

The Air Is on Fire

Un parcours-représentation

Thérèse Guilbert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/1301>

DOI : [10.4000/transatlantica.1301](https://doi.org/10.4000/transatlantica.1301)

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

Thérèse Guilbert, « The Air Is on Fire », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2007, mis en ligne le 14 mai 2008, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/1301> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.1301>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

The Air Is on Fire

Un parcours-représentation

Thérèse Guilbert

- 1 C'est un grand néon rose fluorescent accroché à la façade de verre de la Fondation Cartier qui affiche le nom de David Lynch et annonce l'exposition *The Air Is on Fire* (du 3 mars au 27 mai 2007). La forme froide des lettres intriquées évoque l'architecture industrielle qui fascine tant l'artiste et, sans surprise, le modèle du néon sera à chercher dans la collection de ses dessins soigneux. Car on connaissait David Lynch le cinéaste, mais voilà le plasticien : peintures et aquarelles, sculptures, photos et dessins se rejoignent pour former le parcours de l'exposition, dont la noirceur d'ensemble dément cette lumière rose factice à l'entrée.
- 2 Au fil des salles, la présentation de l'exposition, qui se fait représentation, est déjà signée Lynch. L'espace épuré du parcours, l'accompagnement sonore, l'agencement des œuvres, tout a été mis en place par l'artiste. La transparence des hauts murs vitrés de la Fondation Cartier ne saurait éclairer cet univers obscur qui se replie sur son mystère. Au rez-de-chaussée, dans la pièce principale, de part et d'autre de lourds rideaux jaunes montés sur des cadres en fer, de grands tableaux et quelques tirages photo récents (*Distorted Nudes*, 2004) sont présentés avec un goût certain pour la mise en scène. Plusieurs tableaux, comme refusant de se livrer entièrement, comportent eux aussi des rideaux jaunes peints sur les flancs. Au cœur de ce premier labyrinthe on découvrira, entre autres, la série consacrée à « Bob », cette silhouette informe perdue dans un monde trop grand pour lui. Bob erre dans un univers ocre inquiétant où il rencontre hostilité et indifférence (*Bob Finds Himself in a World for Which He Has No Understanding*, *Bob Loves Sally Until She Is Blue in the Face*, *Bob Burns Tree*, *Bob Meets Mister Redman*, tous datés de 2000). D'autres scènes de la vie quotidienne ne sont pas plus gaies : une femme, amas de colle jaunasse, allongée sur un canapé, la culotte baissée, près d'un téléphone rose, commente : « *Well, I can dream, can't I ?* » (152, 4x296cm, 2004). Ceci n'est pas sans rappeler la scène où Diane Selwyn, l'héroïne frustrée de *Mulholland Drive* (2002), fait l'expérience d'un onanisme stérile sur son canapé en rêvant à son amante perdue, une scène interrompue par la sonnerie du téléphone. La seconde pièce du rez-de-chaussée, beaucoup plus sombre, accueille des toiles de la période 1988-1992. Ces œuvres de

noirceur ont pour thème de prédilection l'angoisse du quotidien, la maison glacée, familiale peut-être mais jamais familière. Ce « Home Sweet Home » démythifié constitue un froid mystère de plus à comprendre (*Billy Finds a Book of Riddles Right in his Own Backyard*, 1992, 168x168cm). Cette pièce accueille également des dessins inédits, non datés et présentés dans l'ordre de conservation des cartons de l'artiste, archives qu'il dit consulter régulièrement comme source d'inspiration. Leur minutie est impressionnante. Là, ce sont des boîtes d'allumettes qui servent de support à des scènes d'orage où chaque goutte de pluie, chaque feuille d'arbre se détache : la composition des minuscules vignettes tracées au stylo-bille ne laisse rien au hasard. Ici, encore, sur une série de serviettes en papier, ce sont des couleurs criardes, bleu électrique, rouge vif et jaune moutarde, qui viennent s'inscrire dans des formes géométriques rigides et simples (triangles, carrés, traits) qui évoquent Kandinski. Mêlant l'art au quotidien, les numéros de téléphone aux dessins, les figures inscrites sur les *post-it* n'ont rien à envier à celles des boîtes d'allumettes ou des serviettes en papier. Dans cet univers froid qui peut sembler incompréhensible, l'art de Lynch, représentation labyrinthique, apparaît n'importe où, comme une réponse spontanée.

