

David Lynch, de la toile aux étoiles

Un documentaire, avec des images rares, sur la formation du cinéaste d'« Eraserhead », devenu un maître de l'étrangeté à l'écran

DAVID LYNCH :
THE ART OF LIFE

■ ■ ■ □ □

ceux qui tiennent David Lynch pour l'un des cinéastes américains les plus fascinants émergés à l'orée des années 1980 et restent hantés par l'insondable mystère et la verbale étrangeté de ses films (*Elephant Man*, *Blue Velvet*, *Lost Highway*, *Mulholland Drive*), le documentaire que lui consacrent Jon Nguyen, Rick Barnes et Olivia Neergaard-Holm risque fort d'apparaître comme une mine d'or. Non seulement pour avoir recueilli la parole d'un artiste secret, revenant pour l'occasion sur la part la plus obscure de son parcours (celle qui va de l'enfance à la réalisation de son premier long-métrage, *Eraserhead*, en 1977), mais aussi pour avoir réuni une somme d'images et de documents rares, qu'il s'agisse d'archives personnelles ou d'œuvres de jeunesse. *The Art Life* ne prétend à aucun moment résoudre l'énigme des films par la biographie de leur auteur, mais se contente de retracer humblement le paysage psychosocial qui accompagne sa formation et permet ainsi de mieux appréhender sa démarche.

Lynch, qui n'a plus tourné de film depuis dix ans (*Inland Empire*, 2006), occupe une place à

part dans le cinéma américain, celle d'une singularité irréductible s'étant hissée dans les hauts rangs de l'industrie du divertissement (la superproduction *Dune*, 1984) et de la culture populaire (la série télévisée *Twin Peaks*, 1990-1991). Le documentaire rappelle que, contrairement à d'autres cinéastes de sa génération comme Steven Spielberg ou Martin Scorsese, Lynch ne vient pas de la cinéphilie, mais des arts plastiques. Il est filmé la plupart du temps dans son atelier de peinture, manipulant outils et matériaux, malaxant les couleurs de ses doigts avant de les étaler à même la toile. Il raconte sa passion d'enfance pour le dessin, son passage fugace par les Beaux-Arts de Boston, son apprentissage auprès de l'artiste Bushnell Keeler, son dévouement de jeune homme pour la peinture. Ce qui frappe, c'est la solitude du créateur, sa réclusion complète dans sa pratique, mais aussi sa fidélité à une obsession picturale de jeunesse, qui semble ne l'avoir jamais quitté.

Amérique cauchemardesque

Pour le reste, le dispositif est assez simple : Lynch, posé devant un micro, se raconte, le montage prenant le relais pour illustrer, de façon parfois un peu scolaire, ses propos avec des images d'archives. On retrouve donc le timbre extravagant du cinéaste, avec cette diction lente et déliée qui rend toute chose étrange, et



Le cinéaste David Lynch avec sa fille dans son atelier à Los Angeles. POTEMKINE FILMS

cette formulation elliptique qui fait surgir des images de ses propres trous. Lynch a grandi dans l'Amérique florissante des années 1950 et vécu entre plusieurs Etats (Montana, Idaho, Washington) une enfance idyllique. Une vision imprévue en suspend pourtant le cours inconscient : un soir, devant sa maison, une femme égarée, nue et visiblement folle, surgit au-devant de lui comme une pure apparition (l'étrange ne s'inviterait pas autrement dans ses films). Dès lors, le vernis de l'« *American way of life* » ne cesserait plus de craqueler à ses yeux. L'obsession de Lynch sera de mettre en images cette déréliction de la norme et de ses clichés de façade, sous l'assaut des turpitudes humaines et des pulsions inavouables qu'ils ont pour fonction de masquer.

