



Une histoire vraie

The straight story
de David Lynch

Fiche technique

USA/France - 1999 - 1h51

Réalisateur :

David Lynch

Scénariste :

Mary Sweeney
John Roach

Montage :

Mary Sweeney

Image :

Freddie Francis

Musique :

Angelo Badalamenti

Interprètes :

Richard Farnsworth

(Alvin Straight)

Sissy Spacek

(Rose)

Harry Dean Stanton

(Lyle Straight)

Sally Wingert

(Darla Riodan)

Kevin Farley

(Herald Olsen)

Wiley Harker

(Verlyn Heller)



Résumé

A Laurens, village du nord de l'Iowa, Alvin Straight, 73 ans, se remet d'une mauvaise chute quand il apprend que son frère aîné Lyle vient d'avoir une attaque. Depuis plus de dix ans, les frères Straight ne se parlent plus.

Malgré son état de santé médiocre et après avoir réfléchi sur leur contentieux, Alvin décide d'aller voir Lyle dans le Wisconsin et entreprend le voyage de plusieurs centaines de kilomètres par ses propres moyens...

Critique

La caméra suit, à vitesse modérée, la ligne jaune peinte sur le revêtement inégal de ce qui serait ici une route départementale. On croit un instant à un effet de caméra subjective, qui rendrait compte du regard du vieil Alvin assis sur sa machine. Erreur. La caméra s'écarte de la ligne jaune par la droite, et se relève juste assez pour qu'entre dans le champ l'improbable attelage de la tondeuse à gazon et du *mobile home* rudimentaire qu'Alvin a fabriqué de ses mains, avec une scie et une lampe à souder. L'abandon de la ligne jaune - l'abandon de la structure abstraite et coupante du *highway* - au profit du vieil homme et de ses gestes simples est comme le signe d'un passage de relais de Lynch 1 à Lynch 2.

De Lynch énervé-angoissé à Lynch apaisé-élégiaque. **Une histoire vraie** raconte

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

l'aventure (vraie) d'Alvin Straight, 73 ans, qui, en septembre et octobre 1994, a suivi la route 18 de Laurens, Iowa, à Mount Zion, Wisconsin, pour se réconcilier avec son frère Lyle, de trois ans plus âgé que lui. Interdit d'automobile (sa vue est mauvaise), et hostile à toute forme de transport collectif (il est clair que pour lui le temps du voyage, bivouacs compris, est un temps de méditation), entêté comme une mule, il a imposé à son entourage (sa fille et quelques «conscrits» qu'il retrouve au bar de Laurens) son idée d'utiliser comme véhicule au long cours sa vieille tondeuse à gazon. En réalité, il part sur sa tondeuse Rehde qui le lâche au bout de quelques kilomètres (il l'achève d'une balle dans la tête comme un héros de western tuait son cheval qui s'était brisé une jambe) et la remplace par une John Deere d'occasion, modèle 66, pour une quarantaine de jours d'aventure.

Le film a deux protagonistes. Alvin est, chronologiquement, le second. Avant lui, il y avait le paysage. Dès avant le générique. Plans d'hélico discret, jamais le vent des pales ne retousse les maïs bien ordonnés. Le flanc doux des collines est strié par les lignes qui se ploient comme les courbes de niveaux d'une géographie idéale. Les machines qui récoltent les épis avancent et traînent une poussière que le soleil couchant fait toute dorée. Un orage monte au-dessus de collines bleues. Le soleil se couche (pourpre), ou le soleil se lève (or). Un Mississippi encore humain, pas plus large qu'une Loire en Anjou, s'étire de part et d'autre du pont de fer qu'Alvin franchit avec un sourire grave de vainqueur. Le paysage américain selon Lynch (et Freddie Francis, son chef opérateur qui éclairait autour de 1960 les films de Losey ou de Karel Reisz : né en 1917, il est plus vieux que Alvin et à l'évidence partage avec lui une enviable sérénité) est ici un paysage façonné de main d'homme, pacifié (il faut être une cinglée stressée pour s'y cogner à un daim - les daims ne sont plus que des

fantômes de daims qui enveloppent le bivouac d'Alvin) et délicatement équilibrant. La figure de style (élémentaire) qui scande le cheminement d'Alvin au long du film, c'est le court fondu qui, sans cesse, nous fait basculer du vieil homme sur la route à la beauté de l'espace domestiqué, et réciproquement. Alvin est un voyageur de l'automne (l'automne du calendrier, l'automne de la vie), qui jouit en souriant des beautés de la forêt rousse ou de l'orage qui éclate (c'est déjà sous le signe de l'orage qu'il a appris le malaise de Lyle, et pris la décision irrévocable de rejoindre Mount Zion par ses propres moyens). Les ondulations de la route au rythme des collines sont à la mesure du vieil homme, et, même quand une descente plus raide que les autres met en péril son équipement sans freins, il en sort indemne. Alvin est un favori de l'espace, il ne peut rien lui arriver.

