Dern) – l’alter ego contemporain d’une panoplie de femmes exploitées, lesquelles nous sont présentées au fil des multiples fragments narratifs incongrus constituant le film (à commencer par celui d’une mystérieuse escorte, « The Lost Girl », qui semble déclencher l’action et l’observer de la télévision cathodique de sa chambre d’hôtel). Si *Mulholland Drive* adoucissait quelque peu la violence réservée au personnage de Naomi Watts en nous exposant principalement sa vie rêvée – telle que figée, post-mortem, dans une boule à neige onirique – *Inland* s’avère être la suite logique, d’autant plus brutale, de l’exercice.

Ici, cette même structure de verre se fracasse, telle l’image démultipliée et chatoyante d’un miroir éclaté en mille morceaux, et localise cette souffrance féminine non pas dans le tragique suicide d’une actrice jalouse, mais plutôt dans la représentation des multiples femmes contournées dans Nikki. Son rôle dans la production damnée de *On High in*



Blue Tomorrows n’est qu’un point de départ : bientôt, son point de vue se réfracte en autant de fragments cauchemardesques dont la seule constante à travers les époques (de la Pologne des années à 1930 au Hollywood des années 2000) demeure l’Image susmentionnée. La femme en péril est ici moins précise que dans les films précédents : elle devient plutôt cosmique ; sa souffrance présentée telle une malédiction hors du temps, traversant toutes les dimensions.

Relatant les débuts de la pratique de Lynch à travers sa peinture, *The Art Life* permet également d’établir des liens ; de mettre des mots précis sur l’expérience esthétique que propose le cinéaste avec *Inland Empire* – une véritable « peinture en mouvement » (tel qu’il décrit lui-même ses premiers courts métrages). Tourné en DV, le dernier long métrage de Lynch est sans aucun doute son plus exigeant et abstrait : résolument sombre, voire pixelisé, il s’agit principalement d’un exercice de textures, de striures et de déchirures digitales. Cette approche rappelle explicitement l’œuvre de Francis Bacon (voir cette scène qui déforme le visage de Dern, ou cette confrontation ultime qui abstrait le visage du tueur), ou évoque l’action de mélanger des pigments sur une palette usée – jusqu’à ce que la mixture des couleurs soit si noire, si profonde, que ses subtilités deviennent quasiment imperceptibles à l’œil nu.

Pour rester dans la peinture : même si la forme d’*Inland Empire* relève autant de l’expressionnisme abstrait que de l’art conceptuel, l’esthétique est finalement plus classique que Lynch ne le pense. Ayant en commun avec les grands maîtres d’antan cette tendance sans cesse renouvelée à vouloir faire du corps de la femme un objet, le cinéaste procède avec *Inland Empire* à l’exorcisme final de cette image qui le hante depuis l’enfance. Le projet se révèle intéressant, car il permet à Lynch de s’abstraire de ce thème de la souffrance en le sublimant dans une fin heureuse (ce dernier plan sur Laura Dern, lavée de toute la souffrance qui précède). Mais force est toutefois d’admettre que cette obsession soutenue pour la figure de la femme en détresse demeure l’aspect le plus convenu – particulièrement ici, mais également ailleurs – de l’œuvre d’un artiste autrement iconoclaste et avant-gardiste. – **Ariel Esteban Cayer**

INTERFÉRENCE: LA GÉOGRAPHIE SONORE CHEZ DAVID LYNCH

par **Randolph Jordan**

En plein milieu de la diffusion de *Twin Peaks: The Return* (2017), de fervents admirateurs ont commencé à envahir en si grand nombre une propriété rurale isolée du Dakota du Sud que le propriétaire a dû faire une annonce publique pour demander aux gens d'arrêter¹. Ils étaient venus voir à quoi correspondaient les coordonnées GPS trouvées sur un site Web intitulé *The Search for the Zone* (« La recherche de la zone »), réplique réelle du site fictif évoqué par Bill Hastings (Mathew Lillard) dans l'épisode 9 de *The Return*. Le site en question n'est en fait qu'un coup publicitaire imaginé par Rhino Records, le label éditant les deux albums de la bande originale de la série. Aux coordonnées GPS est associée une vidéo du petit magasin (« *convenience store* ») vu dans l'épisode 8, qui est le lieu de rendez-vous des occupants de la Loge Noire et l'un des endroits recherchés par Mr. C (Kyle MacLachlan), le double maléfique de Dale Cooper, l'agent spécial du FBI. Le site héberge également trois fichiers audio, nommés « *electrical interference* » (1 et 2) et « *vortex* », qui contiennent des bourdonnements électriques variés et des sons ambiants entendus à plusieurs reprises dans *The Return*. Le coup publicitaire a peut-être été mal pensé d'un point de vue pratique, mais en tant que paratexte, il invite à une réflexion fascinante sur les relations entre le son, les corps et la géographie dans l'univers de *Twin Peaks*, et dans toute l'œuvre de Lynch.

La voix et l'espace

Que cette publicité pour la bande originale d'une série de fiction ait mené à des plaintes pour violation de propriété dans le monde réel est assez significatif en soi. L'idée même de violation de territoires est, en effet, une métaphore bien choisie pour réfléchir à la manière dont Lynch délimite l'espace cinématographique. Ses bandes-son en particulier ont toujours mis en valeur les géographies habitées par ses personnages, ménageant des passages entre des territoires étrangers qui se matérialisent souvent par une transgression des corps. Ces passages transgressifs sont régulièrement annoncés par la présence d'une technologie quelconque de reproduction et



Mulholland Drive (2001)

de transmission du son. *Mulholland Drive* (2001) en offre l'exemple le plus évident dans la scène où le magicien du Club Silencio (Richard Green) nous instruit sur la nature illusoire du son en direct, et où Rebekah Del Rio illustre avec force ses propos en s'évanouissant en plein milieu d'une incroyable interprétation en espagnol de « *Crying* », la chanson de Roy Orbison. Le son de sa voix continue de résonner alors qu'on la sort de scène, inconsciente. Témoin de cet incident, Betty (Naomi Watts) est prise de convulsions, ce qui laisse présager la reconfiguration dramatique du récit dans le dernier acte du film. C'est alors comme si l'illusion créée par le chant en *play-back* était d'une telle force que, lorsque la mécanique en est déconstruite, le tissu même de l'espace, du temps et de l'identité se désagrègeait.



Twin Peaks

Les réactions d'hystérie face au traitement technologique de la voix humaine remontent au début du XX^e siècle, quand le spiritisme apportait des explications surnaturelles aux technologies qui permettaient de séparer le son du corps. Pour Lynch, ces transgressions corporelles favorisent un passage vers d'autres couches de l'existence. Dans *Lost Highway*, Fred Madison (Bill Pullman) entend un homme lui dire dans l'interphone que « Dick Laurent est mort ». La voix qu'il entend est en réalité la sienne, comme nous l'apprend la fin du film où on voit le personnage délivrer ce message dans le même interphone (et la phrase est effectivement dite les deux fois par Bill Pullman). Madison parle et écoute simultanément depuis les deux entrées de cet appareil de transmission sonore qui traverse le mur de la maison, et ce fusionnement spatial entre le début et la fin du film passe, au milieu de l'histoire, par la métamorphose violente de Madison en

Pete Dayton (Balthazar Getty). Les technologies sonores dans l'univers lynchien permettent souvent un passage vers d'autres mondes, et les personnages effectuant le voyage voient alors leur identité modifiée.

L'épisode 8 de *Twin Peaks: The Return* est particulièrement riche dans son exploration des chevauchements entre le son, l'espace et le corps. Le morceau intitulé « electrical_interference_2 » sur le site Web *The Search for the Zone* se reconnaît facilement : on l'entend pour la première fois quand le Bûcheron (Robert Broski) arrive dans le désert du Nouveau-Mexique en 1956 (le sous-titrage pour malentendants de CraveTV le décrit comme « une musique atmosphérique lugubre » avec des « sons menaçants de grattements »). Ce « bruit de grattement » distingue ce son électrique des centaines d'autres entendus dans la série, et il trouve son écho plus tard dans le crépitemment du vinyle généré par le Bûcheron lorsqu'il prend le contrôle du studio de l'animateur radio de KPJK. Il fait alors déraiser l'aiguille du tourne-disque dont le grésillement répétitif se mêle aux bruits parasites de la radio – et ce au grand étonnement des auditeurs de la ville, troublés par l'interruption de la musique. Ce bruit en boucle fait ensuite place au poème que répète le Bûcheron, et qui ensorcelle une jeune fille (Tikaeni Faircrest) ouvrant la bouche pour recevoir une créature reptilienne ailée sortie d'un œuf dans le désert et apparemment engendrée par l'entité monstrueuse Judy lors des retombées des premiers essais nucléaires de 1945 à White Sands, au Nouveau-Mexique. Il s'agit en fait d'une prise de possession physique, d'une violation d'un territoire corporel, parfaitement en accord avec les thèmes de viol, d'inceste et de meurtre qui sont au cœur de la mythologie de *Twin Peaks*. L'interférence électrique sera à nouveau entendue sur l'image de la jeune fille endormie pendant le générique de fin.

Les corps phonographiques

Les tourne-disques ont toujours eu un rôle central dans *Twin Peaks*. Dans l'épisode 5 de la série originale, quand Cooper trouve la cabane dans les bois où Laura Palmer (Sheryl Lee) a passé du temps le soir de sa mort, il découvre un de ces appareils avec fonction de répétition automatique qui joue « Into the Night » de Juliee Cruise en continu depuis cette nuit-là. Cooper soulève l'aiguille et répète alors une phrase que le Petit Homme d'un Autre Monde (Michael J. Anderson) lui a dite en rêve : « *And there is always music in the air* » (Et il y a toujours de la musique dans l'air). Cooper souligne ici une caractéristique récurrente liée aux tourne-disques dans l'univers de *Twin Peaks*, à savoir qu'ils servent autant à perturber leur propre usage technologique qu'à meubler l'air de musique. Dans l'épisode 2, Leland Palmer (Ray Wise) danse avec une photographie de sa



Eraserhead (1977)

filles. Ses mouvements circulaires rappellent la rotation du micro-sillon de Glenn Miller jouant sur le tourne-disque du salon. Le cadre se brise lors d'une bagarre avec sa femme Sarah (Grace Zabriskie) qui, de rage, s'en prend alors à l'appareil et envoie l'aiguille valser sur la surface du vinyle dans un crissement retentissant, tandis que Leland passe ses mains ensanglantées sur la photo. Cette scène annonce la violence de l'épisode 14, révélant que l'assassin n'est autre que Leland – apparemment possédé par un esprit nommé Bob (Frank Silva) –, alors que celui-ci tue Maddy Ferguson, la cousine/sosie de Laura, également interprétée par Sheryl Lee. Le meurtre de Maddy commence et se termine par un gros plan du tourne-disque des Palmer sur lequel, interrompu dans sa course à la fin du sillon du vinyle, vient se superposer par un fondu enchaîné l'image du Géant (Carel Struycken) qui apparaît sur la scène du Roadhouse pour avertir Cooper : « *It is happening again. It is happening again.* » (« Ça recommence. Ça recommence. »)

Il n'y a apparemment pas grand-chose à faire pour empêcher les crimes de Bob de se répéter encore et encore. La matérialité du tourne-disque – l'interruption d'un enregistrement musical révélant le bruit du médium lui-même – sert à la fois de métaphore et de point de passage vers ces crimes. Le plus intéressant dans ces appareils que l'on retrouve dans les trois saisons de *Twin Peaks*, c'est que leur côté surnaturel découle directement de leur matérialité. Il s'agit ici d'un détournement fascinant de la culture *hi-fi* qui insiste sur la notion de « transparence sonore » : d'habitude, les auditeurs sont invités à transcender l'espace de leur salon pour s'imaginer dans la salle de concert où l'enregistrement a eu lieu. Pour Lynch, c'est au contraire le dévoilement des qualités matérielles de la technologie sonore – celles que la culture *hi-fi* tente d'éliminer, comme les craquements du vinyle et le bourdonnement électrique des amplificateurs – qui permet le passage entre les mondes, qui amène les espaces à se plier les uns sur les autres, comme les Navigateurs de la Guilde spatiale dans *Dune* (1984).

Bien sûr, à l'ère numérique, la matérialité du lecteur vinyle est souvent un objet de fétichisme et de nostalgie, et elle évoque une musique peu présente dans les nouveaux formats. Mais la fascination de Lynch pour les tourne-disques précède l'arrivée du numérique et donc la nostalgie pour cet emblème d'un passé révolu. Dans *Eraserhead* (1977), le tourne-disque de Henry (Jack

Nance) est un objet commun pour les années 1970, et Lynch semble situer son action ni dans le passé ni dans le futur. Henry aime écouter un peu de musique après une longue journée de travail à l'imprimerie, mais le passage dans un autre monde ne survient qu'à la fin du disque, quand le craquement en boucle se fait entendre et se mêle au chœur mécanique et répétitif des bruits domestiques dans l'appartement. C'est dans cet environnement sonore que le personnage porte son regard vers le radiateur et là, il aperçoit une scène assez semblable à celle du Roadhouse où une chanteuse (Laurel Near) lui assure que « *In heaven, everything is fine* » (« Tout va bien au ciel »). Le bruit répétitif du vinyle arrivé en bout de course devient un élément essentiel de l'ambiance sonore dans laquelle Henry cède finalement à l'exaspération causée par les couinements nocturnes de son étrange progéniture. Il coupe les pansements du bébé dont les organes se répandent dans la chambre, tandis que tous les circuits électriques disjonctent. Henry est alors libre de rejoindre la Femme du Radiateur dans une explosion triomphante de lumière. Ainsi, dès le tout premier film de Lynch, la violence faite au corps est accompagnée du son matériel du phonographe et de ses bruits électriques, permettant un passage vers une autre couche de l'existence.

Il est certain, cependant, que les nouvelles technologies ont eu un effet sur la filmographie de Lynch. Les tourne-disques ont disparu de ses films après *Twin Peaks*, avant d'effectuer un retour audacieux dans *Inland Empire* (2006), son premier long métrage tourné en numérique. Et dans chacune de leurs apparitions suivantes, de *Lady Blue Shanghai* (2010) à l'épisode 8 de *The Return*, ces appareils seront liés à un contexte historique. Ceci est nouveau pour Lynch dont les films précédents évoquent souvent des styles empruntés aux décennies antérieures, sans être pour autant des films historiques en tant que tels (à l'exception de *The Elephant Man* en 1980). L'utilisation des tourne-disques dans les films plus récents renforce l'intérêt de Lynch pour les espaces qui se chevauchent, brouillant cette fois la dimension temporelle. Dans *Lady Blue Shanghai*, par exemple, le personnage anonyme joué par Marion Cotillard arrive dans sa chambre d'hôtel, dans le Shanghai d'aujourd'hui, où elle trouve un tourne-disque 78 tours d'époque jouant de la musique des années 1920. En faisant sortir l'aiguille du sillon du disque, elle provoque une vision du passé et le souvenir d'un amour perdu.

Inland Empire amplifie plus avant le recours aux glissements spatio-temporels. Le film commence par un gros plan sur une aiguille de gramophone glissant sur un disque en train de tourner et éclairé avec des effets stroboscopiques. Il s'agit sans doute là du traitement visuel le plus élaboré jamais accordé à un tourne-disque chez Lynch, un traitement qui évoque la danse pyrotechnique des disques en rotation dans le magnifique *Disque 957* de Germaine Dulac (1929). Au milieu des craquements émerge une voix qui annonce « la pièce radiophonique ayant joué le plus longtemps dans l'histoire », laquelle sert de point de départ à une scène nous présentant une « fille perdue » (Karolina Gruszka), enfermée dans un cycle de violence physique aux mains d'une entreprise de prostitution polonaise. Plus tard, quand l'actrice Nikki Grace (Laura Dern) se perd dans le décor de son propre film hollywoodien, elle ressort dans une Pologne d'une époque passée. La transition s'opère par le retour du plan du gramophone entrevu au début du film, cette fois avec le visage de Nikki qui apparaît en surimpression sur la laque noire du disque. Nikki écoute la « fille perdue » expliquer l'incroyable secret qui permet de voir à travers le vide : « Il faut percer la soie avec une cigarette et regarder à travers le trou », dit-elle, alors que la cigarette et l'aiguille du gramophone sont juxtaposées à l'écran, créant un parallèle visuel. La connexion entre la technologie du tourne-disque et la porte vers un autre monde se matérialise ici brièvement à l'écran. Et le lien entre le vieux monde européen et la violence inhérente à sa colonisation de l'Amérique du Nord se manifeste à travers l'expérience incongrue vécue par Nikki sur différentes périodes de temps – une boucle spatio-temporelle qui induit son propre cycle de mort violente et de renaissance lumineuse.

Circuits interrompus

Lynch explore encore davantage les thèmes de la circularité du phonographe, des boucles et des répétitions en s'appuyant sur d'autres éléments, nombreux dans *Twin Peaks: The Return*. Des vortex interdimensionnels, qui rappellent la configuration en spirale du sillon d'un disque, servent de portes d'entrée vers le domaine du Pompier (Carel Struycken) et de sa collaboratrice Seniorita Dido (Joy Nash), où un gramophone joue en boucle dans le salon un vieux vinyle égratigné (en réalité, une composition de Lynch et Hurley intitulée « Slow 30's Room »). Quand Naido, la femme sans

yeux (Nae), est découverte dans les bois entourant Twin Peaks sous l'un de ces vortex, on l'emmène à la prison locale où un ivrogne (Jay Aaseng) imite comme un perroquet ses expressions vocales surnaturelles dans un concert hypnotique de sons et d'échos. Pendant ce temps-là, Cooper (sous l'identité de Dougie Jones) ne parle qu'en répétant les mots-clés des dernières phrases qu'on lui adresse, et son fils Sonny-Jim (Pierce Gagnon) court en cercle dans son nouvel équipement de gymnastique, au son d'une boîte musicale répétant en boucle le même air. Il y a aussi Sarah Palmer qui regarde en boucle le même segment d'un vieux match de boxe sur sa télé, chaque répétition commençant par un son puissant de crépitements électriques. Si on ne voit plus de tourne-disque chez les Palmer, l'effet de boucle semble avoir conquis l'espace même de la maison et la ville au complet.