Contrairement à Spielberg ou Scorsese, Lynch ne vient pas de la cinéphilie, mais des arts plastiques

Son installation à son compte à Philadelphie, au milieu des années 1960, après des études erratiques, est un autre passage déterminant de la formation du jeune Lynch. La ville connaît alors un terrible déclin industriel qui la plonge dans le chômage, la pauvreté, la drogue et le mal-logement. Lynch décrit la décrépitude

urbaine, la tension palpable qui flotte dans l'air, les scènes de rue démentielles sur lesquelles il tombe, les habitants semblant frappés d'une folie collective. Ce décor duquel il puise l'essentiel de son inspiration, c'est celui d'une Amérique cauchemardesque, s'effondrant sur elle-même. Il annonce les comportements déviants, les créatures hallucinées, les visions de désastre qui habiteront nombre de ses films à venir. La visite inopinée d'une morgue lui incruste sa couleur vert pâle dans un coin de la tête. Mais c'est un souffle ressenti comme provenant du centre d'une de ses toiles qui le met sur la piste du mouvement et le conduit à se servir d'une caméra, avec l'aide de sa première femme, la jeune peintre Peggy Reavey. Le film dévoile de

formidables extraits de leur production d'alors, notamment de l'impressionnant court-métrage *The Alphabet* (1968).

The Art Life s'interrompt au seuil de l'œuvre filmique de David Lynch, sur le tournage épique d'*Eraserhead*, qui appartient à la légende. Rarement la vie d'artiste aura paru à ce point rivée à la main et à la persistance d'une vision que chez ce créateur insatiable et polyvalent, qui s'apprêtait alors à revenir derrière la caméra pour une troisième saison providentielle de *Twin Peaks*. ■

MATHIEU MACHERET

Documentaire américain de Jon Nguyen, Rick Barnes et Olivia Neergaard-Holm. Avec David Lynch (1 h 30).

Amour, schnaps et lutte des classes, le soap opera selon Fassbinder

Avant une possible édition en DVD en France, la Berlinale a projeté « Huit heures ne font pas un jour », une série télévisée qui marqua les esprits dans l'Allemagne fédérale de 1972

BERLIN - envoyée spéciale

En 1972, Rainer Werner Fassbinder a 27 ans, huit longs-métrages et une bonne vingtaine de pièces de théâtre à son actif. Il travaille aussi régulièrement pour la télévision, la WDR en particulier, que les producteurs cherchaient à ouvrir au vent nouveau des idéaux libertaires et des préoccupations sociales écloes avec mai 1968. Pionnière, entre autres, du genre éphémère du film sur la classe ouvrière, la chaîne lui a commandé une série sur le sujet.

Grand succès d'audience en Allemagne, *Huit heures ne font pas un jour* n'a été montré en France qu'en de rares occasions (dernière en date, la rétrospective Fassbinder au Centre Pompidou, à Paris, en 2005), mais la toute récente restauration de la série par la Fondation Fassbinder laisse espérer une prochaine édition DVD – rien de concret n'est officiellement prévu à ce jour, mais Studiocanal vient d'éditer un coffret en Allemagne. La découverte des cinq épisodes de 1h35 qui la composent, dans le cadre de deux projections à guichets fermés organisées au Théâtre de la Volksbühne par la Berlinale, fut à tout le moins un grand moment.

Ceux qui avaient vu la série en 1972 en parlaient avec une vive émotion les jours précédents, comme d'un événement euphorisant et bouleversant dans la manière qu'il a eue d'éveiller les consciences en engendrant toutes sortes de débats parmi ses spectateurs. En plongeant à notre tour dans cette incroyable saga qui réagence dans un format de soap opera à peu près tous les thèmes et motifs de l'œuvre de Fassbinder, on a compris pourquoi.

Insoumission

En injectant dans un canevas de dramatique télé des questionnements sur la liberté individuelle, l'émancipation sexuelle et sociale, le racisme de classe, le mensonge du miracle économique, les tendances fascistoïdes du patriarcat, le cinéaste-dramaturge s'était livré, de fait, à un hold-up sur les foyers allemands de l'époque. *Huit heures ne font pas un jour* : autrement dit, il n'y a pas que le devoir dans la vie, il y a aussi le plaisir, l'amour, le désir, l'ivresse, la musique, la danse, la liberté... Du moins est-ce là ce que revendique la génération née après la guerre, que représentent ici Manon et Jochen, les personnages que jouent Hanna

Avec le format 4/3 de la télé, Fassbinder peut épuiser son art du gros plan, des couleurs et du cadre

Schygulla et Gottfried John, couple d'amoureux touchés par la grâce, à l'insoumission heureuse et souveraine devant l'ordre moral qu'incarnent leurs parents.