(...) L'insertion et la progression du vieil homme dans une nature à sa mesure, accueillante et réconciliatrice (on pense à quelques films du vieux Ford, ou au cycle romanesque de Jim Harrison, *Dalva* et *La Route du retour*, situé dans l'Est du Nebraska, pas bien loin du Laurens d'Alvin), imposent l'idée d'un voyage initiatique - d'un de ces voyages dont le héros, généralement jeune et encore vert, prend possession du monde. L'originalité du voyage d'Alvin est que le voyage qui le révèle, ou plutôt le libère (la rencontre du vétéran et celle de son frère), est une montée vers la sagesse et, nul ne peut en douter, une préparation à la mort. Parler d'allégresse serait trop dire, mais c'est de ce côté qu'il faut chercher. (...)

Jean-Pierre Jeancolas
Positif n°465 - Novembre 1999

(...) Alvin Straight décide de «prendre la route à nouveau», **Une histoire vraie** se déclenche avec lui, épouse son rythme singulier, celui, lent et fragile, d'un vieil homme qui s'aide de deux cannes

pour marcher et se déplace à bord d'un véhicule guère plus rapide qu'un vélo. Alvin Straight déclare que l'«*on voit bien mieux les choses assis*», et ce que David Lynch voit grâce à ce changement de position diffère de tout ce qu'il a pu filmer auparavant. Très vite, s'efface le sentiment d'assister au voyage bizarre d'un original perché sur une tondeuse à gazon au profit d'une familiarité naturelle avec l'entreprise d'Alvin Straight. Le monde décrit est un monde où, à la question «*pourquoi diable as-tu besoin d'une pince à attraper ?*», la seule réponse attendue, donnée, possible est «*pour attraper*». **Une histoire vraie** est aussi simple que cela, d'où le sentiment de liberté et d'audace mêlées qui s'en dégage : Lynch y filme l'air, son bruissement secret dans les feuillages, le cliquetis métallique des roues d'un peloton de cyclistes qui le fendent, et les marques qu'il imprime aux visages. Le dernier film de David Lynch suit son personnage, ne le précède jamais, l'accompagne. Des fondus appuyés et nombreux dissolvent les uns dans les autres les paysages traversés, des plans larges, mouvants, balaient les plaines, les champs, le ciel. Par la fluidité de la mise en scène, par sa texture aérienne, le film devient l'espace arpenté par Alvin Straight. La pellicule elle-même semble parcourue du souffle, des vents invisibles qui poussent le personnage. Qu'Alvin soit contraint, à la suite d'une panne, de revenir en arrière pour changer de véhicule, et **Une histoire vraie** s'en retourne avec lui. De même, quand un camion le double et que la violence du souffle fait s'envoler son Stetson, Lynch accorde à Alvin tout le temps nécessaire pour arrêter son moteur, saisir ses deux cannes et aller ramasser le chapeau échoué sur la route quelques mètres plus haut : si Alvin s'arrête, le film s'arrête. C'est l'une des plus belles scènes du film. Une de ses plus belles croyances aussi.

(...) Ainsi que la double signification du titre original le laisse entrevoir (**The**

Straight Story), la ligne parcourue est droite en effet. Mais elle n'en est pas moins soumise à des ralentis (les rencontres), des arrêts (les étapes), des stries. Comme la diction particulière de Rose, la fille d'Alvin, qui ne parle que par jets de paroles interrompus par des silences soudains - comme les lignes obliques de l'averse qui obture le champ et oblige Alvin à suspendre sa progression ; comme le visage de Richard Farnsworth, aux rides aussi profondes que des entailles. Suivant ce cours fait de dilatations et de précipités, **Une histoire vraie** est une expérience du temps distendu, où les repères se troublent, se désagrègent, une expérience qui prend toute sa mesure lorsqu'Alvin déclare, vers le dernier quart du film, que son périple dure depuis cinq semaines, considération depuis longtemps oubliée. Cette perte de la notion du temps concourt à faire d'**Une histoire vraie** un film-rêve, émaillé de symboles, pareils à ceux d'un conte : un but à atteindre (au nom biblique), une série d'épreuves initiatiques à surmonter, un ciel étoilé, un fleuve à traverser, un cimetière, un frère (un double) à retrouver... Des événements, des silhouettes singuliers peuvent émerger, qui semblent tout droit sortis d'un livre de Lewis Carroll, et où le Lynch d'«avant» s'autorise à ressurgir, lorsqu'il met en scène une grosse voisine qui bronze à l'aide d'une plaque de cuivre en se goinfrant de marshmallows, deux jumeaux garagistes chamailleurs, ou le délire hystérique d'une conductrice qui vient d'écraser un daim. Et lorsque Rose révasse à la fenêtre, un petit jet d'eau et un ballon bleu qui roule dans le champ suffisent à rappeler les enfants perdus. Au terme du voyage, Alvin retrouve Lyle (Harry Dean Stanton), un frère qui pourrait être lui, qui est lui (il se déplace à l'aide d'un déambulateur, celui-là même qu'Alvin avait refusé après sa chute, au début du film).

