

Sylvain Roumette

L'OEIL DE LYNCH

Cinéaste et écrivain, Sylvain Roumette dégage ici quelques traits de perversion caractéristiques de l'œuvre de Lynch, illustrant une proximité générale du pervers avec la position du metteur en scène, de cinéma en particulier.

*«Moi, je ne sais pas pourquoi les gens font du cinéma, pour gagner leur vie peut-être, mais alors pourquoi un art plutôt qu'un autre? Pour moi j'ai trouvé une explication: je fais des films pour montrer des images de moi.»
(Jean-Luc Godard)*

On associe plus volontiers la perversion-cinéma à la pulsion voyeuriste qu'au geste exhibitionniste, celui-ci étant assigné comme naturellement au théâtre. C'est que, dans le premier cas, toute la machinerie du spectacle s'organise autour du regard de son ordonnateur, et c'est le metteur en scène qui est toujours le personnage principal (les acteurs étant très largement confondus avec les personnages et comme rendus transparents par l'impression de réalité).

Dans le second, ce sont les acteurs qui sont au centre, au foyer du dispositif et leur exhibition y est perçue dans la lumière et la dramatisation de la scène, le metteur en scène étant quant à lui exclu du monde de la présence réelle. Si bien qu'en règle générale, on ne s'intéresse pas vraiment à l'exhibitionnisme des acteurs de cinéma, tout en s'intéressant beaucoup au voyeurisme de leurs directeurs, et qu'à l'inverse, on est spontanément touchés par l'exhibitionnisme des acteurs de théâtre et relativement indifférents au voyeurisme de celui qui les fait agir depuis la coulisse.

De temps en temps, quelqu'un vient brouiller cette répartition des rôles. Par exemple Godard qui, en posant à l'envers la question du regard – pas le sien sur les autres, mais celui des autres sur lui –, amène à interroger autrement la position du metteur en scène de cinéma, et pas seulement quand celui-ci va jusqu'à passer de l'autre côté de la caméra, comme le fait justement Godard dans ses films les plus récents.

«NE ME REGARDER PAS»

David Lynch, lui, ne se distribue pas comme acteur, il est même plutôt du genre à ne se laisser filmer que de dos, et pourtant la question de l'exhibitionnisme est centrale chez lui aussi, même si elle

paraît conjurée d'emblée: «*Ne me regarde pas!*», telle est l'injonction maîtresse de son cinéma, au point de fournir le sous-titre de *Blue Velvet* et de résumer ce qu'on pourrait appeler le «cahier des charges» du personnage d'*Elephant Man* – cet homme qui voit, mais ne doit pas être vu et dont le visage est caché sous une espèce de sac percé d'un trou. Visage monstrueux, qui est le revers horrible du visage angélique de sa mère; visage dont la vision est insoutenable, en raison même de l'altération qu'a subie la pure beauté de l'idéal féminin, dont ne reste qu'une sorte de cicatrice innommable.

Pas besoin de chercher bien loin une figuration de la castration, visible, pourrait-on dire, comme le nez au milieu de la figure. A ceci près que ce qui est visible ne l'est pas en permanence et est soumis à une sorte d'alternance, de battement entre le *voir* et le *ne pas voir*: d'un côté («*Ne me regarde pas*»), c'est par effraction que le visage est dévoilé, c'est par force qu'il est révélé dans le miroir qu'on place sous les yeux de John épouvanté, de l'autre («*Regarde ce que j'ose montrer*»), il y a place pour un usage mondain et même séducteur de l'innommable, pour un dandysme de l'irregardable (cf. la scène de transgression où une belle actrice pose ses lèvres sur celles du monstre).

LA GOMME

Sous le sac de toile qui enveloppe la tête de John, il y a quelque chose et il n'y a rien; il y a un visage et il y a un non-visage: les deux positions sont successivement assumées, ou plutôt elles sont en même temps vraies et fausses, affirmées et déniées, selon la logique classique de la dénégation. Pour prendre un exemple tiré de l'univers de Lynch, elles sont comme un mot écrit au crayon et que la gomme n'a pas complètement fait disparaître: à la fois déjà effacé et encore lisible. Par parenthèse, on sait que la gomme est pour Lynch – par ailleurs peintre et plasticien – un objet-programme, et qu'elle fournit la métaphore-titre de son premier film: *Eraserhead*, dont le point de départ est l'image d'un cerveau humain utilisé pour fabriquer... des gommes, justement, c'est-à-dire pour travailler à l'auto-effacement de sa production d'images.

