

**Liberté**

**LIBERTÉ**  
ART & POLITIQUE

## L'idée, manière américaine

André Goulet

Volume 39, Number 4 (232), August 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31754ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Goulet, A. (1997). L'idée, manière américaine. *Liberté*, 39(4), 118–126.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1997

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

**érudit**

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

# Cinéma

ANDRÉ GOULET

## L'IDÉE, MANIÈRE AMÉRICAINE

S'il était européen, pour ne pas dire français, parions qu'on se creuserait davantage la tête pour trouver un sens à son tout dernier film intitulé *Lost Highway*. Or David Lynch est vachement américain, et cette identité trop clairement affichée dans ses films comme dans sa vie (le bougre de chanceux habite en Californie, imaginez !) lui enlève le droit à la profondeur. L'Amérique, c'est connu, surfe sur la crête des vagues, c'est-à-dire loin au-dessus des eaux noires où plongent avec une aisance remarquable les sages têtes des vieux continents. Il est trop grand, ce pays, pour n'être pas que superficie, que superficialité. Où qu'on se trouve, la route est toujours longue qui nous sépare de la maison, du travail, des amis... Aussi mange-t-on, lit-on, s'instruit-on, et à la limite meurt-on *sur le pouce* quand on vit en terre d'Amérique. Où trouver le temps d'être intelligent quand la moitié de votre vie se passe à mastiquer du chewing-gum ou à griller des cigarettes derrière un volant ?

Je suis un inconditionnel de Lynch. Ne me félicitez pas, cela me vient naturellement. Ses chefs-d'œuvre m'enchantent, ses échecs m'éblouissent. Un chercheur d'or, ce pote. Il faut voir les tunnels qu'il creuse, et l'acharnement qu'il y met, alors qu'il se laisse guider, non sans risque, par le vrai ou le faux filon de son intuition. À elle seule,

cette visite du sous-sol lynchien vaut bien la centaine d'œuvres soigneusement léchées qu'on projette d'année en année sur nos écrans, et dont la sortie (tout comme le contenu, tout comme le contenant) est aussi prévisible que le temps des impôts.

Disant cela, je cherche moins à me confesser qu'à me situer (en tant que critique improvisé). Je suis prêt à tout ce qui est moralement admissible pour ne pas avoir à dire du mal du dernier-né de Lynch, y compris me triturer les méninges. Il faut dire que je n'ai pas, comme certains, de comptes à régler avec le grand maître du cauchemardesque, pas plus que je ressens le besoin de gonfler à bloc mes poumons *moïques*, pour le seul plaisir de voir pâlir un grand dieu. Et s'il m'arrive, par moments, de perdre le fil de la délirante intrigue que tisse Lynch, de dévier de la route qu'il trace pour moi, de marquer un brusque écart à la manière d'un cheval rétif, je mets volontiers cette incartade au profit de l'auteur, l'inculque sans réticences à la force de son prodige: il me perd, je m'égare. Voyez-vous, la qualité plastique de *Lost Highway* atteint un tel niveau, une telle maîtrise, qu'il me devient impossible de mettre le reste en doute. Et puis (soyons honnête), pourquoi dire d'un auteur qu'il donne dans l'embrouille, dans le tortueux, quand on se sait soi-même atrocement méandreux.

Trop souvent, me semble-t-il, les critiques empruntent le chemin inverse. Ils abordent une œuvre (et à plus forte raison si c'est l'œuvre d'un grand maître) d'un air supérieur, guettant la faille qu'ils pourront colmater de leur pâte mesquine, toujours plus intéressés à dire du mal qu'à saluer – encore que le phénomène opposé existe, l'encens fumant parfois d'abondance quand il s'agit d'aborder les créateurs d'ici. Pour satisfaire leur travers, certains de nos éminents critiques vont parfois jusqu'à prendre leur propre trouble (devant une œuvre, face à sa nouveauté, à sa subtilité, à sa profondeur ou à son éclatement) pour du

vide: vide de l'œuvre, bien sûr, puisque le critique, comme on sait, n'est jamais, lui, à court d'idées ou de sens.

