

Lynchland, USA Le territoire sacré du cinéma

Pierre Barrette

Numéro 127, juin-juillet 2006

Où va le cinéma américain : première partie - les acteurs

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/4993ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Barrette, P. (2006). Lynchland, USA : le territoire sacré du cinéma. *24 images*, (127), 16-17.

LYNCHLAND, USA

Le territoire sacré du cinéma

par Pierre Barrette

Aucun trajet d'auteur n'est à la fois aussi atypique et exemplaire que celui de David Lynch : cinéaste-culte, réalisateur pour la télévision, peintre, cartoonist, musicien, artiste multimédia, il n'est quasiment pas un domaine que la créativité fiévreuse de cet esprit hors du commun n'ait abordé avec, à chaque fois, cette touche inimitable, marque véritable d'une personnalité exceptionnelle et forte. De *Eraserhead* à *Mulholland Drive*, de *Blue Velvet* à *The Straight Story*, ses films sont traversés de la même exigence formelle – Lynch est un des grands plasticiens vivants du cinéma –, portés par un sens de l'ambiance inégalé et une recherche constante de renouvellement des formes du récit, ce qui fait de son œuvre protéiforme l'une des plus originales à avoir émergé ces 25 dernières années de la culture américaine.



Lost Highway

Lynch a réussi l'exploit d'insuffler un rare degré d'abstraction au cinéma américain *mainstream* et d'élever de la sorte à des hauteurs insoupçonnées la puissance réflexive de l'image cinématographique, au risque de s'aliéner une part importante du public traditionnel, effrayé par la dimension expérimentale d'une œuvre sans concession, plus proche par certains aspects des tendances de l'art contemporain que de la production commerciale. Car s'ils donnent beaucoup à voir, les films de Lynch offrent peu de réponses aux questions qu'ils ne manquent jamais de soulever, ouvrant une brèche dans la rationalité du récit classique, drapant d'une voile de mystère la supposée transparence des représentations. Cela explique probablement pourquoi peu de corpus de cinéma ont suscité une exégèse aussi abondante, et provoqué dans la même foulée autant d'incompréhension. Fidèle à l'esprit d'une œuvre qui va en s'opacifiant à mesure qu'elle croît et gagne en maturité, Lynch a toujours refusé d'en fournir la clé, laissant entendre que ses films se suffisent à eux-mêmes et contiennent leurs propres explications.



The Straight Story (1999).

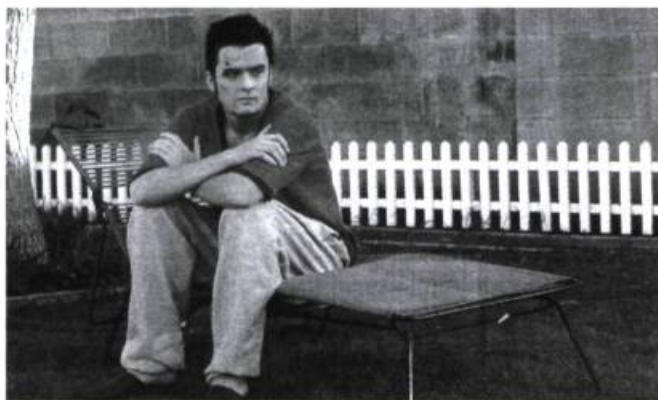
L'envers de l'Amérique

Qu'y a-t-il de commun entre les extravagances futuristes de *Dune* et l'univers claustrophobe et inquiétant de *Blue Velvet*, entre les expérimentations narratives de *Lost Highway* et la simplicité sans artifice de *The Straight Story*? Par-delà la variété des thèmes et l'étendue considérable de leur palette stylistique, les films de Lynch sont immédiatement reconnaissables en ce qu'ils présentent une image du monde toujours en décalage, un univers dont on dirait qu'il existe de lui-même en marge du nôtre, à la fois semblable et radicalement différent : hyperréel. Jamais l'Amérique n'est apparue plus semblable à elle-même, prise dans la spirale d'une mise en abyme de sa propre image que dans *Blue Velvet*: Lumberton, où se déroule l'action du film, n'est pas seulement une petite ville américaine ressemblant à tant d'autres, elle en constitue ni plus ni moins le prototype, microcosme du pays tout entier dont le récit montre la profonde duplicité. À l'image parfaite d'un monde ordonné, dont les couleurs saturées et le défilement au ralenti de ses clichés les mieux sentis amplifient l'impression qu'on se trouve dans une peinture de Norman Rockwell, la séquence d'ouverture du film finit par opposer le monde souterrain des insectes, dont le grouillement indistinct révèle l'autre face de l'identité, la part trouble de l'homme.