Dès lors, ce film-rêve n'est jamais éloigné d'un espace filmique idéal, d'un film

rêvé, où les fondus superposent un soleil couchant à un feu de camp, où l'évocation par le personnage de son expérience de la guerre est illustrée par la bande-son, faisant entrer le fracas des bombes dans le champ sonore, où l'annonce, *off*, de l'attaque de Lyle se traduit instantanément par un coup de tonnerre et le reflet livide d'un éclair sur le visage d'Alvin Straight. **Une histoire vraie** est le film parfait, en ce sens qu'il permet aux choses les plus simples, mais aussi les plus improbables d'advenir à l'écran, comme lors de cette belle séquence en plan très lointain, où la tondeuse, tombée en panne tout près du but, redémarre simplement après qu'un paysan lui a conseillé de «*ressayer encore une fois*». Quelque chose d'idéal caractérise aussi le bout d'Amérique arpenté par le film, quelque chose qui vient, bien sûr, du road movie, mais du road movie originel : le western. Avec son chapeau de cowboy, ses jeans et ses bottes, son visage qui rappelle celui de Walter Brennan, *old timer* des films de Ford ou de Mann, sa façon d'abattre sa tondeuse en panne comme un cheval blessé, sa volonté de reprendre la route et ses bivouacs et de, surtout, ne jamais s'enfermer pour profiter pleinement des espaces que lui ouvrent son aventure et son itinéraire, c'est bien par cette vieille école-là que sont travaillés le personnage et le film. Retrouver son passé, la profondeur de ses rides dans la terre parcourue et ses sépultures, camper à proximité d'un cimetière fordien, «*le plus ancien cimetière du Midwest*». Le thème de guitare claire composé par Angelo Badalamenti est d'ailleurs très proche du *Claudias Theme* de Lennie Niehaus pour **Impitoyable**, un film où le sol que l'on foule n'est que cicatrices du passé. Et puis, qu'est-ce que la route, sinon une matière idéale de cinéma ? Des visages sur des paysages, une trajectoire sur du temps.

Une histoire vraie est, ainsi, un conte, un rêve, troué d'éclats de cauchemar, là inquiets, ici insolites ; c'est une balade

aérée en même temps qu'un sûr cheminement vers la mort - cette histoire et ce voyage sont les derniers, si Lynch n'insiste jamais, son film pourtant ne parle que de cela. C'est une histoire vraie devenue une vraie histoire de cinéma. Un film simple autant qu'indécidable, classique parce qu'un peu secret, limpide et changeant comme un cours d'eau, comme le Mississippi, dernière étape, dernière frontière (entre Iowa et Wisconsin, entre la trajectoire et son terme) du voyage d'Alvin Straight.

Au cours de ce voyage, Alvin aura croisé, écouté, sans doute un peu changé plusieurs personnes. A toutes pourtant, à la jeune fugueuse comme au prêtre, à la famille comme au barman, il aura chaque fois répété la même chose : d'où il vient, où il va, et pourquoi ; comme s'il ne restait plus, à présent, qu'une seule histoire à raconter.

Clélia Cohen
Cahiers du Cinéma n°540

Entretien avec le réalisateur

(...) *Ce film est plus proche de **The Elephant Man** que de n'importe quel autre de vos films.*

Oui. Cela vient de l'émotion que l'on ressent à découvrir un être humain et à s'en rapprocher. On comprend ce qu'il endure ou ce qu'il a enduré... je me suis davantage concentré sur l'émotion, le sentiment de bonté chez les gens.

On a le sentiment que le film est à la fois sur le personnage et le paysage, mais que l'ensemble constitue un même monde.

Je crois que ce film est assez pur, simple, droit, parce qu'il parle avant tout d'un homme ; il n'y a pas de flash-back, de rêves, mais la puissance du visage de Richard Farnsworth. Pour être capable de s'appuyer là-dessus, il faut faire appel à l'imagination, on est

comme attiré par quelque chose d'intérieur dans son propre cerveau, il faut épouser tout cela... C'est un processus qui engage l'imagination des gens et finalement, le spectateur apporte sa propre expérience. Et c'est Richard qui aide à se mettre en prise.