Non pas tellement, d'ailleurs, dans une perspective de censure, comme l'ont dit certains commentateurs, mais plutôt dans celle de la conservation paradoxale de ces mêmes images, toutes justiciables du compromis: «*Je sais bien*» (qu'elles sont à effacer), «*mais quand même*» (elles restent visibles). En quoi la

gomme apparaît peut-être comme l'instrument pervers par excellence, la matérialisation de la figure originale de la dénégation: n'y a-t-il pas un roman de Robbe-Grillet intitulé *les Gommes*? Et quand Godard, encore lui, décline à sa manière le «*Je suis la plaie et le couteau*» baudelairien, c'est sous la forme d'un très lynchien «*Je suis la gomme et le crayon*»: «*Il y a cette gomme, là, et ce crayon, là; alors, si on approche la gomme et le crayon, on peut voir que la gomme sert à effacer le mot écrit par le crayon.*»

LES TRANSGRESSIONS

«Tout ce qui est défendu, j'ai envie de le faire.» (Jean-Luc Godard)

Le désaveu du pervers portant essentiellement sur le désir de la mère pour le père et sur le manque qui le constitue, c'est bien sûr la figure du père qui fait les frais d'une affirmation de soi qui est d'abord une entreprise délibérée de transgression. La loi du père est ce qu'il importe de défier, et on ne s'étonnera pas que, dans *Blue Velvet*, les aventures de Jeffrey commencent par la défaillance du père, terrassé par un accident cardiaque, alors qu'il est en train d'arroser son jardin.

Comme le dit très simplement Lynch: «*C'est ça, le père n'est plus là, les choses arrivent.*» Les choses, c'est-à-dire une série de transgressions qui vont conduire l'adolescent d'une sage banlieue disneyenne jusqu'au dernier cercle de ce qui ne devrait plus s'appeler perversion mais perversité – cette chambre interdite où il découvrira, caché derrière la porte d'un placard comme derrière un miroir sans tain, son double maléfique, joué par un terrifiant Denis Hopper – Hopper, comme le peintre favori de Lynch, celui dont il dit qu'il pourrait faire un film à partir d'un seul de ses tableaux.

Les transgressions de Jeffrey (prendre la place du policier pour enquêter sur l'affaire de l'oreille coupée, se faire passer pour un employé municipal pour pénétrer dans l'appartement de Dorothée, la belle et suspecte chanteuse de cabaret, y retourner la nuit avec une clé dérobée, etc.) procèdent d'une pulsion irrésistible sur laquelle il ne sait pas s'expliquer: «*Tu es curieux ou tu es vicieux?*», lui demande sa petite amie, inquiète et fascinée, et naturellement il obtiendra d'elle la complicité que le pervers sait toujours obtenir de ses partenaires, sans pour autant avoir dit autre chose qu'un énigmatique: «*Je vois des choses qui étaient cachées.*»

Voir ce qui est caché est en effet la gratification ultime, en même temps naturellement que l'illusion ultime: le pervers n'arrive jamais à voir ce qu'il voudrait voir, et pour cause, le phallus maternel est de sortie. D'où la retombée, les moments d'abattement, ce que Masud Khan appelle joliment «*la tristesse inconsolable*» du pervers, Jeffrey quasiment prostré dans sa voiture au lendemain de sa nuit d'Idumée. Tout ce qu'il a vu, c'est une femme battue qui entre dans le jeu d'un fétichiste sadique. Il a pris la mesure de la «*bizarrie*» du monde, laquelle ne l'épargne pas, car il y a un rapport de connivence secrète entre lui et cet homme qu'il a surpris et qui lui fait horreur, comme il y a une ressemblance, et presque une équivalence, dans *Elephant man*, entre le «*bon*» docteur

qui adopte le monstre et l'abominable Bytes qui l'exploite. «Moi, dit encore Godard qui s'y connaît, je suis la partie de vous, je suis l'autre, je suis l'autre vous, je suis l'autre moi-même.»

