

Come on baby, do the locomotion

***Inland Empire*, de David Lynch. France / Pologne / États-Unis, 2006, 172 min.**

Ji-Yoon Han et Yan Hamel

Numéro 215, juillet-août 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10371ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Han, J.-Y. & Hamel, Y. (2007). *Come on baby, do the locomotion / Inland Empire*, de David Lynch. France / Pologne / États-Unis, 2006, 172 min. *Spirale*, (215), 5–6.

contingences et les chimères de la conscience, contre l'intellect et les réductions technologiques.

On trouvera aussi dans ce court texte de Randolph de multiples exercices d'herméneutique. Le narrateur découvre, par exemple, une vieille photographie, le portrait d'Annie Oakley, « la tireuse d'élite de l'Ouest américain », insérée entre les pages de la *Vie de Richard Savage* de Samuel Johnson (1709-1784). Une phrase de Johnson attire l'attention du narrateur : plutôt que de satisfaire aux conventions de son milieu, « [Richard Savage] annonce sa résolution de dominer comme un cèdre ou d'être piétiné comme un arbuste ». Le narrateur dit craindre les interprétations hâtives ou convenues de la métaphore de l'arbuste piétiné, et ouvre plutôt sur une exégèse du soi, de sa capacité de négation et de transformation active.

Le texte cosigné par Cuauhtémoc Medina et Francis Alÿs se présente comme un journal de bord, un ensemble de notes rédigées pour la plupart à Lima en avril 2002, à l'occasion d'une manœuvre artistique sur une dune de sable surplombant un *patchwork* de maisons faites de matériaux récupérés, en périphérie de la ville. Les notes qui relatent la conception

et la réalisation du projet sont émaillées de réflexions sur l'urbanité, le monde de l'art, les nouveaux mouvements sociaux. Quel peut être le rôle de l'art dans un milieu socialement difficile et polarisé ? Les auteurs se remémorent la manifestation contre la surveillance policière et le régime Fujimori pendant la remise des prix de la Deuxième Biennale de Lima. Les biennales de La Havane ou de Johannesburg, des lieux dynamisés par le conflit social, sont des appels à la solidarité internationale dont le succès demeure mitigé. C'est cependant dans le contexte local de l'exode des campagnes et de l'étalement de la grille urbaine de Lima vers la mer que se déploie le projet d'Alÿs intitulé « Quand la foi déplace les montagnes », et qui consiste à réunir cinquante bénévoles, des étudiants en architecture et en ingénierie, pour une corvée symbolique. Le groupe d'étudiants, munis de pelles, forme une sorte de vague humaine qui tente de modifier, ne serait-ce que de manière infinitésimale, la configuration de la dune.

Medina et Alÿs n'entretiennent aucune illusion sur l'efficacité de l'opération ; au contraire, il s'agit pour eux de garder un regard lucide sur les conditions réelles de la manœuvre et ses retombées.

Les nouvelles compétences

À l'encontre d'une mission cosmétique et prosthétique, celle qu'enseigne un certain urbanisme modernisateur, Medina et Alÿs revendiquent la pertinence de l'urbanisme vernaculaire, la créativité des « cités perdues », assemblages de roseaux, de feuilles de métal et de pneus, avec lesquels les étudiants étaient invités à se familiariser. Dans les excroissances périphériques, l'unité d'habitation, flexible et multifonctionnelle, devient le segment de base du développement. Cette nouvelle esthétique pourrait aussi être la signature de la résistance populaire, des économies informelles, des manifestations de masse, avec lesquelles doivent maintenant composer les autorités un peu partout en Amérique du Sud. « Un maximum d'efforts pour un minimum de résultats » serait la formule inversée de l'efficacité technique, la clé pour comprendre comment nous pouvons transporter des tonnes de sable dans nos chaussures, comment change sans arrêt le paysage que nous apprenons à parcourir.