La dernière fois que l'on voit Sarah Palmer dans l'épisode 17, elle s'en prend au portrait de sa fille posé sur le manteau de la cheminée. Elle brise le verre et frappe la photo à coups de bouteille cassée, ce qui rappelle sa bagarre avec Leland autour de la même photo dans la série originale. C'est l'un des moments les plus douloureux de *The Return* : il évoque la violence du traumatisme de Sarah suite à la mort de sa fille, tout en suggérant qu'elle en a peut-être été complice depuis le début. Dans la scène finale de la saison, après avoir effacé le meurtre de Laura en intervenant dans le passé (des images du pilote original et de *Fire Walk with Me* sont littéralement modifiées), Cooper se présente chez les Palmer avec une femme qu'il croit être Laura, mais qui vit en réalité sous une identité différente à Odessa, au Texas. Mais Sarah n'est pas là et semble même n'avoir jamais vécu là. En tout cas, pas jusqu'à ce que l'on entende l'écho de son cri « Laura ! » qui provient de quelque part à l'intérieur. Le son de sa voix rappelle les premières scènes du pilote original où Sarah court désespérément à travers la maison à la recherche de sa fille disparue. Sa voix est ici déformée, comme dans d'autres passages de la série et de *Fire Walk with Me*, où le même type de voix est utilisé sur des plans menaçants du fameux ventilateur de plafond, tristement associé à la prise de possession du corps de Laura à l'intérieur de l'espace domestique prétendument sécuritaire. La scène finale de *The Return* boucle donc la boucle, en revenant à l'origine de la série grâce à la répétition d'un signal sonore. Mais personne ne peut rentrer à la maison, peu importe le temps passé (ou dans quel sens il a passé). Laura hurle et les lumières s'éteignent dans un feu d'artifice électrique.



Twin Peaks et Inland Empire

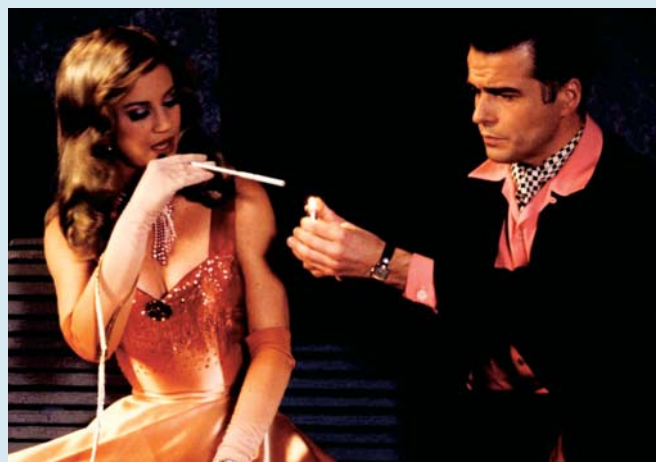
Avec cette boucle finale qui clôt *The Return*, Lynch offre aux spectateurs une méditation sur le concept même de cycle. Souvenons-nous de la répétition de cette phrase dans *Inland Empire*: «*Look at me and tell me that you've known me before*» («*Regarde-moi et dis-moi que tu m'as déjà rencontré(e)*»), prononcée par plusieurs personnages dans le film. Kate Rennebohm décrit cette phrase comme un guide permettant de décrypter les mystères de *The Return*: «une question troublante qui met en lumière à la fois notre appétit insatiable pour ce qui est familier, et notre inconfort avec ce qui est nouveau»². La simultanéité du familier et de l'étrange, l'une des caractéristiques les plus évidentes de l'œuvre de Lynch, s'incarne aussi dans l'utilisation de boucles comme outils narratifs et esthétiques: l'auteur nous invite à reconsidérer à plusieurs reprises du matériel déjà vu/entendu, et à le faire en portant attention au statut toujours changeant de ce matériel – bien qu'il reste toujours le même. La piste «*electrical_interference_2*» hébergée sur le site *The Search for the Zone* fonctionne de cette manière dès sa première apparition dans les scènes avec le Bûcheron dans l'épisode 8. Elle est associée à deux reprises à des plans de fils électriques qui précèdent l'apparition du vortex proche de Jack Rabbit's Palace, dans les épisodes 15 et 17, et elle ouvre et clôt la visite de Mr. C au petit magasin dans l'épisode 15. Elle refait surface, et ce n'est pas anodin, dans le dernier plan de l'épisode 16

où Audrey Horne (Sherilyn Fenn) semble «s'éveiller» d'un rêve où elle refaisait au Roadhouse la «danse d'Audrey» devant un public conquis. Et dans l'épisode 18, un traitement très similaire est réservé au passage de Cooper et Diane (Laura Dern) au-delà du mile 430, alors qu'ils amorcent une autre étape de leur interminable *road trip* à la poursuite de la mystérieuse Judy. Bien que la série refuse de répondre aux questions essentielles soulevées par ces événements, l'utilisation de cet élément sonore associe les qualités matérielles de la transmission électrique du son – directement liées à la violence corporelle du Bûcheron – à des perturbations dans l'espace, le temps, et finalement l'identité. Alors que l'on écoute ce son tout en sachant qu'on l'a déjà entendu quelque part, on entrevoit nos personnages préférés sans vraiment les reconnaître, car la géographie de leurs corps est maintenant alignée sur une autre réalité spatio-temporelle. La seule question que je me pose encore est la suivante: est-ce que les fichiers audio hébergés sur *The Search for the Zone* se retrouveront sur les albums de la bande originale que le site Web était censé promouvoir? J'ai commandé mes deux copies à l'avance – sur vinyle, bien sûr. ²⁴

1. <http://welcometotwinpeaks.com/locations/bill-hastings-coordinates-south-dakota/>
2. Rennebohm, Kate. 2017. «You Can't Go Home Again: *Twin Peaks: The Return*.» *Cinemascope* 71 (été): p. 62-64

On the Air (1992)

Un an après l'échec de la deuxième saison de *Twin Peaks*, Mark Frost et David Lynch parviennent néanmoins en 1992 à concevoir une autre série télévisée: *On the Air*, nouvel ovni télévisuel cette fois entièrement tourné vers la comédie. Là encore, le succès n'est pas au rendez-vous et seulement trois épisodes sur sept sont montrés aux États-Unis! Le principe rappelle un peu *Singin' in the Rain*: on assiste à la mise en place de la première émission télé *en direct*. Bien évidemment, à chaque émission (chaque épisode de la série), rien ne se passe comme prévu et le résultat final, quelque part entre le *slapstick* et la performance absurde, provoque l'hilarité des spectateurs et la consternation des producteurs, tandis que le responsable de l'émission (génial Miguel Ferrer) s'arrache les cheveux. S'ajoute au bazar ambiant la jalousie de la star de l'émission Lester Guy (Ian Buchanan, présent dans *Twin Peaks*) envers Betty Hudson (Marla Rubinoff), une nouvelle recrue aussi écervelée qu'attachante qui lui vole systématiquement (et involontairement) la vedette (le personnage de Betty n'est pas sans rappeler celui de Candie dans *Twin Peaks: The Return*...). *On the Air* ose la comédie potache avec une pointe de grossièreté (à titre d'exemple, la musique du générique est interrompue par un bruit de pet) et enchaîne les gags de façon exponentielle, ravivant le meilleur du cinéma burlesque. Le sujet choisi est provocateur, se moquant ouvertement de l'industrie télévisuelle et de sa hiérarchie, un comble pour Frost et Lynch qui ont dû mettre un terme à leur précédente création. Et c'est bien de créativité qu'il s'agit dans *On the Air*: sous son aspect fantaisiste, la série est un véritable hommage à l'inattendu, à l'imagination, à la poésie. La télévision devient intéressante dès lors qu'elle sort des rails du script et



quelque chose se passe à l'écran aussitôt que l'on s'éloigne des compromis. Le rire, enfin, se déclenche quand le comique n'est pas planifié: on pense à *The Circus* de Chaplin face à cette mise en abîme de l'essence de la comédie. Ainsi, l'étoile de *On the Air* est Betty Hudson. Complètement décalée (elle ne comprend jamais rien), elle crève l'écran à sa façon lorsqu'elle improvise: dans les pires moments de chaos, elle sort sa petite boîte à musique et se met à chanter, insufflant beauté et pureté là où tout est pitoyable et corrompu. – Apolline Caron-Ottavi

TWIN PEAKS: THE RETURN

L'ÉTERNEL RETOUR

par Charlotte Selb

It's happened again. David Lynch a finalement repris du service. Après plus de 10 années d'absence du 7^e art consacrées principalement à la musique et à quelques vidéos web, le maître de l'étrange nous entraîne à nouveau dans ses délires cauchemardo-burlesques, et à l'intérieur d'un format plus ambitieux que jamais. Si seule une poignée d'épisodes des *Twin Peaks* originaux portaient véritablement la patte du cinéaste, les 18 heures de *Twin Peaks: The Return* (conçues, selon l'auteur, comme 18 parties d'un film et non 18 épisodes) ont manifestement bénéficié d'une liberté créatrice absolue, le projet ayant même été retardé d'une année jusqu'à ce que le cinéaste puisse obtenir le budget nécessaire à sa vision. Et si les premiers *Twin Peaks* constituaient un objet tout à fait singulier pour la télévision de l'époque, la nouvelle série dépasse certainement l'originale en termes de radicalité et d'expérimentation.

Quand Lynch dévoile en 1992 *Twin Peaks: Fire Walk with Me* au Festival de Cannes, il est loin de créer le phénomène d'adulation qu'avait précédemment suscité la série télé, la violence, la bizarrerie et la noirceur du film déroutant généralement critiques et spectateurs. On pouvait donc s'interroger sur le pari qu'allaient prendre David Lynch et Mark Frost en donnant suite à la série culte : nous garder en terrains connus, en misant sur la familiarité et le confort de la petite ville de l'État de Washington, l'odeur singulière de ses sapins de Douglas et le goût inimitable de sa tarte aux cerises, ou tenter quelque chose de différent et, comme dans le film de 1992, de beaucoup plus sombre ? À en juger par le dernier film réalisé par Lynch en 2006, *Inland Empire*, et l'état dans lequel il avait laissé l'agent spécial Dale Cooper à la fin de la saison 2 de *Twin Peaks*, on pouvait s'attendre à ce que les sentiers plutôt perturbants et jamais vus à la télévision soient davantage sa tasse de café.

Conscients des attentes des fans, Lynch et Frost s'amuse brillamment à les déjouer, la série adoptant un rythme tout à fait unique dans la télévision contemporaine, essentiellement basé sur la prolongation de ces attentes, et leur déception. Quand le bon Coop, symbole absolu de la lutte du Bien contre le Mal, va-t-il finalement refaire surface derrière la carapace d'ahuri semi-conscient de Dougie Jones ? Le spectateur se retrouve malgré lui à traquer le moindre moment de lucidité de son héros déchu, dont la noble posture ne réapparaît qu'à l'épisode 16 (et est-ce encore vraiment lui dans le 18 ?). L'espiègle et sensuelle Audrey Horne n'arrive qu'aux deux tiers de la série et a, elle aussi, subi une transformation déstabilisante : dans ses propres mots, « *I don't know who I am, but I'm not me* ». Si la série originale développait un éventail d'idylles emblématiques et jouait avec l'ambiance soap des années 1980, la reprise cède plutôt la place à un monde dominé par la violence masculine, où les anciennes amours sont généralement déçues (certes, Norma retrouve finalement son Ed, mais Shelly préfère un gangster à Bobby le policier), et où les filles reproduisent le cycle des mauvaises décisions de leurs aînées



(*Invitation to Love* a d'ailleurs été remplacé par des matchs de boxe et des scènes de chasse animale sur le poste de télévision de Sarah Palmer). La prolongation/déception des attentes est bien entendu également à la base de l'humour lynchien, avec des scènes qui, dans leur longueur parfois absurde et leur absence de dénouement narratif, repoussent délicieusement les codes de la télévision populaire. L'épisode 12, avec le sketch loufoque où la compagne française de Gordon Cole se remaquille pendant de très, très longues minutes avant de sortir de la pièce, et l'interminable conversation téléphonique entre le mari d'Audrey et Tina, semble conçu pour tester la patience du spectateur (ou des financeurs).

Objet résolument expérimental, *Twin Peaks: The Return* adopte une forme narrative à l'opposé des séries télé actuelles, dont les scénarios savamment élaborés ne laissent jamais rien au hasard et où chaque élément narratif fait toujours partie d'un plan ultérieur. Ici, les nombreux personnages et intrigues secondaires, plus souvent qu'autrement, ne servent en rien le récit global. Que d'efforts pour développer le personnage de Richard Horne, jeune méchant dont les crimes odieux

et les origines maudites laissaient présager une importance certaine dans le dénouement de la série, pour finalement s'en débarrasser en quelques minutes! Que de caméos d'acteurs/trices célèbres dans des rôles finalement insignifiants (à quoi sert Ashley Judd, déjà?)! Que de créativité dans l'épisode 8 pour nous suggérer que la bombe atomique serait à l'origine de Bob (Lynch soudainement antimilitariste?) pour s'en désintéresser par la suite! Et les rares résolutions narratives prennent généralement – et volontairement – un tour grotesque, à en juger seulement par cette scène où tous les « bons » se retrouvent dans le bureau du shérif de Twin Peaks pour assister à la destruction du Bob-blob par... le gant vert de Freddy.

Car si Lynch aime créer des attentes et semer des fausses pistes, les résolutions classiques et les progressions narratives traditionnelles ne l'intéressent pas. Par sa finale aussi géniale qu'inattendue, la 3^e saison de *Twin Peaks* s'affirme non pas comme une suite (ni une fin), mais comme un retour infini sur les mêmes lieux, le même temps, les mêmes obsessions. Les enjeux de la série, après tout, sont relativement simples: il s'agit d'une bonne vieille bataille entre le Bien et le Mal, incarnée par une panoplie de personnages/symboles qui, eux aussi, diffèrent radicalement de la complexité psychologique des personnages développés dans la télévision contemporaine. Chez Lynch et Frost, on est généralement (très) gentil ou (très) méchant, les motivations des uns se résumant à la destruction des autres (il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire sur la manière dont les corps et la psyché des femmes deviennent le terrain de cette lutte, tous les personnages féminins principaux – Laura, Diane, Audrey – étant intérieurement déchirés, voire physiquement dédoublés, par l'acte du viol). Ce combat, mené par Good Coop depuis maintenant plus de 25 ans, ne connaît finalement aucun progrès. « *Is it future or is it past?* », demande Mike, le manchot, dans le premier et le dernier épisode, faisant écho à la toute dernière question énoncée par Cooper: « *What year is it?* ». Difficile de répondre, car le temps devient une donnée plus abstraite que jamais à mesure que la série avance. Pas étonnant que la fumée recrachée par la-bouilloire-qu'est-devenu-Phillip-Jeffries forme un 8 qui, renversé à l'horizontal, est le symbole de l'infini. Dans *Twin Peaks: The Return*, on ne peut échapper au cycle éternellement recommencé du temps. Dans les deux derniers épisodes, Cooper voyage dans le passé pour tenter de sauver Laura Palmer de son destin tragique. Mais même en influant sur le passé et donc le présent (le cadavre emballé dans du plastique disparaît des images de la série originale), l'issue reste la même, et le cri de terreur de Sheryl Lee résonnera toujours et à jamais dans nos oreilles.

Le rapport aux lieux fait preuve de la même obsession. Lynch et Frost ont largement développé la géographie de la série, donnant naissance, cartes Google et coordonnées

GPS à l'appui (de quoi rendre les fans obsédés pendant 25 années de plus!), à une véritable cartographie du Mal en Amérique, des gratte-ciel new-yorkais aux casinos de Las Vegas, en passant par les essais nucléaires du Nouveau-Mexique, une ville (fictive) du Dakota du Sud et une (réelle) du Texas. Mais tout ça pour en revenir aux emplacements d'origine. Dark Coop passe la saison au complet à essayer d'obtenir des coordonnées, à chercher des lieux (« *I'm looking for a place. Do you understand, 'a place'?* ») et à passer des portes astrales pour finir, ironiquement, au bureau du shérif de Twin Peaks, où se trouve déjà Diane/Naido et où s'apprêtent à débarquer l'équipe du FBI et Good Coop. Un Good Coop qui, à peine Bob supposément anéanti, part à l'aveuglette jusqu'à Odessa, puis retransverse la moitié des États-Unis pour sauver Laura Palmer/Carrie Page en la ramenant dans la maison de sa mère – à son cauchemar de départ. Ce retour obsessionnel au point d'origine, quelles que soient les déambulations antérieures ou la volonté (certes ambiguë) des personnages de s'en sortir, tient de la logique des rêves, ou de celles des tableaux d'Escher, artiste qu'on a souvent comparé à Lynch.

