

Mathieu BEC

Maîtrise Arts du Spectacle – 1999

Montbarri - La Tour Sur Orb –

bec.mathieu@lsurf.fr

*DAVID LYNCH : **LES***
MONDES
PARALLELES

(Lost Highway et Fire Walk With Me)

Remerciements

Je remercie mon directeur de mémoire, Maxime Scheinfeigel.

De la même manière, mes parents sans qui mon travail n'aurait pas été aussi abouti.

Ainsi que Marie Jo pour ses conseils esthétiques.

<u>SOMMAIRE</u>	p. 3
1 – Le réel, ce monde obscur	p. 4
L'enfant-caméra	p. 4
2 – Le paradoxe Lynchien	p. 6
a) Figurabilité du rêve/Défigurabilité du film	p. 7
b) Le jardin mystérieux	p. 11
c) La Magie de L'enfance	p. 12
d) L'expérimentation selon Lynch	p. 18
e) Le cas "Twin Peaks"	p. 20
3) Surface et profondeur	p. 23
L'étrange banalité des choses	p. 24
4) "Il fait noir"	p. 32
a) Les personnages	p. 32
b) L'espace, ce monde parallèle	p. 34
5) La réalité du fantasme	p. 45
a) Le "pur esprit"	p. 46
b) Un rêve éveillé	p. 47
c) "Les puissances du faux"	p. 52
d) Un théâtre d'ombres	p. 56
e) ...et le rêve devint cauchemar	p. 59
f) "Le producteur universel"	p. 60
g) Jeux de miroirs	p. 62
h) La caméra synesthésique	p. 80
6) La peinture vivante	p. 85
7) Lynch, le dernier romantique	p. 93
a) "Un cinéma-symphonie"	p. 93
b) Un cinéma du mythe	p. 98
c) Un goût d'infini	p. 102
Bibliographie	p. 105
Filmographie	p. 106
Fiches techniques des deux films	
1992 – Twin Peaks : Fire Walk With Me	p. 107
1997 – Lost Highway	p. 110
Séquences étudiées	p. 113

1) LE RÉEL, CE MONDE OBSCUR

L'enfant-caméra

"il n'y a pas de surface tellement lisse sans une terrifiante profondeur"¹

Cette phrase de Nietzsche pourrait assez bien définir à elle seule l'esthétique cinématographique Lynchienne.

Il y a pour le cinéaste un "envers du décor" qui donne à percevoir d'autres vérités.

Celles-ci sont moins officielles, moins établies, généralement dévalorisées, classées dans le domaine de l'irrationnel absent de la logique scientifique traditionnelle.

La science base ses fondements sur l'observation et l'expérimentation.

Ces deux champs pourraient rester ouverts pour une diversification dans les différents modes de connaissance mais la logique scientifique a besoin de lois régissant les phénomènes physiques ou biologiques.

Ces lois ont souvent été considérées comme l'apanage du progrès mais sont basées sur un système régi par une logique particulière ne pouvant répondre aux questions d'un enfant s'éveillant à la perception sensible du monde.

Ces lois représentent aussi une censure de la spontanéité.

Ne pas forcément tout expliquer logiquement laisse libre cours à d'autres modes de connaissance comme l'imaginaire, la foi religieuse ou l'art.

Pour comprendre les films de Lynch, il est intéressant d'aborder dès l'introduction de cet essai la psychologie de l'artiste même.

Le jeune Lynch eut très tôt la conviction que les événements qui se produisaient dans le monde (ou du moins l'explication qu'on en donnait) n'étaient pas pertinents.

¹ Gilles Deleuze – Cf. Nietzsche et la Philosophie

Au lieu de s'enfermer dans l'angoisse que l'on peut ressentir, lorsqu'un fait inexplicable se produit, il s'y intéresse, et laisse son esprit divaguer, voyager au-dessus des normes et des carcans de la pensée...

Bien sûr, il a peur de la guerre du Viêt-Nam, peur de l'assassinat de Kennedy, peur de ses camarades de classe qui ne l'intègrent pas réellement, lors de ses pérégrinations sans fin d'école en école, mais il est surtout troublé par la violence et l'absurdité du monde et ne se sent pas du tout à l'aise dans la représentation qu'en donnent les adultes.

"*Ca ne se passe pas comme ca devrait se passer*"² constate-t-il. Ce fait, loin de l'effrayer, nourrit alors sa propre perception du monde.

Cette interprétation libre se manifeste sans cesse dans son œuvre : "*Je ne me souviens pas des choses nécessairement comme elles sont arrivées*".

Cette phrase apparemment anodine, prononcée par Fred Madison dans *Lost Highway* reflète l'esprit du cinéaste lui-même.

La connaissance n'est pas uniquement rationnelle, elle est surtout subjective, sensorielle.

Les souvenirs, l'inconscient, l'enfance sont autant de prismes derrière lesquels se dessinent le présent, la réalité quotidienne. L'immersion dans ces mondes peuvent influencer sur la compréhension de notre univers et sur notre personnalité propre : le pragmatique forcené, l'artiste ou le psychopathe ne sont peut-être pas pénétrés de la même manière et avec la même intensité par ces univers.

² *Les Entretiens par Chris Rodley, édités par Les Cahiers Du Cinéma 1999, p. 13*

2) LE PARADOXE LYNCHIEEN

Le paradoxe est un leitmotiv Lynchien, il représente un véritable obstacle pour le critique car pour l'artiste, nous devons ressentir sans définir, comprendre sans expliquer.

Dans les *"Entretiens"* de Chris Rodley, les réponses du cinéaste sont à la fois précises et énigmatiques : lorsque la question du journaliste se fait trop pressante, lorsqu'elle pourrait effacer le mystère, la beauté d'une situation filmique, il biaise et esquisse la réponse : *"Je ne veux pas en parler"*.³

Il ajoute que la magie d'un trucage ou d'une situation filmique tient justement dans l'absence d'explication technique ou rationnelle.

"Les gens ne réalisent pas mais à chaque fois qu'ils voient ou entendent une explication de ce genre, quelque chose meurt en eux-mêmes".⁴

Plus loin, *"ça ne peut que leur gâcher le film"*.

Il y a des mystères qui méritent d'exister pour eux-mêmes, qui doivent se nourrir de leur propre essence, pour les laisser s'épanouir et se répandre comme un nuage de fumée impalpable.

Alors l'esprit du spectateur s'éveille à une autre perception d'un monde qu'il croyait connaître. Il peut s'échapper et vagabonder autrement.

Ce pouvoir "magique" vient de l'enfance.

³ *Les Entretiens par Chris Rodley, p. 55*

⁴ *Les Entretiens par Chris Rodley, p. 56*

a) **Figurabilité du rêve/Défigurabilité du film**

Le terme de "figurabilité"⁵ est un néologisme employé par Freud pour désigner des idées, des tendances qui, conçues verbalement sont en songe transformées en images.

Cette définition pourrait fort bien s'appliquer au cinématographe, qui, grâce à son expression imagée, son signifiant propre (images sonores en mouvement), coïncide parfaitement sur ce point avec le flux onirique.

Freud définit l'image du rêve comme étant "une expression imagée et concrète"⁶, remplaçant ainsi "l'expression abstraite et décolorée des pensées du rêve". "Une fois que la pensée du rêve, inutilisable sous sa forme abstraite, a été transformée en langage pictural, nous dit Freud, on trouve plus facilement, entre cette expression nouvelle et le reste du matériel du rêve, les points de contact et les identités nécessaires au travail du rêve".

Le rêve se présenterait donc à nous avec une netteté hallucinatoire.

L'image cinématographique, grâce à son grain spécifique, offre également une image plus que réelle : En effet la texture, la taille ou la composition d'une image peuvent être modifiables selon le concept que l'artiste veut communiquer.

Mais l'une des différences essentielles entre le rêve et le film, résiderait dans le fait que le rêve est une expérience psychologique personnelle, contrairement au film qui était censé s'adresser à un nombre varié de personnes.

De ce fait, nous avons donc vu que nous étions contraints, dans le cadre d'une réalisation expérimentale, à utiliser des symboles universels pouvant ainsi être compris par tous. Par conséquent, ce qui était valable pour le contenu du film, l'est aussi pour sa forme plastique. En effet, si nous utilisons une "expression imagée et concrète" mettant en scène, par exemple, des personnages, le spectateur ne pourra s'y identifier (pour la simple raison qu'il

⁵ *L'interprétation des rêves-Sigmund Freud- Editions PUF 1996 – p.291*

⁶ *L'interprétation des rêves-p.292*

n'aura pas "fait connaissance" avec eux). Cette identification serait possible uniquement si le rêve était inclus dans un récit fictionnel.

Lynch utilise dans *Lost Highway* des images voilées, confuses, "abstraites" dans leur définition, mais néanmoins identifiables, (Cf les brefs plans macro et flous, tournés en vidéo dévoilant le corps d'une Renée mutilée)

Le spectateur pourra d'avantage y projeter ses propres fantasmes, une picturalité spécifique prédéterminée ne lui sera pas imposée.

Je suis bien entendu conscient qu'une identification totale serait purement utopique. Néanmoins, ce type d'image ni totalement figurative, ni totalement abstraite, permettrait, à mon avis, non seulement de ne pas se heurter complètement à une réalité mais de tendre vers un imaginaire

De plus, cette image pourrait correspondre à la définition de l'inconscient telle que l'a conçue Freud.

Ainsi, ce dernier, selon la première topique de l'appareil psychique, nomme inconscient l'instance constituée d'éléments refoulés qui se sont vu refuser l'accès à l'instance préconscient-conscient. Le caractère voilé de l'image renverrait donc à ses éléments refoulés.

Lorsque l'on aborde ce genre de sujet, on est obligatoirement confronté à une question : comment représenter d'une façon consciente, ce qui est inconscient ?

Lynch semble avoir contourné cette question : En effet, son objectif n'est pas, à mon sens, de représenter le rêve mais de retranscrire dans le langage cinématographique les processus inconscients.

Christian Metz dans "Le signifiant imaginaire", en a parfaitement expliqué les différentes raisons : la première réside dans le fait que "le rêveur ne sait pas qu'il rêve tandis que le spectateur du film sait qu'il est au cinéma"⁷. La seconde est que "la perception filmique est une perception réelle et ne se réduit pas à un processus psychique interne"⁸. Enfin, la

⁷ *Le Signifiant Imaginaire*, Christian Metz, p. 123 – Editions Christian Bourgeois

⁸ *Le Signifiant Imaginaire*-p.133

troisième est que "le rêve répond au désir avec plus d'exactitude et de régularité que le film, puisque étant dépourvu de matériau, il est assuré de ne jamais se heurter à la réalité"⁹.

Pour arriver à retrouver "cette impression d'absurdité vraie si spécifique, si reconnaissable où entrent à la fois l'obscurité interne des éléments et la confusion de leur assemblage" (citation de Metz à propos du rêve), les surréalistes ont adopté "l'écriture automatique".

Il s'agit d'un automatisme psychique pur par lequel ils proposent d'exprimer, soit verbalement soit par écrit, soit de toute autre manière le fonctionnement de la pensée.

La définition donnée dans le "Manifeste du surréalisme" écrit par André Breton est la suivante : "dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale".¹⁰

Il reste néanmoins que l'acte même d'écrire, de parler ou de peindre est un acte conscient. Et même si cette méthode était celle qui correspond le mieux au fonctionnement de notre inconscient, elle s'avère quasiment impossible à adapter au cinéma. Le dispositif cinématographique est, en effet, très lourd et rend donc impossible cet automatisme prôné par Breton et les surréalistes. De plus le cinéma, contrairement à la littérature ou la peinture, rend compte directement de la réalité d'où toute la difficulté de vouloir représenter ce qui est de l'ordre de l'imaginaire en filmant ce qui est réel.

Etant donné que tous nos actes sont conscients (même l'écriture automatique), nous ne pouvons que suggérer, essayer de nous rapprocher le plus possible de ce qu'est ou pourrait être l'inconscient.

Les rêves sont conscience, ils sont actes et l'intégrer comme tels délivrent des écueils de la psychanalytique.

Umberto Eco a écrit un livre intitulé "L'œuvre ouverte" (1962). Il déclare que les simplifications de la science comme celles de l'art ne sont que des prétentions à un ordre artificiel par rapport à ce qui fait toujours énigme dans l'art : la complexité du réel.

⁹ *Le Signifiant Imaginaire*-p.137

¹⁰ cf *Lagarde et Michard-XX^e siècle - coll.Littéraire*

L'œuvre doit donc toujours rester ouverte à une infinité d'interprétations. Elle requiert la participation active du lecteur, spectateur qui va la considérer comme un champ interactif, dépassant ainsi les principes de non-contradictions requis par la production d'un sens.

L'œuvre ouverte admettrait donc la pluralité en montrant des figurations fortes qui poussent le sens plus loin que le sens littéral nous le permettrait. Je pense que cette définition correspond parfaitement au principe même de la réalisation expérimentale.

Le thème que j'ai choisi est lui-même ouvert à toutes les suggestions possibles et imaginables. Mes recherches ne sont que de simples hypothèses traduisant ma vision du sujet.

b) Le jardin mystérieux

Enfant, Lynch passe des heures dans son jardin, et, plus particulièrement dans la forêt où travaille son père.

Il s'invente alors des mondes, des "histoires", à partir de ce qu'il voit dans la nature.

Observer les insectes, changer virtuellement les dalles de la terrasse en gigantesques pistes d'atterrissage pour les "mouches-hélicoptères", transformer par l'imaginaire un petit coin de jardin en jungle merveilleuse et inquiétante, seuls les enfants sont capables de cela. C'est à l'âge où le divorce entre rêve et réalité, entre le monde et notre propre corps n'est pas encore consommé.

Créer des univers parallèles c'est imaginer, rêver, et ce rêve se construit sur des bases réelles. Lynch "aime méditer sur un coin bien précis (comme une palissade, un fossé, quelqu'un qui creuse un trou, et puis une fille dans une maison, un arbre, et tout ce qui se passe dans cet arbre)".¹¹

La réalité est toujours présente mais elle entretient en son sein des degrés différents d'existence, d'actualisation. Changeante, ses limites ne sont jamais fixes, son glissement vers le monde du jeu, de la spontanéité et de l'étrange, sont autant de champs imprévisibles, énigmatiques. Le réel et l'illusion fusionnent et s'entretiennent mutuellement : Rien n'est jamais vraiment ennuyeux pour un enfant !

¹¹ *Les entretiens, p. 14*

c) La Magie de L'enfance

Hélas le jeu n'est pas éternel, la loi de l'argent reste incontournable, les investissements coûteux, le "départ" du petit village de Twin Peaks, (bulle virtuelle où les couleurs sont chaudes, les "doughnuts" succulents, les songes mystiques et les comptines sans fins...), tout cela coûte.

Il faut alors quitter l'enfance, parler de rentabilité, de mariage, de temps qui passe, de suite et de logique.

Lynch n'a jamais cassé son jouet : le passé idyllique baigne tous ses films, rayonne dans les décors, les architectures, le chrome des Cadillac, les vélos rouges et le bleu limpide du ciel... Né en plein "Baby boom", son enfance est marquée par les années cinquante qui le voient grandir. Lynch est originaire de Missoula, petite ville du Montana, représentant à ses yeux l'Amérique profonde.

Cette contrée forestière s'étend au Nord-Ouest, à la frontière du Canada située pour une bonne part dans les Rocheuses.

La forêt est l'une des plus importantes ressources économiques de la région.

Le bois tient d'ailleurs une place énorme dans ses films, ce qui prouve son attachement presque maladif à cette enfance qui ne veut pas mourir.

Son père, un scientifique, chercheur au ministère de l'agriculture *"faisait des expérimentations sur les maladies du bois et sur les insectes, il avait à sa disposition d'immenses forêts pour ses expériences"*¹². Lynch l'accompagnait souvent : son goût pour l'observation et l'expérimentation vient sûrement de ces journées passées en pleine nature ou dans le jardin renfermant toutes les surprises qu'en peut attendre le rêveur égaré.

Flâner, glisser sur la surface des textures, de l'organique, fait accéder à l'univers de l'imaginaire.

¹² David Lynch : Michel Chion édité par Les Cahiers Du Cinéma, Collection "Auteurs", p. 14

Lynch disait : *"Les rêves éveillés sont de tous les plus importants, ceux qui se produisent quand je suis tranquillement installé dans mon fauteuil". "J'aime plonger dans un monde de rêve que j'ai créé ou découvert"*¹³, cette phrase à la fois spontanée et synthétique illustre sa volonté de dévoiler ce qu'il y a derrière la fine pellicule de réel que l'on perce.

Comme *Alice au pays des merveilles*, le fameux conte de Lewis Carroll, il invite à revisiter la logique du réel, en faisant appel à la part d'enfance que l'on a sauvegardée.

Les similitudes entre l'œuvre du cinéaste et ce conte original sont souvent flagrantes.

Chez Carroll tout comme chez Lynch, lorsque la rétrospection s'opère, le jeu libéré de toutes formes de règles s'épanouit.

Par exemple dans le rêve d'Alice les rêves de la partie royale de croquet changent selon les désirs de la reine, deviennent complètement absurdes.¹⁴ : *"les joueurs jouaient tous en même temps, sans attendre leur tour."*

La logique, le langage structurant la pensée sont bannis au profit d'un mode de communication plus secret qui n'appartient qu'à l'imaginaire, la spontanéité pure.

L'élève Lynch est moyen, s'invente un langage codé afin de se protéger du système scolaire et du carcan que les mots renferment.

Ce langage imprécis, d'une apparente absurdité, traduit sa spontanéité enfantine et la variété des significations personnelles qu'il donne au monde.

Eagle scout, Missoula, Montana, notice biographique amusante dont Lynch se sert comme d'une signature lors du dossier de presse de *Wild At Heart* en 1990, est censée définir sa personnalité toute entière : il aime la campagne, passe un brevet de scoutisme...

Définir ce que l'on ressent est très souvent inefficace : cette vérité première de l'émotion doit alors être recréée artificiellement pour montrer, pour convaincre.

"C'est justement là que réside le pouvoir du cinéma. Et même là, on n'y arrive pas toujours parce que le rêveur y a cru à mille pour cent".¹⁵

¹³ *Les Entretiens par Chris Rodley, p. 17*

¹⁴ *Alice au pays des merveilles par Lewis Carroll, p. 128 - Editions Folio Classique*

Ainsi les mots dans les films de Lynch sont loin d'être prédominants.

Les dialogues sont épurés à l'extrême pour laisser jaillir une sous-conversation qui peut s'apparenter à celle qu'étudie Nathalie Sarraute dans son théâtre. ¹⁶ Cet univers du non-dit, ce "tropisme" Sarrautien est révélé par exemple dans les dialogues de Fred Madison et son épouse, Renée dans *Lost Highway* lorsqu'il l'interroge ("lire ? ...lire quoi, Renée ?")

La définition ne doit pas tuer la sensation, elle reste donc libre, fluctuante.

C'est en cela que la psychanalyse n'est pas une "science exacte" : elle est condamnée à un certain degré d'aléatoire, d'incertitude.

Prendre uniquement comme structure de l'œuvre les fantasmes et névroses du cinéaste serait restrictif : il faut étudier également la manière dont ils se développent esthétiquement.

Classer, cloisonner les images et les sons entre eux dans une perspective analytique les videraient de sens, les couperaient de l'univers dont ils sont extraits.

C'est dans le rapport, le contraste qu'une ambiance peut naître, que la sensation éclôt.

N'est-ce pas "*le contraste, qui fait fonctionner les choses ?*" ¹⁷ Ainsi, la confusion, l'aléatoire, la relativité ou la subjectivité, bien loin d'égarer, entretiennent l'acte créateur.

L'écriture automatique des surréalistes résultait de ce même cheminement d'esprit : la sensation, le rêve devenaient des territoires à explorer et l'acte spontané, plus ou moins inconscient s'érigait en démarche artistique.

Les tableaux de Ernst, Dali, les poèmes de Breton sont la résultante d'un processus conscient d'hypnose, d'introspection créatrice tout comme le sont les films de Lynch.

¹⁵ *Les Entretiens*, p. 17

¹⁶ cf. sa pièce "*Pour un oui ou pour un non*"

¹⁷ *Les Entretiens par Chris Rodley*, p. 15

Les forêts fascinent à ce titre le cinéaste, celles-ci se transforment pour l'occasion en gigantesques territoires magiques, libérés de l'homme et de son ordre apollinien.

Cette nature assimilée au père contraste avec la brutalité, l'étrangeté de la ville : les moteurs, les usines, la pollution et le feu fusionnant avec l'acier sont autant de formes qu'il feint de découvrir.

L'étrange règne dans l'obscurité des fumées carboniques et dans le mythe de la machine industrielle.

Lynch le rencontre au cours de ses visites chez "sa grand-mère maternelle de Brooklyn". *"En tout cas, de ces impressions nées d'une comparaison entre son cadre douillet d'enfant et les bruyantes métropoles "*.¹⁸

La mère de David voit aussi le jour à Brooklyn. C'est la femme au foyer stéréotypée de cette époque, elle est enseignante à domicile. Il vient souvent la voir en ville...

Le fait que ses parents soient de grands voyageurs ne veut pas forcément dire que son enfance ait été malheureuse ou ballottée.

D'ailleurs, disséquer la vie d'un artiste n'explique pas tout : certains détails ou situations de sa vie privée n'ont pas à être forcément explicités.

Le réalisateur et l'enfant qui sont en lui doivent rester insaisissables pour que l'œuvre filmique reste pure.

Comprendre son esthétique c'est aussi se plier aux règles capricieuses et toujours renouvelées de l'imaginaire.

Lynch se protège et le seul moyen de communication qu'il nous concède, c'est de se mettre en phase avec ses sensations. Le personnage de Dale Cooper dans *Twin Peaks, Fire Walk With Me* nous le montrent vraiment.

La *Red Room* de *Fire...*, les jeux d'ombres de *Lost Highway* sont autant d'exemples significatifs.

¹⁸ *Les Entretiens par Chris Rodley, p. 15*

Lynch jeune a donc des jeux solitaires, très peu d'amis du fait de ses multiples déménagements. Ainsi, il reste toujours "nouveau" pour ses camarades d'école.

Dans les "Entretiens", Lynch nous parle de sa vie nomade : "*On fait son trou quelque part et soudain, on est ailleurs : il faut se faire des nouveaux copains, il faut s'habituer à une autre disposition des lieux. Ça marche très bien pour certains gosses. Ils en tirent une capacité supplémentaire d'adaptation mais ça peut en déduire d'autres.*"¹⁹

Cette appréhension originale du réel va alimenter ses jeux, ses découvertes inédites, dans le refuge de son imaginaire.

La scène de l'intégration brutale à un lieu, à une foule inconnue est éternellement rejouée et développe sa rapidité de réflexion à une spatialité et une fonctionnalité spécifiques, au système social dans son ensemble.

Lynch en relèvera les constantes, les paramètres fixes.

L'expérience bien qu'enrichissante n'en demeure pas moins traumatisante pour l'enfant.

L'apprentissage des mots, du langage représentant sûrement des domaines trop pragmatiques pour son imagination débridée.

L'école devient "*un crime commis contre la jeunesse. On y détruisait les germes de liberté.*"²⁰

Loin des paradis du Montana, des mondes fantastiques de ses jardins et forêts il s'adapte, et affronte ses nouvelles peurs.

En bref, cette introduction aux mondes parallèles de *Fire* et de *Lost highway* ne pouvait pas se faire sans une immersion dans le monde de Lynch lui-même, non pas, encore une fois pour l'étudier sous l'angle de la psychanalyse mais pour mieux accéder à l'esthétique du cinéaste.

Il n'y a pas réellement de "vif du sujet", en ce sens que tout se tient chez Lynch : ses mondes parallèles naissent d'une "ambiance" qui est, elle-même, liée au pathos du créateur.

¹⁹ *Les Entretiens par Chris Rodley, p. 10*

²⁰ *David Lynch par Michel Chion, p. 17*

La spontanéité de son imaginaire s'allie à la technique la plus précise.

On peut là aussi souligner le paradoxe, la problématique entre l'art pur et la "technique" :
lequel des deux détermine l'autre ?

d) L'expérimentation selon Lynch

Dans l'analyse filmique, il y a bien d'autres paradoxes apparents, d'autres rapports originaux de la perception de l'espace : le rapport Lynchien du "tout et de la partie", du "dedans et du dehors", du "détail et de l'ensemble", celui de "l'endroit avec l'envers" ou encore l'utilisation spécifique du temps diégétique, lui-même alimenté par un montage inédit.....