«Qu'est-ce qu'une caméra? Quelque chose qui est à mi-chemin entre le microscope et le télescope.» (Jean-Luc Godard)

Les films de Lynch sont remarquables, entre autres, par les changements d'échelle qu'ils produisent, de façon quasiment expérimentale. La scène déjà citée de *Blue Velvet* où le père s'écroule sur le gazon de sa pelouse se prolonge sous la terre par une sorte de travelling macroscopique qui pourrait avoir sa place dans un film de Painlevé. L'image et le son font tout d'un coup exister de façon terrifiante une vie infra-organique qui donne à l'imminence de la mort une orchestration cosmique. De même, *Eraserhead* commence (et se termine) par des images sidérales qui pourraient avoir été prises par une sonde spatiale.

Pour tout dire, il y a quelque chose d'hugolien dans le cinéma de Lynch, dans ce perpétuel va-et-vient entre le ver de terre et l'étoile, comme bien sûr dans sa fascination pour le laid et le difforme, *Elephant man* n'étant à sa façon qu'un remake de *l'Homme qui rit*, qu'il vaudrait la peine de relire de près: même exploitation foraine d'un malheureux *freak*, dans les mêmes quartiers de Londres, même rencontre du monstre et de la femme, cette «argile qui désire être fange», dans une sorte de frénésie masochiste digne de la Dorothée de *Blue Velvet*.

LES MYSTÈRES DE L'ORGANISME

Le plus caractéristique étant que des deux postulations, vers le haut et vers le bas, vers l'infiniment grand et l'infiniment petit, c'est la deuxième qui l'emporte chez Lynch, dans sa variante biologique. Fasciné par toutes les manifestations élémentaires de la vie, les larves, les fœtus, il se livre tout entier aux pulsions archaïques qui gouvernent classiquement l'expérience perverse du corps: régression libidinale (scène admirable de Frank-Denis Hopper se jetant sur Dorothée en criant «Bébé veut velours bleu»), désir obsédant de connaître le corps de l'autre de *l'intérieur*, etc.

On ne s'étonnera pas d'apprendre que Lynch enfant était un grand amateur de dissections, qu'il avait tondu une souris pour voir à quoi elle ressemblait et qu'il avait disséqué un chat mort pour le faire entrer dans une bouteille. On s'étonnera encore moins de sa splendide réalisation du fameux bébé de *Eraserhead*, véritable sculpture vivante qui tient du lapin écorché et du fœtus de veau, sans que nul ait jamais su de quoi elle était réellement faite, Lynch étant allé jusqu'à bander les yeux du projectionniste pendant la projection des rushes pour préserver un secret qu'il n'a jamais levé depuis. Secret qui n'était pas que de fabrication, au sens de la protection d'un brevet ou d'un truc, mais qu'on sent lourd du sentiment de l'approche d'une zone interdite, celle où il est porté atteinte à l'un des rares tabous du cinéma, la figure de l'enfant (seul Polanski s'y est peut-être aventuré avant Lynch, mais avec d'autres moyens).



Elephant Man

«Il y a une ressemblance entre le "bon" docteur et l'abominable Bytes.»

Dans un film encore inédit qui lui est consacré (1), une scène le montre longuement occupé à sculpter une petite figurine de femme nue tout en répondant aux questions de John Powers sur son goût pour les difformités humaines. «Il y a des choses dont on ne doit pas parler», répète-t-il doucement. Qu'on puisse le montrer, et non pas les dire, est sûrement un des paradoxes les plus curieux du cinéma, dont le dispositif général, on y reviendra, est peut-être ce qui existe de mieux accordé à la transmission de l'expérience perverse.

Quoiqu'il en soit de ses explications ou de ses silences, la caméra de Lynch est bien cette sorte d'endoscope à la recherche de ce que Makavejev appelait après Reich «les mystères de l'organisme», et spécialement du principal de ces mystères, celui de la différence sexuelle. «Montre-le moi, écarte les jambes», ordonne brutalement Frank à Dorothée, avant de chavirer dans l'orgasme, la main agrippée à son bout de tissu-fétiche – version *hard* de la scène célèbre où Godard, dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (titre qu'on peut saluer au passage), mettait une fille au défi de dire ce qu'elle a entre les jambes.