- 3 Au sous-sol, on trouvera des photos de friches industrielles et d'un univers urbain souvent malade, motifs quasi abstraits. Paradoxalement, les photos de nus n'ont rien de tellement plus concret. Une jeune femme blonde à la soigneuse mise en plis bouclée, les lèvres et les ongles maquillés du rouge franc typique des années cinquante, est photographiée nue en plongée et en contre-plongée. Les formes émergentes de son corps et de son visage apparaissent dans l'ombre pour retenir un instant la lumière tamisée. Ces visions partielles du corps féminin se rapprochent de l'art abstrait et l'on retrouve un peu ce goût de la sensualité éphémère que Lynch avait explorée auparavant dans la série des « Nudes and Smoke », où il alliait modèles nus et fumée. D'autres corps nus, retouchés à l'ordinateur pour se faire flous par endroits, défigurent l'art figuratif dans la série des *Distorted Nudes*. Cela fait partie de la mise en scène. L'abstraction représente et cache à la fois son sujet, comme l'exposition montre et cache les tableaux. Comme pour prolonger cette intimité étrange avec les motifs abstraits, un petit passage s'ouvre sur un intérieur fantasmé. Une grande sculpture qui n'est pas sans évoquer l'œuvre de Jean Dubuffet offre un voyage inédit dans un petit dessin de Lynch. On parcourt une pièce bariolée meublée de canapés zébrés en carton-pâte et de tapis multicolores. Les motifs abstraits criards et presque agressifs du mobilier démentent toute chaleur familière. Ce décor est flanqué de deux statues réalisées en collaboration avec le chausseur Christian Louboutin qui font du talon aiguille un élément inquiétant et cocasse, plutôt que féminin et séduisant. Décidément, rien n'est ce qui devrait être : la représentation a pris le pas sur la présentation conventionnelle des objets. Enfin, une nouvelle petite niche évoquant le décor du théâtre d'*Eraserhead* (long métrage de 1976) présente les courts métrages réalisés entre 1967 et 2002 ainsi que les sept épisodes de la série animée en noir et blanc *Dumbland*. Les personnages qui, pour survivre, luttent sans cesse contre la folie ordinaire qui les assaille, y sont profondément humains (*The Grandmother*) ou parfaitement risibles (*Dumbland*). Les derniers films expérimentaux (1998-2002), souvent plus apaisés, ressemblent parfois au travail contemplatif du vidéaste Bill Viola qui aime à s'attarder sur des plans fixes de nature ou sur de longs ralentis, comme pour nous donner le temps de poser un regard différent sur des scènes familières. Ombres et lumière se partagent le terrain de ce vaste jeu de cache-cache entre art et quotidien.

4 La noirceur et au-delà

5 L'exposition-représentation de David Lynch est noire. Noire comme l'air qui prendrait soudain feu (*The Air Is on Fire*). Si l'air, transparent et léger, devient invisible à nos yeux, c'est qu'il nous semble aller de soi. Mais dans *Suddenly My House Became a Tree of Sores* (1990, 168x168cm), l'air qui s'enflamme au-dessus de la maison en feu est d'un noir de goudron. Re-présenter le quotidien, c'est présenter l'acquis comme hautement problématique. L'exposition est donc résolument noire, d'abord, par le choix des couleurs des peintures et aquarelles : noir, ocre ou marron. Résolument noire, ensuite, en ce qu'elle n'idéalise jamais le sujet. Comparable à cet insecte minuscule qui rêve du paradis, tache de lumière dans la noirceur (*A Bug Dream of Heaven*, 1992, 99,1x112,3cm), l'être humain schématique et fragile, souvent malade, s'inscrit dans un cadre où il se perd. C'est à peine s'il peut prendre une forme nette. L'homme n'est plus anthropomorphe et les objets s'affirment dans les tableaux récents où reviennent des éléments épars, comme dans le rêve de Bob, *Bob's Dream* (2000, 163x168cm). Plusieurs objets (bougie, pièces de monnaie, un chewing-gum...) attendent d'être assemblés par le rêveur : « *Can Bob Remember Before it is Too Late ?* » demandent des lettres collées au bas du tableau. De même, des dés rouges, inquiétants rappels d'une incertitude fondamentale, se retrouvent dans plusieurs tableaux. L'énigmatique Mister Redman qui terrifie Bob égaré (*Bob Meets Mr Redman*) est un homme-cage rouge qui n'est pas sans évoquer *Le Thérapeute* de Magritte, un personnage couvert d'une cape rouge dont le corps-cage contient des colombes. Mais Mr Redman n'est pas thérapeute. Son thorax vide contient des dés rouges. Le hasard l'emporte. D'autres éléments communs aux toiles surréalistes renvoient au non-humain, comme les fourmis, chères à Bunuel et à Dalí. Sur une aquarelle (*Ant*), une fourmi se fond au mot qui la désigne... Le rapport entre mot et chose obsède David Lynch au moins autant que Magritte. Si *Ceci n'est pas une pipe*, alors cela n'est pas une fourmi non plus. D'autres fourmis farceuses viennent torturer le héros de *Dumbland*, une brute destructrice qui a juré de tuer ces « foutues fourmis » qui courent sans cesse dans son appartement! Mais en voulant monter au plafond pour les anéantir, il tombe et se brise les os. Elles le hantent alors grâce à un grand numéro de *music hall* où, parées de rouge à lèvres, elles lui chantent en chœur qu'il n'est qu'un pauvre abruti. A l'hôpital, complètement immobilisé, il doit les laisser rentrer sous son plâtre et recouvrir son corps. Le non-humain l'emporte encore une fois. Ces allusions ou ces croisements esthétiques avec le mouvement surréaliste donnent aux œuvres exposées une qualité abstraite qui privilégie le hasard ou le morcellement sur l'unité irréductible de l'homme ou du corps humain. Quand l'homme est représenté, c'est soit en masse de colle informe portant ça et là des vêtements, soit encore, comme pour les chasseurs et les shamans de la grotte de Lascaux, par de simples bâtons et un rond pour la tête. Dans la série sombre des grands formats réalisés entre 1988 et 1992, les personnages aux jambes si longues sont peints d'un blanc timide sur un fond résolument noir. Parfois seulement, du coton ou de la peinture rouge et quelques phrases explicatives viennent marquer un peu plus précisément leur présence. Mais les mots ordonnés s'écroulent et le sens se dérobe. Comme chez Bacon, l'être humain est rattrapé par sa chair instable et tragique. David Lynch ne cache d'ailleurs pas son admiration pour le peintre dont il vit une exposition à la Malborough Gallery en 1966. Une de ses aquarelles aux silhouettes dédoublées (*Man Walking Dog*, 23x31cm) lui rend hommage.