Ces rapports originaux, ces jeux de déconstruction de l'espace et du temps sont le miroir du monde imaginaire. Les univers parallèles de *Fire* ou de *Lost Highway* s'expriment souvent par une abolition voire une mutation des repères spatio-temporels considérés comme normaux.

Le cinéma joue parfois avec ces normes sans que le spectateur ne soit choqué, car il intègre cela culturellement.

Mais Lynch repousse plus loin les limites du jeu et redistribue le temps et les espaces à sa guise ou plutôt selon une logique non explicitée qui provoque alors le trouble chez le spectateur.

Ce dernier se retrouve avec une sorte de "puzzle" à reconstruire !

Il renonce, ou n'essaie pas de comprendre et condamne, taxant ainsi le cinéaste de "snob", ou pire, d'intellectuel.

Lynch mérite d'être défendu contre ces attaques faciles.

Certes, il exaspère autant qu'il fascine : ses films que l'on taxe d'iconoclastes, d'absurdes ou de surréalistes sont en fait des pistes, des codes secrets conduisant le curieux, pas à pas, vers une autre dimension.

Nous serions alors tentés de dire que Lynch fait tout à l'envers.

Après quelques trente-deux heures de feuilleton appelé pour la télévision *Mystères à Twin Peaks*, il tourne un film : *Twin Peaks, Fire Walk With Me* qui retrace ce qui s'est passé "avant" tout cela : qui, pourquoi et comment tue-t-on l'héroïne, Laura Palmer ?

e) Le cas "Twin Peaks".

Malgré un climat noir et onirique, *Fire* n'est pas un film à suspense : La fin est connue puisque certains spectateurs ont suivi la série auparavant.

Imaginez une enquête policière dont vous et tout le monde connaîtriez déjà la future victime, son assassin et même ce qui le pousse à agir !

Le suspense n'est pourtant pas absent de cette "ambiance" étrange, qui se retrouve en filigrane dans chaque séquence.

Le film donne autant d'informations qui font implorer l'histoire : après un pandémonium hallucinatoire parsemé de signes artistiques secrets, *Twin Peaks*, le feuilleton, est vidé de sa substance pour laisser respirer un film qui peut et doit être vu séparément.

"La série est bien contenue dans le film, mais (c'est là l'humour spécial & la logique particulière des auteurs) sous une forme retournée".²¹

La première partie du prologue symbolise une inversion de l'ambiance de *Twin Peaks* la série.

On attache peu d'importance à la mort de Teresa Banks contrairement à celle de Laura Palmer, Chet Desmond n'a pas le charisme de Dale Cooper et la localité de *Deer Meadow* est aussi inhospitalière que *Twin Peaks* est accueillante !

Le film est alors perçu comme une œuvre originale qui représente un monde parallèle à celui de la série.

Fire Walk With Me figure à plusieurs égards une sorte d'envers du décor : déjà, le film est tourné après (1992), mais le récit débute sur ce qui précède le meurtre de Laura : Teresa Banks, une jeune lycéenne tout comme elle, est assassinée dans des conditions similaires un an auparavant.

Son cadavre est retrouvé le long de Wind River dans l'état de Washington.

²¹ David Lynch par Michel Chion, p. 173 – Editions Les Cahiers du Cinéma, Collection "Auteurs"

Sitôt informé, le chef du bureau du FBI, Gordon Cole (joué par Lynch en personne !) ordonne à l'agent Chet Desmond de le rejoindre pour faire le point sur cette nouvelle affaire.

Fire Walk With Me est une des phrases énigmatiques trouvées à l'endroit de l'assassinat de Laura Palmer, un vieux wagon abandonné sur une voie de garage. Cette devise donne son titre au film qui illustre les sept derniers jours de la vie de Laura Palmer.

Le principe du film diffère de l'ensemble du feuilleton par quelques "détails". L'absence d'enjeux narratifs : morte en sursis, Laura périra inévitablement à la fin du film. Son assassin, Bob, est déjà connu, ainsi que la force maléfique qui le gouverne ; une réduction notable du nombre de protagonistes, donc une absence de "subplots" ou actions parallèles, sur lesquelles reposait le suspense du feuilleton. Il y a apparition de nouveaux personnages, extérieurs au cercle de *Twin Peaks*, dans la première partie du film (située un an avant la deuxième), qui échouent dans le sordide camp de caravanes de Fat Trout, à *Deer Meadow*, dont le mystère reste entier et non résolu (cf. la disparition de l'agent Chet Desmond).

Il y a enfin un aspect général plus explicite de l'histoire (drogue, sexe, violence), qui se double d'un brouillage fantasmatique dû aux nombreux effets sonores du Dolby et à un montage-puzzle des scènes de climax (le meurtre de Laura par son père, Leland Palmer, les fréquentes surimpressions lors des manifestations du Monde Noir) accentué par une expérimentation visuelle dans certains plans (flashes, éclairages monochromes, plans médicaux intra-buccaux).

L'un des principaux griefs que l'on pourrait formuler à propos de *Fire* (fascinant par son absence d'intrigue linéaire et sa gratuité), c'est de trop mettre en lumière certains points.

Lynch rationalise les crimes en les reliant à un problème d'inceste auparavant sous-jacent ("*Il était important que le film en parle*" a-t-il dit à sa sortie) et illustre parfois brillamment les scènes d'orgies sous-entendues dans le feuilleton.

En bref, il explicite une partie du non-dit.

Dans les "Entretiens", ainsi que dans l'ouvrage de Chion, il s'attache à plusieurs reprises à l'idée qu'il puisse y avoir des situations inexpliquées.

Cet indicible entretient l'étrange, comme les bûches de la forêt de *Twin Peaks* qui nourrissent le feu, symbole du mal.

Le feu peut se changer en un énorme brasier incontrôlable.²²

Le mystère envahit la logique du réel comme la fumée opaque qui s'insinue dans la villa de Fred Madison, il obscurcit la raison jusqu'à ce qu'il n'y ait plus que lui-même.

Alors tout peut arriver : la magie recèle des rêves mais aussi des cauchemars, celui de l'ascension progressive vers la schizophrénie traitée dans *Lost Highway* et dans *Fire*.

Les mondes parallèles interfèrent avec la réalité et les personnages de Fred Madison et de Laura Palmer qui se perdent alors dans un monde fantasmagorique.

²² cf. le premier plan de *"Wild At Heart"*

3) SURFACE ET PROFONDEUR

Nous devons sans plus tarder considérer de quelle manière "l'ambiance" lynchienne s'installe imperceptiblement au point de faire basculer la diégèse et la réalité filmique dans le fantastique.

Ce climat onirique qui plane dans cette petite ville de *Twin Peaks*, comment se crée t-il ?

Quels sont les mécanismes de fabrication, de fonctionnement de cet univers si particulier ?

L'étrange nous conduit bien souvent au surnaturel, au paranormal et au mystère : aux mondes à la limite de la réalité, de la raison et de la folie.

C'est donc cette frontière jamais franchie ni d'un côté ni de l'autre qu'il faut mettre en relief.

Lynch glisse sur la surface du réel, en fait ressortir des aspérités : ses "illogismes", son absurdité intrinsèque et surtout, la terrifiante profondeur obscure et insondable, dont parle Deleuze.²³

²³ Gilles Deleuze- cf Nietzsche et la philosophie

L'étrange banalité des choses.

Ce rêve que nous nous proposons de partager sera réglé par l'hypnotique et apparente banalité des situations filmiques.

Lynch pose un décor, que ce soit une petite ville perdue dans l'état du Washington ou bien une résidence confortable de Los Angeles, il représente un théâtre où se jouent des forces surnaturelles émergents dans un climat et une tension surprenante, rarement égalés dans l'histoire du cinéma.

Dès le début de *Lost Highway* le malaise est palpable : le doute s'installe lorsque Fred Madison entend la phrase jetée dans son interphone "*Dick Laurent est mort*".

Il y a intrusion d'une présence que l'on soupçonne malfaisante.

Dans *Fire* la scène du restaurant le Happ's à Deer Meadow ou celle du Road House à Twin Peaks dévoilent la folie rentrée des personnages, les vices de cette bourgade apparemment paisible.

Dans ce décor subsiste un peu de ce jardin mystérieux que David enfant explorait.

Cette observation de la nature qui l'entoure, de la matière en général, s'exprime artistiquement. Son amour pour la campagne, son côté expérimentateur, l'ont conduit à une autre perception de la "surface" des objets.

Cette surface, que nous appellerons plus pragmatiquement texture, se trouve alors totalement redéfinie.

Lynch est fasciné par l'organique, il s'invente des univers prenant leurs sources dans les structures mystérieuses de la matière.

Là encore, Lynch garde son regard d'enfant, préserve la beauté mystérieuse, la magie d'une matière ou d'un élément.

Très tôt il se rend compte que la nature est immense et que l'homme ne pourra jamais la dompter. Elle est aussi synonyme de danger: La force des éléments, la sauvagerie animale, le principe de sélection naturelle, entretiennent chez lui cette notion de relativité.

L'humilité et le respect craintif dont il fait preuve envers son environnement, prouve déjà sa prise de conscience précoce, de son rapport au cosmos, de son attachement au "tout".

Cette appréhension du tout, c'est l'écart qui existe entre la surface des choses et ce qu'il y a "en dessous".

La fumée, l'eau, le velours, le feu, la "neige" d'une télévision, sont autant de mouvements ondulants, cachant mille menaces, rappelant l'immensité de l'univers. Ces éléments se froissent et se tordent, faisant l'objet de forces naturelles extérieures, ainsi, par exemple l'eau est "hantée" naturellement par le vent qui plisse sa surface. Tout au long du générique de la série *Mystère à Twin Peaks* elle tombe en cascade, puis s'écoule lentement, s'étale avec une douceur insidieuse et donne à la série son ton et son rythme.

Chez Lynch, les mondes parallèles ne peuvent s'instaurer sans un climat étrange. Cet étrange, au fur et à mesure que nous avançons dans *Fire walk with me*, ou *Lost Highway*, se transforme en surnaturel.

Pour pénétrer le surnaturel, le spectateur et le cinéaste lui-même doivent au préalable modifier leur perception respective de la texture des objets, des éléments et prendre du recul par rapport à leur image.

Ainsi, le cinéaste, lors du tournage d' *Ereaserhead*, s'est intéressé à disséquer un chat pour expérimenter certaines idées de texture pour le film: "*J'ai examiné les membres, les membranes, les poils, la chair, la peau, il y a tellement de textures qui, sous un certain aspect, sont grossières... mais qui, quand on les isole et qu'on les considère de façon plus abstraite deviennent si belles.*" ²⁴

Loin de s'arrêter à la matière concrète de ce qui l'entoure, Lynch va jusqu'à penser que même "un mot peut être une texture". ²⁵

²⁴ *Les Entretiens par Chris Rodley, p. 56*

²⁵ *Les Entretiens par Chris Rodley, p. 20*

L'homme, parfois dans sa perception sensible, dans sa "psyché", assimile un mot à un objet précis: "*Quand on roule en voiture, on voit des câbles, des nuages, du ciel bleu ou de la brume et on voit aussi beaucoup de mots et d'images. On voit des pancartes et des drôles de lumières et les gens finissent par se perdre*".²⁶

Il y a, là aussi, une réflexion sous-jacente sur les influences de nos sociétés modernes et des médias sur l'inconscient collectif. Cette crise du sens, souvent décriée par sociologues ou philosophes, nous conduit à assimiler un objet et son image.

La texture représente alors l'image d'un objet, et devient malgré un aspect très concret, une pure abstraction, un concept. Cette texture devenue concept pour un cinéaste est modifiée, elle a une existence propre, elle a elle-même une "psyché".

C'est aussi une des clés qui conduit aux mondes parallèles. Lynch joue avec la texture pour créer son éthique propre et une perception différente de notre univers. Bref, le tout, pour lui, "*c'est quand la surface se plisse et ondule*".²⁷

La forêt, l'eau, le feu sont des entités récurrentes de son œuvre filmique.

Elles sont reliées au cosmos par l'influence du vent, du climat. Passer de la perception sensible d'un objet à une conception holiste de l'univers, tel est le cheminement d'esprit de l'artiste. Cette mutation dans notre perception, Lynch la traduit également par un changement dans les échelles. Dans *Lost Highway* les plans rapprochés du visage d'Alice dans la vidéo pornographique, des papillons brûlants dans la lampe de l'appartement de Pete ou du visage du gardien de prison nous montrent la focalisation émotionnelle, la "cristallisation", du personnage sur un fait apparemment banal.

Dans *Lost Highway* lorsque Dick Laurent est égorgé en plein désert et que l'homme-mystère est "présent" sur les lieux du crime (fournissant même à Fred le couteau qui blessera mortellement le mafieux) un changement d'échelle original s'opère.

L'homme-mystère tend à Laurent un téléviseur portable qui retrace les nombreux extraits de ses productions pornographiques : nous voyons en plan rapproché Laurent étendu sur le sol,

²⁶ *Les Entretiens par Chris Rodley, p. 20*

²⁷ *David Lynch par Michel Chion, édité par les Cahiers du Cinéma, page 234.*

tourné de dos au trois quarts, la main crispée sur l'appareil, et les yeux rivés sur le minuscule écran vidéo reconnaissable à son aura bleutée.

La caméra subjective prend le relais dans le plan suivant : cette fois le film vidéo a pris tout l'écran et l'on reconnaît avec facilité une Renée en dessous affriolants (noirs comme ses longs cheveux) étendue sur un lit dans une pose provocante.

L'image de sa nudité est remplacé par un plan rapproché de deux femmes voluptueuses, dans le plus simple appareil s'embrassant avec fougue.

C'est alors qu'un plan général de l'appartement d'Andy (intérieur nuit) nous montre une réunion orgiaque d'amis mafieux de Laurent. On devine d'ailleurs celui-ci en arrière plan en train d'embrasser Renée près du projecteur.

Est-ce le souvenir voluptueux de Laurent ou n'est-ce qu'une image élaborée par la paranoïa de Fred ?

L'écran vidéo dans le plan général lui succédant n'est plus celui du téléviseur mais celui d'Andy : deux "amatrices" se déshabillent.

Laurent et Renée s'embrassent, ils sont accompagnés d'Andy (les trois en plan américain) et regardent avec un voyeurisme non dissimulé une série d'extraits sordides et pervers de leurs films amateurs (peut-être regardent-ils ces films en entier mais Lynch opère des éclipses pour ne retenir que le concept filmique.

Nous pouvons remarquer au passage la brève mais impressionnante interprétation du musicien Marilyn Manson, secoué de spasmes dans la frénésie des stroboscopes.

Cette séquence se termine par un plan tourné là encore à la vidéo de trois femmes en plein ébats.

Le morceau de Ramstein illustrant à merveille la perversité des plans vidéo s'arrête : un premier coup de batterie appartenant au morceau de musique retentit. Il marque avec une parfaite coordination dans le montage le passage du dernier plan vidéo (les trois femmes) à la "réalité" : Laurent agonisant, tenant à la main le minuscule téléviseur.

La vidéo a repris la taille de l'appareil alors qu'elle prenait à l'instant tout l'écran.

Mais Lynch ne s'arrête pas là dans l'originalité du montage : il y aura un bref retour à la vidéo cette fois filmant le "réel" "hic et nunc" : l'homme-mystère et Fred (plan général) observant le maffieux hébété, baignant dans son sang.

Le même plan lui succède mais cette fois Lynch revient au support cinéma (la teinte bleu-pâle du film vidéo a disparu).

Dans ces changements d'échelles de plans, de supports, (vidéo, cinéma) Lynch fait voyager le spectateur dans l'intériorité des fantasmes : on change virtuellement de lieu (le désert puis l'appartement d'Andy), on joue avec la notion de temps ainsi que celle du virtuel, du réel et de ses correspondances (l'homme-mystère enregistré par le téléviseur-camescope : est-il vu par Fred ou Laurent ?).

La référence à *Peeping Tom* ici est flagrante : le regard sera déplacé, redistribué mais toujours renvoyé à lui-même, à un voyeurisme malsain.

La matière d'un objet appartient aussi à des micro-mondes que l'on ne perçoit pas, mais que l'on peut imaginer.

Ce sont les atomes, la gravité, la densité, un rapport différent de l'espace et du temps. On retrouve donc cette conception originale dans son cinéma : *"J'aime à voir dans une scène, dit Lynch, une petite chose qui en soi n'est rien, mais qui dans le contexte et dans la balance avec les choses qui l'entourent se détache et brille, et fait fonctionner différemment le reste"*.²⁸

Le cinéaste fait assez souvent référence, dans ses très rares interviews, à ce qu'il appelle "l'œil du canard". Le canard représente une curiosité pour les rapports à la fois disproportionnés et harmonieux qui entretiennent les composants et le tout de son anatomie. Le changement d'échelle peut donc s'exprimer aussi par une focalisation d'une "partie" par rapport au "tout" d'un objet: Ainsi, lorsque le cinéaste s'adonne à ses dissections d'animaux, il en arrive à la conclusion suivante: *"Très souvent, lorsque l'on n'aperçoit que la partie, c'est*

²⁸ David Lynch, par Michel Chion, p. 217

*encore pire que de voir le tout"... Le tout a peut être une logique, mais hors de son contexte le fragment prend une valeur d'abstraction redoutable".*²⁹

Créer de l'abstraction, c'est créer un monde original et c'est une partie de cet univers qu'il nous fait partager parfois dans ses films.

Lorsque la surface ou la texture se plissent et ondulent, c'est que les mondes occultes tentent d'émerger, et ces forces indicibles qui rappellent celles qui s'exercent dans l'œuvre de H. P. Lovecraft tentent d'interférer avec notre univers. Ces forces dont on ne soupçonne pas la puissance n'évoluent pas dans les mêmes repères spatio-temporels que nous.

Pour Lynch, *"une scène est toujours à l'intérieur de quelque chose de plus grand"*³⁰ Cette entité supérieure, innommable, crève parfois la surface du réel, la texture d'un objet. Il se produit filmiquement et conceptuellement un "retournement de l'espace". Une matière renferme "bien plus de monde" qu'il n'y paraît au dehors. Un paradoxe par rapport à l'échelle se manifeste alors et s'exprime par un leitmotiv Lynchien *"le dedans est plus grand que son dehors"*.

Dans *Lost Highway* lors de la "transformation" de Fred dans la prison, l'espace est distordu en flashes lumineux prenant tout l'écran.

A la fin de *Fire la Chambre Rouge* remplace la forêt dans une surimpression spectaculaire.

Lynch valorise techniquement le fait que le réel est une surface que l'on peut percer et que la Chambre Rouge contient celle-ci.

Le problème pour Lynch est de contrôler de manière filmique ces variations, afin de ne pas désorienter totalement le public. Cette imbrication dans les rapports d'échelle doit être comprise et ressentie par le spectateur comme contenant une certaine logique. Il faut donc des liens filmiques entre les différents univers qui entretiennent une communication plus ou moins rationnelle par des passages et des sas élaborés. Les passages sont construits à partir de notre propre perception du monde, mais c'est l'artiste qui les exprime.

²⁹ *David Lynch, par Michel Chion. P. 216*

³⁰ *David Lynch, par Michel Chion, p. 204*

Lynch par l'observation, nous fait voir des mondes contenus dans d'autres.

Observer n'est pas forcément voir : par exemple le meurtre de Renée dans *Lost Highway* n'est suggéré que dans le long fondu au noir après le passage de Fred dans l'obscurité de son appartement.

Il représente la césure, l'acte central du film mais n'est pas montré (sauf sur un support vidéo très flou et lors de son cauchemar qu'il raconte à son épouse).

Ainsi l'univers de la pénombre en contient d'autres : ceux du fantasme refoulé ou non, ceux de l'horreur indicible d'une possession.

En fait, notre perception des mondes parallèles lynchiens trouve sa source dans la sensation. Lorsque l'on questionne l'artiste sur ses inventions, son rapport très original avec l'environnement et ses thématiques favorites, il donne le sentiment d'être quelqu'un de très intuitif, il répond le plus souvent de manière évasive, privilégiant sa propre sensation dans la construction pourtant minutieuse des mondes parallèles. Dans les entretiens de Chris Rodley, il nous parle de la révélation qu'il a eu avec la fameuse Red Room de *Fire walk with me* et de *Mystère à Twin Peaks* : "j'appuyais ma tête sur cette voiture très chaude, mes mains étaient posées sur le toit et le métal était vraiment brûlant, alors la Red Room a surgi dans mon esprit, il y avait petit Mike et il parlait à l'envers"³¹

Ici la sensation est le ferment de l'imagination et le rapprochement avec les surréalistes devient évident.

Lynch confère à son acteur fétiche et fils spirituel, Kyle MacLachlan, toute cette part d'intuition et de méditation onirique, en lui donnant le rôle du célèbre agent du FBI Dale Cooper, dans la série *Mystère à Twin Peaks* ainsi que dans le film *Fire walk with me*.

Dale Cooper est une sorte de personnage intuitif, véritable incorruptible, pince-sans-rire, guindé, grand amateur de café et de "doughnuts".

Il est tour à tour grand mage et poète, fréquemment visité par des apparitions anormales. Il pratique des méthodes de méditations tibétaines, qui lui permettent d'entrer en contact avec

³¹ *Les Entretiens par Chris Rodley, p. 126*

ces manifestations surnaturelles, de pénétrer les rêves et l'inconscient des personnages, tels que Laura Palmer, qu'il recherche sans réellement connaître.

Dans la série Cooper enquête sur le meurtre de Laura Palmer. Le film ne prétend pas résoudre véritablement l'énigme, même si l'agent apparaît, à la fin, tel un ange gardien dans la Red Room.

C'est par la sensation et le regard déformant de Fred Madison dans *Lost Highway* que le dédoublement de la personnalité, symbolisé par le passage dans un autre univers, s'opère.

Bref, toute la première partie de cet essai sur les mondes parallèles nous incite à penser que le cinéaste les mûrissait depuis longtemps dans son esprit.

Tout jeune déjà, Lynch est un manuel, il scie du bois avec son père et passe son temps à construire des cabanes avec des rondins d'arbres. Cet univers de forêts et de cabanes fonctionne en véritable refuge pour l'imagination. Il est perçu par ses camarades d'école comme "décalé", voire anormal. Cette cabane perdue dans le désert de *Lost Highway* ne représenterait-elle pas l'âme de l'artiste lui-même ? Ou l'image d'une mémoire enfantine qui se réactualiserait spontanément ? Nous nous apercevons, en fait, que les mondes parallèles lynchiens dépassent le cadre même de ses films et qu'ils ne sont pas forcément hors réalité.

Les trois *Twin Peak* "(le pilote intitulé "Qui a tué Laura Palmer ? " sorti en Europe doit lui aussi être pris en compte) se recourent également de manière singulière.

Ce sont les problèmes financiers qui entament la part de rêve infini. C'est enfin la vie propre de l'artiste, avec ses réussites et ses échecs, le rapport que ce dernier entretient avec "le" monde.

Le chapitre abordé dès à présent se centrera plus sur l'acte créateur à proprement parler. Une fois vu le processus d'installation des "mondes parallèles", étudions de quelle manière ils s'expriment à l'écran philosophiquement et techniquement.

4) "IL FAIT NOIR"(cf. "*Blue Velvet*")

a) Les personnages.

Lynch continue à exprimer ses rêves, ses fantasmes et ses problèmes existentiels à travers son œuvre, et plus particulièrement ses personnages qui sont, tout comme lui, "*perdus dans les ténèbres*"³².

Le héros lynchien, en effet, est fréquemment possédé ou visité par des forces supérieures qui le manipulent. Il est englué et perdu dans un monde d'illusion, de faux-semblants. Laura Palmer ou Fred Madison sont des entités dispersées, en crise avec leur "moi" profond, ainsi qu'avec le reste du monde. Ils perdent pied, n'ayant plus de référent objectif, de repères affectifs et psychologiques; Ils doivent alors réinventer une histoire, celle de leur vie passée et à venir.

L'immersion dans l'univers du fantasme est parfois si forte chez Lynch, que nous avons le plus souvent du mal à distinguer le virtuel de la réalité filmique et diégétique.

Le doute s'installe chez le spectateur quant à l'existence objective et concrète de certains personnages, comme celui de Dick Laurent dans *Lost Highway*. Celui-ci apparaît en chair et en os dans la seconde partie du film mais n'est-il pas le produit du délire pathologique ? (d'autant plus que dès le début du film il est censé être déjà mort !)