Proposons ici cette (modeste) définition du pervers: celui qui ne sait pas ce qu'il y a entre les jambes d'une femme. Il l'a su, mais il a oublié. Il oublie tout le temps, il lui faut sans cesse reposer la même question, regarder au même viseur, refaire le même film, «le seul film que j'aie vraiment envie de faire (et que je ne ferai jamais) parce qu'il est impossible. C'est un film sur l'amour, ou de l'amour, ou avec l'amour. Parler dans la bouche, toucher la poitrine, pour les femmes imaginer et voir le corps, le sexe de l'homme, caresser une épaule, choses aussi difficiles à montrer et à entendre que l'horreur, et la guerre, et la maladie» (Jean-Luc Godard).

«Moi, je pars toujours du négatif. Je suis un homme positif qui part toujours du négatif.» (Jean-Luc Godard)

Positif, négatif (Lynch, pour sa part, dit que le seul

film immoral serait un film construit sur la seule négativité): on reconnaît là les mots du cinéma, qui montre (positif) ce qu'il ne peut pas dire (négatif). En quoi il est peut-être, selon l'hypothèse envisagée plus haut, le mode d'expression privilégié de l'expérience perverse, laquelle est aussi une mise en acte et souvent une mise en scène.

DU COLLAGE AU MONTAGE

On a souvent noté que «le pervers met son rêve en acte en impliquant quelqu'un d'autre dans l'actualisation de celui-ci», ce qui est, après tout, une assez bonne définition du travail du cinéaste. Lynch en convient avec beaucoup de simplicité: «Un film est une façon de réaliser ses fantasmes d'enfant, parce que c'est un moyen de faire accomplir à d'autres quelque chose qui est né dans votre esprit» (et en plus, ajoutait un jour Antoine Vitez avec une sorte d'incrédulité joyeuse, on est payé pour cela...).

Premier spectateur de ses actes, dans lesquels il ne s'engage jamais affectivement, créateur d'événements intégrant toujours la distance d'une certaine théâtralité (le rituel, la répétition, le regard du tiers), le pervers est d'emblée dans la position du metteur en scène. Il est d'autant plus dans celle du metteur en scène de cinéma que dans sa propre histoire, sa réalité psychique s'est structurée par ce que Masud Khan appelle un «collage» d'éléments disparates, à partir d'une expérience primitive de dissociation.

De «collage» à «montage» il n'y a pas loin, et il est assez satisfaisant d'imaginer le cinéaste répétant à l'infini dans ses œuvres son propre principe intime d'organisation, c'est-à-dire essayant de faire tenir ensemble les éléments séparés d'un moi qui, d'une certaine façon, n'existe pas, mais cherche à la lettre à prendre corps à travers ces autres êtres en quête d'identité que sont les acteurs. ♦

(1) «David Lynch», in «Cinéma de notre temps», réalisation Guy Girard, production André S. Labarthe, Janine Bazin, Alain Plagne.

Poche d'immobilité

L'inexorable pression du temps

Pascal Bonitzer

Décadrages,

Peinture et cinéma

Edition des Cahiers du Cinéma, 1985

Entre peinture et cinéma, s'il n'y a pas influence à proprement parler, qu'est-ce qu'il y a ? Une circulation indéfinie d'effets, de schémas perceptifs, de positions, voire de gestes, qui sont le lot commun de toute fabrication d'images, peintes ou photographiées. Et c'est cette circulation que capte bien le livre de Pascal Bonitzer, étant lui-même construit comme une sorte de dispositif à facettes (huit textes, huit facettes), tournant et réfléchissant, qui attrape successivement dans son mouvement, les mêmes objets (le cadre, le plan, la profondeur, la perspective, la distance, etc.) et les transforme, les déforme, les déplace, les laisse échapper pour les reprendre un peu plus tard – un peu comme dans une galerie de miroirs ou un cabinet d'optique. La séduction de ce recueil tient beaucoup à cette composition non organique, presque digressive, à l'élégance un peu nonchalante de cette démarche de promeneur au jardin de la théorie.

