

Editorial

Après avoir consacré un numéro double à une thématique (le hors-champ) et un autre numéro à un film (*Rear Window*), nous continuons de décliner les trois catégories d'objet que nous nous sommes fixées en consacrant le présent dossier à un cinéaste (David Lynch). Pourquoi avoir retenu ce réalisateur en particulier qui, plus que tout autre (à l'exception peut-être de Kubrick), est associé à une perspective auteuriste ? C'est en raison même de son statut archétypique d'Auteur que notre choix s'est porté sur David Lynch. En effet, on observe une relative instrumentalisation de Lynch par la critique de cinéma qui réactive par-delà bien des controverses une « politique » censément essoufflée. Il est vrai que David Lynch lui-même participe de ce jeu en endossant le rôle de l'auteur : non seulement il refuse systématiquement de prendre position sur les propositions interprétatives de son œuvre, mais encore il relativise l'importance de son activité de cinéaste en faisant référence à d'autres facettes de son talent d'Artiste qui s'exprimerait à travers divers champs artistiques (entre autres la peinture, la photographie, la musique, la performance, la bande dessinée). De surcroît, il a cette capacité *a priori* paradoxale pour un auteur d'aligner les films-culte, voire de signer l'une des premières séries télévisuelles qui témoigne, au début des années 1990, d'un renouveau de la « série-culte ».

Un film-culte revêt un tel caractère de singularité qu'il peut être prélevé sans autre forme de procès de l'œuvre d'un cinéaste qui n'a donc pas besoin d'être considéré comme un auteur à part entière. Le phénomène de culte ne ressortit pas pour autant à la « politique des films » proposée par André Bazin (*cf.* « De la politique des auteurs ») en contrepoint à la « politique des auteurs » prônée par les Jeunes Turcs des *Cahiers du cinéma*. En effet, un film-culte peut être positivé dans sa négativité même, la relation culturelle aux films relevant d'une exacerbation du rapport contre-culturel au cinéma né après la Seconde Guerre mondiale. C'est cette singularité d'auteur excédant et déjouant en partie le système auteuriste qui nous a retenus. Aussi jouons-nous sa série *Twin Peaks* contre le film qui en est dérivé (sur le mode du *pre-sequel*), celle-là constituant un exemple réussi de l'intégration d'une logique auteuriste à la culture de masse, selon nous (*cf.* article de François Bovier et André Chaperon). Par ailleurs, la constitution de la figure de l'Auteur dans la

presse spécialisée française est analysée dans une intervention de nature historiographique (cf. article de Raphaël Pasche).

En consacrant plusieurs articles à des films-culte, il s'agit pour nous de prendre acte de cette double logique auteuriste et culturelle qui détermine autant le discours de Lynch lui-même que celui de la critique qui en rend compte. *Wild at Heart* est interrogé dans son rapport à la culture de masse, notamment à travers une analyse des représentations ethniques qui s'appuie sur un examen minutieux des musiques utilisées par Lynch et sur une discussion de leurs implications esthétiques et idéologiques (cf. article de Laurent Guido). Le cas plus précis de l'intégration de chansons préexistantes, données comme préenregistrées dans *Mulholland Drive* et variées dans leurs modes d'interaction avec la diégèse dans *Blue Velvet*, est également examiné (cf. article de Julia Canonica et Maria Da Silva).

Lost Highway et *Mulholland Drive* sont analysés dans leur mise en œuvre d'une logique des possibles narratifs qui tend à délinéariser le récit filmique en vue de constituer un film palimpseste dont il revient alors au spectateur d'établir les significations, dans un mouvement d'émancipation par rapport au balisage opéré par le cinéaste (cf. article d'Alain Boillat).

Enfin, Dick Tomasovic aborde les phénomènes d'immersion du spectateur dans l'univers de Lynch dont «l'inquiétante étrangeté» doit beaucoup au régime sensoriel particulier induit par certaines caractéristiques sonores.

Notre rubrique «cinéma suisse» débute par deux entretiens, dont l'un nous permet de revenir sur un film largement sous-estimé par l'ensemble de la critique suisse, tandis que l'autre donne la parole à un réalisateur peu avant la sortie de son film (il s'agit de *Absolut* de Romed Wyder qui sort sur les écrans le 20 avril en Suisse romande). L'entretien consacré à *Au large de Bad Ragaz* de Christophe Marzal, tout comme l'analyse d'Alain Boillat qui prend comme point de départ la réception du film dans la presse romande, s'inscrivent dans une entreprise de réévaluation de ce film qui a fait l'objet d'une ressortie au cinéma Bio 72 (Carouge) et d'un débat auquel un membre de la rédaction (François Bovier) a participé. Contrairement à ce film, *Achtung, fertig, Charlie!* a connu un succès public exceptionnel : les stratégies de production et de promotion dont il procède permettent de discuter le statut d'un film suisse réalisé selon un mode hollywoodien (cf. article d'Anne-Katrin Weber).

La question toujours largement débattue aujourd'hui de l'adaptation de sources littéraires à l'écran est analysée dans les termes juridiques du droit d'auteur (cf. article de Luc Amgwerd).

La trace filmique d'une installation réalisée par l'artiste lausannoise Elodie Pong invite à examiner comment le dispositif de la télé-surveillance est pris en compte dans l'art contemporain (*cf.* article de Mireille Berton).

Notre rubrique se clôt sur un aspect historique à travers une étude qui retrace les activités menées en Suisse par le célèbre cinéaste d'avant-garde Hans Richter et les implications de la pratique du film de commande (*cf.* article de Pierre-Emmanuel Jaques).

(fb, ac)