D'autres personnages ont ce même statut instable et peuvent aussi bien glisser du réel vers le virtuel. Le manchot que nous apercevons dans *Fire walk with me* apparaît à Bob-Leland un court instant; Leland l'a-t-il imaginé ou était-il bien là ?

³² *Les Entretiens par Chris Rodley, p. 19*

Cette perte des valeurs rêve-réalité, chère au cinéaste, induit le spectateur en erreur, le déroute, dès qu'il s'agit de la notion d'existence objective d'un personnage. Il y a alors un effet incroyable d'implication du public qui devient alors lui-même un personnage en quête d'existence. Cette relativité de la notion d'existence lui fait entrevoir un manque d'ordre ontologique.

Les mécanismes mentaux de l'organisation de notre réalité sont déconstruits, affaiblis par l'artiste.

Cet univers filmique, truffé de "trompe-l'œil," n'est jamais stable. Il appelle un ailleurs, toujours inaccessible, mais en même temps très présent. C'est une façon pour Lynch de jouer avec la notion du vide, toujours là, dévorant les personnages progressivement pour ne laisser la place qu'à lui-même. Le vide c'est aussi ce tout, ce cosmos symbolisé par cette forêt luxuriante et primitive de *Fire walk with me*, ce désert et la route perdue de *Lost Highway*, lieux insolites dans lesquels s'évanouissent l'espoir, la santé mentale ou toute forme de rédemption. Et cela, définitivement.

b) L'espace, ce monde parallèle.

Pour Lynch, le fait que nous vivions tous dans un rêve est établi. Il y a aussi plusieurs mondes, plusieurs espaces possibles s'imbriquant les uns dans les autres à l'intérieur de nos rêves et qui communiquent, s'interpénètrent avec une certaine facilité, une apparente logique.

Il expérimente lui aussi cette logique du rêve, ces espaces mobiles par le changement d'échelle. Concrètement, un montage original de gros plans alternés avec des panoramiques ou plans généraux, vise à passer du microscopique à l'immensité du cosmos.

Lorsque Fred est incarcéré dans *Lost Highway* un gros plan de son visage alterne avec l'immensité du désert ou sur un plan macro de la vidéo prenant tout l'écran (mutilation de Renée).

Il nous montre par de savants dosages techniques une certaine conception holiste de l'espace, mais nous montre surtout que "*le microcosme ne reproduit pas exactement le macrocosme et réciproquement*".³³

Ces deux "mondes", bien que liés entre eux, possèdent des champs expérimentaux différents. Cette pratique lynchienne est fréquente et les exemples sont nombreux. Au début de *Blue velvet* l'avion dans le ciel contraste fortement avec le gros plan progressif de l'oreille décomposée, dévorée par les fourmis.

Dans *Wild at heart* le plan général d'un brasier, parfaitement réussi d'un point de vue filmique, s'évanouit pour laisser en surimpression le très gros plan d'une allumette se consumant dans l'obscurité.

Dans *Fire walk with me*, la caméra dite "subjective" projette l'intérieur de l'ongle appartenant à Teresa Banks en très gros plan macroscopique... L'associé de Desmond l'examine ici au microscope !

³³ *David Lynch, par Michel Chion, p. 205*

Enfin, dans *Lost Highway*, l'agrandissement anormal d'une araignée grimant au plafond ou des insectes se brûlant à la chaleur d'une lampe en verre nous propulse dans des espaces toujours renouvelés. Paradoxalement ils peuvent exister et se développer sous nos yeux, à l'intérieur de n'importe quel espace déjà repéré.

Il y a dans cette méthode filmique déjà très originale, une sorte de vertige des contrastes qui s'opère. Pour Lynch, il faut que le contraste s'exprime. Il crée celui de l'univers des tailles.³⁴

Dans la première partie de *Lost Highway*, l'étroitesse et le confinement de l'appartement de Fred Madison contrastent de manière pertinente avec la seconde partie où l'on peut apercevoir de grands espaces symbolisant la liberté qu'a pris Fred-Pete par sa transformation.

Si l'on ne "dissèque" pas les différents espaces (ou que l'on n'étudie pas leur rapport entre eux) si l'on ne met pas à jour leurs variations intrinsèques, on ne peut pas réellement saisir la vie dans son essence.

Lynch considère l'acte créateur comme un acte révélant la discontinuité originelle de la vie, comme représentant un certain continuum naturel, ici le paradoxe est flagrant : Lynch pense l'univers dans sa globalité alors que l'artiste qu'il est agit parfois en séparateur de mondes par la création. Mais cette problématique peut être aisément dépassée par le simple fait que nous savons pertinemment que les champs d'expérimentation des différents espaces n'ont pas tous la même importance. La notion de relativité ne lui échappe pas dans les deux conceptions.

En fait il faut nous laisser prendre au jeu de l'esthétique du cinéaste en considérant ces changements d'échelle comme des symboles, des analogies ou des oppositions véritables prenant alors toute leur envergure onirique et artistique. Ils illustrent parfois plus qu'ils n'expliquent, entretiennent l'étrangeté et l'ambiance particulières de ses films.

³⁴ cf. le nain et le géant dans la série "Mystère à Twin Peaks"

Ce rapport original à l'espace a pour origine la fascination que Lynch a eu étant jeune pour le développement des grandes villes, la "panique provoquée par la ville et l'attachement à un passé de rêves idylliques ont certainement contribué à la peur de l'espace si évidente dans ses films souvent exprimée par l'utilisation du Cinémascope. Les personnages, tels que Fred Madison dans *Lost Highway*, sont encerclés d'espaces vides, piégés par l'incertaine géographie de leur propre vie".³⁵

Laura Palmer ne trouve nulle part le repos, même auprès de sa meilleure amie Donna; elle se sent persécutée, poursuivie par le mal qui prend la forme de "Bob": personnage inquiétant au visage grimaçant et aux cheveux hirsutes.

Il peut investir tous les espaces et l'épier sans répit, "l'insécurité, l'aliénation, la perte de l'orientation et de l'équilibre sont parfois si aiguës dans le *Lynchland*, qu'on se demande s'il sera jamais possible de se sentir "chez soi".³⁶ Lorsque Chris Rodley parle de "l'incertaine géographie de leur propre vie", il fait allusion bien sûr au fait que beaucoup de personnages lynchiens sont dérangés psychologiquement ou bien ne contrôlent pas leur destin ni leur "psyché", leurs errances se manifestent le plus souvent par une perte des normes spatio-temporelles, ils s'immergent dans des univers pas forcément gérables, leurs déplacements inconscients aléatoires ou volontaires d'un espace à un autre tend à montrer cela.

Laura sera séquestrée dans un wagon abandonné pour être exécutée par Bob-Leland. Elle est au préalable ligotée par un certain Léo et Jacques Renault, agent du Mal et gros bonnet de la drogue. Chester Desmond disparaîtra après la découverte de la bague de Teresa Banks, sous ce même wagon, durant le prologue de *Fire* : même les agents incorruptibles sont amenés à visiter des lieux, guidés par leur devoir et leur intuition mais ils sont le plus souvent influencés par les rêves, les méditations (cf. Dale Cooper)

Cette ambiance de songes est extérieure, indépendante de leur volonté.

Pete-Fred se retrouve dans l'obligation de fuir dans le désert avec Alice-René.

³⁵ *Les Entretiens*, p. 6

³⁶ *Les Entretiens*, p. 6

Ils doivent trouver un "fourgue" qui pourra leur donner de l'argent en échange de toute la drogue, les bijoux, les affaires personnelles qu'Alice a volés chez un certain Andy, ami de Dick Laurent mafieux notoire. Il est encore "obligé" de se cacher pour vivre son idylle avec Alice. En effet, elle est la petite amie de Laurent et il doit régulièrement changer de lieu pour ne pas éveiller les soupçons du gangster jaloux et violent.

A l'écran Lynch manifeste ces changements d'espace par des "éclipses"³⁷ de personnages, des disparitions prolongées et mystérieuses dans *Fire* (Jeffries, Desmond et même Dale Cooper dans le vingt-neuvième épisode de la série). Ces disparitions représentent les sauts qu'ils effectuent d'un monde à l'autre. Lynch s'amuse avec la présence-absence de ses personnages, il exprime, par ce biais, le fait que les mondes parallèles existent par ces transports et qu'ils peuvent émerger, percer la fine pellicule de réalité. Cette dernière représente un carcan pour l'expression souvent bigarrée et toujours libre du vaste rêve qu'est la vie.

Les personnages lynchiens ont tous un point commun: Ils n'existent qu'en fonction d'un espace, le "héros" habite un cadre, une totalité, un monde qui est sa bulle et son lieu de naissance, montré comme le comprenant dans ses rangs, l'emprisonnant. Ce monde est exposé au début du film³⁸ (la nature mystérieuse de *Fire*, la petite ville de Twin Peaks où Laura habite, le confinement de l'appartement, de la prison dans le cas de Fred Madison – *Lost Highway*).

Il faudrait apporter tout de même une petite nuance aux propos de Michel Chion dans la mesure où l'univers qui nous est donné de voir au début de *Fire* n'est pas réellement représentatif de la suite des événements, de l'enfermement de Laura dans la drogue et ces mondes surnaturels, par exemple. Nous ne percevons l'univers de la jeune fille qu'au second tiers du film, lorsque le père est mis en scène progressivement.

Dans *Lost Highway*, Fred Madison est complètement "libéré", durant la seconde partie qui débute par sa "transformation" en Pete Dayton. Ce dernier mène, en effet, une vie

³⁷ cf. le Lynch kit de M. Chion

³⁸ Michel Chion, p. 95

trépidante, pleine d'action et de rebondissements, à l'image de son personnage héroïque et viril.

Même si la névrose que l'on soupçonne chez Fred Madison projette l'image de cet "autre" fantasmagorique et qui est prisonnier d'un processus mental qui le réduit à la folie, cette névrose provoque en lui des hallucinations extatiques de bonheur parfait (cf. la scène où il fait l'amour dans le désert avec Alice).

Mais ses rêves finissent toujours par tourner au cauchemar ("- Je te veux, Alice", réponse : "- Tu ne m'auras jamais! ").

La souffrance devient alors d'autant plus aiguë que le rêve était splendide.

C'est un personnage frustré qui ne se révèle réellement que dans des brefs instants au cours de son ascension vers la folie. Ce monde dont parle Chion, oppressant le héros lynchien, semble plus représenter celui du réel filmique du quotidien que celui du fantasme. Parfois les univers occultes apparaissent de manière détournée, indirecte : ils intègrent le réel par de simples attitudes, postures des personnages que l'on perçoit comme étant possédés, sous influence.

Chez Lynch, les statuts de la marche, du debout, du couché sont déterminants en ce qui concerne sa propre perception des choses : flâner, se promener, rester immobile, observer les choses que l'on redécouvre, puis s'asseoir pour méditer sur ce que l'on voit et enfin finir par s'étendre pour embrasser l'univers naturel fondé sur la sensualité.

La source de la connaissance que représente la sensation s'accompagne d'une gestuelle, d'une posture particulière. Le coucher représente la méditation, le rêve, la réflexion. C'est aussi la mort et le flux du temps qui s'écoule. Chion traite plus précisément de la notion "to float", flotter en anglais.³⁹

"Donna et Laura, allongées sur des divans, dans *Fire Walk With Me* sont vues comme des poissons flottants dans un aquarium, elles parlent justement du sentiment de "chuter dans le vide". Ce qui conduit au monde occulte c'est ce sentiment "d'être entre deux eaux" comme

³⁹ *David Lynch par Michel Chion, p.211*

un poisson "dans un aquarium", c'est le rêve, la projection de notre pensée, de notre esprit dans un espace réel ou virtuel. En bref, un état de rétrospection originel que l'on examine déjà dans *L'échelle de Jacob*⁴⁰ (film de science-fiction sur le thème de retour à l'animalité).

Il se situe entre la vie dite active et la mort.

Lorsque les personnages flottent, c'est pour effectuer un voyage intérieur, celui de l'esprit qui divague dans les lieux imaginaires ou réels qui ont pour caractéristique commune de ne plus contenir de repères spatio-temporels stables.

Chez Lynch, l'introspection est active, et a des effets sur la vie réelle des personnages qui s'inventent alors un nouvel univers guidé par ses volontés, ses peurs, ses fantasmes.

Le rêve, le fantasme ne sont jamais innocents, en ce sens que le héros lynchien est conscient de ses actes mais qu'il se cache la réalité morose et sombre, volontairement en la remplaçant par un univers qu'il a créé de toute pièce.

Laura Palmer se plonge dans la prostitution, la drogue, accédant à un enfer qu'elle trouve plus supportable que les abus quotidiens de son père sur sa personne. Elle s'imagine être violée par une entité maléfique (Bob) et se ment à elle-même, ainsi qu'à ceux qu'elle aime.

Fred se transforme en Pete oubliant ainsi sa condition de mari impuissant et trompé. Le héros lynchien crée le monde mystérieux, surnaturel, qu'il "découvre" apparemment.

Chez Lewis Carroll, Alice paraît surprise par le pays magique qu'elle visite, mais quelque chose se passe, ou plutôt commence quand Alice entre en scène, comme si son regard avait le pouvoir de déclencher le mécanisme d'une boîte à musique. Les personnages se meuvent, s'interrompent, reprennent à la "case départ", dès qu'elle a détourné les yeux. Mieux encore, elle crée les personnages qu'elle va rencontrer et presque les événements qui vont leur arriver.

Lorsque nous rêvons, nous avons toujours l'impression que c'est notre personne qui détient la vérité et que l'univers s'offrant à nous est absurde. Cet absurde, tant valorisé par Breton et les surréalistes, ainsi que le mouvement Dada de Tzara fascine le cinéaste au point de l'intégrer en permanence dans l'univers onirique de ses films : les influences de Bunuel

⁴⁰ réalisation-Michael Bennet 1989-

(*L'âge d'or*, *Un chien andalou*) ne sont pas moindres dans la manière qu'a Lynch de ne rien expliquer, même s'il donne à voir, de superposer des images et des symboles en laissant le subconscient du spectateur faire le tri et s'acheminer vers la critique raisonnée.

Comme l'Alice de Carroll, Lynch est un créateur qui a besoin du rêve comme moyen de déplacement dans l'espace et sa position favorite devient celle qui s'impose dans ces moments : le coucher.

Paul Atréide dans *Dune* entend la célèbre phrase énigmatique : "le dormeur doit s'éveiller", il doit prendre en main son rêve qui détermine son avenir. Le héros lynchien voyage sans quitter sa couche, pénètre dans le labyrinthe de son esprit, en découvre ses portes, ses fêlures, ses recoins obscurs comme Alice tentant d'accéder au jardin mystérieux avec sa clé magique.

Le parallèle entre l'imaginaire de Lynch et celui de Carroll est d'autant plus tentant que dans les deux œuvres se dégage l'idée de l'imbrication du rêve dans le rêve, du mystère dans le mystère. Le personnage tâtonne, se trompe, emprunte de multiples directions, finit par se perdre lui-même dans un univers fantasmagorique.

Dans *Fire*, Laura déstabilisée psychologiquement, se réfugie dans le vice puis réalise brutalement qu'elle fait fausse route. Ce faisant son désespoir ne fait que s'accroître et sa perte de repères s'accroître.

Elle replonge alors dans la facilité, car pour elle se battre apporte trop de souffrances.

Le tourment de son âme prendra fin en même temps que son anéantissement physique. *Fire* présente une Laura Palmer dont la transparence des sentiments se projette sur son visage : Sheryl Lee, possède un naturel et une palette d'expressions nuancées d'une efficacité remarquable pour le rôle.

Le monde parallèle se manifeste de manière là aussi indirecte mais classique : il est par exemple représenté par une porte. Cette porte conduit à une troisième dimension. Le cinéaste fait par ce traitement original de l'image dans l'image, une analogie intéressante

entre la profondeur en tant que dimension physique et mathématique et celle dont on parle au sens figuré : "les voies insondables de l'esprit". La porte ouvre sur des espaces qui une fois visités se connectent à d'autres aux moyens d'ouvertures matérialisées.

La scène du tableau conduisant Laura à la Red Room dans *Fire* est en cela très éloquente : l'intérieur du tableau s'élabore en véritable labyrinthe dans lequel l'esprit de Laura s'égaré.

L'inconscient a un besoin, une nécessité naturelle de produire des images concrètes.

L'ouverture sur le surnaturel se fait très naturellement par une porte que l'on pousse ! Le corridor sombre amenant du salon à la chambre des époux dans *Lost Highway* renferme des passages secrets, des "non-lieux" où l'esprit peut s'égarer. Il symbolise le passage, l'acheminement progressif de la paranoïa aiguë à la pure démence.

Pour Lynch le rêve, le pouvoir hallucinatoire de l'esprit, se traduisent sous forme de déplacements dans l'espace. Ils sont toujours rattachés à une norme, à une pseudo-réalité. C'est ce qui fait que parfois la confusion entre le concret et le virtuel peut se produire.

Dans quelle réalité sommes-nous ?

Lynch laisse le spectateur deviner, il le laisse se transformer et muter. Cette liberté transcende l'œuvre filmique elle-même. La thématique de la marche est très étudiée : pour Lynch le mouvement n'est jamais neutre, il représente une mutation, un passage d'un état à un autre. Après le prologue de *Fire*, le premier plan que l'on voit de Laura, est un plan de caméra "marcher avec" ("walking with").

Elle chemine vers le collège avec son amie Donna, et la caméra la suit. Cette caméra nous invite à suivre de manière symbolique et "imagée" (au sens premier du terme) les péripéties, de cette jeune américaine.⁴¹

La marche peut être modifiée dans son rythme, peut se changer en démarche particulière exprimant un sentiment, une émotion qui se traduit physiquement. Bobby, l'amoureux jaloux ne peut s'empêcher, malgré ses colères, de sourire à cette Laura manipulatrice : il est véritablement séduit, empli de joie : il marche à reculons, à grandes enjambées.

⁴¹ Chion, p. 178

Cette gestuelle un peu ridicule traduit à merveille son passage dans l'univers de l'amour. Il perd pied dans la réalité.

Tout est montré picturalement : la démarche anarchique et désorientée par rapport à celle des autres étudiants dans le même plan. Bobby est transporté ailleurs, même si tout autour de lui les choses et les gens continuent à fonctionner normalement. Cet effet est renforcé à merveille par la chanson composée par Badalamenti et Lynch.

Ces paroles chantées par le cinéaste lui-même, mettent en relief avec pertinence l'image : *"quand je vois mes chaussures si loin de moi, je ne peux pas le croire. J'ai vraiment l'impression que je vais avoir un fou rire..."* Cette allégresse lui fait perdre tout repère spatial, il a l'impression de planer au-dessus du sol et de rentrer dans une autre dimension. La démarche titubante et inquiétante de l'ex agent du FBI , Jeffries (David Bowie) lorsqu'il sort de l'ascenseur en direction du bureau de son chef est à l'image de ce que le policier est devenu : un fantôme, torturé, ne trouvant pas le repos, en perpétuel va et vient entre le réel et le Monde Noir.

Sa démarche exprime de la même façon son appartenance au monde de l'illusion et du cauchemar. Même si elle est titubante, elle reste déterminée et angoissante. Ce sentiment s'accroît par un effet technique intéressant : Jeffries fonce vers la caméra, c'est à dire vers nous. C'est aussi une façon d'attirer l'attention du public qui n'a pas vraiment l'habitude de ce genre de mouvement. Lynch fait un raccord au dernier moment avec un plan rapproché de Cooper pour créer le suspense, et l'on focalise alors complètement sur son arrivée.

Dans *Lost Highway*, Fred Madison, se déplace avec lenteur comme son épouse. Une ambiance lourde s'installe entre eux, elle se répercute sur le spectateur qui pressent le malaise, l'événement horrible éventuel. D'autant plus intensément que le début du film semble calme.

Là encore David Lynch ne déroge pas à la règle de "faire fonctionner les choses par le contraste". Ce rythme binaire calme-action sera utilisé dans le cinéma de John Woo, qui est passé maître dans l'art des films à suspense.

Dans *Lost Highway* toujours, le passage dans les mondes parallèles est directement relié aux errances spatiales de Fred dans son appartement. Il plonge dans l'obscurité de sa chambre à coucher et en ressort transformé.

Si le mouvement est anti-naturel chez Lynch l'immobilité l'est aussi. Elle est souvent associée aux personnages, faisant partie d'une caste, d'une hiérarchie (tels des statues grecques ou des dieux de l'Olympe le manchot et le nain sont assis dans la Red Room à la fin de *Fire*).

L'immobilité, est aussi abstraction, source d'angoisse pour le cinéaste qui refuse de laisser les choses se figer. Pour cela, il laisse les mondes parallèles s'interpénétrer, voyager à travers la surface perméable du réel.

La table en formica dont le manchot parle, et le nain un peu avant, représente l'idée d'une matière impénétrable, d'une "immobilité" ("stillness" en anglais) véritable mur symbolique. L'économie de mouvements au début de *Lost Highway* accentue également "l'immobilité", le manque de communication du couple et la névrose naissante tapie dans l'esprit de Fred, qui attend de surgir.

L'immobilité lynchienne, c'est aussi tout simplement l'attente. Dans l'expectative on s'assied. Et l'on se retrouve face à une table qui ressemble encore bizarrement à celle du nain...

Pour Lynch, marcher ne sert à rien si on ne va pas quelque part. Il aime cette idée de sacré, d'accomplissement absolu, et de repos éternel inhérent au non-mouvement. Elle s'exprime d'ailleurs avec une force et une poésie particulières dans de longs plans séquences de la Chambre Rouge (appelée la black lodge). Enfin l'immobilité exprime l'horreur ou l'étrange d'une situation insoluble.

Lors du prologue de *Fire*, pendant l'enquête du camping par l'agent Desmond, les choses semblent figées, seul le vent dans les branches des arbres dément cette mystérieuse immobilité. L'image figée de Dale Cooper, sur les moniteurs de surveillance du FBI, relève du même effet.

En même temps que l'immobilité, l'indicible s'installe. Pour l'artiste, nous vivons dans l'illusion, car nous ne pouvons nommer ce qui est trop proche de nous. C'est la banalité

apparente des choses de la vie : un camping, des câbles électriques, une villa, ou l'étendue d'une forêt...

Le sentiment que Lynch ressent déjà enfant (le fait qu'un événement appartienne à la réalité peut être compris différemment par l'imagination), il va le partager avec le spectateur averti.

Le cinéaste nous fait alors, ressentir cette limite si spéciale entre la réalité et son image...

5) LA RÉALITÉ DU FANTASME.

Lynch multiplie les images subjectives de la réalité, les points de vue des différents personnages. Comme il aime à le dire : *"j'aime penser qu'une chose peut avoir plusieurs sens, pour plusieurs personnes"*.⁴²

Le public, en fait, est transporté d'un fantasme particulier, à un personnage distordant le réel et opérant la confusion quasi permanente du rêve et de la réalité. Les effets spéciaux "vont provoquer alors, l'évènement extraordinaire, révélateur".

Cette confusion est d'autant plus présente, qu'elle arrive lentement et progressivement. La progression est en effet rythmée par des "flash back", des tensions musicales, un montage de plus en plus frénétique, des hallucinations de plus en plus présentes. Elle exprime les perturbations psychologiques des personnages.

L'interaction et l'interpénétration du réel et des mondes parallèles, sont parfois si discrètes que le spectateur ne les remarque pas. Désorienté, il cherche des repères, de la réalité "objective", alors que seul se construit sous ses yeux la réalité du fantasme...

Telle est la magie de l'œuvre de Lynch : pénétrer dans des mondes originaux en marge de la rationalité, sans savoir quand et comment on y accède.

Dans *Alice au pays des merveilles*, lorsque Alice rencontre le lapin en uniforme, portant montre à gousset, elle est déjà en train de rêver. Cependant, la campagne environnante, tous les animaux sont là et bien là ... Ils semblent réels. C'est uniquement à son réveil que le lecteur comprend alors les transformations fantasmagoriques opérées sur cette faune.

Lewis Carroll ne marque la césure entre rêve et réalité qu'à la fin du conte. Le rêve est si présent qu'il en devient palpable, concret. Il en est ainsi dans le film de Lynch.

⁴² "Entretiens" p 46

a) "Le pur esprit "

La question que le lecteur se pose est la suivante : ces mondes occultes existent-ils pour et par eux-mêmes ? Ou sont-ils de purs produits de l'esprit ?

Le respect que l'on porte à l'œuvre de l'artiste nous empêche de trancher... L'existence réelle du mal représente un motif de déconstruction psychologique de l'esprit humain plus qu'une problématique existentielle. La représentation du mal n'est plus qu'un prétexte pour analyser et expérimenter les rouages de l'inconscient.