Dans un numéro antérieur de *Liberté*, Gilles Marcotte avouait humblement, à propos de *La Lenteur*, qu'il n'aimait pas, mais alors là pas du tout, ne pas aimer un livre de Kundera. Je comprends par là que l'objet étudié n'est pas, pour lui comme pour tout critique digne de ce nom, une cible qui, frappée en son milieu, donne à l'archer l'occasion de brûler de tous ses feux. Il faut au contraire, devant l'œuvre, la même circonspection qu'on prend naturellement quand on penche son grand corps au-dessus de l'œuf dont on espère le miracle de l'éclosion. En ce sens, la critique est un exercice d'humilité, une attention délicate, une lente couvaison qui sert à délivrer la substance de l'œuf et cela demande, on s'en doute, plus de générosité, que de hauteur. Hé! Ho!: je ne suis pas en train de dire qu'il faut passer un siècle penché au-dessus d'un torchon dont il n'y aura de toute évidence rien de bon à tirer. Il s'agit bien d'art, ici, et on distingue celui-ci de celui-là à la qualité du risque dont il est issu. C'est un peu abstrait peut-être, mais cela ne trompe pas.

«Chaque image est travaillée jusqu'à l'épuration, écrit Juliette Ruer dans le *Voir* du 7 mars dernier, et le noir se décline en dégradés inconnus. Mais le film, ajoute-t-elle, n'accroche pas, ne se retient pas.» À quoi ressemble un film qui «accroche»? Qu'est-ce qu'un film qui «se retient»? Je vous le demande.

Ces impropriétés de langage – pour ne rien dire de ceci: «le personnage de Renée est maternelle» (sic!) – n'empêche aucunement Ruer de s'attaquer à tout ce qui bouge sous, derrière et dans «ce bel objet vide» qu'est (supposément) *Lost Highway*. Son mépris est perçant, criant. Elle en veut à tout le monde. À Lynch, qui est avare d'entrevues. Aux acteurs, bande de niais (ne sont-ils pas américains?) qui n'ont rien à dire d'intelligent ni du film ni de leurs personnages. Enfin, et surtout, elle en veut

à Patricia Arquette, sa grande rivale si j'en juge par la dureté des propos qu'elle tient à son endroit. De fait, chaque fois qu'il est question d'Arquette, le ton monte, le discours s'envenime, au point où j'en arrive à me demander si cette «petite bombe blonde» «terre à terre» «qui parle peu» mais dont le «corps parle pour elle», et que Ruer appelle, avec un mépris évident, «Miss Arquette», est la même que cette «actrice capable de toutes les métamorphoses» dont parle Odile Tremblay dans *Le Devoir* du 8 mars. Il est vrai que dans ce film, Arquette tient un double rôle: celui d'une brune aussi intrigante et secrète qu'un chat (Renée Madison), et celui d'une blonde ravageuse capable de toutes les bassesses (Alice Wakefield). De quoi, semble-t-il, dérouter bien des critiques (preuve ci-haut) (et ci-bas).

L'originalité et la maîtrise du langage cinématographique du cinéaste fait l'unanimité chez les critiques. C'est le sens de son magnifique joyau qu'on questionne (ou qu'on questionne mal, ou qu'on ne questionne pas), enfin bref: qui pose problème. Quel est-il, ce sens? Et a-t-on raison de le chercher? Existe-t-il? Importe-t-il? Et par-dessus tout, doit-on crier au chef-d'œuvre, ou à l'imposture? Pour répondre à ces questions, on commet l'erreur de tendre l'oreille, habitué de se faire tout expliquer par la bouche d'un ou de plusieurs personnages, quand ce n'est pas par la voix d'un narrateur omniprésent (à la manière d'un Scorsese, par exemple. Mais ici, aucune parole, aucun mot (et j'exagère à peine, bien qu'un peu tout de même) ne vient dicter la piste à suivre. Et pour cause: *Lost Highway* est une suite de tableaux (les Français n'ont pas hésité à rapprocher le film de Lynch des peintures de Francis Bacon et d'Edward Hopper) et en cela il tient plus du cinéma muet (Arquette: «Pullman et moi, nous sommes deux gros chats dans une pièce, et on se parle de moins en moins») que de l'habituel bavardage qui, passez-moi l'expression, remplit habituellement nos écrans. Reste donc, pour toute possi-

bilité de lecture, l'image, la forme, la coquille, le joyau, en un mot: le style, celui-là même que les critiques soupçonnent (encore qu'aucun n'ose trancher) de vouloir cacher un manque de sens. Et si le style portait l'idée dans son flanc, justement? Tiens, tiens...

Un soir où Fred donne un concert dans une boîte de jazz, son épouse Renée annonce qu'elle n'assistera pas au spectacle. Une envie lui prend, comme ça, de rester à la maison... pour lire! Lire? demande le mari, étonné (Renée est américaine, ne l'oublions pas). Oui, lire, confirme la femme avec un calme désarmant.

