

**Femme(s) en péril**  
*Inland Empire* (2006)

Ariel Esteban Cayer

Number 184, October–November 2017

David Lynch – Au carrefour des mondes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/87080ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Cayer, A. E. (2017). Review of [Femme(s) en péril / *Inland Empire* (2006)]. *24 images*, (184), 30–30.

## 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 deviendra, 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 devenant 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**