Lynch laisse s'épanouir le rêve mais il le laisse aussi se révéler dans sa compréhension presque physiologique au regard du spectateur.

Le public s'oriente un peu mieux dans le véritable labyrinthe que représente l'esprit des personnages.

Cette méthode expérimentale exprime la volonté de trouver ce qui nous pousse à agir et à vivre.

L'auteur tend à nous montrer que "nous vivons tous dans un rêve" (cf. *Fire*) et que cette réalité du rêve est produite par l'esprit.

Ce dernier est à lui seul créateur d'univers, tout comme Alice qui par l'imaginaire s'invente un pays merveilleux.

b) "Un rêve éveillé".

Dans *Fire* la séquence où l'agent Philip Jeffries revient dans le bureau de Gordon Cole, après deux ans d'absence en est un exemple. Elle se situe au début de la deuxième partie du film, la césure est symbolisée par un long fondu au noir, après la découverte par Chet Desmond de la bague appartenant à Teresa Banks.

Lynch ouvre cette deuxième partie de manière assez classique. Le lieu de l'action (Philadelphie) inscrit sur l'écran, nous projette en compagnie d'un nouveau personnage joué par Kyle Mac Lachlan. L'agent du FBI, Dale Cooper semble avoir une intimité particulière avec son chef.

Cette rencontre peut être comprise au second degré, comme celle du père spirituel (Cole-Lynch) et du fils prodige (Cooper-Mac Lachlan). En effet, le réalisateur a souvent pris Kyle Mac Lachlan comme acteur fétiche (exemple pour *Dune*, *Blue Velvet*, etc...)

Cette complicité que les deux hommes entretiennent se retrouvent certainement à l'écran.

Dale Cooper tutoie Cole, lui parle tout doucement (alors qu'il est sourd), lui confie qu'il a fait un rêve étrange... En bref, il est tout de suite considéré comme un homme posé, efficace, alliant classe et autorité. Le fait qu'il lui parle d'un rêve est alors accepté avec beaucoup plus d'aisance par Cole et bien sûr par le spectateur.

Puis brusquement tout bascule : Lynch nous plonge directement dans le rêve de Cooper avec tout ce qu'il a de plus étrange. Le spectateur l'aperçoit dans le couloir du bureau de Cole se faire filmer par une caméra de surveillance qui enregistre son passage.

Puis Cooper pénètre, dans la salle où siègent tous les écrans vidéos et revient ensuite dans le couloir enregistrer son image. Il recommence le manège plusieurs fois, pour découvrir avec effroi que son image virtuelle, tel un fantôme est restée fixée sur l'écran, alors que la bande vidéo ne s'est pas arrêtée de défiler !

Ici Lynch, par un effet de miroirs inquiétants, transmet l'angoisse et l'étrange de la situation avec une économie de moyens incroyable.

Le fait que l'on soit dans un rêve déstabilise, et nous fait tout redouter : l'impossible peut arriver.

Le manège de l'agent, est illustré par un montage de plus en plus rapide, raccourcissant ainsi l'espace parcouru par ce dernier. Une certaine tension s'installe...

Le cinéaste s'arrête à deux reprises, sur la porte entrouverte d'un ascenseur, et l'on devine que c'est de cet endroit que le "surnaturel" peut surgir.

Philip Jeffries l'ex agent du FBI apparaît, sort de l'habitacle et traverse les corridors dans l'écran vidéo. Il passe juste devant l'image flottante et immobile de Cooper ! La stupeur de l'agent est augmentée par la marche déterminée et inquiétante de cet homme en direct du bureau de Cole. Il entre sans frapper, titubant et tenant des propos décousus, voire délirants. Cooper le suit, interrogatif et inquiet...

C'est alors que Lynch pousse encore plus loin le trouble et la confusion en déclenchant un savant phénomène cinématographique : le "parasitage" d'une scène par une autre "impressionnée" (images et dialogues).

Dans un chalet on a la vision du nain M. J. Anderson (appelé "l'homme venu d'ailleurs") qui se change volontairement en une sorte de singe hideux, et celle du manchot Gérard, échangeant des paroles mystérieuses.

Le nain parle d'une table en formica, prononce le mot "garmonbozia" (ce qui signifie "souffrance et désolation") se moque de l'anneau symbole du mariage. L'enfant demande qu'on lui amène une victime. Une voix interminable énonce : "nous vivons à l'intérieur d'un rêve". Parallèlement ce "parasitage", semble affecter l'ensemble des agents du FBI restés dans le bureau de Cole. Ils s'appellent comme s'ils étaient perdus dans une brume opaque, et une fois ces hallucinations dissipées, on apprend que l'agent Jeffries a de nouveau disparu.

Bref, la confusion entre rêve et réalité est tellement efficace à ce moment là que le spectateur ne sait plus s'il est plongé directement dans le songe de Cooper ou s'il vient de l'écouter le raconter. Cole fait-il parti du rêve en tant qu'acteur, ou est-il une figure virtuelle ? Est-ce lui qui rêve le songe, ou n'est-il qu'un des personnages de cet univers virtuel ?

Ce "parasitage" terminé, l'attitude de Cole un peu interloqué, décontenancé nous laisse à penser que c'est bien lui qui a rêvé. Un trouble nous envahi. Tout le monde aurait-il rêvé la même chose au même moment ? Cette séquence reste ambiguë dans sa relation avec la suivante.

Le visionnement de la bande vidéo qui a enregistré le phénomène surnaturel dans le couloir, tend à nous montrer qu'en fait, Jeffries "était bien ici" (Cooper le dit même à son chef).

Ainsi le duo Lynch-Cole joue avec nos sens, en nous faisant accepter sa propre logique, celle du "rêve éveillé". La part de réel filmique que l'on pourrait saisir en tant que tel se retrouve prise à contre sens, re-exploré dans une définition du statut de la réalité objective. Le réel et le virtuel pour qui ? Quand et comment s'interpénètrent-ils ? Et enfin pour quelles raisons ?

Cette séquence en outre est celle qui matérialise vraiment les mondes parallèles du film.

Chez Lewis Carroll comme chez Lynch il y a une mise en abîme du rêve. Alice tombe virtuellement au fond d'un terrier, et commence à rêver qu'elle marche avec Dinah sa chatte. Sa chute en fait représente sa longue progression dans un sommeil de plus en plus lourd.

Alice, aspirée par le vide a des pensées de moins en moins logiques. Elle passe d'un propos purement pragmatique : "*j'espère qu'on pensera à lui donner sa soucoupe de lait à l'heure du thé*"⁴³ a des propos plus incongrus : "*est-ce que les chauves-souris mangent les chats ?*"⁴⁴ pour finalement atterrir sur un tas de feuilles mortes. L'immersion dans le rêve est totale.

Ce tas de feuilles mortes est là pour matérialiser l'acte absurde.

Les mondes magiques utilisent souvent des objets dont la réalité nous est donnée à l'état de veille (cf. la porte du tableau dans la scène de *Fire*).

Les objets matériels sont censés porter une garantie, une véracité à notre perception des choses, ils sont donc utilisés par l'inconscient, lors du rêve, comme "alibis".

⁴³ *Alice Au Pays Des Merveilles-Lewis Carroll-Folio Classique-Edition de Jean Gattégno-P.44*

⁴⁴ *Alice Au Pays Des Merveilles-P.45*

En bref, Alice tout en rêvant qu'elle tombe, achemine ses pensées vers un autre songe : celui de la promenade avec Dinah.

Lorsque Laura Palmer se réveille après avoir pénétré "le tableau", elle découvre à ses côtés, dans son lit, le corps ensanglanté d'une certaine Annie, puis se retrouve en possession de la bague de Teresa Banks objet de tentation et de mystère dans son rêve.

Ces apparitions fantomatiques et furtives disparaîtront rapidement, justifiant ainsi le fait que Laura ne s'est pas réellement réveillée, et que le cauchemar continue. Dans *Lost Highway*, nous voyons également Fred Madison, émerger d'un rêve pour replonger tout de suite dans l'hallucination. Le visage de "l'homme-mystère" remplace celui de Renée qui le fixe dans l'obscurité.

Fred terrifié par cette apparition allume sa lampe de chevet, se retourne dans son lit pour voir en fait une Renée interrogative et rassurante. Il ne reprendra réellement ses esprits qu'à ce moment précis. Il existe donc des instants de flottements entre rêve et réalité. Dans cet intervalle la raison demeure affaiblie mais reste tout de même présente. Elle prend en compte l'environnement du personnage, ne laissant qu'une part réduite au fantastique.

Laura assise dans son lit, apparemment consciente, sera d'autant plus terrifiée lorsqu'elle découvrira dans sa main ouverte, la bague. Dans cet état de demi-sommeil, Laura avait en effet la certitude de la concrète existence des événements qui lui arrivent. Ce même phénomène se produit après le cauchemar de Fred Madison dans *Lost Highway*.

L'angoisse qui régit de manière quasi permanente les films de David Lynch, est en partie basée sur le choc soudain qui s'opère, lorsque la transition entre le virtuel et le réel se fait brutalement, et que le spectateur en prend conscience tout aussi brutalement. Ce doute omniprésent est alimenté par une caméra dite "subjective" qui filme les fantasmes, et les rêves. Il y a, continuellement des va et vient entre une objectivité "de la réalité diegétique" et les émotions du personnage matérialisé à l'écran.

L'objectivité est alors conférée au fantôme même : c'est sur ce terreau que les mondes parallèles, ceux de l'étrange se développent.

La caméra subjective est censée représenter "l'intériorité" d'un personnage : ce qu'il perçoit et ce qu'il pense. On se rend compte que la caméra subjective ne représente pas qu'une figure de style, mais qu'elle est le film elle-même. Nous répondons ainsi partiellement à la question soulevée dans le chapitre intitulé : "*le pur esprit*".

c) "Les puissances du faux".

Puisque le cinéaste nous fait sentir en permanence la distinction "objet-image" il peut tout aussi bien les faire fusionner. La notion de "rêve éveillé" invite à prendre du recul par rapport au potentiel falsificateur d'une image, d'un reflet.

La limite "objet-image" est parfois tellement ténue dans ses films qu'elle tente à disparaître. "La figure coctaldienne parfaite du plus petit circuit possible entre l'être et son image"⁴⁵, celle du miroir, représente alors la dernière frontière avant l'interpénétration du réel et du virtuel.

Chez Lynch nous retrouvons cette thématique de l'Orphée de Cocteau dans une des scènes les plus importantes de *Lost Highway*.

Lorsque Fred Madison pénètre dans sa chambre à coucher en pleine nuit, l'un des pans de mur d'une noirceur mystérieuse, reflète son image. Il avance lentement vers ce "miroir" et nous le voyons de dos s'immerger dans ce que Cocteau appelait : "la zone".

Cet endroit obscur symbolisé par un couloir, un passage entre le monde réel et celui de l'au-delà.

L'obscurité envahit cette fois tout l'écran pendant d'interminables secondes, "en un long fondu au noir". Fred Madison réapparaît progressivement, à l'arrière du cadre et se dirige de manière inquiétante vers le spectateur.

Là encore le sens et le traitement spécifique de la marche de Fred, confinent à l'étrangeté. Le fait de le voir disparaître de dos et le voir réapparaître de face déroutent.

Cette obscurité échappe à tout repère spatial et temporel (combien de temps à t-il disparu ? On se pose la question).

Lynch aime créer une "éclipse filmique" pour figurer l'expression d'un passage dans une autre dimension. Au contraire de beaucoup de cinéastes, l'éclipse d'un personnage ne signifie pas "coupure"⁴⁶ mais transition, lien, passage communicants d'un monde à l'autre, tout comme l'immersion d'Orphée dans ce bain de mercure qu'avait confectionné Cocteau...

⁴⁵ M. Scheinfeigel – *Les promeneurs de la nuit*. (Cinergon n° 819 – 1999)

⁴⁶ Chion – p. 207

Fred nous est donc montré changé à son retour : *c'est son image qui est sortie du miroir.*⁴⁷

La symbiose du virtuel et du réel est parachevée.

Cet instant précis représente son immersion définitive dans une autre dimension, annonçant de ce fait la deuxième partie du film.

C'est à partir de ce moment que le récit bascule dans l'horreur d'un crime filmé à la vidéo : celui de sa femme Renée. On le sent alors "visité"⁴⁸, possédé par une entité innommable. Lynch pose aussi bien dans *Lost Highway* que dans *Fire* la question de l'image mentale.

Le fantasme est également une image. Comme toutes les images elle doit se "projeter" se refléter comme telle par des effets de miroirs.

Le fantasme c'est également ces jeux d'ombre observés dans la caverne de Platon (cf. la république chapitre 10).

Cette image mentale est certes projetée, mais renvoyée instantanément au personnage qui ne pourra que la décupler : plus on déploie un fantasme plus son indépendance envers l'objet s'accroît.

Il appartient à un processus d'auto-génération, et l'esprit du personnage devient alors une sorte de prisme multi-facettes, enregistrant et répercutant le délire à l'infini.

Lost Highway, "parle d'un couple qui a le pressentiment que quelque part à la frontière de l'état se cache un énorme problème. Mais ils ne parviennent pas à le transposer dans le réel, et à l'assumer. Alors ce mauvais pressentiment reste là, en suspens, et les problèmes s'abstraient en se transformant. Ca tourne au cauchemar" dit Lynch dans ses Entretiens.

La citation illustre parfaitement ce que l'on appelle cliniquement une "fugue psychogénique"⁴⁹ qu'entretiennent tour à tour Laura Palmer et Fred Madison.

Par ce glissement dans le virtuel Fred "résout" ses problèmes de couple à savoir : la tromperie de Renée et sa vie sexuelle quasi inexistante.

⁴⁷ cf M Scheinfeigel-*Les Promeneurs De La Nuit*.

⁴⁸ M Scheinfeigel-*Les Promeneurs De La Nuit*

⁴⁹ *Les Entretiens*, p. 179

Quant à Laura, elle occulte sa sordide histoire d'inceste en se créant un monde manichéen dont la symbolique n'est pas sans rappeler de nombreux thèmes religieux (les anges, la tentation, la rédemption).

C'est en effet une véritable fugue que le subconscient organise : évasion virtuelle d'une prison de Fred sous les traits de Pete Dayton, dans *Lost Highway* recherche de protection et peur générée par la fuite elle-même dans le cas de Laura.

Le mental de Fred et de Laura devient alors comme l'explique si admirablement Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *l'Anti-Œdipe*: "un monde de parades, ou la plus minuscule permutation est censée répondre à la situation nouvelle"⁵⁰ sans que jamais il n'y ait focalisation ou approfondissement du malaise en suspens.

La névrose est toujours transformée, déplacée dans cet univers glissant d'un fantasme imagé à un autre.

Les personnages de Lynch sont possédés par ces puissances du "faux" décrites par Deleuze. Lesquelles s'auto-produisent sans que ces derniers puissent les contrôler, les canaliser consciemment. "Ce monde de parades" se compose de "synthèses disjonctives"⁵¹ sanctionnant comme alibi qui occultent l'horreur de la réalité.

Le héros lynchien est "piégé dans un tout", un environnement qu'il ne méprise pas et il rencontre des obstacles et des mystères qui expliquent en partie la spirale infernale dans laquelle il s'enferme.

Le contexte étrange exprimé esthétiquement par le cinéaste, influe sur la personnalité fragile de Laura.. La lycéenne est désaxée sexuellement, toxicomane.

L'un de ses nombreux prétendants, Bobby est son dealer. Beaucoup la convoitent, mais elle a très peu de véritables amis, excepté Donna.

Voulant échapper à l'hypocrisie de cette apparente sérénité villageoise, et à la "cage dorée" que représente la petite ville de *Twin Peaks*, elle est entraînée dans des endroits louches

⁵⁰ *L'Anti-Œdipe*, Gilles Deleuze et Félix Guattari, collection Critique, Les Editions de Minuit – p. 19

⁵¹ *L'Anti Œdipe*, Deleuze, p. 19

comme le *Road House* tenue par un certain Jacques Renault, dealer et proxénète canadien qui la fera "travailler".

Lynch filme la ville de *Twin Peaks* dans la série, comme au cinéma dans de longs plans séquences, qui fixent le calme étrange.

Comme dans beaucoup de ces petites bourgades provinciales, les jeunes s'ennuient et recherchent des sensations fortes dans la drogue et la petite délinquance. Laura ne se sent pas apaisée, elle est étouffée, et tente de fuir ce regard paternel omniprésent et autoritaire.

Bien sûr elle se réfugie d'elle-même au *Road House*, durant ces longues nuits d'orgies.

Mais a-t-elle vraiment le choix ?

Fred Madison est lui un personnage plutôt triste, étouffé par une jalousie et une paranoïa malades.

Quoiqu'il en soit, le héros de Lynch est souvent victime de son contexte, de l'illusion et de l'erreur.

d) Un théâtre d'ombres.

Pour Lynch la vie réelle est non seulement un rêve mais un théâtre. Le monde parallèle de la Black Lodge dans *Fire* est décorée de rideaux rouges et plissés, rappelant les scènes traditionnelles de la Commedia dell'arte.

Ce monde noir est un endroit neutre, où tout se joue et converge de manière discrète mais puissante. Dans le théâtre dénudé, les vivants et les morts se mêlent, apparaissent puis disparaissent (c'est l'exemple de Jeffries, Cooper ou Laura Palmer).

Ce théâtre ne représente pas l'illusion, en tant qu'erreur, mais une perception du réel différente. La Red Room est intemporelle, puisque la vie et la mort communiquent entre elles.

Elle n'appartient à aucun espace puisqu'elle apparaît tantôt dans la chambre de Laura, tantôt dans la forêt de *Twin Peaks*.

C'est un non-lieu, à l'image de l'art théâtral qui nous transporte sans cesse d'un endroit à l'autre, au gré des scènes et du temps.

Le nain Anderson (appelé "l'homme venu d'ailleurs"), ou bien le géant de la série, font penser aux "freaks", véritables attractions humaines exhibées dans les foires et les théâtres populaires. Les rideaux s'ouvrent sur le spectaculaire, tout comme dans *Elephant Man*.

Le rite du rideau qu'on lève, permet d'attendre un événement précis, de focaliser sur ce geste même en attendant que tout arrive. Comme le rêve, le théâtre n'a pas besoin de logique ou de continuité (ces fameuses chaînes "espace temps" qui organisent notre vie quotidienne).

Deleuze dit : "*le théâtre dégage la structure finie de la représentation subjective infinie*"⁵².

La Red Room est donc un non-lieu ludique où le réel est rejoué, redistribué selon le moi de chaque participant.

⁵² *L'Anti-Œdipe*, p. 363

"L'homme venu d'ailleurs" représente une sorte de maître de cérémonie, jouant avec les symboles et les mots (comme l'anneau du mariage). Les paroles de ce nain sont certes étranges, énigmatiques, mais elles sont aussi connotées d'un certain humour rehaussé sans cesse par des pantomimes.

Ce non-lieu évoque surtout la méditation où l'esprit attentif n'a besoin d'aucun espace concret pour siéger. Tout comme dans le rêve les véritables enjeux du monde noir sont ceux du subconscient de Laura Palmer qui se sent possédée par un mal très mystérieux. L'agent Cooper entre dans le rêve de Laura, par les rideaux de cette fameuse chambre rouge et l'avertit de ne pas prendre la bague.

Mais quel est le statut de cette bague, comment est-elle arrivée dans le monde noir ? Laura la connaît-elle ? Cette apparition de la bague et de Cooper représentent tous deux des entités très concrètes qui interfèrent dans le rêve de Laura et qui nous pousse à croire que la Red Room est bien un endroit indépendant du fantasme de la jeune fille.

Cependant cette chambre en question représente aussi un rêve prémonitoire annonçant son anéantissement. Ces rideaux rouges que l'on retrouve également dans *Lost Highway* signifient le glissement de Fred Madison vers son délire, vers un rêve sans fin. Ils se situent juste devant la chambre du couple et les amateurs de Lynch en saisissent toute la symbolique : c'est le passage du noir, de la zone "coctaldienne" puis les rideaux rouges de l'inconscient avant d'accéder à l'accomplissement du délire (le meurtre de Renée dans la chambre).

Tout cela nous est indiqué spatialement. Fred s'approche du "miroir" passe "de l'autre côté" pour enfin se laisser guider par ses fantasmes dans la chambre conjugale.

"Le noir a de la profondeur, c'est comme un petit passage ; on peut y entrer, et comme ça continue d'être sombre, l'esprit s'y engouffre et un tas de choses qui s'y passent deviennent alors manifestes. On commence à voir ce qu'on aime et ça devient une sorte de rêve."⁵³

⁵³ *Les Entretiens*, p. 18

Dans ces deux films, *Fire* et *Lost Highway*, les rideaux rouges manifestent une sensation exacerbée qui progresse graduellement comme figure de l'imaginaire. Nous retrouvons ces mêmes rideaux qui se lèvent virtuellement sur la cabane de "l'homme-mystère" dans le désert.

L'ouverture sur le fantasme est là encore concrétisée filmiquement. En effet que sont les conditions d'existence de cette demeure révélée à Fred, puisqu'il est en prison ? Par le rituel des rideaux, Fred rattache le fantasme au réel dans une mise en scène d'une pseudo découverte. Le fait de savoir si cette cabane existe n'a pas réellement d'importance dans le sens où sa conceptualisation originale est elle-même à analyser.

Une fois ces rideaux levés, le mystère ne se dissipe pas pour autant au contraire il semblerait que le spectateur s'enfonce de plus en plus dans l'illusion. Car Lynch tend à montrer toujours et encore que la véritable source de connaissance est la sensation. Sa réalisation est démultipliée dans le rêve jusqu'à en modifier notre perception objective. Faut-il alors entendre par connaissance l'acceptation de la cohabitation de plusieurs "réalités ?"

e) ... et le rêve devint cauchemar.

"Il se peut que le cinéma soit apte à saisir le mouvement de la folie, précisément parce qu'il n'est pas analytique et régressif, mais qu'il explore le chapitre global de coexistence"⁵⁴.

En effet Deleuze et Guattari décrivent le septième art comme un terrain meuble, vierge, apte à recevoir et appréhender plusieurs univers dans leur symbiose (avec celui du réel objectif). L'objectivité rendue par l'action des sens peut être reproduite techniquement, artificiellement, par "l'art total" cher à André Bazin. Actuellement les images de synthèse ou le "3 D" confèrent aux univers virtuels la véracité du réel.

Le cinéma de Lynch exprime le sensoriel avec une efficacité remarquable et fait appel à ces "puissances du faux" pour transférer le fantasme au cœur même de l'objectivité.

La transposition, cette hybridation, est un enjeu esthétique et philosophique considérable, dans la mesure où elle se manifeste de façon permanente au personnage type de *Lost Highway* et de *Fire*.

⁵⁴ *L'Anti-Œdipe*, p. 326

f) "Le producteur universel".

"Le mouvement de la folie" est ouvert sur la perception des mondes parallèles.

Pour Deleuze, il est intéressant à cet égard, d'abandonner la conception Freudienne du complexe d'Œdipe.

Ainsi les mondes parallèles n'ont nul besoin d'être validés du saut du réel pour exister. Le seul critère de validité réside dans l'esprit et non dans l'essence. Mais pour le cinéaste, l'esprit s'en moque puisqu'il synthétise et redistribue en permanence le faux et le vrai, le mal et le bien, le personnage et son double.

Il opère en quelque sorte ses fameuses synthèses "disjonctives"⁵⁵ dont parlent Deleuze et Guattari dans leur étude sur la schizophrénie. Elles représentent ce prisme démultipliant, les images fantômes à l'infini, chez le schizophrène bien entendu, de façon "linéaire et binaire"⁵⁶ voire automatique.

Deleuze et Guattari, partent du principe que nous sommes tous des "machines désirantes" ayant un processus de "production"⁵⁷ inhérent à notre nature. Ces "machines désirantes" canalisent cependant leur production et leur énergie dans des normes.

Or le schizophrène lui se différencie de l'individu moyen par le fait qu'il ne cesse de produire et de reproduire sans fin.

Il est en quelque sorte ce que l'on pourrait appeler le "producteur universel"⁵⁸ par excellence. Il n'est pas conduit par le désir car il est le désir lui-même. Il n'a pas besoin de géniteur puisqu'il s'auto-produit virtuellement réfutant ainsi la thèse de l'Œdipe freudien.

Par nos productions, nous créons des synthèses dites "connectives" qui communiquent logiquement avec d'autres processus de productions, d'autres machines désirantes.