D'une certaine façon, l'émotion vient du fait qu'il s'agit d'un vieil homme et que nous avons l'impression qu'il fait quelque chose pour la première fois, comme un enfant, qu'il découvre le monde. C'est une contradiction puisque d'habitude les vieux sont censés tout connaître ; lui est un innocent.

Je crois que Al dit à un moment qu'il a voyagé toute sa vie. Mais voyager est une chose, et voyager dans un but précis en est une autre. Une fois qu'il a fait la paix avec lui-même, qu'il a décidé ce voyage, c'est une libération, il a libéré quelque chose en lui qui lui permet de prendre son envol. (...)

*A propos de son style formel, **The Straight Story** est une sorte de film anti-numérique : sans effets spéciaux, ni au niveau de la mise en scène, ni à celui de la photo ou du son. C'est un peu le contraire d'un film de l'ère numérique, on est davantage dans la texture, la lumière, la nature...*

L'histoire est simple et se réduit souvent à un homme dans un paysage immense ; c'est moins facile à réaliser que ça en a l'air, parce qu'on ne peut pas s'appuyer sur grand-chose. Aussi, dès qu'on travaille sur quelque chose, cette chose devient très importante. Chaque détail devient important, chaque son aussi. Il n'y a pas vingt sons différents, mais deux ou trois. Donc, la manière dont ils apparaissent et disparaissent devient essentielle. Ils bougent avec le film, ils se mélangent comme une musique. C'est ce que je vous disais à propos de la musique : à quel rythme faut-il la faire intervenir pour produire une émotion ? Et c'est ce que j'ai aimé dans ce film, la sensation des séquences et le mélange,

et réaliser cela d'une manière minimale.

(...) Vous n'avez pas eu peur de la monotonie ? Le Midwest est assez plat et morne.

Quand on tourne un film, on ne peut jamais être sûr de rien ? C'est une sorte de cauchemar, on finit par suer sang et eau. Finalement, on le montre à des gens, en espérant que ça va fonctionner. Et on retourne travailler. Quand on a atteint son but, on arrête. (...)

Entretien réalisé par Nicolas Saada & Serge Toubiana
Cahiers du Cinéma n°540

David Lynch

Réalisateur américain né en 1946 dans le Montana. Formé à l'Ecole des Beaux-Arts de Pennsylvannie, David Lynch a débuté par des courts-métrages en amateur: **The Alphabet**, **The Grandmother**... où il utilisait les procédés de l'animation. Ce goût du cinéma expérimental se retrouve dans **Eraserhead** ou les rapports d'un homme et d'un horrible foetus. Partant de faits authentiques survenus dans l'Angleterre victorienne, il signe avec **Elephant Man** un chef d'oeuvre sur la dignité des monstres exhibés dans les foires, thème déjà évoqué dans **Freaks** de Tod Browning. Ce beau film, très émouvant, renoue avec la grande tradition du fantastique américain dont l'opérateur Freddie Francis sait admirablement retrouver les contrastes du noir et blanc, il renoue aussi de façon plus lointaine avec les créateurs de monstres du jardin de Bomarzo ou de la villa de Palagonia.

Mais là ne s'achève pas la carrière de David Lynch: **Dune**, **Blue Velvet**, **Sailor et Lula** viennent s'ajouter dans le sillon de ses premiers chefs d'oeuvre. Ainsi qu'un téléfilm digne des plus grands thrillers : **Twin Peaks**.

Filmographie

| | |
|--------------------------------------|------|
| Courts métrages (16mm) | |
| The Alphabet | 1967 |
| The Grandmother | 1970 |
| Télévision | |
| Twin Peaks | 1989 |
| Longs métrages | |
| Eraserhead | 1976 |
| Tête à effacer | |
| Mention spéciale Festival d'Avoriaz | 1978 |
| The Elephant Man | 1980 |
| Elephant Man | |
| 8 nominations aux Oscars | |
| Grand Prix Festival d'Avoriaz | 1981 |
| Dune | 1983 |
| Blue Velvet | 1985 |
| Sailor and Lula | 1989 |
| Twin Peaks, fire walk with we | 1991 |
| Lost highway | 1996 |
| Une histoire vraie | 1999 |
| Palme d'or Cannes | 1999 |
| Mulholland drive | 2001 |

Documents disponibles au France

Revue de presse
Positif n°465
Cahiers du cinéma n°540
Eclipses n°30 & 31
Synopsis n°6
Positif n°490 - Dossier Lynch