- 6 Chez Lynch le plasticien, la figure humaine hésite le plus souvent entre insignifiance et anéantissement. Le grand tableau intitulé *This Man Was Shot 0,9502 minutes ago* de 2004 (168x168cm) va jusqu'à présenter l'explosion pure et simple du corps humain. Le corps éclaté laisse échapper ses boyaux. David Lynch indique d'une petite flèche blanche l'esprit qui s'échappe. Le mot « spirit » écrit en lettres simples désigne une petite partie de boyaux momifiée. Ce corps éclaté requiert sans doute des indications d'assemblage, comme pour les *Lynch Kits (Chicken Kit et Fish kit)*, tableaux aujourd'hui disparus et dont les photos tapissent les murs d'un petit couloir latéral au sous-sol. De véritables morceaux de poulet et de poisson collés sur la toile étaient accompagnés de flèches portant le nom de chaque partie à assembler. Le poulet une fois assemblé devait chanter, et le poisson nager, retrouvant ce mystérieux « esprit » absent de la matière morte. C'est à croire que ces peintures, derrière la dissection qui affiche un humour noir, dépeignent la peur face à l'absence de transcendance, devant un esprit sacré, « spirit » sournoisement momifié comme dans *This Man Was Shot 0,9502 minutes ago*.
- 7 Le thème de la maison et celui du voisinage viennent renforcer cette thématique de la noirceur. Comme les divers morceaux du poulet, comme le corps éclaté de l'homme abattu, les voisins vivent proches les uns des autres mais sans pour autant s'entendre et former un tout harmonieux et vivant. Les grands tableaux de la seconde salle (période 1988-1992) montrent souvent des maisons à peine moins sombres que leurs habitants, figurées par des rectangles et un triangle pour le toit, comme tracées par une main d'enfant naïve. Près des maisons se déroulent des drames domestiques. *Oww God Mom, the Dog He Bited Me!* (1988, 168x168cm) s'écrie un corps humain schématisé courant vers une maison et dont les paroles sont formées de lettres majuscules tirées de journaux anonymes. *She Was Crying in Front of Her House* (1990, 107x122cm) évoque une silhouette dégingandée aussi haute que sa maison, versant des larmes en jet continu. David Lynch raconte qu'il a été inspiré par une anecdote de voisinage. Kristine MacKenna qui a réalisé l'interview contenue dans le catalogue¹, s'étonne de tant de noirceur liée au voisinage car l'enfance de l'artiste né dans le Montana en 1946 n'a guère été malheureuse. Et David Lynch de répondre que tout cela n'est qu'apparence et qu'il aimerait savoir ce qui se passe derrière les murs des maisons voisines, de jour comme de nuit. Dans l'œuvre de Lynch, le voisin est si insignifiant parfois qu'il en devient risible. C'est le cas de celui qui arrive dans le jardin de la famille de la série animée *Dumbland*², un bâton coincé dans la bouche, pour demander de l'aide. A force de tirer sur le bâton, le père de famille de *Dumbland*, une brute épaisse, finit par lui casser le cou. En voulant le redresser, il lui casse la jambe, et le voisin — ou ce qui en reste — rampant, le bâton toujours coincé entre les dents, finit par traverser la clôture et par mourir écrasé. Ainsi le voisin, l'autre si proche, est souvent réduit lui aussi à de la matière morte.
- 8 Inversement, parfois émerge de la matière morte une forme d'humanité incompréhensible et incontrôlable, comme dans *Rock With Seven Eyes* (1996, 127x152,25cm). Ce tableau présente un tas noir en relief, proche des surfaces rugueuses de météorite filmées en très gros plan dans *Eraserhead* (long métrage de 1976). Sept yeux de poupée viennent éclairer la masse informe. La série des « Distorted Nudes », ces clichés grivois pris entre 1840 et 1940 que Lynch a retouchés par ordinateur, révèle entre autres une femme nue qui se penche pour se regarder dans un miroir alors que son visage se fond dans son reflet flou et difforme. Un commentaire inséré sur le tableau dans une bulle s'échappe de ce visage improbable : « Through the Mirror »