Sentiments et lutte des classes sont ici deux faces d'une même médaille : une morale de l'action que la vie d'une famille d'ouvriers – conflits de couple, négociations syndicales, problèmes d'argent, de garde d'enfants... – permet à Fassbinder de mettre à l'épreuve avec une inventivité jubilatoire. Son lyrisme n'en est pas moins vibrant, le format 4/3 de la télé lui donnant le loisir d'épuiser son art du gros plan, des couleurs, de la composition du cadre, de jouer avec gourmandise du contrepoint avec des chansons de Little Richard, Elvis Presley, Leonard Cohen, Georges

Moustaki ou Janis Joplin. Il se conjugue, surtout, avec un génial sens de la comédie, qui s'exprime autant dans la peinture des personnages (la palme pour la grand-mère indigne, amoureuse fantasque jamais à court d'idées pour embellir la vie, et toujours partante pour un verre de schnaps) que dans le foisonnement de détails érotiques loufoques que l'auteur glisse dès qu'il peut en contrebande (la scène de douche où les ouvriers se savonnent mutuellement dans un ballet discrètement lascif).

La beauté de la série doit beaucoup à la tendresse portée aux personnages. Après un premier épisode où l'esprit étrié de la petite bourgeoisie allemande est mis en pièce sur un mode brutalement farcesque, les personnages se voient tous donner la chance de se libérer du conformisme mortifère qui les étouffe.

Sous l'influence de Manon et Jochen, et des vieux amants malicieusement que sont la grand-mère et son nouveau jules, la loi du désir et l'esprit de l'enfance prennent le pas sur les passions tristes qui, dans l'Allemagne fédérale telle que la voyait Fassbinder, devaient résumer la vie d'adulte. ■

ISABELLE REGNIER

Cinquante nuances de Grisélidis Réal

Portrait pudique de l'artiste et prostituée

BELLE DE NUIT

■ ■ ■ □ □

Ce n'est pas de la pute que je voulais parler», confie la réalisatrice, Marie-Eve de Grave, lorsqu'elle évoque *Belle de nuit*. Son documentaire ambitieux plutôt de rassembler les fragments éparpillés de son insaisissable personnage, Grisélidis Réal (1929-2005), qui fut à la fois prostituée, militante, peintre et écrivaine tardivement admirée mais encore méconnue. De son premier livre, *Le noir est une couleur*, publié en 1974, jusqu'à la loi Sarkozy rétablissant la pénalisation du racolage passif, Grisélidis Réal a toujours défendu son métier dans un mélange de passion et de dégoût. Consciente de la nécessité de la prostitution, sans pour autant fermer les yeux sur son caractère sordide et destructeur pour celles qui la pratiquent, elle écrit en 1977, dans un texte intitulé *Se prostituer est un acte révolutionnaire*, que les prostituées se trouvent « au fond de la poubelle sociale et en même temps on a tellement besoin d'elles ».

Yves Pagès, son dernier éditeur, parle d'elle comme d'une « femme absolument vivante, et qui en souffre et qui en jouit ». Dans cette formule se loge la puissance d'écrivaine de Grisélidis Réal, qui trempe

sa plume dans une encre cyclotymique, fusionne des humeurs contradictoires : épiphanie et dépression, dégoût et désir des hommes et de la maternité, euphorie et malédiction d'être une prostituée et, avant tout, une femme.

Les facettes du personnage

Soucieuse de restituer toutes les facettes de son personnage, Marie-Eve de Grave se refuse à l'instrumentaliser au profit de thématiques sociétales ; si celles-ci sont évoquées, ce n'est qu'à travers le regard de Grisélidis Réal. Plutôt que d'ériger la statue d'une icône féministe, elle dresse le portrait d'une femme qui se dérobe à toutes les cases, et voit en elle « une pute qui n'est pas une pute, qui n'est pas un écrivain tout en étant écrivain, c'est une militante qui déteste la militance ».

Pour raconter cette vie, la réalisatrice se dissimule derrière une pudeur admirative, monte un récit dans les propres mots de son héroïne, avec un travail d'archives qui mêle photos, vidéos, bandes magnétiques... Le sous-titre du film, *Autoportraits*, doit se comprendre comme le refus, précieux, de parler à la place d'une femme qui a passé sa vie à lucidement la commenter. ■

MURIELLE JOUDET

Documentaire français (1 h 12).