Pour le schizophrène peu importe qu'il y ait connexion pourvu qu'il y ait production ! Il va toujours plus loin dans le processus de productivité.

⁵⁵ *L'Anti-Œdipe*, p. 19

⁵⁶ *L'Anti-Oedipe*, p. 21

⁵⁷ *L'Anti-Œdipe*, p. 9

⁵⁸ *L'Anti-Œdipe*, p. 13

Or, les "machines désirantes" ont leurs limites : celle de leur adaptation à leur environnement ou celle des normes socio-culturelles. Comme toute machine, elles ont besoin d'un système pour s'épanouir logiquement à moins qu'elles s'expriment dans la disjonction, auquel cas elles ne requièrent le soutien d'aucun système les ordonnant.

Une synthèse disjonctive, élaborée par un processus de production du schizophrène n'est pas forcément disjonctive pour lui, car le processus est toujours en devenir, il ne se fige jamais dans le temps. La disjonction deviendra connexion dans la progression de son délire, et se démultipliera sans obstacles.

Le schizophrène suit une logique particulière, celle de sa névrose il la suit sans trêve: elle est linéaire. Elle s'organise parfois de façon binaire : "le soit... soit" prend le relais du "et puis...plus avant..." tandis que le "ou bien" prétend marquer des choix décisifs entre termes impermutables, "le soit" désigne le système de permutation possible entre des différences qui reviennent toujours au même, en se déplaçant, en glissant"⁵⁹.

Cette bipolarité est elle-même en fait englobée dans un processus obsessionnel, continu, et donc linéaire.

La "synthèse disjonctive" peut chez le schizophrène s'épanouir, en se libérant de l'incommunicabilité de certains termes. Elle s'en libère non pas en résolvant un obstacle mais en le faisant glisser : décentrer un problème c'est le neutraliser pour un temps, le transcender. Ainsi Laura Palmer résout son problème d'inceste, en produisant un être maléfique qui la viole, à la place du père. Fred Madison, lui, excuse son meurtre et sa névrose en prétextant avoir vu Renée au club de jazz accompagnée d'un certain Andy, ce qui laisse supposer qu'elle trompe son mari. La névrose ici sert d'alibi. Dans les deux cas il y a un processus de production, celui d'une réalité surcodée et déformée auquel le personnage est assujéti.

⁵⁹ *L'Anti-Œdipe*, p. 18

g) Jeux de miroirs.

L'illusion chez Lynch s'exprime par le thème du miroir reflétant à l'infini.

"Le protocole du passage de Fred Madison de l'autre côté du miroir et les conséquences de cet événement ne sont pas sans rapport avec la scène que met en place Orson Welles à la fin de la *Dame de Shanghai*⁶⁰ où Mike O'Hara joue le rôle d'un personnage aveuglé, noyé par un "trop visible".

Le miroir n'est jamais neutre il nous fait rencontrer notre double, il est miroir de l'âme, prise de conscience ou agent falsificateur tour à tour. On peut en déduire aisément le leitmotiv de Lynch : l'image reflétée est en décalage avec le personnage qui la reflète.

Dans *Fire*, le montage très particulier où l'image de Cooper reste figée sur le moniteur de surveillance, illustre à merveille ce contre temps, cette disjonction de l'objet et son image. Ainsi se crée, une certaine indépendance du virtuel, qui devient réalité effective en se démultipliant, faisant écho ainsi à une seconde image, celle de "l'image mentale".

Dans *Lost Highway*, la nuit agit en "face aveugle des miroirs"⁶¹.

Fred Madison ne rencontrera son double que dans l'obscurité de sa chambre, sur la face opaque d'un mur. Les "puissances du faux", investissent la nuit, sacrifient la vérité sur un autel : celui du vide infini et du manque

Plus le noir est dense, plus le mystère règne autour de ce qui se joue sous nos yeux. La nuit projette dans un même élan les images et leurs doubles. Elle dissout Fred tout d'abord physiquement, par de longues éclipses (méthode du fondu au noir) puis elle dissout son image objective, dans le reflet fantasmé.

Cette césure importante du film, se fait pourtant discrètement.

Elle est plutôt suggérée, lorsque Fred entre de dos dans l'obscurité et en ressort de face dans le même plan. Non seulement il est allé de l'autre côté du miroir, mais il est resté prisonnier. "L'image désormais s'origine et s'anime d'elle-même, ne s'autorise plus que

⁶⁰ cf M Scheinfeigel_ *Les Promeneurs de la nuit*

⁶¹ M. Scheinfeigel – *Les promeneurs de la nuit.*

l'image⁶². Ainsi, les hallucinations propres à la seconde partie du film pourront se comprendre dans une organisation schizophrénique de l'image mentale.

On retrouvera cette même scène, plus tard, lorsque Pete Dayton se regarde lui aussi dans la glace. Il fait noir, et le plan est exactement le même que celui de Fred Madison, mais à l'envers : devant le miroir du pan de mur très exactement. En bas à gauche de l'image se tient Pete, son reflet se situe au centre droit. La composition même du cadre s'organise à l'envers du miroir. La gauche devient la droite, et vice versa.

Fred, traversant le miroir devient Pete se reflétant de l'intérieur. "Passer de l'autre côté", c'est transformer le fantasme en réalité. Ainsi le cauchemar de Fred, lorsqu'il se trouve dans le lit conjugal, annoncera la névrose latente, l'expression amorcée du délire. Il agit en véritable rêve prémonitoire : celui du meurtre de Renée.

Ce même procédé est utilisé dans *Fire* en ce qui concerne le rêve de Cooper au bureau du FBI. Le rêve continue-t-il, le racontant ou bien n'agit-il que pour illustrer l'histoire ? Là encore le "rêve éveillé" brouille notre perception du réel.

La scène dans *Fire*, où Laura entre dans le tableau montre plusieurs étapes, ou paliers progressifs, avant l'éveil total. Elle se dresse dans son lit tenant son bras endolori et matérialisant ainsi de matière psychosomatique son pacte avec le mal acceptant la bague, véritable cadeau empoisonné.

Elle semble éveillée, mais le cadavre couché dans son lit dément cet état de fait. Le décor de la chambre en réalité est le même dans *Fire*, tout comme dans *Lost Highway*, et le rêve de Laura ou de Fred sont d'autant plus angoissants qu'ils paraissent réels.

L'image fantasmée n'est plus alimentée que par le doute et la peur, et ceux-ci naissent dans l'obscurité. Ainsi le plan rapproché du visage de Renée, masqué par le noir de la chambre à coucher, crée un suspense digne d'un film d'Hitchcock : *Psychose* (où l'on ne dévoile l'identité du tueur qu'à la fin). L'absence de visage nous fait redouter le pire quant à sa mise en lumière.

⁶² M. Scheinfeigel – *Les promeneurs de la nuit*.

L'arrondi noir cerclant le visage de Renée, devient le miroir des angoisses de Fred. A sa place il y voit sa névrose représentée par le visage de l'homme-mystère. Cet "autre" qui le hante jusque dans la quotidienneté la plus banale.

Chez Lynch le miroir est omniprésent : l'écran "enneigé" de la télévision du générique de *Fire*, qui prend tout le cadre ou la couleur des particules corpusculaires bleues.

Il y a une immersion du spectateur dans l'image, un peu à la manière de l'écran géant, emprisonnant Karl-Heinz Boehm dans *Peeping Tom* (1960 Michael Powell).

Nous sommes victimes, dès le début de *Fire* de l'illusion inhérente à l'image (jeux d'optiques, valorisés dans ce bleu dense créant l'hypnose). Tout comme la "neige" du générique, l'image n'a qu'un seul critère de définition permanente et stable : celui du changement.

La permanence du mouvement, de la transformation de l'image en "autre chose". Dès le générique tout est dit, la même couleur bleue se retrouvera d'ailleurs au cours du film dans les disparitions, les apparitions de personnages, les révélations des différents personnages.

Le miroir ne prend pas chez Lynch forcément la forme concrète ou définitive d'un miroir qui reflète l'image précise du réel. Il peut s'agir d'un tableau, d'un portrait, d'un sac plastique translucide, d'une caméra enfin.

La thématique du miroir, est à considérer dans un sens large c'est à dire en terme de reproduction et la question du regard est omniprésente dans les deux films. Qui regarde quoi ? Et de quelle manière ? C'est le sujet, "qui s'étale sur le pourtour du cercle, dont le moi a déserté le centre" ce centre étant "la machine du désir"⁶³.

Le sujet ne désire plus puisqu'il est le désir lui-même. Désir de voir des images de désirs, changeantes comme lui, incontrôlables. Pour qu'il y ait désir, il faut qu'il se fixe en tant que tel. Son éternel glissement vers "autre chose", l'éloigne de son sujet qui devient "un corps sans organes"⁶⁴.

Ainsi le tableau, le portrait, ne sont jamais figés ; se pliant au mouvement perpétuel du désir. Un tableau offert à Laura, sert de tremplin à son délire, et se transforme en petit labyrinthe conduisant à la Red Room.

⁶³ *L'Anti-Œdipe, Deleuze, p. 28*

⁶⁴ *L'Anti-Œdipe, p. 14*

Dans *Lost Highway*, le portrait découvert par Fred dans l'appartement d'Andy, est amputé de deux de ses personnages. En effet durant l'enquête menée par les policiers Renée et Alice y figuraient. Là encore le portrait était le miroir de la névrose de Fred puisqu'il lui donnait le double de son épouse pour réel.

Des apparitions ou disparitions similaires, se retrouvent dans *Fire*, lorsque Laura traumatisée par son père contemple le tableau des anges dont les ailes s'effacent de temps en temps par magie.

Le miroir n'a pas toujours de réalité propre, il est plutôt suggéré. Point de concrétisation réelle, mais des actes symboliques qui le représentent. Les passages du réel au virtuel, se matérialisent souvent en long corridor (cf. la scène du tableau dans *Fire* ou le couloir menant à la chambre à coucher dans *Lost Highway*).

Le virtuel, recherche la garantie du réel, sa justification par la représentation concrète d'un objet ou d'un espace. Pourtant, *De l'autre côté du miroir*, le conte succédant à *Alice au pays des merveilles*, décrit une glace en verre qui semble n'avoir aucune consistance solide, et Alice la traverse sans efforts.

Le miroir devient un prétexte à recréer des espaces inédits, puisque virtuels, devenant eux-mêmes des miroirs dans lesquels d'autres espaces sont contenus. Alice appelle cet espace, "la maison du miroir".

Cette mise en abîme des espaces représente filmiquement parlant des jeux d'imbrication du rêve dans le rêve. Le miroir, une fois traversé et le plus souvent absent, et ne réapparaît que dans une transition, un va et vient entre le réel et l'image du réel. Dans *Lost Highway*, la scène où Pete se fait réprimander par sa compagne est parasitée de manière récurrente par un flou (une véritable vague ondulante sur l'image).

Ces plans brefs, réalisés par Peter Deming (directeur de la photographie) suggèrent la fine pellicule quasi invisible qu'est devenu ce miroir symbolique.

Cette distorsion de l'image, accompagne Fred lorsqu'il se sent mal à l'aise (cf. la scène du vol des bijoux qui lui fait réaliser qu'Alice est peut être une perverse manipulatrice).

La thématique récurrente du miroir, s'insérant à ce point dans deux de ses films, devient le fil lui-même. La question du "qui regarde ?", se décline sous un aspect philosophique, esthétique et technique.

Lynch filme bien sûr, mais il laisse à sa production une sorte de rage à s'auto-produire qui rappelle celle que l'on trouve chez le schizophrène.

Fred fait son film dans le film, il donne à sa "machine paranoïaque" un scénario, un script, ressemblant étrangement à celui de "*Lost Highway*" !⁶⁵

Lynch lance le défi de comprendre le cas du schizophrène sans l'être lui-même. Il le fait brillamment d'ailleurs pour quelqu'un qui prétendait ne rien comprendre à la psychanalyse. Aborder les problèmes psychanalytiques par l'expression artistique est un vaste sujet qui ne fait pas peur à Lynch.

Le sujet est le plus souvent renvoyé, décliné, redistribué, évitant les théories trop schématiques. C'est ainsi que nous retrouvons la symbolique du miroir pour parler du dédoublement de personnalité de Laura lorsqu'elle se maquille pour devenir comme elle dit "la reine de la beauté". C'est encore ce miroir qui est présent et témoin de son changement physique et psychologique lors de la sordide soirée au chalet où les forces du mal sont conviées.

Lorsque Laura se maquille comme une vedette de cinéma ou de théâtre elle semble toujours en représentation s'offrant aux regards vicieux des hommes. Ici le miroir reflète sa crise identitaire. Dans la scène finale du meurtre Bob-Leland oblige Laura à contempler son reflet dans un miroir.

Encore une fois la surimpression est utilisée pour exprimer cette superposition du Monde Noir sur le réel. Elle se traduit dans le reflet par un changement soudain de Laura en Bob qui répond à ses hurlements terrifiés.

⁶⁵ *L'Anti-Œdipe*, p. 60

L'image de Bob lui est renvoyée, le message est clair alors : cette forme maléfique n'investit pas seulement Laura, elle devient Laura elle-même. Le pacte est scellé : avant de mourir, la bague tentatrice est mise au doigt de la jeune fille.

Le miroir réapparaît à ce moment là encadrant sa mère. Cette mère ne traversera pas le miroir et affrontera la dure réalité : celle d'une femme brisée par les conflits et les excès de toutes sortes. Leland lui, tournera le dos au miroir représentant la vie normale.

Lynch reprend finalement l'image de la "psyché", reflet de l'âme cher aux grecs, et à l'origine du sens étymologique de "psychanalyse". Il y a une mise en abîme du miroir qui devient cristal.

Le cristal redistribue, renvoie les images-fantasmes à leurs propres reflets, les démultipliant à l'infini. C'est en ce sens que Deleuze parle de "l'image cristal" qui peut se radicaliser en symptôme schizophrénique.

Le personnage de Laura ou de Fred représente cette mise en abîme qui se traduit par de fréquents dédoublements de personnalités : *Fire* est le film impossible puisque c'est le film sur toutes les femmes en une, une compilation de toutes les images de la mère, plus un essai sur la schizophrénie, plus une visite d'univers parallèles".⁶⁶

Laura est une "femme monde". Il y a chez elle une unité remarquable, même si elle embrasse deux personnalités très variées depuis celle de la débauchée jusqu'à celle de la jeune copine protectrice.

Laura n'est pas cependant une femme double, elle est et elle reste "une" comme le remarque Michel Chion mais elle a des variations importantes de sa personnalité qui s'opèrent à l'intérieur de cette unité.

Les films de Lynch s'intéressent souvent à la psychologie des femmes. *Fire* en est un exemple, c'est à bien des égards un film de femme. Le visage de Laura exprime tous ses sentiments contrairement à celui de Fred.

La scène où elle vient cacher son journal intime chez un ami proche, est rythmée par des mimiques continues. Dans la première partie la caméra présente son visage en plan

⁶⁶ Chion, p. 182

rapproché puis en très gros plan. D'entre ses dents jaunies par le soufre, s'exprime la voix du mal, celle de la possession.

Chez Lynch la communication d'un monde à l'autre se fait très souvent de bouche à d'oreille. Nous retrouvons ici l'allégorie du vampire griffant le cou de sa proie. C'est le thème de la possession, de l'asservissement à cet autre "moi" que l'on retrouve dans le mythe de *Nosferatu* et du *Dracula* de Stocker.

L'introspection se manifeste donc par l'expression des regards mais également par l'expression de certains gestes d'un regard ou d'un souffle. Le gros plan de la main de Renée, tapotant le dos de Fred, après leurs ébats amoureux sous entend le problème de la sexualité du couple.

Le mouvement peut être réduit au maximum, ou pris au ralenti, en flou évanescent.

Il est mis en relief, la focalisation s'opère, la partie devient le tout. Le plan de l'homme-mystère rentrant dans sa cabane isolée en est un exemple.

L'esprit se dissocie du mouvement et du corps, il n'est plus régi et contenu dans un univers temporisé. Le Messie de *Dune* lisait déjà l'avenir de son peuple grâce à "l'épice" dans le roman saga de Frank Herbert "*Dune*".

Les prémonitions, les projections sont autant de jeux qui rappelaient à l'esprit sa force. La projection du fantasme dans *Lost Highway* est permanente. Elle perdure dans la fragmentation, telle la table réalisée par le schizophrène dans l'Anti-Œdipe, elle ne finit jamais de "produire", de s'auto projeter.

Chez le schizophrène, la notion espace-temps n'existe pas. La confusion intérieur-extérieur provient de cette capacité à se projeter en négatif sur la "pellicule" du réel. Il en résulte toujours un voyage mental "de l'autre côté" du miroir : c'est le don d'ubiquité.

Ce pouvoir virtuel est de manière générale accordé au mythe du vampire. Le vampire et le schizophrène ont un vecteur commun : la possession "par un autre". Mais le schizophrène n'est pas un mythe, il est producteur de mythes. Le cas de possession dans des peuplades africaines, que Jean Rouch filme dans les *Maîtres Fous* nous montre bien l'attachement de l'inconscient au mythe de la transe et d'une force manipulatrice supérieure.

Se projeter, c'est aussi perdre son référent de départ. "L'image-cristal" finit par exister en soi débarrassée de toute contrainte physique.

Lorsque Fred s'imagine appelé à l'interphone de son propre appartement ou bien que l'homme-mystère se retrouve à plusieurs endroits à la fois, il y a réellement un dédoublement de la personnalité. Et ce phénomène est inhérent à la majorité des schizophrènes : le double investit les espaces sans freins, il revêt toutes les formes ou symboliques que le processus de production ordonne.

La fumée s'infiltrant dans le corridor de la villa de Fred, symbolise l'intrusion d'un élément étranger ou reconnu comme tel. Ce phénomène est associé aux vampires s'immisçant chez les gens lorsqu'il a reçu une première invitation.

Fred est "visité" par cette présence, cette force manipulatrice, pour être enfin possédé. Il devient alors son double, son vampire, voyant par ses yeux hallucinés les rêves du monde. L'appartement est "le lieu originaire du vampire".⁶⁷ C'est dans le noir que tout se joue : la véritable possession ne s'objectivise jamais concrètement.

La seconde partie du film n'est que fantasmée.

Le noir profond est le symbole du refus de Fred de se dévoiler à lui-même.

Cette abstraction représentée par cette "couleur", délivre l'objet et le personnage de son occupation spatiale pour devenir une image mentale.

L'esprit contre la matière : telle est la mise en scène de *Lost Highway* s'animant avec une frénésie toute particulière rappelant celle des machines désirantes sur le corps "sans organes" (c'est le désir du désir, glissant à l'infini, ne se fixant jamais sur un objet propre).

La lumière du désir l'aveugle en même temps qu'elle le plonge dans les ténèbres. La phrase d'Alice "- tu ne m'auras pas" lancée à Pete après leurs ébats dans le désert, le replonge de manière brutale dans les ténèbres du doute et de l'impuissance.

L'orgasme en effet est toujours retardé, contrarié même dans le corps d'un autre personnage comme Pete, et l'évanescence de la lumière des phares dessine une Alice encore plus inaccessible.

⁶⁷ M. Scheinfeigel, *Les promeneurs de la nuit*.

Dans *Fire*, Laura se noie également dans la spirale infernale du désir ; mais celle-ci s'exprime, se décline à travers ses amis ses amants. Elle est protectrice, nourricière, bienveillante puis distante, provocante et perverse. Il y a ici un aspect poly-forme du désir que l'on ne retrouve pas dans *Lost Highway*.

L'avant dernier opus de Lynch est un film d'hommes avec une sensibilité masculine un petit peu moins riche mais tout aussi intense. Le désir, se durcit à l'extrême en un point précis : récupérer l'amour d'une femme. Laura représente également un corps sans organes, mais ses expressions sont beaucoup plus empreintes de chaleur humaine.

Le thème du vampire est flagrant lorsque Bob pénètre doucement dans la chambre de Laura, empruntant la fenêtre comme dans la légende pour la posséder ... sexuellement !

Le baiser du vampire est le symbole d'une pénétration sexuelle, et les deux films de Lynch ont une connotation érotique indéniable.

Ces fugues psychogéniques ont pour origine des traumatismes sexuels : l'impuissance chez Fred, et l'inceste chez Laura. Mais ces personnages ne sont point des victimes absolues, la perversité gagne les personnages, une certaine complaisance dans la reproduction du traumatisme est à noter.

Laura retrouve les mêmes sensations avec d'autres hommes qui la violentent, elle se soumet ou domine c'est selon, mais toujours avec une sorte de délectation (cf. les scènes du *Road House*).

Fred lui, lors de la projection de la seconde vidéo se complait visiblement à la vue de l'effraction : "non, regarde dit-il à Renée, c'est différent". Or comment peut-il savoir que c'est différent de la première vidéo puisqu'il commence à peine la seconde projection ? Quelle est sa part de responsabilité face au délit ? La tromperie est-elle consciente inconsciente ?

C'est en véritable trompe l'œil que *Lost Highway* se déploie : la réalité dévoile un Fred Madison assassin, plus bourreau que victime, déchiquetant les lambeaux de chair sanguinolents de sa femme. Le crime sera montré lors de la troisième vidéo que Fred regardera cette fois seul.

Le visage crispé dans l'attente de se révéler à soi-même, Fred se trahit. Son regard est fuyant, ses mains jointes à la manière des autistes, une imperceptible expression de dégoût mêlée à de la terreur plisse le coin de ses lèvres.

Il y a à ce moment précis des va et vient très rapides dans le montage entre le support vidéo (la bande montrant l'intérieur de la villa) et le support pellicule (Bill Pullman, l'acteur jouant Fred, filmé par Lynch !)

Ces transferts entre vidéo et cinéma incitent à une réflexion d'ordre esthétique et théorique. Le cinéma est un procédé mécanique et filmique. L'objet de la réalité est capté sur un support, la pellicule, ce qui donne l'impression d'une trace, dans le sens où quelque chose des nuances de la lumière est venu se poser sur une couche chimique. L'image cinématographique est constituée de photogrammes (images fixes). On en dénombre 25 par secondes.

L'image vidéo est, quant à elle, constituée de 625 lignes. Un balayage émit par un faisceau électronique, parcourt la trame ligne par ligne, point par point et donne ainsi naissance à l'image. On compte 25 trames par seconde. A aucun moment l'image n'est donc complète. Le balayage entraîne une constante métamorphose. L'image vidéo est donc une image-flux, sans coupure, contrairement au cinéma où l'on dénombre 25 coupures par seconde.

Nam June Paik déclara à ce propos : " la différence entre le film et l'image télévisée (vidéo), réside dans le fait que le film, c'est de l'image et de l'espace tandis qu'à la télévision, il n'y a pas d'espace, il n'y a pas d'image, seulement des lignes. Le concept à la télévision, c'est le temps." ⁶⁸

L'image vidéo est une image pauvre, qui impose un certain nombre de contraintes or c'est justement en cela qu'elle peut constituer un atout créatif.

La vidéo est liée à l'intimité (et qu'est ce qui est plus intime que notre «*inconscient* » ?).

De l'intimité à la perversité, il n'y a parfois qu'un pas et la discontinuité inhérente à la vidéo ne peut en aucun cas être assimilée au ratage du désir dont parle Freud.

⁶⁸ Cf. *Cours de Monsieur Barbanti*

Ceci se confirme notamment avec le grand succès des films *x* amateurs, ou encore la prolifération des caméras-serveurs ("web cam") sur Internet, qui filment en continu la vie quotidienne des gens dans leur plus stricte intimité.

Le cinéma utilise d'ailleurs la vidéo pour montrer des scènes à caractère très souvent pervers, violent ou pornographique. Je pense notamment à des films tels que *Vidéodrome* de David Cronenberg, *Family viewing* d'Atom Egoyann ou *Benny's vidéo* de Michael Haneke. Des images furtives, fugitives, ayant une mauvaise définition : des images sales à tous les sens du terme.

Je suis donc convaincu que la vidéo a une connotation sexuelle et perverse très forte. Nous avons vu précédemment, que Freud aussi bien que Lacan accordaient à la sexualité une place majeure dans notre inconscient .

De plus, les pulsions, qui sont des fonctionnements polymorphes liés à la psyché, à des sources somatiques diverses, poussent l'organisme, selon Freud, à chercher une satisfaction qu'ils ratent, d'où leur caractère répétitif. Et l'une des caractéristiques principales de la vidéo, c'est la répétitivité.

Voilà donc les raisons qui m'amènent à penser que la pulsion sexuelle trouve dans l'image vidéo un médium adéquat .