référence possible à *Through the Looking Glass*, la suite d'*Alice in Wonderland*. Les corps hybrides des animaux au langage saugrenu et le corps enfantin souvent déformé d'Alice font place chez Lynch à une recherche sur la forme instable du corps adulte, sexué et désirant. La fonte sensuelle des lignes des corps adultes débarrassés de leurs têtes et de l'extrémité de leurs membres exprime la noirceur fluide de l'intimité qui rend aux corps perdus et isolés tout leur onirisme. C'est aussi d'un arbre tout noir et plutôt repoussant que le petit garçon de *The Grandmother* (court-métrage de 1968) extirpe le corps encore visqueux de sa grand-mère. Il l'avait plantée dans une terre tout aussi noire, amassée sur son lit alors qu'elle n'était encore qu'une graine magique qui chantait et cet être bizarre issu d'un arbre noir le ravit. Un des courts-métrages intitulé *The Boat* valorise cette même noirceur. Une jeune femme raconte son rêve de la nuit passée: elle est à bord d'un bateau à moteur baptisé *Little Indian*, accompagnée d'un homme qui lui explique qu'ils vont tenter d'aller suffisamment vite pour entrer dans « le noir ». Le bateau qui file à toute allure réussit soudain à rencontrer la nuit et le conducteur se retourne alors pour expliquer: « It worked ! », « Ca a marché! ». Ce conducteur, c'est David Lynch qui mieux que personne sait nous apprendre la valeur de la nuit.

- 9 La représentation continue qu'est le parcours de l'exposition *The Air is on Fire*, entre dissimulation (dans des niches ou derrière des rideaux jaunes) et monstration d'un quotidien revisité dans des couleurs sombres, offre une mise en scène d'une noirceur inquiétante, inexplicable, qui recouvre brusquement nos certitudes. Le voisin, comme dans *Blue Velvet* et la série *Twin Peaks*, n'a rien de rassurant, pas plus que la maison ne constitue un repère fixe, stable et chaleureux. Comme dans *Mulholland Drive* où la rêveuse se voit morte dans son propre appartement, les maisons de l'univers pictural lynchien sont des abîmes noirs. Pourtant, cette noirceur est aussi de la lumière. C'est la lente fonte apaisante des corps nus de la série des « Distorted Nudes ». C'est encore un long voyage méditatif en bateau avec David Lynch comme conducteur car, la complicité paisible du court-métrage *The Boat* le prouve, la lumière se rencontre aussi là où l'univers sombre se noie dans une nuit révélatrice. Ceux qui aiment la lumière faussement glamour du cinéaste apprécieront la noirceur véritablement lumineuse du plasticien.

NOTES

1. Le catalogue publié aux Editions Xavier Barral en français ou en anglais, comporte un entretien avec la journaliste Christine MacKenna enregistré sur le cd fourni et également transcrit par écrit. Il consiste en un commentaire des oeuvres exposées, toutes soigneusement reproduites et classées dans un ordre plus ou moins chronologique. On y trouve également un long dialogue théorique entre deux spécialistes pour éclairer l'oeuvre de Lynch.
2. Episode n°5 : *Get the Stick !*

INDEX

Thèmes : Trans'Arts

AUTEUR

THÉRÈSE GUILBERT

Doctorante, Paris X