Le souci de dépasser les fonctions consacrées de l'art et les mythologies ordinaires qui lui sont associées est très présent aussi dans la contribution

de Catherine Grout, qui clôt le volume. Fortement marquée par la pensée d'Hannah Arendt, la réflexion de Grout puise à son expérience des manifestations artistiques en milieu urbain, en France, au Japon, à Taïwan, pour faire valoir l'attention à l'égard du « monde commun », sans cesse à instaurer, toujours en manque d'articulation. Tout événement d'art urbain, tel que ceux qu'elle élabore depuis quelques années, constitue un processus de communication, d'échange, de discussion. Et si l'art qui investit l'espace public contribue à édifier un monde humain, ce n'est pas parce qu'il pallie une défaillance sociale ou politique ; c'est plus modestement parce qu'il se conçoit comme un travail collectif et qu'il cherche à élargir le cercle de la conscience commune. Cela va encore au-delà de la tâche harassante qui consiste à convaincre les partenaires, à maintenir les relations avec les différents milieux malgré les contraintes et les conflits et à trouver l'équilibre entre les intérêts et les attentes parfois divergents des acteurs. Grout exprime une belle ambition qui mériterait certainement d'être entendue et poursuivie : que l'artiste ait un rôle dans l'aménagement urbain, qu'il participe concrètement, par son travail et de son point de vue particulier, à l'invention du monde que nous partageons. ☉

CINÉMA

Come on baby, do the locomotion

INLAND EMPIRE de David Lynch

France / Pologne / États-Unis, 2006, 172 min. Avec Laura Dern, Jeremy Irons, Justin Theroux, Harry Dean Stanton et Grace Zabriske.

Par JI-YOON HAN et YAN HAMEL

Black out. Un faisceau lumineux éveille sur l'écran le spectre en capitales *INLAND EMPIRE*. Ça tourne — crépitements du poinçon du phonographe sur le disque. La machine à détournements d'identités est lancée, la caméra colle aux mille visages de Laura Dern : *alias* l'actrice Nikki Grace : *alias* Susan Blue : « *Who is she?* », entend-on en murmure. « *Look at me, and tell me if you've known me*

before. » L'œil sans vergogne serre la vis aux têtes enfilées sur la pellicule, comme décapitées. Révolutions du tournevis à manche bleu en quête de viscères pleines de stupre à percer. Car les questions s'enchaînent : « *Is it a film about marriage? Is there a murder in your film?* », demande l'intrusive voisine aux yeux exorbités (Grace Zabriske), digne des contes tziganes polonais, ceux-là mêmes qui ont inspiré 47, film avorté, repris par Kingsley

(Jeremy Irons) sous de bleus lende-mains, avec Nikki et Devon (Justin Theroux); contes d'où pourrait aussi surgir cette troupe de cirque venue embarquer le mari de Sue, parce que, croit-il, il sait y faire avec les animaux : serait-ce lui le détenteur du mystère de cette famille à têtes de lièvre, tirée d'un songe de *sitcom* à l'américaine ? « *I have a secret.* » À moins que ce ne soit plutôt sa femme qui, telle Alice au pays des merveilles, poursuit

Monsieur Lapin dans une course éperdue contre la montre, laquelle pourrait seule fixer un avant et un après au tourbillon d'images qui la hante... Sue sidérée voit Billy, son amant, lui filer entre les mains, tandis que l'épouse hypnotisée ira se suicider; Sue la putain sur talons hauts le long de Hollywood Boulevard, prête à jouer aux *playmates*, à cracher du sang ou à tirer sur la gâchette d'un revolver pour abattre son mari, dont la tête se

métamorphose en un clown carnassier. Détonations. Mais il n'y a pas de tour d'érou ni de trou de serrure dans le film de Lynch : la voie est libre, les portes s'ouvrent toutes seules et l'on passe de la réalité (toujours illusoire) à la chimère, d'un salon rococo à une sordide ruelle sous la neige de Lodz, d'un hangar crasseux à une salle de cinéma désertée pleine d'échos en miroir, guidés par les flèches tracées à la craie blanche ou par la main osseuse de Carolina, rougeoyante maîtresse de maison close. Pas de tournevis ni de clé, mais une cigarette incandescente qui perce la chair soyeuse d'un morceau de lingerie, intimité qui dévoile l'étrange banalité quotidienne : gros plan sur le liquide noir qui s'écoule du bec verseur d'une cafetière en argent, sur la flaque jaune des œufs battus dans la poêle, sur l'abat-jour incarnat contre le mur désert — taches de couleur, à l'instar du visage des acteurs. Pas même d'issue, au fond : unique, l'écran du cinéma, qui se rappelle au spectateur par l'intermédiaire du pare-brise d'une voiture, de la vitre sale d'une maison, ou encore du grain de la fiction en pixels mobiles de la caméra numérique. Brouillages. Parasitage relayé par l'irritant grésil qui chatouille l'oreille, quand celle-ci n'est pas emportée dans le tourbillon de quelque musique électrisante, jazzée, organique, brillamment lutoslaws-kienne. Ou encore : rires aguicheurs d'une bande de prostituées, rires en boîte et sur commande des plateaux télévisés, cris d'horreur de Nikki / Susan. Sirènes d'ambulance et téléphone décroché. Billy à Sue : « *You speak too much.* » Et tourne, tourne le manège, jusqu'au finale dansant : ronde ironique d'une ultime libération ?