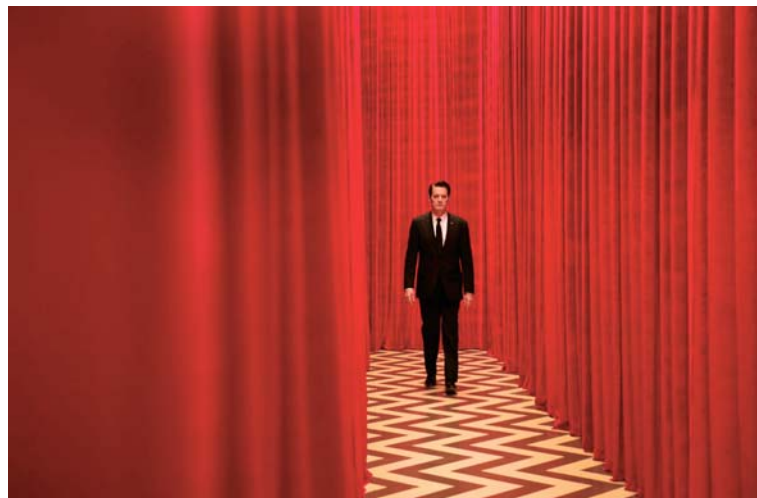
Notre logique spatio-temporelle ne tient plus dans cet univers où même la matière de l'écran ne cesse d'être trouée, de prendre feu, de se déchirer, ouvrant sur d'autres dimensions ou un néant terrifiant (c'est généralement le visage des femmes qui devient cette surface sans épaisseur et s'entrouvre pour révéler un trou béant). La clé, elle-même en forme d'énigme, est donnée par Monica Bellucci, ou plutôt Gordon Cole/David Lynch lui-même: « *We're like the dreamer who dreams and then lives inside the dream. But who is the dreamer?* » Qui est le rêveur? La réponse la plus évidente, c'est David Lynch: après 18 heures de *Twin Peaks: The Return*, nous vivons tous un peu à l'intérieur de son rêve. La réponse plus complexe, c'est chacun d'entre nous, l'auteur nous ayant fourni, comme jamais auparavant dans l'univers populaire de la télévision, la toile sur laquelle projeter nos peurs et nos désirs inconscients, encore et encore, dans la ville de Twin Peaks. ²⁴



CES CHOSES PLUS GRANDES QUE NOUS TOUS

D'HARRY DEAN STANTON À *TWIN PEAKS: THE RETURN* L'ADIEU AUX MORTS

par Céline Gobert



Twin Peaks: Fire Walk with Me (Harry Dean Stanton) et Twin Peaks: The Return

« **I**l y a des choses dans cet univers qui sont plus grandes que nous tous, et une tortue est l'une d'entre elles », affirme Howard, incarné par David Lynch dans *Lucky* de John Carroll Lynch (aucun lien de parenté). Le film qui, en août dernier, a fait le bonheur des festivaliers de Melbourne et de Locarno, est une ode au vieillissant Harry Dean Stanton, l'un des fidèles acteurs/amis du cinéaste que l'on a pu voir dans *Twin Peaks: Fire Walk with Me*, *Inland Empire*, *Wild at Heart* et *The Straight Story*. À 91 ans, et face à une mort imminente, Stanton cherche dans *Lucky* le sens de l'existence, ainsi que le courage de plonger dans « le Vide », comme il l'appelle, cet « après » qui semble tout particulièrement obséder Lynch dans *Twin Peaks: The Return*.

David Lynch lui-même aime observer le parcours de personnages ordinaires au sein d'une dimension plus grande, cosmique. Ceci est tout particulièrement vrai dans *The Straight Story*, le seul de ses films qu'il n'a pas écrit (signé par John Roach et Mary Sweeney, son ex-compagne et monteuse). Alvin (Richard Farnsworth) y savoure l'incidence d'un orage, comme pour la dernière fois, lorsque sa fille lui annonce que son frère (joué par Stanton) a eu une attaque. Il décide alors de traverser plusieurs États, sur sa simple tondeuse, pour aller le retrouver. À de multiples reprises dans le film, le personnage contemple les étoiles, la Nature, la pluie, en bon philosophe conscient de ces « choses plus grandes que nous tous » évoquées par Howard/Lynch dans *Lucky*. Dans *Wild at Heart*, c'est l'apparition en rêve d'une « bonne fée »

(Sheryl Lee, LA Laura Palmer) qui guide Sailor sur la seule voie qui vaille la peine d'être foulée, celle de l'amour. *Twin Peaks: The Return*, bâti quant à lui autour du vieillissement des personnages de la série et l'inexorable passage du temps (« *Nous nous reverrons dans 25 ans...* »), est entièrement hanté par cet « au-delà », cette dimension mystique qui renvoie les personnages non seulement au sens de la vie, mais aussi à celui de la mort.

Twin Peaks: The Return est ainsi traversée par cette obsession du temps qui a passé (pendant ce fameux « *Meanwhile* » de Laura Palmer) et par les morts laissés dans son sillage dans la vraie vie : Catherine Coulson (The Log Lady), David Bowie (Phillip Jeffries), Miguel Ferrer (Albert), Warren Frost (Docteur Hayward), Frank Silva (Bob), Don S. Davis (Major Briggs), Marvin Rosand (Toad, cuisinier du Double R). Des épisodes sont dédiés à ces visages lynchiens, pour certains filmés ici pour la dernière fois dans des séquences qui induisent une double lecture bouleversante (le Skype avec Dr Hayward dans l'épisode 7, les interventions de la clairvoyante Femme à la bûche qui fait ses adieux lors de l'épisode 15). Dans la fiction, également, la mort rôde sans cesse : Cooper n'est plus vraiment Cooper (mais un diabolique Mr C), le shérif Truman est gravement malade, et un enfant est tué sur la route sous les yeux du vieux Stanton, assis impuissant sur un banc. Même les vivants semblent déjà morts, ou tout du moins désincarnés, tels des spectres : Bobby, jadis vif et fougueux, a aujourd'hui l'allure d'un père triste aux cheveux blancs qui fond en larmes lorsqu'il aperçoit

la photographie de Laura. Comme le dit Alvin dans *The Straight Story*: « *Le plus dur avec la vieillesse, c'est qu'on se rappelle le temps où l'on était jeune* ». Le peu bavard James Hurley, pour sa part, n'a plus que l'aura des légendes: « *James a toujours été cool* », se contente de dire Shelly en début de saison. Il reprendra par la suite *Just You* sur la scène du Bang Bang Bar dans l'épisode 13, telle une vieille rock star. Quant au couple Andy/Lucy, on le dirait composé de deux vieillards fatigués, dépassés par le passage du temps (voir comment Lucy ne comprend pas le principe des téléphones portables).

La mémoire des anciens, le poids des souvenirs et des épreuves vécues planent également sur les personnages de Lynch: dans *The Straight Story*, on évoque les horreurs et les traumatismes de la guerre (tout comme Stanton le fait dans *Lucky*), ou encore, *The Return*, le désastre de la bombe atomique (incroyable épisode 8) qui sert de point de départ à la naissance du Mal et de la Black Lodge, cette dimension alternative dans laquelle les morts et les disparus continuent d'ailleurs à vivre: Leland Palmer, l'agent Cooper, et la mythique Laura. « *Je suis Laura Palmer. Je suis morte. Pourtant, je vis* », dit celle-ci avant de littéralement ouvrir son visage derrière lequel se cache une aveuglante lumière blanche. Comme toujours chez Lynch, on est aux limites du monde, aux confins du Vide et de l'existence, de deux univers, deux dimensions où, quand bien même forcés de dire adieu à nos proches, aux images du passé, ou à l'idée d'un hypothétique paradis (qu'incarnait à l'époque, et surtout pour Dale Cooper, la petite bourgade tranquille de Twin Peaks), il nous est encore possible, sinon nécessaire, de trouver un sens à nos expériences et à nos souffrances. « *Make sense of it* », fait d'ailleurs dire non sans humour Lynch à Dougie, troisième « variation » de Cooper disparu, dans l'épisode 6.

Toutefois, même si *The Return* est construit en forme d'adieu au passé et d'hommage à la vie, son auteur se refuse à toute nostalgie, ou à toute volonté de reconstruction de l'ancien temps. Le cinéma lynchien, à l'image de cette route récurrente dans sa filmographie, va toujours de l'avant, se dirige en regardant vers le futur, vers ce « *tomorrow* » qui hante la Nikki de *Inland Empire*, noircit l'avenir de Diane dans *Mulholland Drive*, fait perdre toutes leurs illusions à des personnages innocents, que ce soit Cooper dans la Black Lodge de *Twin Peaks*, Sandy dans le monde violent de *Blue Velvet*, ou même Henry d'*Eraserhead* confronté aux lourdes responsabilités du couple. Ce refus du nostalgique façonne même formellement *Twin Peaks*. Ainsi, les figures tant attendues de la série n'apparaissent que brièvement ou mettent un temps fou à le faire (Audrey Horne, à l'épisode 12!). En outre, Lynch s'éloigne souvent de la ville culte, se refusant à la revisiter comme un musée, et filmant plutôt des villes comme Las Vegas, New York, ou Buckhorn dans le Dakota

du Sud. Car *The Return* parle avant toute chose de notre monde contemporain, un monde d'argent, de profits et de rentabilité (même celle des *cherry pies* de Norma!). « *We're living in a dark, dark age* », lance l'hilarant personnage de Naomi Watts dans l'épisode 6. Lynch ne parle pas d'hier, mais d'aujourd'hui. Et pour contrecarrer ce « sombre » monde, il préfère faire l'éloge de la lenteur. Stanton fait la même chose dans *Lucky*: il prend son temps pour faire, chaque matin, ses mots croisés, fumer sa cigarette, ou entonner une chanson jusqu'au bout.

Dans *The Return*, Lynch prend le temps de dire au revoir aux disparus, à ses personnages; il prend le temps de célébrer les petits riens, les choses que l'on ne remarque pas, comme ce balayeur filmé pendant deux provocantes minutes sans qu'aucune autre action ne s'impose à l'écran; il prend le temps d'écouter les morceaux des groupes au Bang Bang Bar (le poignant *No stars* de Rebekah Del Rio, pour ne citer que lui, est ainsi joué intégralement). Bien sûr, si dans cette déstructuration temporelle et parfois ironique, Lynch cherche aussi à travailler, à questionner la forme de la narration sérielle, il s'oppose surtout à cette urgence de « dire », de « faire » qui a contaminé le monde moderne. Revenons aux tortues « plus grandes que nous tous » dans *Lucky*: elles prennent le temps de se rendre jusqu'à leur destination, et c'est cette lenteur que célèbre Lynch. Rappelons-nous d'Alvin, assis sur sa tondeuse: la route défilait beaucoup plus lentement qu'à l'accoutumée devant la caméra du cinéaste, mais ce n'était pas grave, car le personnage avait alors tout le loisir d'admirer le paysage, de réfléchir à son cheminement intérieur, de nouer des liens humains. Lorsqu'on lui propose de le conduire en voiture chez son frère, Alvin refuse poliment: il veut finir les choses comme il les a commencées: lentement, mais sûrement. « *Est-ce qu'on peut accélérer?* », demande une Shelly paniquée à Carl (Stanton) dans l'épisode 11. « *Je préfère arriver en un seul morceau* », rétorque le vieux sage. La lenteur, chez Lynch, c'est l'assurance d'arriver à bon port, alors que les personnages trop pressés courent à leur perte: l'odieux Richard Horne tue un enfant en roulant trop vite, ou encore le Fred Madison de *Lost Highway* (l'autoroute, cette voie rapide, elle-même « perdue ») perd l'esprit. Avec *The Return*, Lynch nous offre une lente série de 18 heures, qui suit son propre rythme, sa propre logique interne, semblant nous dire que la vraie création (celle qui fait du sens) prend du temps, qu'il s'agisse des pelles dorées que le Dr Jacoby confectionne lentement dans les bois ou de l'art lynchien lui-même. Et c'est logiquement elle, et elle seule, qui nous permet d'accéder à la postérité, et donc – but sublime – de contrer la mort. 24



[1] *The Straight Story* et [2-3] *Twin Peaks: The Return*

UNE ENTREVUE AVEC...

David Lynch



PAR ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU & CATHON

Nous sommes aujourd'hui en compagnie du cinéaste David Lynch, qui a bien voulu répondre à quelques-unes de nos questions sur son oeuvre aussi fascinante qu'atypique.



Votre premier film, *Eraserhead*, est à juste titre considéré comme une oeuvre culte...



...et j'aimerais que vous nous parliez des petits poulets.



Les petits poulets?



Oui. Qu'en est-il des petits poulets?



Je ne suis pas sûr de saisir le sens de votre question.

Passons à la suivante dans ce cas!







Au début des années 80, vous avez refusé l'offre de Georges Lucas, qui vous a proposé de tourner *Return of the Jedi*...



Sur une échelle de 1 à 10, à quel point regrettez-vous cette décision?



Je...

Je ne sais pas... 1?



Allons, voyons! Vous ne le regrettez même pas un tout petit peu? Ça ne vous arrive JAMAIS de vous demander ce que ça aurait pu donner?

Euh... Disons 2, dans ce cas...



David Lynch, c'est tout le temps que nous avons. Je tiens à vous remercier d'avoir bien voulu répondre à ces quelques questions.



31^e ÉDITION

FESTIVAL INTERNATIONAL DU CINÉMA FRANCOPHONE EN ACADIE

DU 16 AU 24 NOVEMBRE 2017



FICFA.COM
FACEBOOK.COM/FICFA



RSB PRODUCTION
CD / DVD / BLU-RAY

RSB VIRTUEL
PROMOTION / DÉCOUVERTES

RSB SERVICES
DESIGN / DISTRIBUTION INTÉGRÉE

RSBimedia.com

8480, Côte-de-Liesse
Saint-Laurent, QC, Canada H4T 1G7

T 514 342-8511
F 514 342-0401

Sans frais 1 800 361-8153
info@rsbimedia.com



George A. Romero

L'HOMME PARMi LES MORTS

par Ariel Esteban Cayer

Décédé en juillet dernier d'un cancer du poumon, George A. Romero demeure le plus influent des cinéastes indépendants responsables de l'essor du cinéma d'horreur américain au tournant des années 1970. Dès son premier film aussi tétanisant que *Psycho* (1960), plus respectable qu'un *Blood Feast* (1963) et précédant de plusieurs années le choc de *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) ou d'*Halloween* (1978), Romero change à jamais le visage d'un genre. Avec *Night of the Living Dead* (1968), il contamine l'imaginaire collectif en créant un monstre sans visage : pathétique, mais d'autant plus terrifiant qu'il est, à s'y méprendre, entièrement à notre image. Un mort-vivant qui, à l'inverse du zombi de la tradition vaudou, est soudainement partout, innombrable, interchangeable et incontournable ; une métaphore ambulante, sans cesse renouvelable, qui se répand dès lors telle une véritable infection, à travers le 7^e art et au-delà.

Avec ce premier long métrage (et sans l'avoir planifié outre mesure), Romero livre également un puissant instantané de la fin des années 1960, offrant un portrait bouleversant d'une Amérique gangrenée par la violence et l'injustice, ayant, notamment, perdu JFK et Martin Luther King Jr, en l'espace de quelques années. Ces morts subites, surtout la dernière, trouvent d'ailleurs un miroir bouleversant dans cette scène désormais iconique, qui scelle le destin du personnage joué par Duane Jones. Un filon contestataire que le cinéaste rendra plus explicite encore avec *The Crazies* (1973) – un film de zombie sans zombis, dans lequel les rouages d'une crise sociale et les mécanismes de répression d'un gouvernement corrompu prennent très vite le dessus sur les éléments fantastiques du récit. Tandis que deux pompiers et une infirmière tentent de survivre à l'apocalypse en miniature suscitée par le déversement d'une arme biologique dans les réserves d'eau d'une petite ville de la Pennsylvanie, comment ne pas penser au massacre de Kent State, ou à bon nombre de manifestations de l'époque ? À la vue de la décimation des villageois « enragés », les vrais monstres ne deviennent que plus apparents : arrivés en ville en combinaisons Hazmat, ils exécutent sans merci hommes, femmes et enfants innocents afin de contenir une infection causée par l'État qu'ils représentent.

Season of the Witch (1972), un 3^e long métrage oublié, démontre déjà l'étendue de la conscience sociale de Romero avant que celle-ci ne s'affine davantage. Ici, une femme au foyer se tourne vers la sorcellerie pour s'épanouir et échapper à une vie étouffante. Romero y combine déjà réalisme social et ambiguïté psychologique pour dresser un portrait proto-féministe d'une femme marginalisée. Le tout culmine encore une fois par une fin spectaculaire qui remet en question notre perception du monstre au sein d'un récit s'avérant finalement n'être qu'un drame fondamentalement humain : un geste de libération. Sur la même lancée, *Martin* (1978) plonge le spectateur dans la psyché d'un psychopathe – bien avant *Maniac* (1980) de William Lustig, *Angst* (1983) de Gerald Kargl ou



Henry: Portrait of a Serial Killer (1986) de John McNaughton. Ici, un jeune adolescent troublé, persuadé d'être un vampire, attaque régulièrement des femmes pour boire leur sang. Romero y interroge violemment la notion d'empathie vis-à-vis du monstre classique, de même que celle du potentiel monstrueux présent en chacun de nous. Un dilemme fondamental qu'on retrouve incarné dans toutes ses créatures, jusqu'aux tueurs de *Monkey Shines* (1988), de *The Dark Half* (1993) ou même du sous-estimé *slasher* corporatif *Bruiser* (2000) : autant de figures dignes du Dr. Jekyll et de M. Hyde... telles l'homme et son zombi.

Autrement dit, dans le cinéma de Romero, le monstre est toujours un miroir de l'être humain, son inhumanité en puissance comme sa damnation, et non quelque chose qui lui est extérieur ou étranger. Nul film n'exemplifie mieux cette vision que *Dawn of the Dead* (1978), chef-d'œuvre absolu du cinéaste dans lequel les morts reviennent à la vie « parce qu'il n'y plus de place en Enfer ». Des survivants se réfugient dans un centre commercial envahi de zombis qui, notent-ils sans souligner l'ironie de leur observation, s'y retrouvent instinctivement « attirés par la vie qu'ils menaient avant de périr ». Les rescapés pillent les lieux et rebâtissent leur existence à même les ruines sécuritaires du capitalisme. Romero met en scène un fantasme d'abondance (récemment cité dans le *Nocturama* de Bertrand Bonello), puis le démolit de toutes pièces. Bien qu'affamés, les zombis dans tout ça ne sont finalement que les témoins d'un drame vieux comme le monde : celui de la survie d'une communauté ruinée d'avance par l'avarice de l'homme et sa servitude, sa béatitude morte vivante face aux forces du marché. Ici, comme dans *Day of the Dead* (1985), c'est finalement le refus de voir le monstre pour ce qu'il est réellement – un reflet de notre Nature – qui mène l'homme à sa perte. Romero, pour sa part, a toujours su faire la part des choses, et on lui souhaite aujourd'hui de reposer en paix... et de saluer Bub, au passage. 24

Jeanne Moreau

UNE FEMME LIBRE

par Gérard Grugeau

Sur les ondes d'une radio française¹, Agnès Godard évoquait en 1992 l'arrivée de Jeanne Moreau sur le tournage en extérieur de *L'Absence* de Peter Handke : « Tout à coup, il y avait quelqu'un dans toute sa présence, son opacité... Il y avait toute sa vie sur son visage, d'une très belle manière, vivante. Elle était là comme le révélateur chimique de l'absence des autres. Ça ne pouvait être qu'elle. Sa présence était une présence souveraine ». Bref, pour la directrice photo, cette arrivée était « comme une apparition », à peine perturbée par le bruit fortuit de deux hélicoptères passant alors dans le ciel sans crier gare. Telle était Jeanne Moreau, une passeuse magnifique, engagée absolument dans son art. Un art polymorphe, pur comme le diamant ou le graphite, qui s'exprimait pour elle aussi bien à l'écran qu'à la scène, ou dans les sillons moelleux de quelque disque vinyle au creux desquels son timbre unique, mutin, caracolait sur les poèmes de Norge, Serge Rezvani et Prévert, ou embrasait, languissant comme la mousson, les mélodies de Marguerite Duras sur les volutes entêtantes de Carlos d'Alessio (*India Song*). Cinéma, théâtre ou chanson, Jeanne Moreau était partout, gourmande de la vie, avide de tout et des autres. Exigeante, toujours prompte à l'introspection, elle était avant tout une femme libre, insoumise, pour qui le métier de comédienne était une passion doublée d'une morale, car d'expérience, elle savait que, dans l'instant de l'éblouissement, seule la sincérité passe et que « le mensonge n'est jamais victorieux ».