Or il ne faut pas à mon sens déresponsabiliser la sexualité, le rêve et si l'imagination trouve des alibis, ils sont le plus souvent mûris.

Freud nous dit dans "L'interprétation des rêves", que notre imagination choisit plutôt une image étrangère capable d'exprimer l'aspect de l'objet auquel elle tient. C'est "l'activité symbolique de l'imagination"⁶⁹. L'image du rêve ne décrit pas les objets d'une manière complète, mais en esquisse seulement la silhouette, d'une manière très libre. L'activité imaginaire symbolique apparaît donc comme la force centrale de tous les rêves.

Le rêve emploie cette symbolique pour une figuration déguisée de ses pensées latentes mais pourrions- nous délimiter, évaluer clairement les degrés de conscience de la mise en scène onirique :l'art apporte peut-être une aide précieuse à l'impasse Freudienne.

⁶⁹ cf- *L'étude des symboles - L'interprétation des rêves* S. Freud,-p..213

Lynch montre une réalité dont le prisme déformant est celui du film, de la vidéo, en bref le monde de l'illusion. Il n'y a pas de réalité dans *Lost Highway*, autre que celle de la paranoïa de Fred qui le pousse au meurtre et le jette en prison. Tout le reste pourrait être le pur produit de son imagination, et les personnages de la seconde partie ont une existence fictive ou romancée à partir de bases réelles.

Peu importe que Dick Laurent ou Andy soient morts ou pas. Ce qui est plus intéressant c'est de comprendre le rôle que Fred et Pete leur fait jouer. Ainsi le schizophrène réorganise le vécu.

La figure du puzzle se décompose, se recompose en fragments de réalité qui pourtant forment un tout, lui-même rattaché à une autre pièce d'un autre puzzle, et ainsi de suite.

Fred crée son synopsis, mais un synopsis d'ordre supérieur qui s'exprime et le manipule : l'homme-mystère le filmant avec sa caméra.

L'homme-mystère représente la folie de Fred dans ce qu'elle contient de souffrance, de frustration et de décalage avec le réel : le névrosé s'enfuira terrifié face à cet "autre" qui n'est que lui-même, et qui le questionne sur sa propre identité, caméra au poing : "si elle vous a dit qu'elle s'appelait Renée, elle vous a menti". "Et vous, comment vous appelez-vous ?" hurle cet inquiétant personnage.

C'est la question que Fred refuse de se poser, avant de franchir la dernière frontière qui le rattache au réel et de se perdre sur l'autoroute sans fin qui symbolise son glissement schizophrénique.

Alice qui représente le désir et le fantasme demeurés inassouvis, reste virtuelle et inaccessible. Elle a disparu, et à sa place dans la cabane se tient la souffrance et les peurs profondes de Fred.

A travers le masque livide et fantomatique de l'homme-mystère, se tient toute l'horreur et l'illusion de sa propre existence.

La première vidéo que Renée reçoit sur le palier de la villa, nous montre l'extérieur de la maison, la seconde l'effraction et le couple filmé dormant dans le lit conjugal.

Si la première vidéo avait pu être filmée par Fred lui-même, le fait que l'on voit le couple filmé dans la chambre suppose pour la seconde qu'une tierce personne a tenu la caméra ce qui met Fred à l'abri de tout soupçon, en fait la vidéo est vue par l'œil halluciné de Fred : elle devient caméra subjective et nous pourrions supposer ce qu'il imagine des événements et non plus les faits réels. "Je ne me souviens pas des choses nécessairement comme elles se sont passées" dira-t-il plus tard aux policiers dans une attitude défensive et fuyante typique des paranoïaques ou des schizophrènes.

En fait Fred dans son délire a mis au point tout un système de sécurité : alarmes, caméras de surveillance dans sa villa. Il les contrôle avec perfectionnisme, mais lors de ses crises identitaires, il met en scène un "autre" fictif, le fameux "homme-mystère" qui pénètre sa villa en violant son intimité. Le schizophrène justifie sa névrose en donnant une identité effective, à ses symptômes.

C'est par le médium "réel" que la fuite des responsabilités par le malade s'opère. Pour Fred comme pour Laura, si cet autre existe cela leur donne de bonnes raisons d'être paranoïaques. La schizophrénie et la paranoïa s'entretiennent mutuellement, l'une se nourrissant de l'autre.

Lorsque Fred quitte la réception avec Renée, il devient méfiant, jaloux et troublé ce qui se traduira concrètement par le fait qu'il pense avoir vu quelque chose dans sa villa.

Fred pourrait filmer toutes les vidéos grâce aux caméras de surveillance installées un peu partout dans la maison. Il se filmera dans son lit avec Renée, il se filmerait la massacrant. Il deviendrait sa propre caméra.

Cette attitude que l'on remarque dès le début du film (cf. la scène de l'interphone) se radicalisera jusqu'à la schizophrénie.

Dès la première image succédant au générique le malaise est exprimé symboliquement et esthétiquement.

Le visage de Fred en gros plan est noyé dans l'obscurité de son appartement. Il se dessine, sortant progressivement de l'ombre.

On distingue à peine son profil droit en très gros plan : seul le foyer ocre de la cigarette qu'il fume colore la pièce d'une lumière rosée diffuse.

Le grain de pellicule important met en relief sa peau malade. Les volets automatiques d'une fenêtre se lèvent tels des rideaux de théâtre : ils éclairent le mystère de cette silhouette mutilée par l'ombre. On découvre nettement le visage de Fred Madison (au trois quart gauche) éclairé plus nettement à droite qu'à gauche de l'écran. La partie "sombre" de son âme peut se lire sur son visage (l'éclairage est ici primordial et joue un grand rôle diégétique).

Le plan rapproché nous laisse entrevoir sa main fébrile tenant la cigarette.

Soudain l'interphone retentit sèchement brisant le silence. Fred tressaille. Il se tourne légèrement vers la droite de l'écran (sûrement vers l'interphone qu'il semble redouter).

Un deuxième appel de l'interphone claque. Un bref plan représente l'appareil impersonnel (froideur traduite par sa blancheur se découpant sur le pan de mur noir). Il tire nerveusement sur sa cigarette avant de se lever lentement.

Remarquons ici que la caméra ne suit pas son mouvement mais reste fixe, on voit le bas de son corps, son peignoir, sa main tenant la cigarette laissant derrière lui un mobilier qu'on devine être un sofa.

Fred sort lentement du champ vers la droite et l'on découvre subrepticement son ombre qui le suit : elle semble décalée et ce retard est très artificiel.

Dès les premiers plans, cette ombre inscrite sur son visage le suit dans ses moindres gestes pour l'engloutir dans les ténèbres de la folie (cf. les plans de la poursuite en voiture des policiers).

Le plan suivant est un plan moyen composé de la silhouette à nouveau obscurcie de Fred s'approchant de l'interphone. Il s'approche avec lenteur comme s'il avait peur d'entendre le message, comme s'il le connaissait déjà.

L'index en gros plan enfonce le bouton de l'interphone, une voix tintante à la manière d'un carillon se fait entendre : "Dick Laurent est mort". Par sa gestuelle en même lente et fébrile, Lynch nous communique le malaise de Fred qui traverse tout l'appartement pour tenter d'apercevoir le mystérieux messenger. Il se colle à la baie vitrée et l'on peut lire sur son visage toute l'angoisse rentrée d'un homme torturé, ne pouvant échapper à son bourreau.

Les symptômes paranoïaques et schizophrènes sont le plus souvent centrés sur la dépression, sur des maux de tête importants (comme ceux de Fred dans la prison) ou une perturbation du sommeil entraînant une confusion rêve-réalité.

Les notions de temps et d'espace sont également modifiées et les hallucinations apparaissent.

Toutes différentes, elles sont en fait guidées par une même névrose, une même finalité. Décliner le mal sous tous les aspects qu'imaginera le schizophrène et les projeter sur l'écran du réel.

Dans tous les films de Lynch le mal est multiforme. Il ne provient jamais du schizophrène lui-même, il est toujours extérieur à sa personne, et selon l'expression consacrée le propre du paranoïaque est de voir le mal partout.

Il se matérialise à travers une multitude de personnages : Bob bien sûr, le nain, le géant (cf. la série). Le tandem du petit garçon magicien et de la vieille dame, le manchot, Léo, Bobby, Jacques Renault dans le petit monde de *Twin Peaks*.

Dans *Lost Highway* le shérif et son adjoint enfin Leland-Palmer deviennent tour à tour mister Eddy, Alice, Andy, l'homme-mystère ...

Le mal est multiforme en ce sens qu'il n'a nul besoin d'un corps précis pour se matérialiser : il en change fréquemment.

Chez Lynch le mal n'a pas une forme forcément abstraite ou symbolique (le monde noir de *Fire* ou l'univers décadent de Laurent) le mal peut revêtir le visage de la nature qui a quelque chose d'inhumain et d'inquiétant pour Lynch.

Ce sentiment nous est communiqué dans *Fire* pendant le prologue lorsque Desmond enquête, entouré d'arbres de la forêt. Le hurlement du nain, lorsque Laura rêve du tableau se retrouve dans l'air, diffus, provenant d'aucun lien précis.

En outre une musique étrange, le bruit du vent dans les arbres, et les brefs plans de la forêt parsemant tout le film comme un leitmotiv témoignent d'une présence que l'on soupçonne maléfique : elle épie sans se dévoiler elle-même.

L'explication de *Fire* ou de *Lost Highway*, sous l'angle de la schizophrénie n'est peut être pas suffisante, car l'étrange existe par lui-même. Ici la réalité la plus banale est toujours marquée du surnaturel.

Irène, la tenancière du Happ's (café restaurant un peu glauque de Deer Meadow) dévoile aux deux agents du FBI, un fait étrange concernant le meurtre de Teresa Banks. Avant de mourir, la jeune fille se plaint de son bras gauche endolori (ce signe est à comprendre comme le pacte avec le Mal qu'elle aurait scellé en acceptant la fameuse bague).

Le manchot Gérard, dans la série, fut lui-même obligé de se couper le bras gauche pour échapper au mal qui agit en véritable gangrène ! Et plus tard enfin les agents du FBI vérifieront que ce phénomène n'est pas un effet nerveux causé par la drogue.

Chez Lynch, même lorsque nous sommes à l'état de veille, différentes réalités se connectent. Ici la scène touche à l'absurde dans le sens où nous avons cru que cette possession, par le symbole de la bague était virtuel (cf. la scène du rêve dans le tableau).

L'existence de la bague, quant à elle est certifiée par le portrait de Teresa Banks, et sa découverte par Desmond. Par la suite, on apprend que Desmond a disparu (disparition d'ailleurs exprimée par le long fondu au noir, qui clôt le prologue), cela voudrait-il dire que le monde noir existe parallèlement au monde réel ? Desmond est-il devenu un "possédé" ?

Si le Monde Noir est un monde effectif, parallèle au réel, cela voudrait dire que Laura Palmer n'est pas folle, mais véritablement sous influence.

Le problème est que nous n'avons que son point de vue, son regard. En fait c'est la structure même de *Fire* qui est "folle"⁷⁰ puisqu'elle relativise en permanence l'éternelle question du "qui regarde, et comment ?"

Dans les deux films, il manque toujours une ou deux pièces au puzzle qu'on essaie de construire. Comment expliquer par exemple la scène de l'enquête des policiers sur le meurtre d'Andy dans *Lost Highway* ?

⁷⁰ Chion, p. 130

Rappelons les faits : ceux-ci relèvent les empreintes de Pete (incarnation virtuelle de Fred) dans l'appartement d'Andy, alors que sur le portrait toute référence à l'hallucination a semblé disparaître. Alice n'est plus là, ne reste que Renée, référent réel !

Il faut alors considérer ces policiers comme faisant partie eux-mêmes du processus hallucinatoire et paranoïaque de Fred.

L'habileté du cinéaste ici est de nous donner une garantie falsifiée du réel (le portrait) qui authenticierait du même coup tout le reste. Les policiers enquêtant dans l'appartement d'Andy, le meurtre, la fuite de Pete et d'Alice ...

Il y a donc des paliers, des va et vient entre les différentes échelles de réalités : c'est la logique de l'absurde.

Les univers de *Fire* et de *Lost Highway* sont des mondes miroirs, coexistant de manière continue avec leur double. C'est ce qui arrive sûrement aux habitants de *Deer Meadow* et de *Twin Peaks* !

"Lorsque quelqu'un devient fou et passe par un état second, qui le met en dehors de la réalité et dont il revient, ce changement d'état est admis, et n'est pas interprété psychologiquement par les autres personnages".⁷¹

Dans le nom même de la ville *Twin Peaks*, réside la notion du double (Twin veut dire jumeaux).

En bref Lynch nous montre l'impossibilité de séparer le virtuel du réel de manière tout à fait tranchée. De ce fait comment juger ? Comment savoir ? C'est là encore un bien grand paradoxe pour mon étude prenant la forme d'un jeu de miroirs sans fin.

Il semblerait finalement que l'absurde naisse de la logique, l'irréel du réel, l'étrange de l'apparente banalité des choses, et c'est tout cela que contient la conclusion de *Blue Velvet* : "c'est un monde étrange". Ce monde étrange, Lynch nous le relève tout en l'expérimentant lui-même. La curiosité pousse le cinéaste à le traiter toujours différemment dans ses films. L'expérimentation technique devient donc un des seuls moyens d'exprimer la richesse d'un monde changeant, "sauvage et beau" (cf. *Wild at heart*).

⁷¹ Chion, p. 130

h) La caméra synesthésique

La synesthésie est une "maladie"⁷² dont la caractéristique principale est la confusion et l'interaction anarchique de nos cinq sens. C'est selon la définition du Petit Larousse "une association spontanée par correspondance de sensations appartenant à des domaines différents". Exemple une couleur va être associée à un son, elle va "s'entendre". Le son lui génèrera une couleur spécifique ainsi de suite comme sous l'effet clinique du L.S.D.

Pour élaborer une ambiance "palpable", le cinéaste a besoin de lier la luminosité d'un espace à une acoustique particulière sensée la définir.⁷³ Elle recherche ce qu'il appelle le "ton de la pièce".⁷⁴ Un espace même silencieux a un son. La sonorité va amener dans l'espace une présence qu'il faut valoriser.

Cette présence ouvre notre perception sur une représentation plus vaste du monde. La pièce en question possèdera son propre monde, son propre silence, qui est un son. De plus certains éclairages appellent des sonorités spécifiques d'un point de vue esthétique.

Pour Lynch, tout a un son, mais il faut le mettre en relief, le faire jouer avec les composantes d'un lieu filmique (décors, couleurs, organisation de l'espace, cadrage, éclairage). Dans la scène finale où Fred se perd sur l'autoroute, poursuivi par des voitures de police, la musique du compositeur Trent Reznor (*Nine inch nails*) est saturée à l'extrême, car elle exprime la confusion absolue dans laquelle se trouve le schizophrène. Les flashes stroboscopiques de lumière blanche et jaune saturent l'écran et accompagnent les sonorités agressives.

Fred est au comble de la terreur, de la paranoïa, et son hyperesthésie devient omniprésente. Parfois le son au contraire se fait discret : dans *Fire* lors des nombreux dialogues entre Laura et James, son amour transi, la parole laisse souvent place à l'émotion exprimée dans un souffle, un murmure ou un silence.

⁷² Cf. le poème de Baudelaire dans ses "Correspondances"

⁷³ Chion, p. 221

⁷⁴ Les entretiens, p. 52

Par l'oreille se manifestent également les sous conversations, les bruits de gêne ou de baisers, en bref ce que l'on ne peut décrire à l'aide de mots : "la suavité des échanges intimes, la délicatesse et la subtilité des communications impalpables".⁷⁵

En fait le son ne "s'entend" pas forcément : il peut être suggéré ou diffus voire presque inaudible. Là encore la théorie lynchienne du contraste apparaît : les contraires se nourrissent l'un l'autre.

Le noir est d'autant plus épais que la lumière sera intense et vice versa (cf. "I see myself"⁷⁶ peinture de Lynch).

Il en va de même pour le traitement spécifique de la bande son. Dans un silence pesant, le moindre bruissement, le moindre chuchotement ou dialogue font l'effet d'un électrochoc. Ils prennent tout leur sens, et créent d'autres sous-entendus, d'autres mondes indicibles. Leur intimité sonore se décuple.

Lynch se considère lui-même avant tout comme un ingénieur du son. Son ami de longue date, Angelo Badalamenti, est devenu son compositeur attitré depuis la série de *Twin Peaks*. Lynch collabore également à la création de certains morceaux. Il n'hésite pas à expérimenter des textures et des mixages de sons originaux comme dans les messes noires où l'on prononce des incantations à l'envers, les scènes du monde noir dans *Fire* ont été filmées à l'envers alors que les acteurs évoluaient et parlaient aussi à rebours.

Par exemple, le mot « électricité » est prononcé à l'envers par M.J. Anderson dans le rêve de la messe noire, enregistré comme tel puis diffusé dans l'autre sens

Résultat : des séquences remises à l'endroit d'où se dégage une curieuse impression de décalage du fait des coupures et des aspirations que provoque l'enregistrement à l'envers.

Certaines pistes de la musique ont été systématiquement inversées. La scène de la messe dans le chalet avec le nain, est éloquente : les gestes saccadés du mage (Jurgen Prochnow), le mot "électricité" venant de l'intérieur de la gorge, le saut en arrière sur une chaise, rappellent les trucages de Cocteau dans *Orphée, la Belle et la Bête*.

⁷⁵ Chion, p.224

⁷⁶ *Les Entretiens*, p. 13

Le déplacement du nain dans la Red Room témoigne du même procédé. Le bruit imperceptible de ces pas sur ce sol sans gravité nous rappelle que M. J. Anderson marche à l'envers, puis on le filmera à l'endroit.

Son étrange gestuelle et cette inquiétante démarche sont les faits d'une pure technique filmique.

On observe également des transitions discrètes ou des superpositions d'un morceau de musique sur un autre : par exemple lors de la séquence où Laura découvre qu'on a déchiré des pages de son journal intime.

Le rapp-jazz signé Lynch et Badalamenti, laisse la place à des notes basses assourdissantes, injectant instantanément du suspense par contraste avec la musique précédente sur laquelle Laura dansait tranquillement. Mais le premier morceau ne disparaît pas, il baisse seulement d'intensité, et se mixe avec le second.

Lorsque Fred fait l'amour avec Renée, le morceau de "Mortal coil", caractérisé par une voix angélique et lointaine, opère le contraste avec les basses inquiétantes des violoncelles dans le morceau précédent signé Badalamenti. La musique dansante de la réception, baisse à mesure que l'homme-mystère se dirige vers Fred. Le bruit sourd que l'on entend depuis le début du film le remplace.

La synesthésie image-audition, est admirablement explicitée par Chion⁷⁷ "on écoute quelqu'un ou quelque chose et ça amène des visions", "sans doute, l'écoute a un rapport avec la scène primitive, communément considérée comme la scène (surtout entendue, devinée) ou l'enfant assiste au coït de ses parents, et redéfinie par Françoise Dolto comme la scène pour le sujet de sa propre, ou il figure en tiers actif et désirant s'incarner.

Et d'autre part quand l'œil a pris son rôle comme organe de séparation, l'oreille garde le contact avec le stade foetal, et conserve un rapport étroit avec le cordon ombilical".

Lynch donne du sens aux sonorités, à leur intensité. La scène du "club" dans *Fire* est l'une des plus marquantes en ce qui concerne le lien étroit entre volume sonore et récit.

⁷⁷ Chion, p. 223

Dans cette boîte de nuit infernale, saturée d'éclairages rouges, Jacques Renault parle du père de Laura à Ronette Pulaski une amie de débauche.

Un morceau de musique baptisé "Pink room" est particulièrement puissant, avec des larsens de guitare électrique saturée, réverbérée à l'extrême.

Les personnages sont forcés de crier pour se parler, et l'ensemble est assez confus, mais cela ménage une part du mystère. Certains dialogues sont sous-titrés, d'autres pas. La musique est réglée en volume général(le « Master ») sur dix, les dialogues sur deux ! Et tout comme le spectateur Laura n'entend pas tout ce que dit Renault.

Cette utilisation du son vraiment réaliste représente la boîte de nuit type où la communication est parfois impossible. Le morceau répétitif reflète l'esprit de l'orgie qui sera sans fin.

Renault parle d'un lendemain qui ne viendra pas et le temps semble banni dans cet enfer bon enfant. En bref, le son dans son jeu de présence-absence, crée un espace, une profondeur. La constante sonore que nous pouvons signaler est ce fameux bruit sourd que l'on entend dans la première partie de *Lost Highway*, dans l'appartement de Fred, et que l'on retrouve en filigranes lorsque le ventilateur fonctionne, ou que Laura fait le rêve du tableau dans *Fire*.

Ce bruit sourd a des variantes : entrecoupé par les lames du ventilateur, il devient lancinant, hypnotique, et traduit indirectement la présence de Bob. L'analogie est éloquente dans la courte scène de possession qui suit celle où Laura cache son journal chez Harry. Le bruit sourd au départ se change en chuintement continu pour exprimer la force mystique du vent, communiqué entre les différents mondes que représentent le virtuel et le réel.

Dans la scène de boîte de nuit de *Fire* ainsi que dans les plans séquences de *Lost Highway*, noyé par l'ombre, le son est pesant, grave, lourd même si l'intensité est variable : il y a synesthésie lumière-couleur et son.

Dans les deux cas l'ambiance est suffocante, elle exprime deux univers claustrophobes : la boîte de nuit enferme Donna sur un piège, un monde du vice, de l'hallucination due aux drogues (cf. la potion qu'on injecte dans sa canette de bière à son insu), et de l'abandon de cette énergie volontariste.

Sous les lumières rouges qui saturent l'image comme dans la Red Room, on devine la chaleur, l'état de malaise dans lequel elle se trouve. A la manière d'un rêve, l'esprit s'égaré. Dans ces jeux d'espaces lumineux toujours changeant menés avec frénésie par les stroboscopes.

La "fragmentation" de l'être, entame son processus schizophrénique. Donna dénudée abandonne son personnage de fille prude sur l'autel de la possession vampirique. L'homme penché sur elle, tel le *Nosferatu* de Murnau ou (le démon du tableau intitulé "le cauchemar") vampirise symboliquement la jeune lycéenne offerte.

L'ombre de la villa de Fred ressemble à une entité invisible, oppressante.

Le noir a ici une texture dense. Le grain de pellicule très important attribue au néant une matière, une densité devient quasi palpable.

De plus, il est connu que les tonalités sonores tendant vers le grave sont assimilés dans le cinéma classique à la nuit, à la "noirceur" d'un événement.

Les graves renforcent le côté sombre, dramatique d'une situation filmique. Les plans obscurs symbolisent ce vampire qui tel le *nosferatu* de Murnau vit à côté du couple.

Cette ombre plane avant de s'abattre, à la manière de la chauve-souris géante d'Herzog, de plus en plus envahissante pour l'esprit insaisissable, mais névrotique de Fred.

6) LA PEINTURE VIVANTE

Lynch fut très tôt attiré par la peinture. Il se plaît à dire qu'il a fait ses films afin d'ajouter la seule composante absente du tableau original : le mouvement (même si les impressionnistes par exemple ou les futuristes basent leurs tableaux sur les jeux de lumières et de couleurs palliant ainsi à un mouvement réel).

Lynch disait "*les films parlent tous de mondes étranges où vous ne pouvez pas entrer à moins de les construire et de les filmer*".⁷⁸

Le surnaturel va donc découler de la manière de le filmer. La composition, le cadrage, les raccords, la lumière, la couleur vont être au centre de l'œuvre pour en faire un tableau vivant, ordonné par le mouvement.

Le pinceau est remplacé par la caméra. La lumière est réglée d'un point de vue des sensations des personnages : ce qu'il appelle le "blinding"⁷⁹, est en fait une éclipse par éblouissement. Elle apparaît fréquemment, lorsque l'intensité d'une sensation fait tout disparaître ou coloré d'une façon extrême.

Dans le désert de *Lost Highway*, le "blinding" sature l'écran, et représente l'hyperesthésie, conduisant à la négation, à la dissolution totale de l'être.

Les contours de Pete et d'Alice dans la lumière crue des phares, sont flous. Il en émane une sorte de retour à l'Eden (cf. le paradis érotique assimilé à la possession d'Alice).

La quête du plaisir et le caractère obsessionnel qui la caractérise "rayonnent" mais lorsque Alice lui échappe, les plans redeviennent sombres, noyant encore plus le véritable Fred dans son désespoir et sa frustration.