Peu d'artistes ont pris au pied de la lettre comme Lynch le célèbre mot de Rimbaud – « Je est un autre » – et exploré dans la mouvance de la psychanalyse cette frontière entre le monde réel et l'univers intérieur, l'instabilité radicale du moi qui se révèle mieux que n'importe où ailleurs dans la dimension onirique du cinéma. Mais Lynch ne filme pas des rêves – d'ailleurs, parler de cauchemars serait peut-être plus juste – puisque rien ne permet jamais de distinguer entre les deux états (rêve ou réalité) : ils se mêlent constamment, deviennent indistincts, se répondent et finissent par former quelque chose comme une nouvelle dimension, qui n'ap-

partient qu'au cinéma. S'éveillant d'un rêve, justement, Fred dans *Lost Highway* dit à sa compagne : « It was you, but it wasn't you ». Pas l'un *ou* l'autre, mais bien l'un *et* l'autre, comme la suite du film le démontrera avec brio, la même actrice incarnant éventuellement deux personnages différents cependant que le même personnage est interprété par deux acteurs. Ces jeux de substitution ne sont possibles que dans la mesure où aucune logique binaire ne semble régler le sort de l'image, une image libre, souveraine et affranchie, ce que Gilles Deleuze nomme l'*image-cristal* et qu'il trouve un peu partout dans l'œuvre des grands cinéastes modernes du vingtième siècle, de Buñuel à Antonioni, et de qui Lynch s'affirme de plus en plus comme l'héritier direct.

Mais ce cinéma, c'est aussi par excellence celui de l'*anti-kitsch*, un cinéma de la cruauté et de la profondeur, un hymne aux puissances de la laideur qui sont pour le réalisateur l'objet d'une véritable fascination (son grand projet depuis le début des années 1980, jamais mené à terme jusqu'ici, met en scène un nain). Lynch a continué mieux que quiconque à explorer après Browning le monde de *Freaks*, faisant du monstre sous toutes ses formes le phénomène qui révèle à l'homme sa part maudite en même temps que sa plus grande humanité. On pense bien sûr à toutes les créatures hideuses qui peuplent ses films, du bébé mi-fœtus, mi-animal d'*Eraserhead* au ver géant de *Dune*, de l'homme-éléphant au *Mystery man* de *Lost Highway*. Mais plus terribles encore sont les monstres à visages humains qu'il imagine, gangsters sortis tout droit de l'imaginaire noir du cinéma, figures hallucinées de la terreur : Eddy dans *Lost Highway*, Bobby dans *Wild at Heart* et surtout Frank dans *Blue Velvet* apparaissent telle l'incarnation du mal radical qui habite le monde, l'envers terrifiant du rêve américain.



Lost Highway (1997).

L'inférence divine des images et du son

Tout dans l'univers de Lynch indique le cliché, le déjà-vu, c'est un monde dont on dirait qu'il se compose sur les ruines d'une civilisation qui aurait fait de l'image son unique dieu et pourtant, jamais l'auteur de *Wild at Heart* n'adopte l'attitude parodique si chère à tant de ses contemporains. Là où un Tarantino régurgite brillamment ses influences, là où un De Palma joue au virtuose en pastichant ses maîtres, Lynch crée des mondes qui sont l'expression viscérale d'une vision qui ne doit rien à personne mais fait voir en même temps comme une subtile réverbération la ligne de résonances qui permet d'en traquer l'origine. C'est ainsi qu'il

peut bien investir les genres (la science-fiction, le film noir, le road movie, le policier), multiplier les figures appartenant à l'histoire du cinéma, accompagner ces images de musiques qui sont des rappels d'une autre époque, rien dans ce cinéma n'emprunte la ligne citationnelle, et si le style parfois peut rappeler un certain maniérisme, jamais il n'apparaît *maniéré*.



Mulholland Drive (2001).

On n'a qu'à penser aux motifs (le gangster psychopathe, la femme fatale, le jeune garagiste naïf, mais aussi les thèmes du triangle amoureux, de la femme double, etc.) qui traversent la trame de *Mulholland Drive*, et qui forment ensemble un hommage trouble au film noir : ils sont là, on en reconnaît les contours particuliers, la texture visuelle, un rythme caractéristique, on pense peut-être à un film (*Double Indemnity*, *The Killers*), mais au terme du voyage, on comprend que ces éléments n'ont pas été convoqués gratuitement, que ce sont eux justement qui permettent à Lynch de composer un univers qui est toujours *déjà* cinématographique. Par ailleurs, plusieurs de ses films sont aussi des road movies (*Wild at Heart*, *The Straight Story* et dans une large mesure *Lost Highway*), mais toujours d'un style très particulier qui oppose à la forme traditionnelle du voyage une conception quasi mystique de la route, qui devient chez lui non seulement une métaphore mais l'incarnation bien concrète de sa conception du récit.

Ces images de second degré, ces figures en miroir, cette mise en abyme où semble parfois tourner sur elle-même une vision dense et lumineuse de l'Amérique n'existeraient pourtant qu'à moitié et certainement résonneraient bien moins puissamment pour le spectateur si elles n'étaient pas portées à chaque instant par une trame sonore hors du commun, travaillée par Lynch et son équipe avec le même soin maniaque qu'il met à créer des images, parmi les plus belles du cinéma américain contemporain. C'est en définitive dans cette complémentarité où s'éclairent et se nourrissent réciproquement les dimensions visuelle et sonore qu'émerge le monde étrangement cohérent de David Lynch, monde où les sens dérégulés s'accordent l'ultime liberté de composer quelque chose qui pourrait ressembler à un cinéma de poésie, un cinéma qui utilise en les relançant l'avant-garde vidéographique et le meilleur du vidéoclip musical tout en restant fidèle au projet narratif qu'il déconstruit comme nul autre, un cinéma pour notre temps qui dit la beauté singulière et le pouvoir renouvelé de l'art de créer des mondes habitables par l'homme.