On a tout dit de Jeanne Moreau : sa santé fragile qui la pousse, adolescente, vers la lecture (elle sera une fervente lectrice toute sa vie), une mère anglaise qui danse aux Folies Bergère et à travers laquelle elle se projette un temps comme danseuse classique, un père français restaurateur qui la brime cruellement dans ses velléités artistiques, des cours de théâtre suivis en cachette qui l'amènent à rompre très tôt avec le milieu familial pour aboutir à Avignon en 1947, puis à la Comédie-Française et enfin chez Jean Vilar au TNP. Et bien sûr, des débuts au cinéma dans des petits rôles avant la consécration dans *Touchez pas au grisbi* de Jacques Becker (1953) et *La reine Margot* de Jean Dréville (1954). Suivra la rencontre déterminante, celle de Louis Malle, indirectement associé à la Nouvelle Vague, qui lui offrira *Ascenseur pour l'échafaud* (1957) et *Les amants* (1958), avec une scène d'amour qui marquera l'époque. Dès lors à l'heure de la libération sexuelle, l'image de Jeanne Moreau s'impose, telle l'icône d'un temps nouveau, statut qu'elle partagera alors avec Brigitte Bardot et Catherine Deneuve dans un paysage culturel français en mal de nouvelles divinités à aduler.

Jeanne Moreau, c'est d'emblée à l'écran une voix grave, impérieuse, qui semble porter le poids de la vie, une intonation en suspens où pointe la déchirure, une bouche charnue, insatiable, que vient souligner une légère moue conférant une touche d'amertume à une sensualité diffuse (celle-ci fera

merveille dans *Eva* de Joseph Losey), une démarche indolente, une couleur de mouvement inoubliable, immortalisée notamment par les déambulations du personnage de Florence dans le Paris nocturne d'*Ascenseur pour l'échafaud*, sur la musique improvisée de Miles Davis, enregistrée directement à l'image au Studio Marignan en présence de sa vedette féminine. Cette silhouette lasse qui hante *La Notte* de Michelangelo Antonioni, ce physique atypique, légèrement décalé, sera l'un des atouts majeurs de Jeanne Moreau. Il nourrira l'imaginaire collectif de plusieurs générations de spectateurs et surtout, il inspirera les plus grands (Welles, Demy, Truffaut, Brook, Godard, Tchéchiné, Duras, Fassbinder, Blier, Wenders, Kazan, Angelopoulos, Oliveira, Tsai Ming-liang) séduits par l'anticonformisme d'une femme et d'une comédienne prêtes à voyager en cinéma au-delà de tous les inconforts. Actrice internationale aux choix éclectiques, femme au parcours follement romanesque comme la Catherine de *Jules et Jim* (1962), Jeanne Moreau aura traversé près de 60 ans de cinéma, en pleine possession d'une destinée dont elle aura ressenti très jeune l'appel pressant. En cela, elle est et restera, pour reprendre la belle expression de Serge Toubiana, « un temps de mémoire » qui, avec le recul, s'avère particulièrement en phase avec l'évolution d'un monde dont elle ressentait dans sa chair les tristes dérives. Pour une comédienne venue de la grande époque d'un cinéma où, comme elle le disait, « les hommes rêvaient les femmes », l'époque actuelle la rebutait souvent à cause de sa vulgarité et du « mal terrible de la séduction » qui affligeait selon elle la scène culturelle. Une séduction aujourd'hui dévoyée, étrangère à la morale artistique faite de distance que préconisait celle qui se voyait comme une rebelle et une résistante.

Rebelle, Jeanne Moreau l'était, et passionnée aussi. Maintes anecdotes en témoignent, à l'instar des lettres qu'elle écrit à Bergman après sa rupture avec Louis Malle, parce qu'à ses yeux, le maître suédois est celui « qui connaît le mieux le cœur des femmes ». Ils se rencontreront mais ne tourneront jamais ensemble. Sensible à la cause des femmes sans se dire ouvertement féministe – elle aura toujours horreur des idéologies et des discours guettés par la caricature, préférant toujours privilégier la part indescriptible de l'humain et l'ouverture sur l'universel – Jeanne Moreau ne manquera jamais de rappeler que, dès les débuts du cinéma, « c'est la présence prépondérante des femmes dans les films comme héroïnes qui donnera sa véritable existence au cinéma ». Elle regrettera que les mouvements de libération aient débouché sur d'autres formes de domination où le corps féminin se fera à l'écran de plus en plus objet, prisonnier du regard des hommes. D'où son engagement pour un cinéma des femmes qu'elle aura toujours encouragé en passant d'ailleurs elle-même derrière la caméra dans les années 1970, quand elle tournera *Lumière et L'adolescente*.

Les femmes, Jeanne Moreau les aura toutes incarnées, ne craignant jamais de laisser derrière elle une aura sulfureuse, s'exhibant avec pudeur sans jamais sombrer dans la vulgarité, dépassant toute forme de narcissisme exacerbé. Dououreusement lucides, prêtes à bouleverser leur vie, telles seront les nombreuses héroïnes qu'elle investira de tout son talent: la Julie de *La mariée était en noir* en Némésis vengeresse chez François Truffaut, la Jackie dévorée par la passion du jeu dans *La baie des anges* de Jacques Demy, la bourgeoise de *Moderato Cantabile* enfermée dans un dialogue sans issue chez Peter Brook adaptant Duras, la Célestine à l'insolence ironique dans le très noir *Journal d'une femme de chambre* de Luis Buñuel, la Jeanne sortie de prison, renouant avec la vie dans un éclat de sang pour *Les valseuses* de Bertrand Blier, ou la madame Lysiane de *Querelle* d'après Jean Genet, en tenancière exposée à l'univers clos et halluciné du désir homosexuel chez Werner Rainer Fassbinder pour qui elle susurrera de sa voix revenue de tout: «chaque homme tue ce qu'il aime». Sans oublier la Lady M. truculente de *La vieille femme qui marchait dans la mer* de Laurent Heynemann, la romancière de *Cet amour-là* de Josée Dayan, d'après le livre de Yann Andrea, qui lui permet de se glisser, loin de tout mimétisme, dans l'univers amoureux de Marguerite Duras tout en abordant la folie de l'écriture, et la Laura du *Temps qui reste* de François Ozon où, en grand-mère aimante, elle reçoit les confidences d'un petit-fils en cavale face à la mort qui rôde.

Infatigablement curieuse, Jeanne Moreau aura accepté de vieillir à l'écran, associant avant tout l'apparence physique à l'intériorité. «Passé l'âge de la beauté du diable, disait-elle, il vaut mieux se méfier des mauvais sentiments, c'est ce qui fait de vilaines marques». Exister dans l'instant présent était pour elle une règle de vie. Ouverte à toutes les aventures collectives, aimantant tous les regards, Jeanne Moreau aura su jusqu'à la fin susciter le désir chez les plus jeunes réalisateurs dont elle aura souvent encouragé les débuts, notamment à travers la création, en 2005 avec Claude-Éric Poiroux, des Ateliers d'Angers consacrés aux premières œuvres. Venue du théâtre, ses amours de jeunesse, la comédienne inoubliable dans le *Falstaff* d'Orson Welles, qui verra en elle «la plus grande actrice du monde», aura ébloui de sa présence charismatique plusieurs créations qui ont marqué la scène théâtrale, que ce soit *La chevauchée sur le lac de Constance* (1974) dans une mise en scène de Claude Régy sur un texte de Peter Handke, *Le récit de la servante Zerline* de Klaus Michael Gruber d'après Hermann Broch (vu au Québec en 1988 dans le cadre du Festival d'été de Lanaudière), ou la lecture à Avignon en 2007 avec Sami Frey du *Quartett* d'Heiner Müller, une réécriture des



Jules et Jim de François Truffaut (1962) et
Le journal d'une femme de chambre de Luis Buñuel (1964)

Liaisons dangereuses de Choderlos de Laclos, où elle incarnait une Marquise de Merteuil «au cœur brûlant, la parole froide». Tous des textes forts à l'intimité secrète, que Jeanne Moreau tirait vers d'insondables zones d'ombre en accompagnant au bord du gouffre des personnages hors norme dont la voix intérieure l'affolait autant qu'elle l'attirait irrésistiblement. ²⁴

1. Jeanne Moreau, *la femme de toutes les vagues*, Guillemette Odicino, 31 juillet 2017, France Inter
2. *La mort de Jeanne Moreau, comédienne fleuve*, Serge Toubiana, 31 juillet 2017, France Culture
3. *Les femmes et le cinéma*, Les après-midi de France Culture, 4 mars 1974
4. *Radioscopie*, Jacques Chancel, 9 septembre 1970 (rediffusée le 31 juillet 2017), France Inter

The Leftovers

concepteurs: Damon Lindelof et Tom Perrotta/diffuseur: HBO

Nous, les vivants

par Céline Gobert

Hantée par la disparition soudaine de 2 % de la population mondiale, *The Leftovers* s'impose comme une fresque mélancolique sur l'absence dont la trajectoire narrative épouse les différentes étapes du deuil. À l'inverse du film de fantômes, la série capitalise sur la menace d'une disparition, plutôt que sur l'apparition, pour générer l'angoisse et, peu intéressée par les « pourquoi? », s'attache à répondre aux « comment survivre? » et « comment aimer? » après le choc de la perte.

Tout commence et repose sur un effroi spectaculaire : la disparition soudaine de 2 % de la population mondiale un certain 14 octobre. La scène d'ouverture de la saison 1 est bouleversante : une femme, stressée par son bébé qui hurle, marche vers sa voiture à bout de nerfs. Alors qu'elle s'apprête à démarrer, elle n'entend plus les cris de son bébé : il s'est évaporé. Autour d'elle, les gens paniquent, les véhicules s'entrechoquent. L'enfant fait partie des 2 % de la population à avoir disparu, sans raison et on ne sait où. Trois ans plus tard, on ne s'explique toujours pas le drame. Par cette judicieuse ellipse, la série va alors s'intéresser aux conséquences de ce deuil mondial sur une poignée de survivants, reléguant d'emblée hors champ la question du pourquoi.

Chaque personnage représente une idée, une réponse, face au deuil et à l'absence : le shérif Kevin Garvey (Justin Theroux) et son épouse psychanalyste Laurie (Amy Brenneman) sont les deux faces d'une même médaille « rationnelle » et mise à mal ; la foi est symbolisée d'un côté par la religion chrétienne de Matt Jamison (Christopher Eccleston) et de l'autre par le nihilisme sectaire des « Guilty Remnant » menés par Patti (Ann Dowd) et Megan (Liv Tyler). Enfin héroïne plus complexe, Nora Durst (Carrie Coon) qui a carrément perdu toute sa famille, évoque l'émotion, une sorte de viscéralité qui en fait l'un des personnages féminins les plus intéressants de ces dernières années à la télévision. La série exploite la ficelle inverse du film de fantômes : ce ne sont pas les apparitions imprévisibles de spectres qui inquiètent, mais bien cette possibilité d'une disparition soudaine des vivants. Disparition qui reste, en plus d'une source de culpabilité, une épée de Damoclès au-dessus de nombreux personnages. Et si cela se reproduisait demain ? Et si je disparaissais à mon tour ? Le mot « fantôme » est d'ailleurs prononcé dans le dernier épisode par Nora pour désigner... les vivants. Tout est inversé, le monde est à l'envers. C'est ce que fait la perte des êtres chers : elle met le monde sens dessus dessous.

Évidemment, cette disparition brutale et inexpliquée (le « *sudden departure* » en anglais) renvoie à l'idée de mort, ce qui fait inévitablement de *The Leftovers* une série sur le deuil dont on suit les différentes étapes : ici, les 28 épisodes empruntent



l'axe « choc – chagrin – marchandage – colère – reconstruction ». La saison 1, qui se déroule à Mapleton, dans l'État de New York, laisse les protagonistes dans la torpeur et les larmes. La saison 2 dans la bien nommée Miracle fait espérer un retour des disparus grâce à la foi. Transportée à Melbourne, la saison 3 ouvre la porte à la colère et à une possible reconstruction. Tout du long, notons que la partition élégiaque de Max Richter fait des merveilles, insufflant une mélancolie qu'on a rarement vue à la télévision (si ce n'est dans *Six Feet Under*, autre grande série sur la mort signée HBO). Bien qu'obsédée par l'événement du 14 octobre, *The Leftovers* ne tentera pas de résoudre l'impensable, mais va plutôt s'acharner à observer à la loupe la mue progressive de ses personnages. Chaque épisode n'est qu'un pas de plus dans la psyché des endeuillés, s'attachant à comprendre les changements internes qui les secouent.

Expliquer n'est pas ce qui intéresse les scénaristes (à l'inverse de la série *Lost* du même Lindelof qui a désespérément voulu offrir une réponse aux spectateurs, provoquant la déception générale). L'important ici est le « comment survivre? », « comment continuer à vivre en l'absence de réponse? ». En ce sens, la meilleure façon de décrire *The Leftovers* serait d'en parler comme d'une série postapocalyptique, dont l'élément déclencheur tiendrait davantage de l'ordre de l'effondrement psychologique que d'une catastrophe débouchant sur



des ruines matérielles. Le monde, le « moi » et les certitudes d'avant n'existent plus. Il faut alors (se) penser autrement. Cette reconstruction, que la série explore surtout à un niveau individuel, n'est pas optionnelle, elle est obligatoire et fondamentale. On le voit bien à la fin de la saison 3 qui se déroule en grande partie en Australie. La plupart des personnages, complètement suicidaires, se retrouvent face à un choix : abandonner la vie en se donnant la mort, ou tourner la page, aller de l'avant. Qu'il soit possible de disparaître du jour au lendemain sans laisser de traces a rendu leur existence absolument absurde. Pour poursuivre la route, il est alors nécessaire de trouver du sens : dans les interactions, les actions.

L'un des principaux enjeux philosophiques de la série est donc de surmonter, transcender toute forme de nihilisme, au sens le plus courant du terme (la négation de toutes valeurs, comme dans le cas des membres de la secte), mais également au sens où Nietzsche l'entendait, c'est-à-dire le mépris de la vie sur Terre, en privilégiant un éventuel au-delà. *The Leftovers* nous amène ainsi à apprécier l'ici et maintenant. On le voit concrètement dans le mouvement de la croyance vers la matérialité qu'opèrent les personnages. Ayant d'abord fui le réel en se réfugiant dans le monde des idées (spirituel, foi, folie), les personnages vont basculer peu à peu dans plus de matérialité. D'ailleurs, les dernières paroles de la série sont « *I am here* », « Je suis là, je suis ici », comme pour s'ancrer enfin dans le présent, dans le temps immédiat et non plus dans un passé traumatisant que l'on ressasse en boucle, ou dans un avenir aussi incertain qu'insupportable. Nora a toujours le dernier mot dans les trois saisons : « *Look what I've found* », dit-elle au sujet du bébé en clôture de la première saison ; « *You are home* » déclare-t-elle à Kevin qui retrouve son chemin à la fin de la saison 2. Il y a cette idée que le « nous » et le « moi » se (re)construisent ensemble, que l'un puise dans l'autre sa pulsion de (sur)vie. Le retour à la matérialité se traduit ainsi dans un retour à l'autre, à la tangibilité de la chair, et donc au corps, même si ce retour est purement sexuel, avec parfois une dimension masochiste. Si mon corps existe, c'est bien que j'existe...

Ce « comment survivre ? » entraîne dans son sillage un « comment aimer ? », notamment quand la possibilité de perdre à nouveau ceux que l'on aime paralyse. C'est là une autre question que pose *The Leftovers*, grande histoire d'amour impossible entre Nora et Kevin. L'apogée émotionnel de la série n'est pas

dans l'explication de la disparition, mais bien dans les retrouvailles des personnages, des années après leur séparation. C'est dire ô combien l'importance est donnée aux affects et non au fantastique. La question n'est pas non plus de savoir où se situe la vérité. Le « *sudden departure* » a tellement remis en question le réel des protagonistes que, désormais, ce que l'on croit vrai est bien plus important que de savoir ce qui est vrai ou non dans les faits : les visions de Kevin, les pouvoirs des guérisseurs, la version de l'histoire racontée par Nora dans le dernier épisode (« *I believe you* », répondra simplement Kevin) ou même la grande interrogation quant à l'existence de Dieu qui plane au cœur de la série. Cette question de la foi renvoie en outre à une autre grande notion : celle de la morale, de ce postulat dostoïevskien « Si Dieu n'existe pas, tout est permis ». Comment continuer à faire le bien quand on ne croit plus en rien ? Un dilemme que la série illustre à de multiples reprises : Kevin devrait-il tuer Patti dans les bois ? Est-ce que la femme du pasteur a été violée ou est-elle une sorte de Vierge Marie ? Chose certaine, la foi permet de ne pas basculer dans la sauvagerie (comme le fait Megan), ou dans l'abject et l'inconcevable.