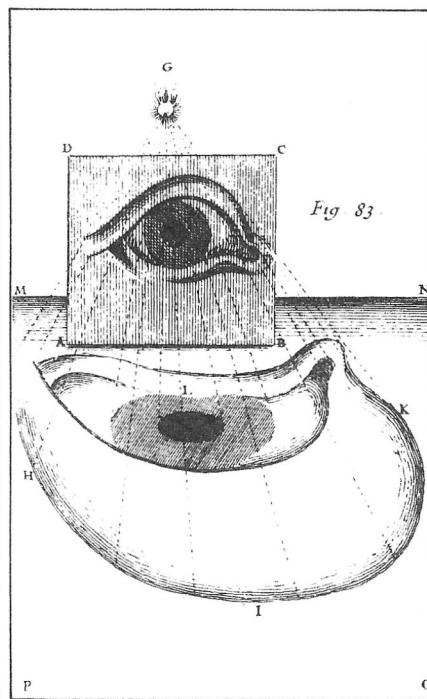
L'anamorphose

Mais ce qui fait le charme du livre fait aussi sa difficulté. Cette pensée à la fois limpide et opaque, cette labilité, ces glissements progressifs, ces imperceptibles changements d'objets (on croit parler du plan, on parle de la conscience ; de la conscience, mais c'est du mouvement ; du mouvement mais c'est du mensonge) font de la théorie un spectacle. Celui d'une sorte de *dribble* permanent, qui fait applaudir le joueur soliste dans son geste plus que dans sa frappe (et d'ailleurs Bonitzer répugne à *conclure*, au sens sportif du terme et peut-être aussi au sens flaubertien : la bêtise n'est pas son fort). « Les Renaissances voulaient des spectacles là où nous voulons des choses » disait Paulhan en parlant de la peinture. Bonitzer est, à sa manière, un Renaissant, ce que confirme d'ailleurs son goût pour les artifices et les jeux perspectifs de l'époque de Léonard et de Dürer. Ce n'est pas par hasard que l'anamorphose revient dans ses textes comme une figure insistante et quasi emblématique, plus encore que le trompe-l'œil.

Ce qui l'intéresse dans l'anamorphose c'est évidemment son caractère composite, ce mixte d'immobilité et de mouvement qui en fait au sens propre une *chimère* : un assemblage bizarre de parties antithétiques.

Par l'anamorphose le mouvement est introduit dans la peinture : il y est à la fois figuré, presque allégoriquement (ce sont ces capsules, ces bulles allongées, ces corps ovoïdes flottant dans l'espace comme les paroles gelées de Rabelais) et en même temps il y est déposé comme un *germe* venu d'ailleurs, un *body-snatcher* qui, le moment venu, produira inévitablement son effet et déclenchera chez le spectateur la recherche de la posture appropriée à la lecture de l'image invisible.

Ce dédic sensori-moteur est le point de départ d'un travelling réellement effectué par l'œil du spectateur, au lieu de l'être par l'œil-délégué de la caméra. L'analogie est



Projection anamorphotique d'un œil
« Promeneur au jardin de la théorie ».

évidemment troublante, et Bonitzer en tire le meilleur parti dans le commentaire qu'il fait de *Gertrud* : le travail fait par la caméra de Dreyer, découvrant en bout de travelling le visage de Gertrud est le même que celui fait par le spectateur découvrant, au terme de son parcours obligé devant le tableau de Holbein, la tête de mort qui dit la vérité de la scène des Ambassadeurs. Occasion idéale de vérifier la formule toujours citée mais jamais vraiment expérimentée, qui veut qu'un travelling soit affaire de morale : affaire de sens, plutôt, comme le montre lumineusement Bonitzer, et c'est là manière dont le sens advient qui est affaire de morale.