Trouble au corps

Nous avons beau nous croire aguerris, familiers avec l'univers de David Lynch — dans la mesure très relative où quiconque peut sérieusement se croire « aguerris », « familier » d'*Eraserhead*, *Blue Velvet* et



Image tirée de *Inland Empire* de David Lynch

Mulholland Drive —, une fois la lumière revenue dans la salle du Cinéma du Parc, nous sommes sortis affamés, au sens le plus littéral que l'on peut donner à ce terme, et physiquement brisés. Il n'y avait là, quoi qu'on ait pu en penser sur le coup, rien de bien étonnant. Après tout, n'avions-nous pas, au côté de Nikki / Sue, erré trois heures durant, hagards, à travers les facettes éclatées d'un Los Angeles des cauchemars ? On aura beau parler ensuite (avec raison) de l'hermétisme de ce film, *Inland Empire* aura été une expérience essentiellement corporelle.

Une appréhension paradoxale

Depuis sa sortie, les critiques des journaux prétendent à l'unisson qu'il est impossible de résumer *Inland Empire*. C'est faux. Sauf qu'il faut comprendre, et accepter, qu'il est envisageable de donner au lecteur un juste aperçu de ce film sans s'accrocher mordicus au concept d'histoire, en renonçant aux descriptions banales et en ne cherchant pas à faire entrer la succession des images vues dans le carcan d'une structure narrative conventionnelle à laquelle elles sont radicalement étrangères.

L'entreprise, à laquelle nous nous sommes essayés, pose cependant une série de questions presque aussi

déstabilisantes que le dernier opus de Lynch : à partir du moment où il n'est plus possible, pour le critique cinématographique, de recourir aux instruments intellectuels qu'il s'est forgés (ou qu'on lui a inculqués) afin de se saisir du film, dès lors que la raison et que le discours à prétention objectivante, c'est-à-dire les seuls terrains où il peut légitimement se tenir, ne lui sont plus d'aucune utilité, comment peut-il prendre la parole ? De quelle manière peut-il encore prétendre se positionner, se ressaisir devant un objet qui, non seulement lui échappe de toutes parts, mais le déroutent intimement ? Comment peut-il rendre compte d'une œuvre qui réalise avec une telle puissance cette ambition première des avant-gardes : libérer la conscience des cadres tyranniques du conceptuel, de la logique et de la bienséance ?

Nous aurions pu, comme tant d'autres, évoquer la folie ou le rêve, parler de surréalisme en nous gardant d'établir des liens précis avec l'école de Breton. Mais, même si nous avions par ailleurs crié au génie de Lynch, une telle solution de facilité aurait été une manière de tenir frileusement nos positions, de réaffirmer la précellence de nos certitudes préétablies en reléguant *Inland Empire* au statut de discours marginal, de bizarrerie certes intéressante, mais au bout du compte inoffensive. Si nous avions été des

spécialistes de la psychanalyse, nous aurions pu, à partir d'une lecture serrée, débusquer quelque retour du refoulé, la trace d'un complexe mal liquidé. Bourdieusien, nous aurions examiné le parcours de l'auteur afin de montrer comment la forme et le propos de sa dernière réalisation consolident une position déjà absolument dominante dans le champ restreint du cinéma d'art et d'essai. Aussi antithétiques qu'elles paraissent au premier abord, ces approches, comme du reste un éventuel passage par la sémiotique, la thématique, la narratologie ou une autre théorie critique, nous auraient incités à croire, et à faire croire, que nous étions parvenus à circonvier l'inquiétante étrangeté du film, à comprendre et à maîtriser sa force d'impact, à reprendre le dessus, ce qui aurait été une rassurante — et intelligente — façon de mentir. Que reste-t-il alors ? Devenir poètes, en faisant fi du ridicule que supposerait une telle prétention ? À moins que nous ne décidions de nous taire, de regarder au loin, éperdus, avec l'une de ces moues d'étonnement scandalisé dont Laura Dern a le secret...

Bien entendu, nous ne choisirons pas. Nous continuerons à critiquer, à discourir comme si de rien n'était, rompant le bruissement silencieux des images d'*Inland Empire*, ce formidable piège à faire dériver la pensée. ●