De plus, ce parti pris génial (voulant que le réel ne soit qu'affaire de perception) permet toutes les audaces sur le plan formel, ce qui rend la série deux fois plus passionnante pour le spectateur : avec ses plongées dans le surréalisme, le rêve, l'inconscient, le fantastique, *The Leftovers* régale autant qu'un puzzle lynchien. Au niveau de la temporalité, la série innove : des épisodes entiers sont consacrés à certains personnages et mettent entre parenthèses le déroulement général de l'intrigue. Des retours en arrière temporels, ainsi que l'adoption de divers points de vue, permettent d'appréhender le temps de façon différente. Le Temps et la Réalité sont les deux grandes variables inconnues d'une série qui est bâtie sur la possibilité effrayante que deux mondes puissent coexister. Ou bien, tout aussi terrifiant, qu'ils ne le puissent pas. À l'image de l'existence même, dans une incertitude totale, *The Leftovers* fait donc avancer personnages et spectateurs vers l'incertain. En chemin, elle laisse entrevoir des vérités bouleversantes, des émotions complexes et des mystères absolus qu'il faut accepter pour apprendre à vivre. Les paroles du générique de la saison 2 nous le soufflaient déjà à l'oreille : *Everybody's worryin' 'bout where they're gonna go when the whole thing's done/But no one knows for certain/And so it's all the same to me/... I think I'll just let the mystery be.* 24

L'histoire aux cent fins

par **Damien Detcheberry**

O n n'en dira pas tant du cinéma, mais l'une des grandes forces du jeu vidéo est de ne pas avoir à dépendre de la narration. Sans même parler des jeux ayant fait leur renommée en misant sur d'ingénieuses mécaniques plutôt que sur la profondeur de leur scénario (*Tetris*, *Super Mario Bros.*), de nombreuses œuvres vidéo ludiques se sont longtemps contentées de caricaturer les grands genres cinématographiques, à grand renfort de clichés. Qu'importe, car leur intérêt, en général, est ailleurs. Avec le temps, et les spectaculaires avancées technologiques aidant, ce flirt constant avec le cinéma a tout de même fini par tirer le jeu vidéo vers des hauteurs scénaristiques plus respectables, à tel point que certains studios sont passés maîtres dans des créations capables de rivaliser, en termes de rythme et de mise en scène, avec les plus grands blockbusters. Avec la série *Uncharted*, une sorte d'Indiana Jones survitaminé, et surtout *The Last of Us*, qui revisite habilement le thème de la fin de la civilisation en lorgnant du côté du roman *The Road* de Cormac McCarthy, le talentueux studio de développement américain Naughty Dog propose par exemple des jeux, certes tout à fait linéaires – le joueur va d'un point A à un point B et déclenche une séquence cinématique faisant avancer l'histoire, avant de reprendre le contrôle de sa manette pour aller du point B au point C, etc. – mais menés tambour battant, et portés par une qualité d'écriture qui n'a rien à envier à bien des œuvres hollywoodiennes.

Les films dont vous êtes le héros

D'autres studios ont choisi d'emprunter des voies plus aventureuses, plus stimulantes aussi, que ne renierait probablement pas Alain Resnais... Souvenez-vous du diptyque *Smoking/No Smoking* (1993) qui fonctionnait selon la logique du « ou bien », et explorait l'étendue des choix qui s'offraient à ses personnages. L'idée n'est pas neuve dans le domaine vidéo ludique : les premiers jeux d'aventures textuelles tiraient déjà parti des possibilités offertes par leur médium pour éclater le récit classique, et trouver d'ingénieuses façons de multiplier les pistes narratives. Leur pionnier, *Colossal Cave Adventure*, s'inspirait en 1972 du célèbre jeu de rôle papier *Donjons et Dragons* tout en reprenant le principe des *Livres dont vous êtes le héros*. Il inaugurait le premier divorce narratif entre le cinéma et le jeu vidéo, en affirmant le pouvoir régalien du joueur par rapport au spectateur : la liberté d'aller à droite ou à gauche et d'influencer lui-même la direction de l'aventure. Ou du moins d'en avoir constamment l'illusion.

De cet héritage sont nées ces dernières années des œuvres hybrides et captivantes, empruntant au cinéma ses codes et son esthétique tout en impliquant le joueur d'une manière inédite. Toute une série de jeux narratifs, appelés aussi « films interactifs » ou « fictions immersives », tant il est difficile de les classer, fonctionnent ainsi à la fois comme des films et comme ces livres dont vous êtes le héros. Parmi eux, *Life is Strange* (2015), du studio français Don't Nod, se présente par exemple comme une fiction ordinaire, focalisée sur un personnage, où l'essentiel de la liberté



Life is Strange

d'action consiste à choisir, à des moments clefs, entre plusieurs options de dialogues qui influenceront la suite de l'histoire. La particularité du jeu est d'ajouter à cette mécanique de choix la possibilité de revenir brièvement sur ses dernières paroles ou ses dernières actions.

On y incarne Max Caulfield, une jeune étudiante qui revient à Arcadia Bay, la ville de son enfance, pour commencer son année de lycée. En assistant au meurtre de sa meilleure amie, Chloé, elle découvre qu'elle possède le pouvoir de revenir quelques minutes dans le passé, ce qui lui permet de changer le cours des événements. Profitant du don de Max, les deux jeunes filles enquêtent sur la disparition d'une adolescente survenue quelques mois auparavant. Tout en reprenant les attributs typiques du *teen movie* mâtiné d'intrigue policière, *Life is Strange* offre au joueur, une fois n'est pas coutume, la possibilité de prendre son temps. Libre à lui de flâner dans les couloirs du dortoir ou d'écouter un disque, d'explorer le campus et de discuter avec les nombreux personnages secondaires, de manière à développer autant d'histoires parallèles, d'intrigues annexes et apparemment sans importance, mais qui serviront à étoffer l'univers du jeu.

Grâce à ces petits à-côtés narratifs, qui approfondissent les liens entre Max et la communauté, ou donnent simplement à un lieu, un moment, une couleur particulière, c'est l'atmosphère du jeu entier qui se trouve enrichie, et l'implication émotionnelle du joueur renforcée. En voici un exemple particulièrement révélateur : nous sommes amenés à croiser à plusieurs reprises une

étudiante réservée, victime des brimades des autres élèves. Le joueur n'est absolument pas tenu d'aller lui parler, il peut très bien ne pas s'en préoccuper pour avancer plus rapidement dans l'histoire principale. Cependant, la jeune fille va tenter plus tard de se jeter du toit de l'école, et c'est au joueur qu'il incombe de la convaincre de ne pas commettre l'irréparable, en mettant à profit la relation qu'il a nouée – ou non – avec elle : se souvient-on du nom de ses frères et sœurs ? Sait-on pourquoi elle a été poussée à bout ? A-t-on suffisamment été à l'écoute ? De l'attitude du joueur, et de sa capacité à s'être intéressé à elle dépend l'issue de la séquence. Même si la mort de ce personnage secondaire n'influe pas directement sur l'histoire principale – il n'y a pas de game over en cas de suicide – le fait d'avoir ou non sa mort sur la conscience va indéniablement teinter le reste de l'aventure.

Métaphysique du « je »

C'est donc une nouvelle dimension ludique qui s'offre au joueur, consistant à se plonger dans une histoire qu'il contrôle en partie, mais dans laquelle la notion de jeu, au sens strict, devient discutable. Car ces fictions immersives laissent de côté les classiques casse-tête à résoudre au profit de récits complexes reposant principalement sur des interactions émotionnellement et psychologiquement justes. Il y a, certes, un mystère à éclaircir dans *Life is Strange*, mais c'est un MacGuffin, tant l'accent est mis sur l'authenticité de la relation qui se noue entre Max et Chloé, et sur la force du lien sentimental qui lie les deux héroïnes à la communauté d'Arcadia Bay.

Certaines œuvres radicales faisant fi de tout défi et que la presse spécialisée a qualifiées, non sans une certaine ironie, de « randonnées narratives », ont même fait leur apparition ces dernières années. Le joueur se contente d'avancer pendant une heure ou deux dans un monde en trois dimensions, en sélectionnant divers objets – livres, lettres, cassettes audio – lui dévoilant par bribes l'histoire du lieu et de ses habitants. Tout en proposant des récits parfois profonds et matures (*Dear Esther*, *Gone Home*, *Firewatch* ou encore *What Remains of Edith Finch*), ces propositions divisent car elles posent encore plus directement la question de la place du joueur dans un jeu narratif. Où est le jeu, précisément, si on

ne demande du joueur, à l'instar d'un film, qu'un investissement émotionnel ? Si on ne lui propose plus de jouer ?

Heureusement, le jeu indépendant *The Stanley Parable* (2013) est venu donner au genre son chef-d'œuvre métaphysique. Tout en étant plus proche, dans l'esprit, du *Guide du routard intergalactique* que de *2001, L'Odyssée de l'espace*, *The Stanley Parable* vous propose d'incarner Stanley, un modeste employé de bureau qui jusqu'alors se contentait de suivre les ordres de sa hiérarchie, et se retrouve un jour sans consigne, et, sans savoir pourquoi, seul dans son entreprise. Alors que vous déambulez dans les couloirs, un narrateur omniscient commente vos moindres faits et gestes et suggère la suite de l'histoire. Au premier embranchement, il évoque le fait que « Stanley décide de prendre la porte de gauche... ». De deux choses l'une : le joueur peut alors suivre sans sourcilier les instructions et arriver au bout de l'histoire en un petit quart d'heure. Mais le jeu révèle évidemment toute sa folie narrative lorsqu'on choisit de désobéir au narrateur. Celui-ci commencera par s'adapter à votre indiscipline : prenez la porte de droite et vous entendrez : « contre toute attente, Stanley prit finalement l'autre porte. » Mais au bout de quelques minutes, votre entêtement à aller à l'encontre de la narration provoquera des réactions aussi comiques qu'inattendues. Le narrateur vous insultera, vous suppliera de revenir dans l'histoire, vous prendra pour un imbécile et vous proposera de suivre une ligne jaune pour vous faciliter la tâche, perdra ses nerfs et mettra brutalement fin à la partie, avant de s'excuser lorsque vous la relancerez, ou vous enverra carrément dans d'autres programmes – dont le célèbre *Minecraft* – puisque vous persistez à ne pas « jouer le jeu ».

Il faudra plusieurs heures et des dizaines de tentatives pour venir à bout de tous les embranchements possibles. Bien plus qu'une réjouissante parodie de jeu narratif, *The Stanley Parable* apporte une réelle réflexion sur la notion de choix en brisant avec génie le quatrième mur : il ne s'adresse plus au personnage incarné par le joueur, mais directement au joueur lui-même. Avec un humour féroce, il pose enfin la question de ce que nous attendons d'un jeu, voire de l'interaction avec n'importe quelle création artistique, dans un exercice étrange et jubilatoire qui consiste non seulement à dialoguer avec l'œuvre, mais aussi à se rebeller contre celui qui la raconte. 24



The Stanley Parable

Le cratère des images

(*Pink Floyd à Pompeï*)

par Marc Mercier



Vésuve d'Andy Warhol (1985)

L'état actuel de notre planète doit beaucoup aux volcans. La littérature aussi : le Marquis de Sade écrit dans la prison de la Bastille « Un jour, examinant l'Etna, dont le sein vomissait des flammes, je désirais être ce célèbre volcan », signifiant ainsi le pouvoir de l'imagination capable de faire imploser un trou noir pour que flamboie la forteresse du désir. La peinture : je tiens comme la plus belle œuvre d'Andy Warhol son « Vésuve » (1985) en éruption, rare fois où le peintre abandonne ses aplats colorés statiques pour que dansent de vives coulées multicolores. La musique, et tout à la fois le cinéma et la télévision, avec l'incroyable *Pink Floyd: Live at Pompeii* (63' - 1972) réalisé sous l'œil inquiétant du même Vésuve par le Franco-Écossais Adrian Maben (<https://vimeo.com/199425118>). L'art vidéo aussi quand le Japonais Yoshi Sodeoka réinterprète (<https://vimeo.com/39349274>) le film de Maben sous le titre *One of these days, I'm going to cut your film into little pieces* (5'50 - 2012).

Pourquoi bâtir une cité au pied d'un volcan en activité ? C'est la question que l'on peut se poser en arrivant à Naples si l'on confond la vraie vie avec le confort vanté par les agences publicitaires de nos sociétés de consommation. Il n'est pourtant pas nécessaire d'être doté d'une force héroïque pour s'engager dans un tel projet. La grâce peut suffire. Ainsi naquit Naples. Souvenons-nous de cet épisode de *L'Iliade* : Au large, trois sirènes envoûtaient les marins avec leurs chants, les attiraient vers des rochers où leurs navires se fracassaient pour être ensuite dévorés. Ulysse, rusé, exigea qu'on l'attachât au mât et que l'équipage se boucha les oreilles avec de la cire. Les séductrices, touchées dans leur amour-propre, se jetèrent à la mer et l'une d'entre elles, Parthénopée, se laissa mourir sur l'îlot de Mégaris à deux pas de l'endroit où les Grecs allaient fonder une ville qui porte son nom. Aujourd'hui encore, on désigne Naples comme la « cité parthénopienne ». Rien d'étonnant à ce qu'une ville fondée par une chanteuse accouche le 4 novembre 1737 du plus ancien opéra du monde, le Teatro San Carlo. Ce n'est pas tout. Au cœur de la ville fut bâtie au XVI^e siècle

l'église *del Gesù Nuovo* qui a conservé la façade à pointes de diamant de l'ancien palais des Sanseverino. Sur les pointes triangulaires, on peut distinguer des lettres de l'alphabet araméen qui correspondent chacune à une note de musique. L'ensemble forme une partition de 45' que des musicologues ont nommé Enigma : <http://www.naples-napoli.org/chiesa-gesu-nuovo/>.

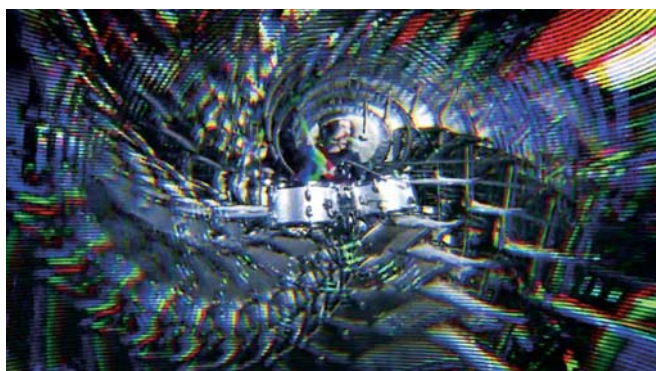
Non loin trône le Vésuve. Des éruptions meurtrières, il n'en fut pas avare. La dernière, et c'est là tout le paradoxe du volcan alliant la vie et la mort, eut lieu en mars 1944, le jour même où débutèrent les bombardements alliés pour libérer Naples de l'occupation allemande.

La plus célèbre de ses éruptions est celle du 24 août 79 après J-C qui a subitement projeté plus de 10 000 tonnes de matière à la seconde qui s'amoncelèrent à raison de 15 cm par heure sur les cités avoisinantes dont Pompéï. Il fallut attendre près de 17 siècles avant de découvrir par hasard la cité dont les joyaux architecturaux et picturaux (ainsi que des corps) furent préservés, ensevelis sous un linceul de cendres. Parmi ces ruines sublimes se tient l'un des

plus vieux amphithéâtres romains encore debout qui pouvait contenir 20 000 personnes. Aujourd'hui, dans un couloir sous les gradins, après avoir parcouru des yeux des photos immortalisant un tournage, vous aboutissez à un écran vidéo sur lequel est diffusé en permanence le film *Pink Floyd: Live at Pompeii* qui fut tourné à la vitesse d'une éruption en trois jours et une nuit. Comme le feu de la terre, l'œuvre débute dans les profondeurs d'une longue séquence noire où résonnent les battements d'un cœur. J'avais déjà vu le film dans un cinéma *underground*, mais là, dans l'*underground* de ce site mythique, la magie opère autrement. Vous n'assistez pas à la retransmission d'un concert où vous auriez pu être pour la bonne raison qu'outre l'équipe du tournage et les musiciens David Gilmour, Nick Mason, Roger Waters et Richard Wright, aucun spectateur ne fut convoqué. « J'ai voulu faire un anti-Woodstock », déclara Adrian Maben. Le film n'a rien à voir avec le « ça a été » propre à la photographie analogique selon Roland Barthes, il est construit de telle sorte que vous êtes immergés dans le présent de sa diffusion, sous le lieu même où gestes et notes se sont déployés il y a plus de quarante années. Ce n'est pas un documentaire. L'idée géniale fut de s'associer à des structures de production télévisuelle dont la Radio Télévision Française qui justement, grâce à Jean-Christophe Averty, était en train de révolutionner le film musical. Incrustations d'archives d'éruptions volcaniques, de coulées de lave ou des missions spatiales d'Apollo; fondus avec des images du site, des sculptures d'époque ou des musiciens courant sur les pentes du Vésuve; mélanges de séquences tournées dans l'amphithéâtre ou en studio à Paris ou Londres; alternances de plans fixes et de montages saccadés du concert, découpages et démultiplications d'images... C'est un des plus beaux films de l'histoire de la télévision qu'il m'a semblé découvrir sous les cendres du mercantilisme qui a enseveli ce formidable outil. Les Pink Floyd ont dédié ce film à tous les morts des cités englouties sous le feu et la cendre. Seul un acte de création bouleversant les codes cinématographiques pouvait à ce point faire jaillir la vie dans une explosion de joie. Les regards des artistes en témoignent.

L'artiste japonais (vidéaste psychédélique, peintre, *punk rocker*, musicien électronique) installé aujourd'hui à New York, Yoshi Sodeoka a vu le film de Maben et décide en 2012 de lui rendre hommage en créant avec ses outils numériques *One of these days, I'm going to cut your film into little pieces* (5'50) où il pousse le couple destruction-crédation à son paroxysme. Les images ont subi de telles distorsions qu'il ne reste pratiquement plus rien des corps et des paysages si ce n'est, au milieu d'un magma de couleurs et de formes abstraites tourbillonnantes, quelques aperçus du percussionniste Nick Mason qui semble battre les images pendant qu'elles sont encore chaudes. La musique évoque les derniers souffles terrifiants avant la catastrophe. Nous ne sommes plus dans Pompeï mais dans un volcan de pixels. À tout moment l'explosion peut avoir lieu et nous emporter avec comme si le Big Bang par lequel tout a peut-être commencé, récitait à nouveau ses gammes. Le chaos duquel peut naître l'étoile filante dont parle Nietzsche, trouve ici sa plus belle expression.