Le germe et la trace

De même que le mouvement est dans la peinture, l'immobilité est dans le cinéma. Elle y est non pas à la manière d'un *germe*, comme l'est le mouvement dans la peinture, mais plutôt à celle d'une *trace*. Historiquement, on pourrait presque dire embryogéniquement, l'immobilité appartient au passé de l'image animée. Un passé qui n'a pas été purement et simplement effacé par la suite de son développement, mais qui continue d'être présent et actif. Le cinéma, ce n'est pas seulement du mouvement ajouté à l'image – ce qui simplifierait tout – c'est aussi, selon la belle formule de Danièle Sallenave, de l'image privée de son immobilité. Cet usage perdu, cette fonction immémoriale, continu d'exister quelque part, de façon souterraine et latente.

Les grands cinéastes sont aussi ceux qui savent retrouver ces nappes enfouies et les faire jaillir silencieusement. Bresson, Dreyer, Ozu font partie de ceux-là, dont le plus grand est peut-être aujourd'hui Tarkovsky. Dans n'importe lequel de ses films l'immobilité remonte des profondeurs comme une eau lus-

trale. Une immobilité qui n'est pas seulement une pause dans la représentation de l'illusion du mouvement (un plan fixe ou une nature morte) mais qui est présente à l'intérieur même des scènes animées. De même que, dans la peinture (Bacon, Turner), des poches de mouvement créent un espace turbulent, bi-polaire, traversé de tensions et de différences de potentiel, dans le cinéma de Tarkovsky des poches d'immobilité introduisent dans l'espace animé une sorte de lest, de poids de fascination et de lenteur.

Recadrer

De *lenteur* : il est caractéristique que le temps fasse ici son apparition, et qu'il apparaisse à la fin impossible de parler plus longtemps du cinéma sous la seule catégorie de l'espace et selon ses déclinaisons ordinaires : cadre, plan, perspective, mouvement. C'est d'ailleurs là, peut-être, une des limites de l'essai de Pascal Bonitzer : cantonné par méthode, mais aussi par pré-supposé, à l'analyse de la part visuelle du cinéma (ne rencontre-t-on pas sous sa plume des formules symptomatiques comme, au détour d'une phrase, « le cinéma étant d'abord de l'image » type de fausse évidence qui mériterait tout de même un commentaire), il ne peut qu'ignorer délibérément l'autre face de l'image-mouvement, et qui est l'image-temps. Quelle est la préoccupation majeure de Tarkovsky, le plus peintre peut-être des cinéastes modernes ? Elle n'est pas d'ordre plastique : c'est « la pression du temps dans le plan », ce temps qui, dit-il, est au cinéma « la base des bases, comme le son en musique, la couleur en peinture ».

Affirmer cette prééminence ce n'est pas, contrairement aux apparences, s'éloigner du monde des images et « sortir du sujet » en sortant du champ « Peinture et cinéma ». C'est peut-être simplement le *décadrer* légèrement. Pour interroger par exemple le mouvement non seulement sur son rapport à l'immobilité (en restant ainsi à l'intérieur du cadre de l'histoire de la peinture) mais aussi sur son rapport au temps.

On connaît la thèse de Deleuze sur la naissance du cinéma moderne dont cette question est précisément la pierre de touche : dans le cinéma classique c'est l'image-mouvement qui produit le temps, essentiellement par le montage. Dans le cinéma moderne le temps n'est pas produit indirectement, par l'enchaînement des actions et des plans, mais directement par des images purement optiques et sonores, dont le mouvement n'est pas absent mais où il se raréfie, quand il ne devient pas aberrant. Le mouvement devient faux-mouvement, l'espace vide « s'ouvre sur des natures mortes comme forme pure du temps ». « Il y a un renversement de la subordination : ce n'est plus le temps qui est subordonné au mouvement, c'est le mouvement qui est subordonné au temps ». Cela est vrai de Ozu, comme ce l'est de Tarkovsky.

De ce cinéma-là, il est impossible de rendre compte de l'intérieur de catégories héritées de l'histoire de l'art. Ou plutôt : si ces catégories aident à poser au cinéma des questions congrues, il faut en prévoir le retournement et poser à la peinture la question essentielle du cinéma, qui n'est pas celle de l'organisation plastique de l'espace, mais celle de la durée. Le temps est venu de se demander non seulement ce que le cinéma a fait de l'anamorphose classique, mais aussi de ce que serait par exemple, en peinture, une nature morte de douze secondes.

Sylvain Roumette ♦