C'est peu, mais cette légère déviation dans la ligne de conduite de Renée suffit à semer le doute dans l'esprit déjà perturbé du saxophoniste (qui souffre, rappelons-le, de fugue psychogénique). Doute qui se transmet aussitôt, comme par magie ou par contagion, au spectateur, lequel se voit à son tour forcé (s'il est attentif) de tout remettre en cause: Fred a-t-il vraiment tué sa femme? La cellule où on l'enferme est-elle vraiment une cellule? Et si c'est le cas, comment expliquer que Pete Dayton, jeune garagiste inculpé pour vol de voitures, se retrouve à sa place derrière les verrous, et ce, sans que personne puisse dire de quelle manière s'est opérée la mystérieuse substitution? En un mot, que signifie tout ce cirque? Si les explications manquent, la caméra, elle, se fait bavarder, intrusive. À la limite, on comprend le saxophoniste de se sentir épié, oppressé. La caméra emmure l'homme, l'emboîte littéralement. Elle le capte sous tous les angles, l'étudie de tous les points de vue, l'observe sous toutes ses coutures. Tantôt filmé en contre-plongée alors qu'il fait l'amour à sa femme (scène sublimement inquiétante), tantôt observé du toit de sa maison percé d'un puits de lumière, Fred, dont certaines bribes de la vie privée sont par ailleurs imprimées sur des vidéocassettes qu'on dépose chaque matin sur le pas de sa porte, est véritablement traqué par une caméra (et autres puissances maléfiques) que Ruer

qualifie à juste titre de cubiste, et qui donne de l'homme et de son regard tous les points de vue, hormis celui de l'homme sur lui-même. De fait, l'introspection n'a jamais cours ici, et c'est ce qui maintient le spectateur dans le mystère le plus complet. D'ailleurs, voudrait-il se rappeler un événement avec précision, retrouver en lui un souvenir précis, que Fred ne le pourrait pas. L'enquête des inspecteurs chargés de débusquer l'auteur des mystérieuses vidéocassettes est en ce sens très révélatrice:

Al: *Do you own a video camera?*

Renée: *No. Fred hates them.*

Fred: *I like to remember things my own way.*

Al: *What do you mean by that?*

Fred: *How I remember them. Not necessarily the way that happened.*

Autant dire que nous ne savons rien à proprement parler du saxophoniste, qui lui-même ne sait rien de lui, ou ne garde de sa vie et de celle des autres qu'une vision tronquée. Fred a-t-il vraiment tué Renée? Désormais, cette question est la nôtre tout autant que la sienne. Et pour toute réponse, on se contente d'envoyer Fred au cachot, on le plonge (tout comme Lynch le fait avec nous) dans le noir le plus complet.

« Certaines pistes, se plaint Odile Tremblay, sont laissées en suspens. Qu'est-il arrivé lors de la nuit fatale de la substitution? Quel est le secret que l'on cache à Pete comme au spectateur? Le film imposait quelques explications qu'il ne livre pas. » Ou qu'il nous livre de façon si nouvelle qu'on a peine à les repérer. De fait, ce qui donne à l'œuvre toute sa cohérence (et tout son sens), c'est précisément ce silence, cette retenue, cette tache aveugle qui n'est rien autre, au fond, que le trou noir dans la tête de Fred et qui fait sa hantise à force de lui renvoyer une vision partielle, incomplète et fausse du monde, d'où il

semble lui-même exclu, rayé, comme si Fred, pour Fred, n'était jamais autre chose que le chaînon manquant qui empêche le sens de se construire. Au contraire de Ruer, je dirai donc que *Lost Highway* est un film qui, loin de ne pas «se retenir», ne fait que cela. En effet, tout se passe comme si les personnages avaient la langue liée, mutilée. Aussi ne sert-il à rien de tendre l'oreille pour trouver réponse à nos questions. La solution est ailleurs, partout et nulle part à la fois, disséminée çà et là tout au long de cette œuvre monumentale construite avec une rigueur déroutante qui n'est pas sans rappeler (là s'arrête l'analogie) *Le Bruit et la Fureur*, de Faulkner. Sous des apparences de mégacité éclairée au néon, derrière des airs d'extravagant joyau sans substance (encore et toujours l'Amérique!), on découvre une savante imbrication d'images (ou d'idées silencieuses) qui comble aussi bien le cinéphile en quête de sensations fortes ou de visions cauchemardesques (là réside le danger de l'idée telle que nous la sert le génie américain) que l'intellectuel. Tout ceci pour dire que cette mystérieuse substitution de personnages dans la cellule et ailleurs, que ce secret qu'on cache à Pete («*What happened to me?*») comme au spectateur («*We should all forget that night*», lui répond son père sans autre forme de procès), bref, que ce profond mutisme qui entoure des événements qui nous semblent par ailleurs cruciaux, loin d'appeler des explications comme le suppose Odile Tremblay, constitue en quelque sorte la réponse à nos questions. C'est en effet par ce silence, par ces mystères non résolus, que s'opère la progressive identification du spectateur avec le personnage de Fred (ou de Pete), dont il partage tous les doutes et qu'on maintient de la même façon dans le mystère le plus profond. D'où il découle encore que cette caméra qu'on croyait au début objective, strictement tournée vers l'extérieur, est d'une certaine manière, pour ne pas dire *en vérité*, exclusivement subjective, introspective, en ce sens