Ces explorations vidéo-ciné-volcaniques autour d'un fameux concert des Pink Floyd à Pompeï, doivent nous questionner aujourd'hui sur le sens même du geste artistique dans un monde qui ne cesse de nous alerter de sa possible et imminente implosion.



One of these days, I'm going to cut your film into little pieces d'Yoshi Sodeoka (2012)

L'année 79 après J-C fut précédée de tremblements de terre, comme en ce moment les guerres au Moyen-Orient, le réchauffement climatique, la montée des nationalismes, les migrations massives et meurtrières... Alors que des habitants de Pompeï, d'Herculanum, d'Oplontis, fuyaient pour éviter le pire, Plinius le Jeune tentait au contraire de s'approcher au plus près du Vésuve et traduire, dans des lettres sublimes adressées à Tacite, l'apocalypse auquel il assistait. Les réseaux sociaux ont tendance à nous faire croire que nous sommes au cœur des événements du monde et que notre mise à distance est source d'une pensée, alors qu'ils ne fabriquent qu'une indifférence à peine teintée d'une contrariété passagère. La pensée provient d'un tiraillement entre les deux forces contradictoires de ce qui fait office de trait d'union, ce qui lie et sépare en même temps. Penser, c'est à la fois danser sur les cratères comme les couleurs d'Andy Warhol et voir de loin comme la *télévision*. Les Pink Floyd ont accompli un acte démesuré qui engage l'humanité, un rituel sans dieu. La musique a fait éclore la vie sous la cendre de l'oubli.

Et à présent, comme les musiciens, je me retire de l'amphithéâtre pour que seul demeure le désir: les seuls mots qui méritent d'exister sont ceux qui sont meilleurs que le silence. 24



Pink Floyd: Live at Pompeii d'Adrian Maben (1972)

L'HOMOMAN À LA CAMÉRA

de Jean Pierre Lefebvre

Boréal, Collection Liberté grande, Montréal, 2017, 221 pages

Lecteur: Robert Daudelin

En octobre 2016, le Festival du nouveau cinéma avait inscrit à son programme *La trilogie d'Abel* de Jean Pierre Lefebvre. Revoir ou découvrir *Il ne faut pas mourir pour ça* (1967), *Le vieux pays où Rimbaud est mort* (1977) et *Aujourd'hui ou jamais* (1998) fut un sain exercice : si besoin était, y était confirmée la position très particulière de Lefebvre dans notre cinéma ; y étaient confirmés également le dynamisme et l'originalité du cinéma québécois des années 1960 et des traces qu'il laissât dans les deux décennies suivantes. Il est un mot qui, mieux qu'aucun autre, peut s'appliquer à ce cinéma, et plus particulièrement au cinéma de Lefebvre, c'est le mot « identitaire ». C'est ce mot qui traverse de part en part le livre de réflexions que vient de nous proposer le cinéaste et qui en constitue le moteur essentiel.

Pour l'auteur – et il y revient à plusieurs reprises dans son texte – « le cinéma identitaire est un cinéma ouvert et actif exigeant la participation du spectateur, tandis que le cinéma de simple représentation est un cinéma fermé, passif et non participatif ». Armé de cette définition, Lefebvre évoque non seulement son propre parcours – quelque 27 films – mais aussi celui de cinéastes de sa génération dont les films peuvent se réclamer de cette définition.

L'Homoman à la caméra n'est pas pour autant l'histoire d'une génération de cinéastes québécois, non plus que l'autobiographie de Lefebvre – il s'en défend bien ; c'est un essai qui utilise la création comme point de départ (et d'arrivée), s'appuyant pour ce faire sur l'expérience d'un « cinéaste indépendant dans un domaine soumis à l'industrie et au profit », mais aussi, il ne faut pas l'oublier, sur une longue expérience de l'écriture, notamment critique – les liens de l'auteur avec la revue *Objectif* sont régulièrement évoqués et plusieurs de ses rédacteurs font partie des dédicataires du livre.

Lefebvre, bien sûr, fait bon usage de son expérience personnelle, sans toutefois faire appel systématiquement à sa filmographie. Il laisse errer sa pensée, ne s'interdit pas certaines anecdotes (l'occupation du Bureau de surveillance, un certain débat à la télé de Radio-Canada) qui balisent son cheminement, toujours avec la préoccupation d'identifier, dans le cinéma, mais aussi dans d'autres lieux (l'école, l'écriture), ce qui permet à la création de se faire une place et de permettre à un individu de s'affirmer et de se libérer des contraintes mises en place par la société pour entraver son développement.

De ce fait, le livre revêt des airs de réflexion à haute voix, d'où le sentiment à la lecture d'un certain déséquilibre : certaines incursions du côté de l'histoire culturelle du Québec et, plus spécifiquement, du cinéma dans cette histoire – la courte page consacrée aux « Canadiens français à l'ONF », par exemple – n'éclairent pas toujours le propos de façon convaincante. Mais l'auteur connaît bien l'art de retomber sur ses pieds et nous finissons par admettre ces détours.

Là où Lefebvre est à son meilleur, c'est quand il s'empare, bien décidé à nous convaincre que le cinéma dit « identitaire »



constitue l'apport le plus original du cinéma québécois, celui qui tourne le dos au cinéma « canadien français », celui du *Père Chopin* et autre *Aurore*, comme celui, colonisateur et évangélisateur, de l'abbé Proulx, pour s'emparer des nouveaux outils du direct et les tourner vers le pays et ses habitants. Par ailleurs, il n'est pas étonnant que, pour ce faire, il s'appuie très régulièrement sur Gilles Groulx, ses propos, comme ses films. Personne mieux que le réalisateur du *Chat dans le sac* n'a su pratiquer (et avec quelle maîtrise !) le cinéma identitaire que Lefebvre défend et appelle de tous ses vœux.

Jean Pierre Lefebvre est en rupture de ban avec le cinéma : il n'a pas tourné depuis 20 ans et ne se reconnaît pas dans le paysage industrialisé du « vrai » cinéma que nos cinéastes pratiquent désormais. Il n'en demeure pas moins cinéaste, dans son enseignement, dans son engagement professionnel et dans la réflexion qu'il nous livre aujourd'hui. Il est aussi cinéphile, comme il l'était à l'époque de ses textes critiques passionnés et cela fait plaisir de trouver, au détour d'un paragraphe, un beau salut au grand John Ford et un peu plus loin une analyse, brève mais combien juste, du western selon Sergio Leone.

Qui dit « essai », dit aussi lieu de débats, de discussions, voire de désaccords, c'est ce que propose *L'Homoman à la caméra* : Jean Pierre Lefebvre ne peut que souhaiter des lectrices et des lecteurs actifs et exigeants. 24

Les Arts de la parole d'Olivier Godin

Trois questions pour Olivier Godin

propos recueillis par **Alexandre Fontaine Rousseau**

La facture visuelle particulière des *Arts de la parole* évoque pour moi en partie l'ère VHS. J'ai l'impression que tu as d'abord été, comme un peu tout le monde de notre génération, un « cinéphile de cassettes ». As-tu l'impression que ça a eu une influence sur l'esthétique du film, sur ta perception du cinéma en général ?

Oui, comme toi, enfant, j'ai dû visionner beaucoup de cassettes en les choisissant sans trop de discernement ; j'imagine qu'il suffisait que la pochette m'attire et que je sois assez grand pour l'atteindre (et ce n'était pas toujours le cas). Ça me fait peut-être un bagage un peu curieux et duquel je conserve le souvenir de grandes rencontres. S'il est vrai qu'on puise toujours dans son bagage, je ne veux pas jouer pour autant la carte de la nostalgie et faire un cinéma d'emprunt. C'est le présent qui m'intéresse. Visuellement, il est vrai par contre que je trouve, d'une manière assez générale, que le cinéma populaire était mieux photographié autrefois. Dans les gros films d'aujourd'hui, souvent, je trouve qu'on sent trop l'intermédiaire numérique. J'ai souhaité réaliser une authentique comédie d'action. Il faut avoir des principes pour se lancer dans une telle entreprise. La facture visuelle des *Arts de la parole* relève également du choix d'une caméra qui n'est plus tellement au goût du jour, mais qui me plaisait, notamment parce qu'elle exigeait beaucoup de lumière, une direction photographique soignée et des choix conséquents en étalonnage. Comme toi sûrement, je ne pense pas que je revisionnerais les VHS de mon enfance et si je revois aujourd'hui ces films, c'est tout le temps dans des versions restaurées. Je pense ainsi pratiquer le cinéma avec un souci de qualité qui vient aussi de ma génération.

Ton cinéma « n'emprunte » pas, effectivement. Mais il fait référence, énormément. À de nombreuses figures historiques et littéraires québécoises, notamment. Selon quelle logique se constitue cette constellation de figures qui guident d'une manière ou d'une autre ton récit ?

Selon, peut-être, une logique instinctive. Ce n'est pas tout à fait une réponse. Mais j'aime bien le mot constellation. Je prends dans la constellation ce qui me semble juste pour l'humour – l'élan – du récit. Je cherche un certain ton ou une pluralité de tons qui pourraient former un tout cohérent. Il y a beaucoup de références, peut-être.

Mais je veux qu'elles puissent créer du contenu. Que la référence fasse un peu la navette entre le spectateur et le contenu, mais sans trop charrier d'éléments. Sans que ce soit didactique. Il me semble aussi important de nommer certaines choses, ne serait-ce que de les nommer... Pierre Maheu par exemple qui est un penseur et un cinéaste important. Même si je ne suis peut-être pas le garçon le mieux équipé pour parler de lui, il me semblait important de lui, disons, adresser la parole. Il me permettait aussi de rebondir chez

Jacques Ferron à qui je voulais également donner la parole. Les références, qui sont surtout littéraires, je les voulais un peu joueuses. Pas du tout des écrans de fumée, pour faire intello, ou de simples hommages pour faire le futé. Si ça permet au spectateur de construire quelque chose, de dialoguer avec le présent, en passant par le passé, alors je trouve ça beau. Je convoque la musique autant que la littérature ou le cinéma. Que ce soit le Nick Fury de Steranko (ou le Snake Plissken de Carpenter), le Saint-Élias de Ferron, les chansons traditionnelles de Terre-Neuve, c'est quelque part dans la constellation. Ça forme un tout que j'ai espéré cohérent. Rien de cela, j'espère, ne vient nuire à la compréhension du récit. Pour guider le récit, j'aime bien les personnages et pour résumer, j'aimerais dire que les références viennent d'eux. Koroviev, policier poète, est beaucoup plus cultivé que moi !



Ton film n'est pas à proprement parler une « comédie » mais la comédie y joue, malgré tout, un rôle important. J'ai l'impression que l'humour, chez toi, est un élément poétique comme les autres – et, surtout, aussi noble que les autres.

À proprement parler, je ne fais peut-être pas des comédies. Tu as raison. Je n'aime pas trop les étiquettes. Mais en création, il faut des repères. J'aime la comédie romantique. Elle s'apparente souvent au conte. S'il fallait à tout prix étiqueter *Les Arts de la parole*, je te proposerais peut-être « Conte Romantique Policier » – qui me semble un sous-genre négligé et pourtant très riche en possibilités, notamment parce qu'il ne peut être dépourvu d'humour. Mon ambition est peut-être de faire des comédies romantiques d'action. Cela se travaille instinctivement et cela implique de l'humour. Poétique, je ne sais pas. La poésie aurait le dos large. Un élément narratif essentiel, oui. Mais si W.C. Fields est poétique, alors bien sûr ! 24

LA CULTURE EN REVUES

ARTS VISUELS CINÉMA
CRÉATION LITTÉRAIRE CULTURE ET SOCIÉTÉ
HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois

LES REVUES
CULTURELLES QUÉBÉCOISES
SODEP.QC.CA



Design graphique © www.grisgrdesign.com

LES HERBES ROUGES

La communauté indomptable d'André Forcier

Marie-Claude Loisel montre combien les récits d'André Forcier sont ceux d'une Amérique issue de désirs, de délires et de rêves. Ce cinéma, qui radiographie un Québec populaire et révèle un territoire en devenir, met en scène une communauté de gens rebelles, anarchistes, fantasques, excentriques, élevée au rang de mythe universel.



www.lesherbesrouges.com

Le problème d'infiltration *de Robert Morin*

LA CHUTE

par **Gérard Grugeau**

Chaque film appelle sa propre mise en scène. Avec des dispositifs minimalistes souvent motivés par des raisons budgétaires et l'ardent désir de rester maître du processus de création, Robert Morin nous a donné récemment des œuvres marquantes (*Papa à la chasse aux Lagopèdes*, *3 histoires d'Indiens*), d'emblée reconnaissables par le ton iconoclaste de celui qui, mieux que quiconque, sait mettre en lumière les travers de la condition humaine et de notre société. Avec *Le problème d'infiltration*, le cinéaste maintient le cap. Sur le mode du thriller psychologique mâtiné d'horreur, il nous dresse cette fois le portrait d'un pervers narcissique, spécialiste en chirurgie plastique – et donc bien nanti – qui bascule en une journée dans la folie la plus sombre, entraînant avec lui dans sa chute les membres de sa famille. Inspiré de loin de l'affaire Turcotte, le film dessine au scalpel les acting-out successifs d'une psyché en perte de contrôle tout en exposant, non sans un humour corrosif, l'envers d'une réussite sociale cernée par l'arrivisme, le vide et les faux-semblants. S'il évoque de façon concrète des ennuis de fondation qui se sont déclarés dans le manoir du chirurgien, le problème d'infiltration mentionné dans le titre s'avère, bien sûr, le symptôme du mal qui ronge le personnage de Louis (excellent Christian Bégin), l'acculant à commettre l'irréparable. Dès l'ouverture saisissante du film où le chirurgien est pris à partie par un de ses patients (un grand brûlé au visage ravagé), l'image dérangeante du « monstre » s'infiltré en nous de manière irrémédiable tel un poison. Mais si, au-delà des apparences trompeuses, le monstre n'était pas celui qu'on pense ? Et si en s'enfonçant dans sa psychose meurtrière, Louis renvoyait au spectateur la part de monstruosité qui sommeille en son for intérieur ? Provocateur-né, Robert Morin s'amuse de tous ces glissements de sens. Ils sont la chair du film, sa charge subversive.

Plusieurs cinéastes ont filmé le basculement dans la folie. Certains avec succès (Roman Polanski dans *Repulsion* ou Claude Chabrol dans *La femme infidèle*), d'autres de manière plus laborieuse (Robert Altman dans *Images*). Pour sa part, Robert Morin place d'emblée son film sous le signe de l'expressionnisme allemand, avec une citation de Murnau. Peut-être à tort, car même si ce mouvement esthétique des années 1920 avec ses décors abstraits a pavé la voie au film noir et au film d'horreur, rares sont ici les effets de mise en scène (jeux d'ombre et de lumière, ligne de fuite d'un escalier) qui exploitent vraiment cette veine de façon prégnante pour traduire les distorsions d'un réel liées à la pathologie du personnage. Construit en longs plans-séquences chorégraphiés au centimètre près, *Le problème d'infiltration* travaille plutôt à mettre en place des ambiances anxiogènes qui prennent littéralement en otage le spectateur pour ne plus le lâcher. Sans oublier de lorgner en conclusion du côté du « cultissime » *Shining* de Stanley Kubrick.

Mais passé maître dans l'utilisation des outils numériques qui donnent à son cinéma une grande fluidité, le réalisateur tombe ici



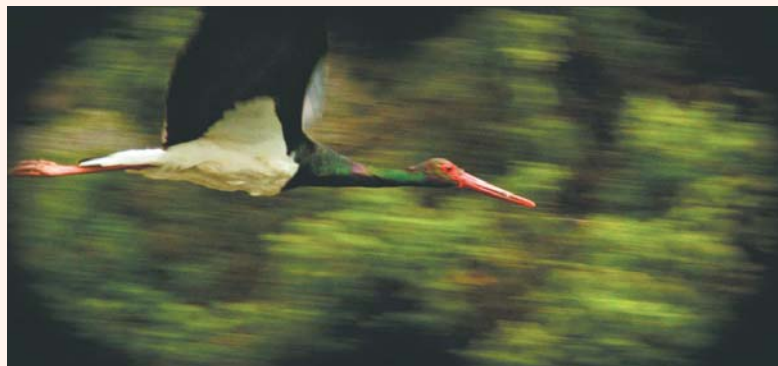
dans plusieurs écueils. Tout d'abord par des dialogues triviaux ou par trop explicites (scène de la douche où Louis affirme son ascendant mortifère sur sa femme) qui tranchent avec la sophistication extrême des mouvements de caméra, court-circuitant au passage tout vrai sentiment d'effroi. Tout à son déploiement d'un surmoi de proximité (séquence de la voiture), la caméra multiplie ainsi les effets de manche, surdéterminant la mise en scène et les intentions cachées qui irriguent chaque plan-séquence. Ennuis professionnels, poursuite en justice, accident de voiture, effondrement de sa vie familiale et sociale (un fils qui ne répond plus à ses attentes et qu'il juge déviant, une épouse qui cherche à s'émanciper), rien ne va plus pour Louis. Tout se fissure en lui et alentour, jusqu'à l'engloutissement final. Régnant sur son petit cercle qui échappe soudain à son emprise, l'homme ne parvient plus à « contrer les rejets », pour reprendre la métaphore médicale que le professionnel de la santé sert à son patient inquiet des suites de ses opérations successives. Malgré un travail précis sur le son, sans doute est-ce dans les séquences musicales ou silencieuses (les derniers errements de Louis dans sa maison tombeau et l'ultime plan qui, la porte refermée sur l'enfer, libère le spectateur de ses chaînes) que la mise en scène atteint un niveau de puissance qui touche vraiment. Explorant avec intelligence un filon (le film de genre) peu exploité dans notre cinématographie, *Le problème d'infiltration* rate ainsi en partie sa cible, comme si la folie du personnage avait, jusque dans sa démesure, contaminé l'art du cinéaste. ²⁴

Québec 2017. Ré., scé., ph. et mont. : Robert Morin. Son : Marcel Chouinard, Louis Collin, Stéphane Bergeron. Mus. : Bertrand Chénier. Int. : Christian Bégin, Sandra Dumaresq, Guy Thauvette, William Monette. 93 minutes. Dist. : K-Films Amérique.