Le jaune et le blanc sont souvent utilisés comme symbole du divin, de l'absolu. La dissolution, ou l'absolution de l'être (on pense au paradis blanc noyant le visage ému de Laura, à la fin de *Fire* ou dans *Lost Highway*, les lumières jaunes deviennent de plus en plus criardes, et agressives lors de la poursuite finale de Fred par les policiers.

⁷⁸ Chion, p. 204

⁷⁹ Chion, p. 206

Ces flashes semblent jaillir de nulle part. Ici la métaphore de la chaise électrique, rappelle celle du héros de *Brazil*⁸⁰ s'enfonçant dans un univers de plus en plus chimérique et qui ne se voit pas mourir.

Rappelons que le meurtre de sa femme a conduit Fred Madison aux "couloirs de la mort" et qu'il n'a pas d'autre issue que celle du décès par électrocution. L'électricité est omniprésente chez Lynch.

Pour lui elle est inexplicable, mystérieuse, et devient à ce titre l'un des moyens par lesquels les mondes occultes s'expriment. Elle apparaît lors des scènes de climax que représente la transformation de Fred-Pete en prison (*Lost Highway*), lorsque Bob intervient pendant le meurtre de Laura (*Fire*) et se traduit par des intermittences de lumière.

Ces intermittences proviennent d'une discontinuité grésillante des éclairages. Les lampes qui crépitent, clignotent de manière irrégulière, avant de claquer souvent dans des moments extrêmes, symbolisent une tension très forte par l'allusion à un disjonctage possible.

Elles agissent en véritables signaux d'alerte lorsque deux mondes distincts se "touchent" peut-être de trop près. Le passage d'un monde à l'autre fragmente l'être et ses émotions. Ces dernières sont donc d'autant plus violentes qu'elles paraissent n'avoir aucune logique, elles sont disloquées, redistribuées par les stroboscopes.

La scène du meurtre de Laura, dans le wagon d'une gare, est truffée de flashes lumineux exprimant la fusion du monde noir avec le réel. Cette fusion est parachevée dans l'acceptation de la bague par la jeune fille. La confusion est telle, dans cette séquence, que l'on se demande de quelle manière la bague tombe entre les mains de Laura.

Mais l'intervention du manchot tentant de délivrer une autre jeune fille (Ronette Pulaski) semblerait confirmer qu'il la portait. Elle roule sur le sol boisé du wagon, et apparaît subrepticement dans une lumière blafarde.

L'électricité chez Lynch n'a pas vocation uniquement à fragmenter, mais loin de se détacher d'une réalité englobante, elle parcellise pour mieux définir, mettre en relief l'objet.

⁸⁰ *Film de Terry Gilliam*

Là encore c'est une esthétique du contraste. Lorsque nous fixons longtemps une lumière électrique, et que brutalement nous sommes plongés dans l'obscurité, notre rétine met un laps de temps déterminé pour s'adapter à la nouvelle situation. Le noir est à priori très dense.

Un retour tout aussi brutal à un éclairage électrique va nous éblouir et la lumière sera d'autant plus intense que le laps de temps passé dans l'obscurité sera long.

Lynch joue avec les extrêmes, et l'idée de manque qu'il génère. Ce qui l'intéresse dans le concept du stroboscope, et la frénésie de l'électricité, c'est de valoriser la partie en temps qu'abstraction, la séparer de ce tout rassurant et logique.

L'horreur de la main de Laura ensanglantée, prise dans le flash d'une lampe vacillante est d'un point de vue psychologique, plus efficace que "la mise en lumière" effective du meurtre. Dans *Fire*, cette scène n'est pas sans rappeler la formidable séquence de *Psychose* où l'on découvre le cadavre de la mère empaillée.

Lynch considère le son, la lumière, comme des "présences".⁸¹ Elles font vivre un lieu. Elles sont là, se produisent, mais sont pour la plupart du temps inexplicables. "Le ton de la pièce", c'est aussi la luminosité spécifique, celle qui sera la plus adaptée esthétiquement à cet espace. Elle sera choisie par l'artiste, mais n'est ce pas le lieu même qui fait que cette présence s'épanouit ?

Ces présences, rattachent l'espace donné au tout, au dehors invisible, impalpable et mystérieux. "On peut faire apparaître pas mal de sensations dans un son apparemment silencieux, et esquisser la représentation d'un monde plus vaste. Tout cela est important pour créer un monde."⁸² Il en est de même pour la lumière... Le contraste qu'elle peut produire, dans ses intermittences isole les objets éclairés, leur confère une existence propre, distincte de leur environnement par la saturation des couleurs, des flashes lumineux. Dans la densité infinie de l'ombre, notre esprit découvre des mondes "plus vastes".

Loin de fragmenter, de diminuer un objet ou un mouvement, la lumière stroboscopique amplifie, donne à l'espace son épaisseur étrange, son ambiance sonore.

⁸¹ *Les entretiens*, p. 52

⁸² *Les entretiens*, p. 52

La lumière peut également dessiner des îlots, des cercles d'éclairage plus constants qui séparent également certains objets précis de leur environnement spatial.

Or la flaque lumineuse de Chion (appelée « pool ») : "cet espace s'allumant dans le vide noir,"⁸³ attire l'œil du spectateur sur l'objet éclairé. L'objet n'a pas forcément une symbolique, une signification précise. Il peut aussi bien exister dans un rapport ou un contraste, avec un autre élément, et c'est à ce niveau, que la signification effectue un retour à l'objet.

Dans *Lost Highway*, la transformation virtuelle de Fred en Pete, au pénitencier, se clôt par un bref plan que l'on a déjà remarqué dans *Wild at heart* : une bouche de feu filmée en macro, s'ouvrant sur un trou noir représentant le vide.

Cette flaque de lumière montée de manière très rapide, est obtenue grâce à un zoom important, et le flou qui en résulte, exprime avec force la confusion de l'esprit névrotique. Le trou s'agrandit, prend tout l'écran, provoque un fondu au noir original. On entre véritablement dans les ténèbres de la folie, par cette ouverture croissante.

Lynch n'a pas voulu utiliser le fondu au noir classique, mais il a plutôt voulu montrer dans ce plan, une idée d'ouverture à un monde nouveau. Pendant quelques secondes, le fondu au noir persiste, puis un deuxième «Pool » apparaît progressivement à droite de l'écran : la silhouette d'un être vivant se dessine, noyée dans un flou lumineux contrastant avec l'obscurité.

Il se dégage de ce plan une beauté plastique indéniable, influencée sûrement par le peintre Bacon dans sa manière de créer ce flou de l'organique. La silhouette frêle, évanescence, et la brume de lumière diffuse symbolisent une renaissance : celle de la chrysalide devenue papillon. Le flou est le premier regard de l'enfant sur le monde inconnu.

La raison de Fred à ce moment là est trouble, fragile. La succession de ces deux "flaques" de lumière, séparée par un fondu au noir assez long, est un moyen rapide et efficace de focaliser sur la mutation de Fred : d'exprimer l'ouverture sur un monde parallèle.

La flaque lumineuse fragmente et permet la focalisation affective sur un objet.

⁸³ Chion-P.210

Dans *Lost Highway*, les lèvres pulpeuses d'Alice par exemple apparaissent en gros plan dans un halo de lumière blanche (diagonale partant du haut de l'écran à droite et se terminant en bas à gauche) ; tout autour le noir domine, le blanc et le rouge du maquillage ressortent d'autant plus fortement. Alice est en train de prévenir Pete du danger de leur idylle. Sa voix est sensuelle mais secrète et étouffée, elle murmure plus qu'elle ne parle. On peut sentir la peur qui la gagne. Alice est plongée dans les ténèbres menaçantes, et seul son message est éclairé symboliquement comme un signal de détresse lumineux incitant Pete à venir la sauver héroïquement. Fred-Pete crée virtuellement ce qu'il pourrait voir jusqu'aux lumières.

Dans *Fire*, la flaque lumineuse de la lampe-torche utilisée par Laura et son amant Bobby en pleine forêt, transpose ces derniers sur l'équivalent d'une scène de théâtre. En effet, le gigantesque rond de lumière les encercle, tel le halo des projecteurs.

La forêt les épie en spectateur muet. Cette sensation est renforcée par la forme circulaire du disque de la lampe, ressemblant à un œil titanesque, inquiétant.

Le meurtre de l'adjoint du shérif sera éclairé de la même manière : une lumière blafarde se concentrant sur une partie du crâne éclaté. La partie séparée du tout, se retrouve encore plus fortement rattachée à celui-ci ainsi qu'à la gravité de l'acte.

L'horreur, l'abstraction de la partie distincte du tout, est une fois de plus exprimée filmiquement. A ce propos lorsque Chris Rodley demande à Lynch de quelle façon ce dernier décrirait ses tableaux il répond : *"ce sont comme des fragments d'un corps ou quelque chose du genre. Je n'arrive pas à faire une figure entière, et je ne sais pas pourquoi."*

Le parallèle entre Lynch et Bacon, son peintre préféré, serait intéressant à souligner dans la mesure où ses deux derniers films se réfèrent à une esthétique de la fragmentation, de la non finition, et du mouvement.

Le traitement particulier de la peinture, en tant que texture et espace changeant, la fluidité du mouvement, le flou pictural, amènent l'idée de transition, de communication permanente avec d'autres espaces que celui délimité par la toile.

Pour Lynch, chaque plan est une toile, une surface communicante avec un "éternel extérieur", auquel le personnage accède. Les nombreuses apparitions et disparitions des héros lynchiens, attestent de leur fragilité même.

Bacon, exprimait l'inadaptation des êtres par des déformations violentes, et par l'acidité de la couleur... C'est en cela qu'il a influencé la nouvelle figuration internationale. Mais, Bacon était expressionniste avant d'être figuratif. Ses tableaux traitent tous de la fragilité de l'existence, remplaçant le contour des corps par des lueurs fantomatiques, criardes et inquiétantes.

Il crée une sorte d'ambiance générale évanescence, désespérée, souvent sordide. L'homme est un pont ; comme le dit si justement Chion, mais c'est un pont fragile, qui peut se perdre dans le transit de deux mondes.

L'influence de Bacon, peut se remarquer notamment lorsque les corps se noient ou se déforment dans la saturation d'une couleur, d'un mouvement, créant par ce biais un flou esthétique.

Le plan du générique de fin dans *Fire* saturé de blanc, nous laisse à peine entrevoir le visage de Laura radieuse et apaisée. Mais *Lost Highway*, va à mon sens beaucoup plus loin dans son rapport à l'esthétique pictural (cf. "la neige" de l'écran de télévision qui apparaît dans le générique du début de *Fire*, et qui accompagnera la disparition de Jeffries, l'apparition des deux Chalfont à Laura. La surimpression englobe les personnages, les gomme partiellement).

Lorsque Fred Madison est filmé en prison, il repense aux images horribles de la mutilation de Renée, et ces brefs plans représentant le meurtre sont flous à cause du grain spécial imprécis de l'image vidéo. La sensation de malaise est accrue par le fait qu'on ne voit là encore qu'une partie. Une jambe coupée, ou un bras sanguinolent.

Le spectateur a beaucoup de mal spatialement, à se faire une idée de l'ampleur du carnage. Mais il se dégage de tout cela une esthétique du flou, du morbide typiquement baconienne.

Chez le peintre, l'organique, la chair sont également mutilés, striés par des couleurs violentes (le rouge et le noir).

Le sang de Renée, colore de rouge le plan gris-bleu tourné à la vidéo. Le gris, le marron, le vert sombre, le bleu sont autant de déclinaisons du morbide, du "sale", du mal être originaire des figures de Bacon que l'on retrouve dans l'œuvre de Lynch.

Fred se transforme en "Pete", il tient sa tête entre ses mains. Celle-ci est agitée de soubresauts violents, et la caméra utilise un procédé de ralenti qui cache le visage, sous les traits de lumière générés dans les mouvements saccadés et frénétiques.

Chez Bacon, le visage disparaît au profit d'un trait de lumière, de couleur, ou se démultiplie un peu à la manière d'un Picasso (cf. diptyque : étude de Georges Dyer et images d'après Muybridge–1971).

Un autre peintre à citer aura sûrement influencé l'esthétique particulière des décors de Lynch : c'est Edward Hopper. On retrouverait sa signature en ce qui concerne l'architecture et la composition de l'image. La maison de Laura Palmer à *Twin Peaks*, est une sorte de vieux pavillon résidentiel, probablement construit dans les années cinquante. Ce genre de villa a été peint de nombreuses fois, et constitue une grande part des œuvres de Hopper.

L'artiste met en lumière des personnages détachés, alliant classe sobriété et froideur. La première fois que l'on voit Renée, dans *Lost Highway*, le plan est d'une composition toute picturale. La jeune femme s'appuie nonchalamment sur le mur, un verre à la main. Sa robe rouge se fond dans l'atmosphère ocre générée par la lampe. Renée est placée au côté gauche, en haut de l'écran. Il se crée une harmonie, un équilibre parfait de la matière, de la couleur ... et l'ambiance des années cinquante transparaît dans le vêtement et le personnage même de Renée. C'est la "house wife" type de cette époque (sauf que dans ce cas précis elle n'est pas vraiment soumise à son mari !)

Des notes de piano de jazz composées par Badalamenti (bien sûr) accompagnent et colorent l'image. Dans cet exemple précis, la musicalité de l'espace est trouvée. La lumière tamisée, la sobriété et l'esthétisme des formes, exigent une musique particulière : le jazz. Ce même jazz, que Lynch écoute lorsqu'il contemple les toiles de Hopper.

Le morceau de jazz éperdu que Fred joue au Luna Lounge est entendu par Pete alors qu'il travaille au garage avec un vieux mécanicien. La musique passe à la radio, et Pete semble très perturbé, il se tient la tête entre les mains, change brutalement de station.

Ses maux de tête ne sont pas sans rappeler ceux que Fred a eu en prison. On ne peut s'empêcher de penser au musicien. Pete-Fred organise sa névrose dans l'oubli d'un être faible sans caractère et dont la profession de musicien n'est pas véritablement valorisée.

L'assimilation Fred-Pete est confirmée lorsque Dick Laurent emmène Pete en voiture afin de régler quelques problèmes techniques de ralenti. Le mafieux dira de Pete, qu'il est "la meilleure oreille de toute cette foutue ville". Ce qui renvoie logiquement à "l'oreille" du musicien, Fred Madison.

7) LYNCH, LE DERNIER ROMANTIQUE

a) "Le cinéma symphonie".

"L'art total" est créateur de mondes. La combinaison et l'expérimentation des différentes techniques cinématographiques entre elles, font naître des ambiances inédites, originales, dépassant parfois le résultat attendu, transcendant l'œuvre elle-même.

Lynch travaille énormément en collaboration avec ses techniciens, notamment avec son compositeur Angelo Badalamenti. Le cinéaste explique l'idée ou l'ambiance qu'il voudrait obtenir dans une scène précise.

Le musicien *"commence donc à jouer, tandis que je lui parle, puis il se met à jouer autre chose, je continue de parler, car je réagis à ce qui sort, et lui tente de garder l'esprit de ce que je voudrais atteindre"*.⁸⁴

Cette création instantanée, spontanée, est inspirée en permanence par les artistes autour de lui (exemple : Frank Silva, habilleur sur le plateau de *Fire*, deviendra Bob le tueur). Par ses propres sensations ou ses souvenirs, Lynch nous donne le sentiment lorsqu'il s'entretient avec Rodley que la création n'est pas pré-organisée, et qu'elle évolue continuellement.

Le tout plus grand que la somme des parties, sera l'ambiance générée par le bombardement de toutes sortes d'images, de chansons, de sons et de couleurs et leur assemblage est esthétique.

Tel un chef d'orchestre à la tête d'une symphonie, Lynch selon l'émotion et le rythme qu'il veut créer, injectera une intensité spécifique aux différentes scènes par des médias souvent différents mais toujours adaptés. Le cadrage peut exprimer (presque à lui seul) l'accès aux mondes parallèles.

Lorsque Laura s'endort dans sa chambre et rêve dans *Fire*, un plan général du tableau offert par les Chalfont, alterne avec un deuxième, montrant la jeune fille et cela à deux reprises.

⁸⁴ *Les entretiens*, p. 17

Puis le cadre du cinquième plan se resserre sur le tableau, le sixième plan représente la même vue d'ensemble du lit et de Laura assoupie. Le septième et le huitième plans nous font pénétrer dans le tableau, mais n'utilisent pas les mêmes procédés.

Le premier est un plan rapproché fixe, le deuxième évolue dans un travelling avant, et nous fait entrer par la porte avant d'entamer un long panoramique à l'intérieur du tableau. Le travelling avant, progressif, est assez lent pour créer un suspense quant à la découverte de ce que recèle chaque sas, chaque compartiment du tableau labyrinthe. Il symbolise des étapes dans l'approfondissement du rêve et l'accès final à la Red Room. Le travelling avant, illustre une avancée inexorable et pourtant inquiète, il traduit la curiosité de Laura mais la précipite également dans ce qu'elle refuse de se révéler à elle-même : les ténèbres de son subconscient.

Les différents rythmes que donne Lynch au montage, se déploieront en accord avec les émotions de ses personnages, par le procédé de la caméra subjective. L'amour et la peur, nous l'avons vu, sont les clés des mondes parallèles. Ces émotions sont longuement décrites, et illustrées dans *Fire* (nombreux pleurs, cris ou rires).

Lost Highway est un film moins expressif.

Ainsi la sensibilité développée dans le film joue le registre de la retenue, de la tension mais elle est tout aussi intense. L'hyperesthésie de Fred Madison en est la preuve.

La souffrance est plus rentrée chez Fred que chez Laura : elle ne se montre que pour se transcender, s'occulter.

Le subconscient refoule les émotions et crée une véritable « usine à fantasmes » !

Dans *Fire*, Laura ouvre lentement la porte de sa chambre, après le cadeau du tableau.

Le montage s'accélère soudain lorsqu'elle découvre Bob près du lit. La vue d'ensemble (la chambre) accompagnée d'un long travelling avant gauche, crée le suspense d'avant l'apparition. La peur s'exprime dans une focalisation, dans des plans de plus en plus rapprochés. L'enchaînement des plans s'effectuera rapidement, symbolisant l'horreur et la brutalité de la rencontre.

Mais la peur se nourrit d'elle-même et la focalisation ne pourra plus s'exprimer que par un cri, traduit à l'image, par un plan macro de l'intérieur d'une gorge.

La peur est donc montrée filmiquement, dans ce grossissement des échelles, et rappelle l'araignée tournée en macro, sur un pan de mur de *Lost Highway*.

Déjà David Lynch jeune peignait "Ombre d'une main tordue sur ma maison".⁸⁵ Cette œuvre explique la peur par des proportions étranges. La main énorme semble s'abattre et couvrir une frêle maison. Le foyer ne représentait pas à ses yeux uniquement un endroit heureux et confortable, il pouvait être synonyme de menace : "*le foyer est un endroit où tout peut mal tourner. Quand j'étais enfant, la maison me donnait des crises de claustrophobie*".⁸⁶

Cette idée se retrouve complètement dans *Lost Highway*. Les événements horribles qu'on filme le confirment, les problèmes du couple, le fait qu'il n'ait pas d'enfants, etc... .

L'expérimentation de formes nouvelles du cinéma, fait du cinéaste ce que Chion appelle "un romantique". Lorsqu'on voit un film de Lynch, l'inconscient collectif, l'affecte, les mythes, les symboles entrent en jeu pour créer l'émotion, provoquer la magie.

Romantique il l'est, puisqu'il fait référence dans ces deux films aux œuvres littéraires anciennes, aux contes et légendes devenus mythes. Lynch n'en est pas moins pétri d'humour et de surréalisme iconoclaste. *Ligéïa*, le fameux récit d'Edgar Poe, *le Horla* de Maupassant, le *Dracula* de Stocker ou bien encore le *Docteur Jekyll et Monsieur Hyde* de Stevenson nous mettaient déjà sur la voie de l'analyse psycho-esthétique de la possession, de l'aliénation du héros.

Lynch appelle toujours dans ses films un "ailleurs" que l'on retrouve dans le grotesque et le terrible, le surnaturel et le familier.

Le brassage des styles et des gens ne focalise sur aucun d'eux, et si la référence est trop frappante, elle se noie dans une ambiance tellement bigarrée qu'elle en devient originale.

⁸⁵ *Les entretiens*, p. 15

⁸⁶ *Les entretiens*, p. 14

On retrouve dans le cinéma de Lynch une symphonie qui se rattache à la force des éléments naturels ponctuant ces périodes, englobant ces personnages, maîtrisant ou déchaînant les passions.

Le vent, "musique cosmique", est omniprésent dans *Fire* ou dans *Lost Highway*. Il porte les cris de haine, les mots d'amour. Il transporte les forces occultes d'un espace ou d'un autre. Le ventilateur au-dessus de l'escalier de la maison des Palmer fonctionne lorsque Bob-Leland monte posséder la jeune fille. Le vent se faufile entre les mondes "franchissant tous les passages, réveillant les énergies, et peut-être poussant l'un vers l'autre ceux qui doivent s'aimer".⁸⁷ Le souffle du vent quasi permanent dans *Fire*, s'intensifie lorsque Laura entre en rêve dans le tableau. Les arbres de la forêt de *Twin Peaks*, s'agitent.

Le feu enfle lorsque le vent souffle ... et le mal se déploie.

La dame à la bûche, symbolise dans *Fire* un ange gardien tout comme Dale Cooper. Elle s'approche de Laura, qui s'apprête à pénétrer dans sa boîte de nuit infernale et l'avertit de ce vent terrifiant, de ce brasier qui la ronge : "*ce genre de feu, est très difficile à éteindre. Les tendres rameaux de l'innocence brûlent les premiers, et le vent se lève et toute bonté est alors en péril*". Ainsi les arbres, le vent, le feu sont indépendants de la volonté humaine, ils sont "l'âme du monde".

Une fois de plus le personnage subit la force cosmique, naturelle qui lui est supérieure.

Le cinéaste exprime cette dernière dans une harmonie de sons et de couleurs organisée. Le vent qui balaie le désert aride de *Lost Highway* soulevant la poussière, dans la lumière blanche des phares, porte l'amour de Pete pour Alice. Il se fondera dans les mélodies sereines de *Mortal coil* ("song for the siren", l'une des chansons favorites de Lynch). Puis se fera à nouveau entendre lorsque Fred s'aperçoit de l'inaccessibilité d'Alice, figure virtuelle. Le vent traduit ici la notion de vide, la dissolution de l'être dans un cosmos sans fin, la froideur et la morbidité de la solitude.

⁸⁷ Chion, p. 234

En bref, l'émotion s'exprime à travers le monde, la nature et leur représentation esthétique proche de l'expressionnisme. Même s'il se rapproche d'un Munch, peuplant la couleur et la lumière d'angoisse morbide, existentielle, Lynch tend cependant à un cinéma abstrait. L'abstraction peut se peindre dans un personnage. L'homme-mystère de *Lost Highway* ou dans l'univers de la Black Lodge fonctionnant en "miroir de l'âme".

L'art abstrait n'a pas forcément besoin d'explication pour être compris, nommer les choses chez Lynch nous les font rater, et la puissance mystérieuse de l'homme venu d'ailleurs disparaîtrait alors.

Le romantisme s'exprime également dans les déchirants et longs plans séquences entre Laura et son amoureux transi James ou dans l'aliénation d'un être vaincu par l'amour (Fred Madison dans *Lost Highway*.)

En bref, Lynch dépeint souvent des personnages dont la solitude ou le mal-être sont une fatalité.

Ils se retrouvent face à une nature mystérieuse, hostile :les sables de *Dune*, la ville apocalyptique et polluée d'*Ereaserhead*, la forêt inquiétante de *Twin Peaks*, l'appartement de *Lost Highway*, la foule des foires dans *Elephant Man*.

Ils ne se libèrent que par l'acceptation de l'aliénation ou la mort.

C'est en cela que Lynch décrivant le drame originel de l'existence transpose le romantisme dans une époque qui semble en manquer cruellement : la nôtre.

b) Un cinéma du mythe.

L'enfance est caractérisée par une imagination sans bornes qui peut développer des peurs archaïques, ancestrales, comme celle de l'obscurité du "monstre", du mal. Elle est également imprégnée de valeurs judéo-chrétiennes constantes.

Le loup, que chaque enfant redoute dans les contes initiatiques (cf. Grimm ou Perrault) prend d'autres formes à l'âge adulte. La famine, les maladies telles que la rage ou la peste prenaient souvent le visage de démons ressemblant aux vampires de Stocker, aux incubes infernaux de la *divine comédie* de Dante ou à certains personnages du peintre Jérôme Bosch.