qu'elle capte les choses telles qu'elles se déroulent dans la tête de Fred (ou de Pete), c'est-à-dire en tenant compte aussi bien de *ce qui ne s'y passe pas*, de ce qui y fait défaut – soit les manques, les nombreux trous noirs qui à maintes reprises envahissent avec superbe l'écran tout entier –, que de ce qui s'y passe *sous le couvert de l'hallucination*. Abordée sous cet angle, soit avec les yeux du saxophoniste qui souhaite échapper à cette sorte de cube horrifique qui l'opprime de toutes parts, la scène de la substitution des deux hommes trouve aisément son sens, la fugue de Fred (au sens médical et psychologique du terme) prenant ici la double forme hallucinatoire d'une évasion (Fred n'est effectivement plus dans sa cellule, du moins est-ce ainsi qu'il se représente les choses et que la caméra nous les montre) et d'une substitution (un nouveau personnage, celui de Pete, à qui sa copine Sheila reprochera de n'être plus lui-même – « *You were acting like a different person...* » – prend littéralement la place de Fred, lequel emprunte, littéralement toujours, une nouvelle personnalité).

Cette échappatoire constitue la première victoire de Fred sur sa maladie, qui de handicap devient l'arme de la situation. (Vous l'ai-je dit? Fred a été trouvé coupable du meurtre de Renée et condamné à la chaise électrique.) Ayant recouvré un semblant de liberté (provisoire?), Fred s'empresse donc d'affronter les forces du mal, nombreuses, qui ne cessent de le hanter, à commencer par cet inquiétant inducteur satanique magnifiquement campé par un Robert Blake poudré et dépourvu de sourcils. C'est d'ailleurs lui qui, depuis le début, pousse Fred à (vouloir) commettre des atrocités, lui qui l'incite au meurtre (supposé) de sa femme. Meurtre «supposé», puisque Fred, là où l'on était en droit d'attendre l'intervention d'un Pete soudainement rayé de la carte (comme si Fred était redevenu lui-même, avait mis un terme à sa fugue), demande à l'inducteur satanique: « *Where is*

*Alice?* », alors qu'il n'est même pas censé connaître cette femme qui fut toujours la maîtresse de Pete, ce à quoi le mystérieux homme répond de manière à ressusciter Renée d'entre les morts: « *Alice who? Her name is Renée. If she's told you her name is Alice, she's lying. And your name, what the fuck is your name?* »

À ce moment de l'histoire, de sa vie, de son délire, Fred n'a plus qu'une seule idée en tête: venger Alice (ou Renée, ou Manon, ou Sophie, *whoever*) par le meurtre de M. Eddy, sorte de dieu Pimp qui nourrit un grave penchant pour la beauté humiliée de « ses femmes », qu'il gouverne pétoire sur la tempe. C'est évidemment par la force que ce dernier a recruté Alice (ou Renée, ou... et puis zut!), et c'est bien sûr par la force, la sienne alliée à celle de Pete (qui n'est pas là en chair et en os, mais *implicitement*, un peu comme la présence du Christ suppose l'existence de Dieu) et celle, plus importante encore, de son ennemi de toujours (nul autre que l'inducteur satanique) que Fred souhaite régler son compte au richissime et puissant et pervers M. Eddy. Trio infernal ou Sainte Trinité? Avec tous ces couteaux et pétoires, j'hésite à parler de sainteté. Et cela, même si la morale, en principe, je veux dire pour qui se donne la peine de lire (car ce film demande un véritable *effort de lecture*) – même si la morale, dis-je, est en principe sauve.

Quant à savoir si le couple vécut heureux...