L'ornithologue *de João Pedro Rodrigues*

PORTRAIT DU CINÉASTE EN ORNITHOLOGUE

par André Roy



Prix du meilleur film au Festival de Locarno en 2016, le cinquième long métrage du Portugais João Pedro Rodrigues est un film inouï, un conte des mille et une merveilles. *L'ornithologue* est une œuvre si stimulante et excitante à regarder qu'on reste soufflé, presque tétanisé par tant de beauté et de richesse quand le film se clôt. Joie, allégresse pour le spectateur qui se laissera emporter par cette fable aux apparences candides, mais d'une profondeur peu commune. Original du début jusqu'à la fin, ce récit picaresque s'inscrit parfaitement dans la production de l'une des cinématographies les plus inventives des dernières années, avec des auteurs comme Joaquim Pinto, Pedro Costa, Miguel Gomes, qui nous ont donné des films à la fois poétiques et politiques exceptionnels.

Comment décrire cet *Ornithologue* qui emprunte plusieurs chemins cinématographiques, du film documentaire au *road movie*, de la parabole religieuse au film érotique, du western au film fantastique ? Dans cet opus hybride, chaque plan ressemble à une borne de l'histoire récente du cinéma. Nous voici, selon les séquences du récit, avec les *Onze fioretti de Saint François* de Roberto Rossellini, *Des oiseaux petits et gros* de Pier Paolo Pasolini, *Delivrance* de John Boorman, *Tropical Malady* d'Apichatpong Weerasethakul, *Les mille et une nuits* de Miguel Gomes ou *L'inconnu du lac* d'Alain Giraudie. Sans oublier les films de Rodrigues eux-mêmes comme *O fantasma* (2000), *Odete* (2005), *Mourir comme un homme* (2009) et *La dernière fois que j'ai vu Macao* (2012, coréalisé avec João Rui Guerra da Mata) ; ni, surtout, *Manhã de Santo António* (2012), son court métrage sur Saint Antoine de Padoue, patron de Lisbonne adulé par la dictature salazarienne, qui pourrait servir de guide pour décoder *L'ornithologue* puisque ce court porte sur certains événements de la vie de ce saint (déjà croisé dans *Mourir comme un homme*). Événements transfigurés ici, caviardés, comme il se doit avec ce cinéaste du désir et du dédoublement, de la métamorphose et du détournement.

Suivons donc ici de manière détaillée quelques péripéties du personnage principal pour saisir toute la complexité de cette œuvre : sa construction minutieuse, audacieuse, ayant sa logique propre ; les retournements imposés à la vie de saint Antoine en tant qu'être humain sexué ; la réinterprétation mécréante des légendes et études inspirées par lui. Fernando, interprété par l'acteur français Paul Hamy – que double la voix du réalisateur –, est un bel ornithologue qui observe les oiseaux dans la région du Trás-os-Montes au

nord du Portugal. Les vingt premières minutes du film forment un prologue contemplatif qui alterne les prises de vues avec des jumelles et identifiées par des cartons (comme au temps du cinéma muet), reproduisant ainsi le point de vue de l'ornithologue, et celles du « regard d'oiseau », lointaines, qui place le spectateur en position de regardeur et de regardé. Tout cela dans des images douces d'une grande beauté, que le Scope vient amplifier, en guise d'avant-goût, mais un avant-goût trompeur.

En kayak sur le Douro, Fernando, tout à son observation d'une cigogne noire, ne voit pas les rapides qui s'approchent et est emporté par les flots, ce qui évoque l'événement principal de la vie de saint François : son naufrage qui le charrie jusqu'en Italie. Échoué, blessé, inconscient sur les bords de la rivière, Fernando est recueilli par deux Chinoises en route pour Saint-Jacques-de-Compostelle (deux interprètes rencontrées sur le plateau de *La dernière fois que j'ai vu Macao*) qui le droguent en lui faisant boire du thé. Il se réveille dénudé, ligoté et attaché à un arbre à la façon de la pratique sexuelle du bondage. Cette séquence renvoie aussi aux images du corps transpercé de flèches de saint Sébastien suspendu à un arbre, notamment celle de 1525 du peintre homosexuel Giovanni Antonio Bazzi surnommé Le Sodoma. On ne sera alors pas surpris par les plans montrant le corps comprimé de Fernando, le sexe en érection.

Réussissant à se libérer, le jeune homme retrouve son sac et ses effets personnels. Il se débarrassera alors de son portable (avec lequel il ne peut pas rejoindre son ami) et de ses pilules (allusion indirecte au sida que le cinéaste avait traité dans *Mourir comme un homme*), un délestage qui rappelle le dépouillement d'un saint François d'Assises ayant fait vœu de pauvreté¹. Fernando se prépare ainsi à se transformer en saint Antoine. Il jette également sa carte d'identité non sans constater que, sur sa photographie, ses yeux ont été brûlés : il ne verra plus, semble annoncer Rodrigues, le monde comme avant.

Sur sa route, notre homme rencontre un berger en train de boire du lait à même la mamelle d'une chèvre (scène à connotation sexuelle s'il en est une). Il est sourd-muet et quand Fernando lui demande son nom, celui-ci trace « Jesus » sur le sable ; le cinéaste revisite de cette façon le mythe qui veut que saint Antoine ait porté l'Enfant Jésus dans ses bras. Mais plus que cela, la rencontre se meut en caresses entre les deux hommes, dans un érotisme simple, totalement incarné, exempt de toute sublimation. Quand le berger

tentera de le tuer avec un couteau, l'ornithologue, dans l'échauffourée qui s'ensuit, lui enfoncera par inadvertance ce même couteau dans le ventre. Le cinéaste détournera ensuite une scène tirée de la Bible: Fernando plonge le doigt dans la plaie de Jésus comme l'apôtre incrédule Thomas l'avait fait dans celle du Christ, doigt qu'il sucera ensuite amoureuxment. Là encore, c'est une manière – presque blasphématoire – pour Rodrigues de se réapproprier le savoir religieux en le désacralisant. Rodrigues est un cinéaste politiquement incorrect.

Fernando poursuit son périple et entre dans une forêt pluvieuse, une sorte de jungle thaïlandaise avec ses animaux vivants ou empaillés (on pense ici aux œuvres mystérieuses de Weerasethakul), et ses pratiquants du rite carnavalesque et païen des Caretos, jeunes hommes masqués et portant des vêtements à franges colorées. Un des participants urinerait sur le visage de Fernando, pratique urophile qu'il savoure. Puis dans ses pérégrinations, l'ornithologue rencontre trois amazones, des Diane chasseresses², qui le menacent, mais lui laisseront le champ libre. Ces femmes évoquent les figures venues d'ailleurs, travesties, transsexuelles, transgenres, des précédents opus de Rodrigues.

Par une série de plans mêlant son visage à celui de saint Antoine (interprété par le cinéaste lui-même), Fernando se retrouve sur le chemin menant à Padoue, et João Pedro Rodrigues prendra alors la place de Paul Hamy. Transsubstantiation – pour reprendre un terme religieux – totale: Fernando-Hamy devenant saint Antoine-Rodrigues. Métaphore littérale du mythe du saint puisqu'avant de devenir frère Antoine, celui-ci portait le nom de Fernando Martins de Bulhões. On peut dire que, après que la voix de l'interprète français a été vampirisée par celle du réalisateur (qu'il a doublée), le corps de Paul Hamy est maintenant totalement sous l'emprise du fantasme de Rodrigues. Nous sommes en pleine dynamique du désir, un désir qui n'a cessé à chaque étape du film de se matérialiser en tableaux érotiques (le corps ligoté, l'amour avec Jésus, le doigt dans la plaie avec le sang qu'on suce, la scène de l'urine, etc.). Désir du corps masculin; homosexualité prégnante, mais subtile. Le film se termine sur une composition du chanteur Antonio Variações mort du sida dans les années 1980, *Canção de Engate* («Chanson de la drague»), d'une beauté triste et dont le tragique nous laisse dans une exaltation pantelante.

Troublant et émouvant, ce film dit que soi est un autre; que chaque instant de la vie est en continuelle métamorphose, thème qui a toujours obsédé le cinéaste. Il est ici traité dans une des formes les plus accomplies de son cinéma, à la fois hasardeuse et savante. Le film mélange avec une maîtrise aussi impeccable que brillante mythe et réalité, présent et passé. Il est un fascinant voyage où l'intime devient universel, où l'individu est inséparable du collectif, où le sacré ne distingue pas du profane et où le corps ne fait qu'un avec l'esprit. Le Portugais est un cinéaste du monde contemporain, de la modernité, ce que souligne parfaitement la précision formelle et inédite de sa mise en scène. Connaissant la forte part



biographique dans les œuvres de João Pedro Rodrigues, on peut soutenir que *L'ornithologue* est le magnifique autoportrait d'un cinéaste libre, radicalement libre. **24**

1. C'est sous les ordres de François d'Assises que saint Antoine ira prêcher dans toute l'Italie.
2. Le nom Diane en latin signifie le ciel.

Portugal, France, Brésil, 2016. Réal. João Pablo Rodrigues. Sc.: João Pablo Rodrigues et João Rui Guerra da Mata. Ph.: Rui Poças. Mont.: Raphaël Lefèvre. Int.: Paul Hamy, Han Wen, Chan Suan, Xalo Cagiao, Juliane Elting, João Pablo Rodrigues. 118 min. Dist.: Acéphale

La petite fille qui aimait trop les allumettes

de Simon Lavoie

AU CŒUR DES TÉNÈBRES

par Cédric Laval

Avant d'être un film, *La Petite fille qui aimait trop les allumettes* est d'abord un roman, magnifique, de Gaétan Soucy, publié à la fin des années quatre-vingt-dix. Au début du roman, la narratrice et son frère découvrent que leur père s'est pendu dans sa chambre, la nuit précédente. En ouverture du film, le réalisateur nous montre les préparatifs de cette pendaison; sans y assister vraiment, nous devinons le drame sinistre qui va se jouer, dans la lourdeur des regards, dans la pesanteur des gestes, dans l'évanouissement soudain de l'héroïne qui fixe la fenêtre de sa chambre depuis l'extérieur de la maison. Ce léger décalage temporel de la scène initiale, *avant* le suicide et non plus *après*, n'est pas anodin. Il illustre le parti pris du réalisateur scénariste Simon Lavoie: celui de nous plonger sans ménagement dans la noirceur d'une histoire qui ne sera pas avare de zones ténébreuses. On découvre ainsi, dès les premières scènes du film, que deux adolescents vivent en reclus dans une ferme, isolés du monde extérieur (un village tout proche) par un père intransigeant, prisonnier d'un fanatisme religieux et d'une colère sourde qu'il retourne parfois contre ses propres enfants. Ceux-ci n'ont pas de nom et vivent dans une hygiène douteuse. Bientôt sont mises en lumière les relations incestueuses qui unissent le frère et la sœur (celle-ci est d'ailleurs enceinte...); bientôt est révélée l'existence d'une créature monstrueuse, dans un appentis de la ferme, que le père nourrit tous les soirs et qu'il nomme le « Juste Châtiment »...

La mise à plat de ces quelques éléments de scénario montre assez l'univers glauque dans lequel le spectateur est plongé. Pour amplifier encore la résonance de cette noirceur, Simon Lavoie opte pour un noir et blanc assez sale dans les scènes d'intérieur, plus lumineux dans les scènes d'extérieur. Ce choix formel, s'il peut sembler facile dans son insistance à jouer la carte d'un monde triste, oppressant, n'en est pas moins efficace pour donner vie à ce conte noir et vénéneux. On songe parfois, notamment dans les scènes où apparaît le « Juste Châtiment », à *The Elephant Man* de David Lynch. Mais là où le film de Lynch parvenait à assumer la dimension parfois onirique, poétique, du noir et blanc, le film de Lavoie n'en garde que la palette glauque, propre à déprimer le plus endurant des spectateurs.

C'est ici la principale limite, sinon l'échec, de cette adaptation. Le roman de Soucy échappait à la noirceur de son histoire grâce au style inimitable de la narratrice adolescente, qui mêlait à ses métaphores enfantines des expressions désuètes, tout droit sorties des *Mémoires* de Saint-Simon, établissant avec son sujet une distance salutaire, qui permettait au lecteur de sourire, de respirer un peu. Refusant la solution facile de la narration en voix-off (et c'est tout à son honneur...), Simon Lavoie n'a pas su trouver un équivalent cinématographique qui aurait évité à son récit de sombrer dans la grande noirceur. De la même manière, si les interprètes du film livrent une performance solide, les personnages qu'ils incarnent ressemblent à des blocs de matière brute, mal dégrossie, dont les élans brutaux ou sentimentaux sont tellement instinctifs, tellement



irraisonnés, qu'ils ne parviennent pas à toucher. Dans le roman de Soucy, au contraire, les personnages acquéraient une complexité psychologique qui correspondait à l'ébranlement du monde de la narratrice. Tel quel, le film ne peut donc échapper à une certaine complaisance dans le sordide, qui rejaillit sur le matériau originel. On se surprendrait presque à ne retenir du roman de Soucy qu'un sous-texte misogyne où la femme serait sacrifiée/scarifiée, où la féminité deviendrait le vecteur du mal au point d'être niée par une héroïne qui se bande les seins et regrette tout haut de ne pas être un garçon.

Si l'ambition formelle du film n'est donc pas en cause, la légitimité de ses choix stylistiques l'est davantage. Certains effets de décadence (lorsque l'héroïne se retrouve cernée par les villageois) ou l'utilisation de focales déformantes s'apparentent davantage à des coquetteries formelles qu'elles n'immergent efficacement le spectateur dans le point de vue du personnage. C'est d'autant plus regrettable que le somptueux plan séquence de la fin, unifiant dans un même mouvement de caméra les cycles de la mort et de la vie, ceux de la destruction et de la renaissance, unifiant aussi le feu et les larmes, laisse entrevoir ce qu'aurait pu être le film si le réalisateur avait su puiser son inspiration dans la poésie lumineuse qui sourd du roman de Soucy, et pas seulement dans sa part de ténèbres... **24**

Québec, France 2017. Ré.: Simon Lavoie. Scé.: Simon Lavoie, librement inspiré du roman de Gaétan Soucy. Ph.: Nicolas Cannicconi. Mont.: Aube Foglia. Son: Philippe Lavigne, Patrice Leblanc, Clovis Gouaillier. Mus.: Ivo Baha. Int.: Marine Johnson, Jean-François Casabonne, Antoine L'Écuyer, Alex Godbout, Laurie Babin-Fortin. Dist.: FunFilm Distribution.

Good Time *de Benny et Josh Safdie*

ITINÉRAIRE D'UN ENFANT GÂTÉ

par Charlotte Selb

Spécialistes des virées urbaines intenses et tumultueuses, les frères Safdie ont réactualisé au fil de leur filmographie les portraits des bas-fonds new-yorkais mis à la mode par Cassavetes, puis largement explorés tout au long des années 1980. Avec *Good Time*, thriller urbain au rythme frénétique présenté en compétition à Cannes cette année, le duo emprunte autant au naturalisme du cinéma indépendant américain des années 1960-70 (naturalisme caractérisant aujourd'hui le mouvement *mumblecore* auquel les frères sont souvent associés), qu'aux délires psychotoniques de Ferrara, Friedkin ou du *After Hours* de Scorsese. Sans tomber dans le pastiche des années 1980, les auteurs donnent un nouveau souffle à un registre ayant connu ses jours de gloire pendant la fameuse décennie. Avec sa trame sonore blindée aux synthétiseurs signée par Oneohtrix Point Never, artiste ouvertement inspiré par Tangerine Dream, et une formidable direction photo en 35mm de Sean Price Williams, où les couleurs criardes s'infiltrent dans les atmosphères nocturnes poisseuses (les inventions vont d'une explosion littérale de rouge au début du film à une renversante séquence en lumière noire dans un parc d'attractions), *Good Time* nous plonge dans une jungle urbaine féroce et sous acide qu'on pensait disparue du paysage new-yorkais, depuis longtemps engloutie par la gentrification galopante et les ruminations auto réflexives des hipsters.

Le Queens des frères Safdie est assurément un monde brutal : suite au braquage raté commis par Connie Nikas (excellent Robert Pattinson) avec la complicité plus ou moins volontaire de Nick, son frère déficient intellectuel et malentendant (non moins extraordinaire Benny Safdie), Connie s'échappe mais Nick est arrêté, emprisonné et battu par des détenus. Durant une longue nuit tournant toujours plus à la catastrophe, Connie tente par toutes les astuces imaginables de sortir son frère de prison, profitant des personnes exploitables qui croisent son chemin et tabassant les autres au besoin. Malgré son univers visuel soigné, le film n'esthétise nullement la violence dont Connie est toujours l'initiateur et jamais la victime, les scènes de brutalité étant au contraire crues et choquantes. Plus dérangeant encore est le passe-droit perpétuel dont bénéficie le personnage principal qui, avec un tout petit peu de charisme et d'ingéniosité, et beaucoup de privilèges dont il n'est pas conscient, parvient toujours à s'en sortir. Si l'acharnement fou que met Connie à vouloir sauver son frère provient d'un amour fraternel véritable et que l'absurdité de ses inventions est source de comique, Connie est avant tout un manipulateur égoïste et irresponsable qui marche sur tout le monde, en particulier les plus vulnérables, pour arriver à ses fins :



son frère qu'il embarque dans ses combines, sa compagne plus âgée et émotionnellement instable qu'il exploite financièrement (Jennifer Jason Leigh), un ex-détenu alcoolique et drogué (Buddy Duress, découvert dans le précédent film des Safdie, *Heaven Knows What*), à qui Connie affirme fièrement n'avoir jamais fait de prison, et, bien entendu, tous les membres de la communauté noire de Queens qu'il rencontre. Car si *Good Time* évoque bel et bien les thrillers des années 1970-80, il est résolument un film de son époque, miroir d'une Amérique où la persistance des discriminations raciales et du privilège blanc est impossible à ignorer. Connie vole la voiture de la vieille dame noire qui lui a ouvert sa porte et offert l'asile, et abandonne aux mains de la police Crystal (Taliah Lennice Webster), sa petite fille de 16 ans devenue une autre complice involontaire. Alors qu'il s'échappe encore une fois, Crystal et un garde de sécurité (noir) innocent sont embarqués par des policiers (blancs) peu disposés à questionner les faits.