La forêt de *Twin Peaks*, est emplies d'entités malfaisantes pour le jeune enfant. Elle symbolise toute l'angoisse que l'adulte a refoulé. La peur devient palpable, dense comme le noir profond de l'appartement de Fred Madison. Le personnage reflète parfois des mythes de l'Amérique profonde, du Bien lié à la notion "d'American way of life".

Les motards peuplant la petite bourgade de *Twin Peaks*, tel que James, sont des "durs à cuire" qui traînent près de lieux infernaux (Road House) mais ils arrêtent parfois de rouler pour écouter une Julie Cruise romantique et touchante ou pour pleurer dans les bras de leur bien aimée. Ils apparaissent comme des cow-boys modernes, protégeant le Bien contre le Mal. La figure du cow-boy chez John Ford par exemple exprime souvent la rédemption, la sagesse. Le Bien est tenté par le Mal, mais il sort toujours vainqueur de la bataille.

Pete Dayton quant à lui n'est pas un cow-boy héroïque. C'est un personnage viril, tourné vers l'action, un homme du peuple (le parfait contraire de Madison : Pete est garagiste) mais c'est d'abord un tueur mentalement et nerveusement perturbé.

Même s'il délivre Alice du vice, il ressentira une solitude encore plus profonde, une crise d'identité d'autant plus intense.

En fait le meurtre de Laurent symbolise la jalousie malade de Pete-Fred en s'inventant un coupable.

Chez Lynch le bien et le mal se confondent pour une nouvelle éthique basée sur nos émotions.

Les défenseurs du bien sont le plus souvent enfantins, innocents, tragiques.

Laura Dern dans *Blue Velvet*, est la bonté incarnée.

Elle apparaîtra également dans *Wild at heart*, sous la forme d'une fée rappelant le célèbre conte de F. L. Baum : *the wonderful wizard of oz*. Quant à Laura Palmer, lorsqu'elle est hors d'atteinte du "démon" cette jeune fille charmante fait tout pour protéger ceux qu'elle aime.

Donna et James seront mis à l'écart du danger que représente la possession de leur amie. Laura ira jusqu'à injurier son ami pour le décider à ne pas la suivre "là où elle va". Elle se rendra odieuse pour les faire fuir de l'enfer du vice, elle chassera Donna du Road House ayant réalisé que son innocence et sa virginité étaient en péril.

Alice représente dans *Lost Highway*, un paradis de perversité, une lueur dans les ténèbres de l'esprit de Fred-Pete.

Bien que les deux films présentent une étude psycho-esthétique originale de la schizophrénie, *Fire* est plus axé sur une lecture claire de certains thèmes religieux : l'enfer, le paradis, l'éternité et la rédemption (traités de manière plus allégorique et abstraite dans *Lost Highway*).

Chez Lynch, la mort n'est jamais pour de bon, il n'y a jamais de fin. L'éternité se retrouve aussi bien dans l'enfer qu'au paradis ... elle est abordée de manière très symbolique voire pessimiste lors du débat entre Donna et Laura allongées sur le divan du salon. Donna demande : "*si tu tombais dans l'espace, crois-tu que tu irais en ralentissant ou de plus en plus vite !*". Laura répond "de plus en plus vite". La jeune fille se sent perdue dans cette spirale du vice, qui lui semble fatale, inexorable. Elle sent qu'elle ne pourra y échapper : "*longtemps tu ne sentirais rien, continue telle, puis tu prendrais feu pour toujours, et les anges ne t'aideraient pas parce qu'ils sont tous partis*". Cette phrase résume la prise de conscience du désespoir qui l'étreint, les anges ne peuvent l'aider car l'enfer est déjà sur terre, pour l'éternité.

Les drogues, la sexualité hors norme de Laura ne sont que le reflet de son mal intérieur, le feu qu'on ne peut éteindre, dont parle la Dame à la bûche.

Les anges ont disparu et même celui de son tableau l'abandonne dans une hallucination mystique.

Laura, héroïne romantique, court alors vers son destin, celui de son autodestruction. Se séparant de James dans des cris de peur et de désespoir, elle plonge dans le piège de la soirée de Renault au chalet.

Bob-Leland, élimine Léo et Renault à l'extérieur du cabanon, enlève Laura et sa compagne, Ronette Pulaski, et les séquestre dans un wagon d'une gare abandonnée. Le manchot, agent du bien, tente de les sauver.

Un ange apparaît à Laura au paroxysme de l'horreur et délivre son amie. Le miracle de la vie se manifeste, mais Laura tentée symboliquement par la bague, meurt sous les coups de Bob-Leland, son père.

Ce dernier sera transporté après son infanticide, dans la Red Room où siègent le manchot et le nain, se transformant pour l'occasion en une sorte de tribunal.

Ce tribunal rappelle celui du jugement dernier biblique. Mais Lynch déjoue les clichés en inventant une manière originale de le traiter.

Gérard le manchot siège à la droite du nain, tout comme Saint Pierre. Et Dieu lui-même n'est plus désigné comme la tradition l'exige mais prend la forme du nain joueur et pervers. Ce nain inquiétant joue avec les notions de Mal et de Bien avec froideur dans un non-lieu, la Red Room.

Tout ceci bien sûr reste hautement hypothétique mais Gérard-St Pierre ne pèse-t'il pas l'âme de Leland lorsque celui-ci se trouve en apesanteur au-dessus d'eux ?

Les thèmes de la purification et de la rédemption viennent s'ajouter aux figures bibliques.

Bob après avoir été dissocié de Leland sera forcé d'extraire physiquement et psychologiquement la garmonbozia (douleur et chagrin) du père de Laura.

La poche sanglante sur l'abdomen de Leland représente le poison maléfique.

Elle sera projetée sur le carrelage strié avant de se dissoudre sous forme de flaque évanescence. Leland est libéré du remords, purifié.

Sa fille dans un autre lieu de la Red Room, découvre le paradis, assise elle aussi dans un confortable fauteuil. Un ange lui apparaît et Laura se met à pleurer de joie.

Elle est habillée et maquillée comme une femme mûre, sage et resplendissante : elle n'a plus les apparences ni les expressions tourmentées de la collégienne en proie au vice. "Elle siège pour l'éternité, avec debout à côté d'elle, figé dans une posture tutélaire, un Dale Cooper muet et protecteur".⁸⁸

⁸⁸ *Chion, p. 172*

c) Un goût d'infini

Conclure sur l'hypothèse que le cinéaste est mystique effacerait sûrement la part de magie transcendant toute religion que Lynch inscrit tout aussi bien dans les rêves que dans l'inconscient collectif. Le cinéaste croit en tout cas "aux mondes d'en dessous" mais ces derniers ne sont pas forcément liés au religieux.

Ils s'originent dans les peurs ancestrales, les questions métaphysiques ressenties par l'humanité au cours de son histoire. L'éternité ne serait plus seulement connotée religieusement, mais engloberait nos actions dans un cosmos sans fin.

La nature présente dans bon nombre de ses œuvres, est la figure même de ce qui ne se crée pas, ni se perd mais qui se transforme. Elle n'a ni commencement ni fin tout comme le rêve ou le fantasme.

Chez le schizophrène, "l'inconscient cesse d'être ce qu'il est, une usine, un atelier, pour devenir un théâtre, scène et mise en scène".⁸⁹ Il n'a plus besoin donc de temps ou d'espace, de finitude pour s'épanouir et pour s'accréditer d'une "réalité".

Plus de limites au désir de produire du désir, cela signifie projeter toujours plus loin les fantasmes-images propres au schizophrène, sur un point de fuite éternellement reculé dans la perspective de celle de *Lost Highway* (qui se dévide, tel un ruban à l'infini).

La mise en scène réinvente ses propres espaces, ses propres durées. Elle fragmente puis recompose de la folie, crée une continuité qui sera à nouveau détruite.

La scène du meurtre de Laura et celle de la poursuite finale de Fred par les policiers représente le climax des deux films respectifs. La fragmentation quasi permanente que leur cerveau opère, transparait en flashes lumineux stroboscopiques. Le montage s'accélère, symbolise l'intensité des émotions (la peur, la paranoïa) pour finalement dissoudre l'image fantasme elle-même.

Les flaques de lumière se changent en battements de lumière électrique, qui se régulent et s'harmonisent pour reformer un rythme stable et une nouvelle continuité.

⁸⁹ *L'Anti-Œdipe*, p. 64

Les multiples inversions d'images et de sons (la cabane en flammes de *Lost Highway*, les dialogues de la Red Room, et ces sonorités aspirées) ne font qu'illustrer l'idée qu'il n'y a plus d'endroit, ni d'envers, mais le cosmos et la nature humaine évoluent dans un cycle.

Les génériques eux-mêmes reflètent l'énigme de l'infini, dissolvant l'être humain dans le vide cosmique.

Les récits sont contenus "en puissance" dès le début des deux films. La fin du générique de *Fire* se ferme bien sûr le meurtre de Teresa Banks (suggéré par le raccord avec le plan suivant : un corps entouré de plastique flottant sur l'eau) mais elle se rattache de la même manière au cas de Laura Palmer car elle aussi fut victime de sa propre image et elle aussi aurait vendu son âme à Bob.

La dissolution de l'être s'opère, dans le changement inhérent à l'image.

Dans ces "puissances du faux" c'est ce que tend à signifier le caractère hypnotique du générique de *Lost Highway* : une frénésie intense agite cette caméra disposée sur une voiture lancée à tombeau ouvert, dévorant la "ligne jaune" discontinue. Cette ligne jaune centre le spectateur sur les titres penchés qui bondissent sur lui, s'immobilisent un bref instant avant de disparaître.

Superbement accordée à la chanson de Bowie ("I am deranged") l'image se convulse, au rythme de la musique, secoue parfois en faux raccords de lignes et de plans mais continue à dérouler cette autoroute sans fin. Là encore, dès le générique tout est dit ou presque : cette image symbolise à elle seule la frénésie et la fugue psychogénique de Fred.

Les déconstructions typiques de la schizophrénie sont montrées dans cette discontinuité de l'image qui perdure à l'infini.

La synthèse disjonctive du schizophrène n'est disjonctive que pour un "temps", avant qu'elle trouve sa connexion ailleurs et plus tard. En tant que "producteur universel", "l'ailleurs et le plus tard" n'ont plus de limites.

Le désir de produire du désir, semble survivre à l'être même, il paraît indépendant de la volonté du schizophrène, l'autoroute continue donc de fuir tout comme Fred vers un refuge incertain, un point de fuite invisible et un tout à reformer.

Le cinéma de Lynch met en valeur les médiums en tant que réceptacles afin de valoriser les interpénétrations des mondes occultes et du réel.

La parole n'est jamais banalisée chez Lynch, elle apporte un monde à celui qui l'écoute. "*Dick Laurent is dead*" première et dernière phrase du film représente au tout début une énigme, elle génère une peur, une angoisse chez Fred Madison alors qu'on n'en connaît pas le sens.

Tel le *Rosebud* de *Citizen Kane*, cette phrase appelle la recherche d'une intrigue. Puis l'homme-mystère fera entendre à Fred-Pete sa voix dans un téléphone. Alice communiquera avec lui par le même biais. La voix téléphonée est transportée, elle n'a besoin d'aucun lieu pour atteindre son objectif : celui d'être entendue.

L'écoute appelle à l'intériorisation, à la méditation, et le son pour Fred a une importance capitale pour sa profession.

L'interphone, émettant la phrase a le même statut que le téléphone ou la caméra vidéo de l'homme mystère : celui du transport d'un monde vers l'autre.

De l'ombre noyant l'autoroute déserte ou la forêt de *Twin Peaks*, surgit la « lumière de l'esprit » en de multiples images fantômes lui faisant écho pour l'éternité.

Par delà la mort, le fantôme de la vie perdue dans le paradis tout blanc (cf le générique de fin) ou l'enfer schizophrénique .

"Je crois que quand nous mourons, ce n'est pas la fin ... c'est comme aller dormir. On se réveille le matin, et on commence une nouvelle journée. Ca pourrait être le symbole d'un grand film : on meurt, et on passe un bout de temps à rêver et ... on revient !".⁹⁰

⁹⁰ *Les entretiens par Chris Rodley, p. 182.*

BIBLIOGRAPHIE

A) Textes étudiés

Les entretiens par Chris Rodley : David Lynch

(Editions Cahiers du Cinéma – 1999)

David Lynch par Michel Chion

(Collection Auteurs, Editions Cahiers du Cinéma)

L'Anti-Œdipe : Capitalisme et schizophrénie par Gilles Deleuze & Félix Guattari

(Collection Critique, Editions Mille Plateaux)

Alice au Pays des Merveilles par Lewis Carroll

(Folio Gallimard, Collection Classique)

De l'autre côté du miroir par Lewis Carroll

(Folio Gallimard, Collection Classique)

B) Textes cités

Scheinfeigel Maxime : Les promeneurs de la nuit

Cinergon n° 819 – A paraître 1999

Freud Sigmund : L'interprétation des rêves - (Editions PUF, 1996)

Metz Christian : Le signifiant imaginaire - (Editions Christian Bourgeois)

Ecco Umberto : L'œuvre ouverte - (Editions Seuil, 1965)

FILMOGRAPHIE

1967 : Six figures

1968 : The alphabet

1970 : The grand mother

1974 : The amputee

1976 : Eraserhead (labyrinth man)

1980 : Elephant man

1984 : Dune

1986 : Blue velvet

1990 : Wild at heart

1992 : Twin Peaks : Fire walk with me

1995 : Lumière et Cie

1997 : Lost Highway

Série télévisée citée : Mystère à Twin Peaks (1990-1991)

Fiches techniques des deux films

1992

Twin Peaks : Fire Walk With Me

État de Washington, les agents du FBI, Chester Desmond et Sam Stanley, enquêtent sur la mort d'une prostituée, Teresa Banks. Desmond exhume des indices avant de disparaître de façon mystérieuse. L'agent spécial Dale Cooper, prédit que le meurtrier frappera une fois de plus.

Plus tard, à Twin Peaks, Laura Palmer, jeune séductrice, maintient une double liaison avec Bobby Briggs, petit dealer de cocaïne, et avec le motard James Hurtley. Elle confie à sa meilleure amie, Donna Hayward, qu'elle se fait violer par Bob, personnage tout droit sorti de l'enfer.

Donna va suivre Laura dans un club à partouzes que dirige Jacques Renault où elle sera droguée et violée. Laura commence à comprendre que Bob et son père sont une seule et même personne. Laura est témoin du meurtre d'un policier corrompu par Bobby ; elle sera ensuite visitée par une vision sanglante du futur, Annie, qui lui dit que Dale est prisonnier de la Lodge.

James refuse d'entendre la confession de Laura sur sa double vie ; Laura va alors rejoindre Ronette Pulaski, Jacques et un petit voyou, Leo Johnson, pour participer à une orgie.

LeLand-Bob retrouve les deux filles attachées dans un chalet ; il va violer Laura et l'assassiner sauvagement. Après sa mort, nous la retrouvons dans la Lodge où elle a la vision d'un ange.

35 mm couleur dolby stéréo, 2 h ; Ciby (Francis Bouygues).

Scénario : David Lynch et Robert Engels

Réalisation : David Lynch

Directeur de la photographie : Ron Garcia

Musique originale : Angelo Badalamenti et David Lynch

Musique empruntée : "Requiem en Ut mineur" de Luigi Cherubini

Producteurs délégués : Mark Frost et David Lynch

Directrice artistique : Patricia Norris

Monteuse : Mary Sweeney

Premier assistant : Deepak Nayar

Prise de son sur le tournage et postsynchronisation : John Huck, Dean Drabin

Conception sonore : David Lynch

Mixage : David Parker, Michael Semanick, David Lynch.

Tourné près de Seattle et à Los Angeles.

Interprétation :

<i>Laura Palmer</i> :	Sheryl Lee	<i>Leland Palmer</i> :	Ray Wise
<i>Shelly Jonhson</i> :	Madchen Amick	<i>Bobby Briggs</i> :	Dana Ashbrook
<i>Phillip Jeffries</i> :	Dawid Bowie	<i>Leo Johnson</i> :	Eric Dare
<i>Albert Rosenfeld</i> :	Miguel Ferrer	<i>Teresa Banks</i> :	Pamela Gidley
<i>Annie Blackburne</i> :	Heather Graham	<i>Agent Chet Desmond</i> :	Chris Isaak
<i>Donna Hayward</i> :	Moira Kelly	<i>Norma Jennings</i> :	Peggy Lipton
<i>Gordon Cole</i> :	David Lynch	<i>James Hurley</i> :	James Marshall
<i>Bûcheron</i> :	Jurgen Prochnow		
<i>Carl Rodd, le tenancier du parc de caravanes Fat Trout</i> :			Harry Dean Stanton
<i>Sam Stanley</i> :	Kiefer Sutherland	<i>Harrold Smith</i> :	Lenny Von Dohlen
<i>Sarah Palmer</i> :	Grace Zabriskie	<i>Dale Cooper</i> :	Kyle MacLachlan
<i>Mme Tremond (alias Chalfont)</i> :			Frances Bay
<i>La Dame à la Bûche (Log Lady)</i> :			Catherine E. Coulson
<i>L'Homme venu d'ailleurs</i> :			Michael J. Anderson
<i>Bob</i> :	Frank Silva	<i>Jacques Renault</i> :	Walter Olkewicz
<i>Mike Nelson</i> :	Gary Hershberger	<i>Philip Gérard, le manchot</i> :	Al Stroebel
<i>Irène (tenancière du café Happ's)</i> :			Sandra Kinder
<i>Tommy</i> :	Chris Pedersen	<i>Buck</i> :	Victor Rivers
<i>Cliff Howard</i> :	Rick Aiello	<i>Le shérif Cable</i> :	Gary Bullock
<i>Agents du FBI</i> :	John Huck, Mike Malone	<i>Conducteur du bus</i> :	Joe Berman

Prostituées : Yvonne Roberts, Audra L. Cooper
Pilote d'avion : John Hoobler *Lil la Danseuse* : Kimberly Ann Cole
Secrétaire qui rit : Elisabeth Ann McCarthy *Jack (au Happ's)* : C. H. Evans
La française chez Happ's : Paige Bennet
Le vieux type chez Happ's : G. Kenneth Davidson
La femme curieuse : Ingrid Brucato *Médecin* : Chuck McQuarry
La voisine du Fat Trout camping : Margaret Adams
L'homme qui saute : Carlton L. Russel *L'électricien* : Calvin Lockhart
Le petit fils de Mme Tremond : Jonathan J. Leppell
Le 2^{ème} bûcheron : David Brisbin *Heidi* : Andrea Hays
La chanteuse du Road House : Julee Cruise
L'orchestre du Road House : Steven Hodges, William Ungerman, Joseph "Simon" Szeibert,
Gregory "Smokey" Hurmel, Joseph L. Altruda
Le mécanicien de la station service : James Parks
Enseignante : Jane Jones *Ange dans le wagon* : Karin Robison
Ange dans la Red Room : Lorna MacMillan

1997

Lost Highway

Los Angeles. Le saxophoniste Fred Madison soupçonne Renée, sa femme, de lui être infidèle. Ils commencent à recevoir de mystérieuses cassettes vidéo anonymes montrant leur maison, filmée de l'extérieur puis de l'intérieur (y compris eux dans leur sommeil).

Fred rencontre ensuite un Homme-Mystère qui lui joue un tour inexplicable. Plus tard, sur l'une des cassettes, nous avons une vision rapide de ce qui semble être une Renée démembrée. Arrêté pour meurtre, Fred commence à souffrir de maux de tête violents. Le lendemain, le mécanicien Pete Dayton se réveille dans la cellule de Fred, incapable d'expliquer comment il s'est retrouvé là. Pete est libéré, mais il soupçonne que les choses ne sont pas tout à fait normales. Sheila, sa petite amie, lui parle de "cette nuit-là" durant laquelle il aurait commencé à changer. Pete rencontre ensuite Alice (qui ressemble trait pour trait à Renée), la maîtresse du gangster M. Eddy. Une histoire d'amour passionnée débute entre eux. Alice convainc Pete d'aller cambrioler Andy, un metteur en scène de films pornos, pour qu'ils puissent s'enfuir ensemble. Pete tue Andy accidentellement et le couple s'enfuit dans le désert jusqu'au Lost Highway Hôtel. La police est à présent sur les traces de Pete ; Alice le rejette. Et c'est Fred qui revient. L'Homme-Mystère, armé d'un camescope, réapparaît, tout comme M. Eddy – que Fred va abattre. Sirènes hurlantes, les voitures de police prennent Fred en chasse, le long d'une sombre route du désert.

CinémaScope technicolor, dolby stéréo, 2 h 15.

Production : Ciby 2000/Asymmetrical Productions.

Scénario : Barry Gifford et David Lynch

Réalisation : David Lynch

Musique originale : Angelo Badalamenti, Barry Adamson

Musiques empruntées : "I'm deranged" (David Bowie, Brian Eno) par David Bowie

"Various Ominous Drones" (Trent Reznor, Peter Christopherson)

"Son to the Siren" (Larry Becket, Tim Buckley) par This Mortal Coil

"Insensatez" (Antonio Carlos Jobim, Vicinius de Moraes) par Antonio Carlos Jobim

"Eye" (Bill Corgan) par The Smashing Pumpkins

"The Perfect Drug" (Trent Reznor, Danny Lohner) par Nine Inch Nails

"This Magic Moment" (Doc Pomus, Mort Schuman) par Lou Reed

"Apple of Sodom", de et par Marylin Manson

"I put a spell on you" (Jay Hawkins) par Marylin Manson

"Heirate mich" et "Rammstein" (Kruspe, Lindermann, Lenders, Lorenz; Schneider, Riedel)
par Rammstein

Directeur de la photographie : Peter Deming

Producteurs exécutifs : Deepak Nayar, Tom Sternberg, Mary Sweeney

Casting : Joanna Ray, Elaine J. Huzzar

Directrice artistique et costumière : Patricia Norris

Décorateur de plateau : Lesie Morales

Accessoiriste : Craig Sherman Hall

Maquillage : Kathleen Norris

Cadreur : Paul Huguen

Conception sonore : David Lynch

Interprétation :

Fred Madison : Pill Pullman

Renée Madison/Alice Wakefield : Patricia Arquette

Pete Dayton : Balthazar Getty *Mr Eddy/Dick Laurent* : Robert Loggia

L'Homme-Mystère : Robert Blake *Arnie* : Richard Pryor

Bill Dayton, père de Pete : Gary Busey

Sheila : Natacha Gregson-Wagner

Candace Dayton, mère de Pete : Lucy Butler

Al : John Roselius *Ed* : Lou Eppolito

Jack Nance : Phil *Andy* : Michael Masee

Le gardien Henry : Henry Rollins *Johnny Mack* : Jack Kehler

Le gardien Mike : Micheal Shamus Wiles *Juge* : Leonard Termo

<i>Le gardien Ivory :</i>	Ivory Ocean	<i>Docteur Smordin :</i>	David Byrd
<i>Directeur de prison :</i>	Gene Ross	<i>Lou :</i>	John Solari
<i>Capitaine Luneau :</i>	F. William Parker	<i>Hank :</i>	Carl Sundstrom
<i>Agents pénitentiaires :</i>			Guy Siner, Alexander Folk
<i>Lanie :</i>	Heather Stephens	<i>Carl :</i>	Al Garret
<i>Steve V :</i>	Giovanni Ribisi	<i>Teddy :</i>	Scott Coffey
<i>Fille n° 1 :</i>	Amanda Anka	<i>Jeune junkie :</i>	Jennifer Syme
<i>Les Assistants de Mr Eddy :</i>			Matt Siglock, Gil Combs
<i>Marian :</i>	Lisa Boyle	<i>Raquel :</i>	Leslie Bega
<i>Le chauffard imprudent :</i>			Greg Travis
<i>Actrices porno :</i>			Marylin Manson, Twiggy Ramirez

SÉQUENCES ÉTUDIÉES

«Twin Peaks : Fire Walk With Me » :

Le rêve de l'agent Cooper (p. 47)

**La séquence du meurtre de Laura Palmer et du « tribunal »
(p.100)**

« Lost Highway » :

Séquence de l'interphone (début) (p.74)

Séquence du meurtre de Laurent (p.26)

Mémoire examiné et obtenu avec la mention Bien à l'université Paul Valéry à Montpellier

Examineurs : M .Rolot , M.sheinfiegel