La cavale de Connie prendra fin au matin, et lui aussi sera embarqué dans un véhicule de police, un sort bien plus doux que celui réservé au personnage de Buddy Duress. Malgré les rencontres effrénées qui auront meublé la nuit jusqu'à l'implosion, Connie se retrouve seul, tout comme les autres âmes errantes de la foule new-yorkaise. Le film se termine sur une séance de jeu/thérapie offerte à Nick et d'autres handicapés : les patients, séparés en deux groupes, doivent traverser la pièce à chaque fois qu'ils souhaitent répondre oui à une question. « Traversez la pièce si vous vous sentez souvent seuls », entend-on alors que défile le générique de fin. Les participants traversent la pièce, se croisant sans se rencontrer. **24**

États-Unis, Luxembourg 2017. Ré. : Ben Safdie, Joshua Safdie. Scé. : Ronald Bronstein, Joshua Safdie. Ph. Sean Price Williams. Mont. : Ronald Bronstein, Joshua Safdie. Son. : Evan Mangiamiele. Mus. : Daniel Lopatin, Tamar Aphek, Ran Bagno. Int. : Robert Pattinson, Ben Safdie, Jennifer Jason Leigh, Buddy Duress, Taliah Webster. 100 minutes. Dist. : Entract Films.

Logan Lucky de Steven Soderbergh

DES HOMMES AU TRAVAIL

par Ariel Esteban Cayer



De l'escorte de luxe (*The Girlfriend Experience*) à l'effeuilleur masculin (*Magic Mike*), en passant par les aléas du mercenaire (*Haywire*), de l'exécutif en pharmaceutique (*Side Effects*), du fonctionnaire de l'agroalimentaire (*The Informant!*) comme de l'agent de l'Organisation mondiale de la santé (*Contagion*)... la dernière décennie du cinéma de Soderbergh regorge de travailleurs en tous genres. Des personnages en alternance aliénés ou dépossédés par leur emploi, dont le destin est inévitablement lié au capital qui circule dans un milieu donné.

Écrit par la mystérieuse et pseudonyme Rebecca Blunt, *Logan Lucky* est, à s'y méprendre, une simple redite opportune de la formule *Ocean's*, transposée à de nouvelles stars charismatiques. Sous la surface, ce film poursuit cependant le cycle entamé en 2008. Depuis lors, Soderbergh accumule les exercices de genre et dresse à travers son œuvre un portrait cumulatif de l'Amérique et des gens qui y travaillent – dans le sillage d'une crise, par exemple, ou au sein de structures plus larges dont il faut sans cesse déjouer les rouages.

Avec *Logan Lucky*, le cinéaste déplace son projet à la frontière de la Virginie et de la Caroline du Nord – deux États « rouges », visiblement touchés par l'austérité économique générale. Dans le monde de *Logan*, les emplois sont instables. L'absence d'assurance maladie fait partie intégrante du décor. Les prisons sont mal gérées et les patrouilles routières sont sous-financées. Ainsi va la vie. Autant de réalités qui seront naturellement exploitées par nos truands au cœur d'or, mais qui témoignent surtout, dans leur traitement, de cette attention particulière que porte Soderbergh aux lieux et aux conditions sociales qui sous-tendent ses récits. (Une stratégie qui n'est pas sans rappeler une certaine fixation sur la bureaucratie, ou le traitement évocateur, faussement ensoleillé, de la Floride de la récession dans *Magic Mike*).

La prémisse est invraisemblable, mais ici comme ailleurs, c'est ce mélange de réalisme social et de genre fantaisiste qui permet toutes les excentricités et toutes les modulations de tons. Lorsque Jimmy Logan (Channing Tatum) perd son emploi sur le chantier du Charlotte Motor Speedway, celui-ci concocte un plan infaillible pour dévaliser les lieux, une obscène « petite ville » érigée pour accueillir les courses de NASCAR. Son frère Clyde (Adam Driver), un vétéran

ayant perdu un bras en Iraq, et sa sœur Mellie (Riley Keough), coiffeuse et conductrice de talent, se joignent à lui et ensemble, ils solliciteront l'aide de Joe Bang (Daniel Craig), un spécialiste en démolition de coffre-fort... qu'ils devront sortir de prison, puis ramener derrière les barreaux!

Plus conventionnel qu'un *Side Effects*, ou même un *Contagion*, *Logan Lucky* se dévoile néanmoins comme un joyau de montage propulsif; un engin parfaitement huilé conduit avec une assurance foudroyante. « *They're gonna know what we need 'em to know* », révèle Jimmy en fin de parcours. Il s'agit là d'une réplique qui pourrait bien être la devise de Soderbergh tant celui-ci prend ici un malin plaisir à réduire sa mise en scène au strict minimum; à ne dévoiler que l'essentiel, tout en justifiant toute invraisemblance par une habile juxtaposition ou explication. La beauté de la chose relève de cette mécanique: d'une économie de langage qui garde le spectateur sur le qui-vive et qui communique le même type d'efficacité absolue dont auront finalement fait preuve les Logans tout au long de leur plan rocambolesque.

Soderbergh, comme ses personnages, se définit par ses actions. Depuis longtemps ambivalent vis-à-vis de l'industrie au sein de laquelle il travaille, le cinéaste trouve dans *Logan Lucky* un projet à la hauteur de ses ambitions: un modèle perfectionné du film à moyen budget, sans autre prétention que de livrer la marchandise, tout en restant intègre. Du fonctionnaire frustré de *Schizopolis* (parfait analogue du cinéaste) aux voleurs hollywoodiens, fantasmés, qu'incarnaient George Clooney ou Brad Pitt dans *Ocean's*, *Logan Lucky* est la consécration du héros ordinaire que Soderbergh développe depuis 2008; un parfait Robin des bois moderne qui nous démontre, sans l'ombre d'un doute, avoir encore plusieurs tours d'avance dans la compétition. **24**

États-Unis 2017. Ré.: Steven Soderbergh. Scé.: Jules Asner. Ph. et mont.: Steven Soderbergh. Mus.: David Holmes. Int.: Channing Tatum, Adam Driver, Seth MacFarlane, Daniel Craig, Riley Keough, Katie Holmes. 119 min. Dist.: Les Films Séville.

La résurrection d'Hassan *de Carlo Guillermo Proto*

L'ART DU SUSPENS

par Gilles Marsolais

Soyons clair : un documentaire de long métrage axé sur des handicapés ne retient pas d'emblée l'attention du spectateur, même le mieux disposé. Pourtant, il arrive qu'un miracle se produise, qu'un tel film réussisse à captiver littéralement le spectateur du début à la fin de la projection, au point de le laisser ébahi, sans voix devant ce qu'il vient de voir et d'entendre. *La résurrection d'Hassan* de Carlo Guillermo Proto en est un exemple éloquent.

Débutant dans le style du cinéma direct, le film semble vouloir s'inscrire sagement dans le registre du reportage télévisuel. À la différence notable qu'il apparaît très vite qu'une forme de complicité s'est déjà établie entre le filmé et le sujet filmé. Qui plus est, il ressort que ce sujet est hors du commun. On prend donc le train en marche, et on ne sera pas surpris d'apprendre plus tard que ce documentaire est le fruit d'une fréquentation étalée sur plusieurs années, entre le réalisateur et cette famille d'aveugles qui gagne sa croûte en chantant dans le métro de Montréal. Aussi, la qualité et l'intensité de cette relation sans affectation crèvent l'écran par sa simplicité même, comme si elle allait de soi.

Ajoutons que le film ne vise surtout pas à illustrer sous l'angle sociologique les difficultés au quotidien de la vie des non-voyants. D'entrée de jeu, il est ailleurs : dans l'intimité d'une relation de couple, de ce couple singulier qui, incidemment, a la particularité d'être non-voyant. Rapidement, donc, sans qu'il s'en rende compte, le spectateur est convié à suivre de près les interrelations entre Denis Harting et Peggy Roux, ainsi qu'avec leur fille autiste Lauviah Harting. Contrairement à ce que l'on pourrait craindre, le réalisateur évite le piège du voyeurisme. En effet, pourtant conscient de son privilège de « voyant », le spectateur n'a jamais l'impression de regarder par le trou de la serrure, ni même d'être de trop dans la pièce, notamment lors de quelques séquences intimes ou difficiles à supporter qui révèlent des aspects peu flatteurs de la vie privée des personnages. Tout simplement, il partage leur bonheur ou leur malaise, jusqu'à le ressentir viscéralement. À n'en pas douter, cela tient à l'empathie manifeste du réalisateur envers son sujet.

Le miracle de notre adhésion au film se produit à un moment où l'on ne s'y attend pas, alors que la petite famille est en représentation dans le métro comme elle le fait si souvent. Dès lors, on ne s'étonnera pas d'être témoin, plus tard au fil du récit, du fait que le couple y règle parfois ses comptes au su et au vu des passants, comme si le métro était devenu le prolongement du cadre de leur vie privée. Où commence et se termine l'idée même de la représentation pour eux ? Certes, leur cécité n'annihile pas la conscience qu'ils ont de la présence de la caméra, mais manifestement ils arrivent facilement à l'oublier. Partant, on comprend mieux l'attitude un peu distante de Peggy, l'épouse qui rêve d'échapper à ce microcosme familial devenu trop étreint pour elle, alors qu'elle laisse son mari se perdre dans l'exploration d'univers parallèles ésotériques. Preuve tangible que celui-ci vit toujours dans le déni de la disparition de



leur jeune fils, Hassan, seul voyant de la famille. En faisant une fixation sur les enseignements d'un « scientifique » russe, dont il ne retient que quelques bribes, le père tente par des moyens dérisoires de *ressusciter* littéralement ce fils mort tragiquement. D'où le titre du film. Mais, en réalité, c'est tout le trio qui est contaminé par l'évocation de l'être cher disparu, convaincu qu'il est de pouvoir « le ramener à la vie », comme la science parvient à le faire pour la matière.

L'intérêt de ce documentaire, qui se garde de tout jugement, tient beaucoup à sa façon de dévoiler progressivement les multiples strates d'un contenu plus riche et d'une situation plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. Il est construit comme un film de fiction, avec une progression dramatique, ménageant ses effets qui ne laissent aucun répit au spectateur. On présume que le réalisateur cameraman, qui avait carte blanche pour filmer, a accumulé beaucoup de matériel filmique durant les quatre années passées avec les membres de cette famille et qu'il en a sélectionné les passages marquants lui permettant de structurer son récit. Il n'est donc pas tant question de mise en scène que de mise en place de divers éléments narratifs, que du résultat d'un travail habile au niveau du montage. Ainsi en est-il de la sélection des extraits des coups de fil entre Peggy et Philou, son prétendant français, qui se glissent dans le récit avec une grâce toute féline jusqu'à s'introduire dans le lit du couple. Le cinéma, c'est aussi l'art du montage, et ce dernier ne vise aucunement ici à dénaturer le sujet du film qui se suffit à lui-même : laissons Peggy s'ouvrir elle aussi (ne serait-ce que provisoirement) à une autre dimension de sa propre vie, même avec un *happy end* à la clef ! 

Québec, Chili 2016. Ré. et ph. : Carlo Guillermo Proto. Mont. : Carlo Guillermo Proto, Lorenzo Mora Salazar. Mus. : Olivier Alary. Conception sonore : Carlo Guillermo Proto, Cory Rizos, Pablo Villegas. 100 minutes. Dist. : Les Films du 3 mars

Vicious Lips (1986)

d'Albert Pyun

À défaut d'être objectivement du « bon cinéma », *Vicious Lips* constitue clairement l'apothéose de l'esthétique « science-fiction poubelle néon » d'Empire Pictures. La feuille de route de la compagnie de distribution fondée en 1983 est parsemée d'une poignée d'authentiques films cultes, tels que *Re-Animator* et *From Beyond* de Stuart Gordon. Mais l'essentiel de son catalogue est composé d'une suite de bizarreries à demi recommandables telles que *Ghoulies*, pastiche à saveur satanique du *Gremlins* de Joe Dante, ou encore *Sorority Babes in the Slimeball Bowl-O-Rama*.

On peut difficilement faire plus années 1980 qu'un tel synopsis : en route vers un concert important, un groupe de rock 100 % féminin habitant une sorte de *Star Wars* à rabais s'écrase sur une mystérieuse planète désertique. Tandis que leur gérant tente d'aller trouver de l'aide, les quatre musiciennes sont attaquées par une espèce de loup-garou de l'espace – ce qui donne bien évidemment lieu à quelques scènes évoquant vaguement les innombrables imitations d'*Alien* produites par Roger Corman. En théorie, le film d'Albert Pyun peut paraître quelque peu banal de par son absurdité typique de l'époque.

Mais Pyun, assumant d'emblée le ridicule de sa prémisse, propose un objet formel inusité – sorte de clip glam-rock cosmique divisé en fragments quasi autonomes, retenus les uns aux autres par une généreuse application de Spray Net. Créateur d'images inspiré, Pyun est particulièrement à l'aise avec les restrictions budgétaires, employant à bon escient le côté cheap et fabriqué de ses costumes et de ses décors. Futur chantré du cyberpunk de



série B, le réalisateur de *Cyborg* (1989) et de *Nemesis* (1992) utilise cette texture artificielle pour créer des univers qui le sont tout autant.

Vicious Lips est surtout un film sur Los Angeles – le portrait à peine déguisé de cette jungle de néon où les rêves de gloire et de succès vont se buter à la réalité crasseuse d'une industrie perverse et corrompue. Derrière ses allures de divertissement bas de gamme se cache un véritable cauchemar surréaliste. L'espace de Pyun ressemble à s'y méprendre au Sunset Strip que décrivent les chansons de Guns N' Roses, et pour cause : ce futur de pacotille n'est rien de plus qu'une version à peine trafiquée de ce même décor. On ne peut d'ailleurs s'empêcher de penser que les quatre actrices principales jouent un peu leur propre rôle de starlettes désabusées, prêtes à tout (même à ça) pour faire avancer leur carrière. – **Alexandre Fontaine Rousseau**

L'effroyable secret du docteur Hichcock (1962)

de Riccardo Freda

On peut juger de la grandeur d'un film d'horreur gothique au degré de perversion souterraine qu'il abrite. Selon de tels critères, *L'effroyable secret du docteur Hichcock* est un chef-d'œuvre dès ce titre masquant (tout en prenant soin de les insinuer) les pulsions interdites de son personnage principal – un médecin, hanté par la mort de sa femme et cherchant à la ressusciter à l'aide du sang de sa nouvelle épouse, interprétée par l'inimitable Barbara Steele.

La référence à Alfred Hitchcock, quant à elle, n'est pas innocente. Sorte d'essai psychanalytique sur l'œuvre de celui-ci, le film de Riccardo Freda expose la part d'ombre et les plus sombres désirs du maître du suspense. Le cinéaste italien se permet, bien sûr, quelques clin d'œil plus classiques – au fameux verre de lait de *Suspicion*, notamment. Mais, sur le plan thématique, Freda s'intéresse plus particulièrement à *Vertigo* – explorant de manière explicite la tension nécrophile au cœur même du film de 1959, sans s'embarrasser de la pudeur toute victorienne de son auteur.

Sur le plan de la mise en scène, *L'effroyable secret du docteur Hichcock* se situe quelque part entre les premiers Jesús Franco (aux



États-Unis, le film était d'ailleurs présenté en programme double avec *L'horrible docteur Orlof* de ce dernier) et Mario Bava, collaborateur de Freda sur *I Vampiri* et *Caltiki, Il Mostro Immortale*. Les couleurs

vives accentuent la dimension charnelle du récit en excitant les sens, tandis que les récurrences visuelles soulignent la nature obsessionnelle du sujet.

Tourné l'année suivante, *Le spectre du professeur Hichcock* reprend les grandes lignes de *L'effroyable secret* en inversant cependant les rôles. Cette fois-ci, Barbara Steele est hantée par le fantôme de son mari, qu'elle a assassiné pour pouvoir être avec son amant. Comme si Freda cherchait à épuiser les possibilités d'un même espace, d'un même couple, d'une même situation ; comme si le cinéma de genre, avec ses lieux communs et ses répétitions, n'était qu'un éternel recommencement dont il fallait explorer les plus infimes variantes... Le diptyque se déploie ainsi à la manière d'un cycle infernal, à travers lequel des humains possédés par leurs désirs sont condamnés à répéter à l'infini les mêmes jeux cruels. – **Alexandre Fontaine Rousseau**



LE FEU BRÛLE TOUT,
MÊME LES MENSONGES...

EN SALLE LE 3 NOVEMBRE

LA PETITE FILLE QUI AIMAIT TROP LES ALLUMETTES

UN FILM DE SIMON LAVOIE

PRODUIT PAR MARCEL GIROUX
LIBREMENT ADAPTÉ DU ROMAN DE GAÉTAN SOUCY
PUBLIÉ AUX ÉDITIONS DU BORÉAL

AVEC MARINE JOHNSON ANTOINE L'ÉCUYER
JEAN-FRANÇOIS CASABONNE ALEX GODBOUT LAURIE BABIN-FORTIN
DIRECTION DE LA PHOTOGRAPHIE NICOLAS CANNICIONI - DIRECTION ARTISTIQUE MARJORIE RHÉAUME
COSTUMES FRANCESCA CHAMBERLAND - MONTAGE AUBE FOGLIA
SON PHILIPPE LAVIGNE/PATRICE LEBLANC/CLOVIS GOUAILLIER - MUSIQUE IVO BLÁHA
SUPERVISION DES EFFETS VISUELS MARC HALL - DIRECTEUR DE PRODUCTION MICHEL CRÉTEAU
PRODUCTEURS EXÉCUTIFS BRUCE JOHNSON & SUSAN FUDA - PRODUIT PAR MARCEL GIROUX
SCÉNARIO & RÉALISATION SIMON LAVOIE - www.petitefillequi.com

DISTRIBUTION CANADA FUNFILM DISTRIBUTION VENTES INTERNATIONALES SEVILLE INTERNATIONAL



4 → 15
oct. 2017
Montréal



présenté par
QUÉBECOR

nouveaucinema.ca