Éloge et pouvoir de l'Absent : sur *Lost Highway* et *Mulholland Drive* de David Lynch

Christèle Couleau

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1351>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.1351

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2004

Pagination : 229-242

ISBN : 2-9518254-3-9

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Christèle Couleau, « Éloge et pouvoir de l'Absent : sur *Lost Highway* et *Mulholland Drive* de David Lynch », *Recherches & Travaux* [En ligne], 64 | 2004, mis en ligne le 20 mai 2019, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1351> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.1351>

Éloge et pouvoir de l'Absent
Sur *Lost Highway* et *Mulholland Drive*
de David Lynch

Le vrai poète doit rester caché comme
Dieu, dans le centre de ses mondes,
n'être visible que par ses créations.

BALZAC

Une route, de nuit. Le bitume défile à toute allure, l'horizon se limite à ce qu'éclairent les phares : une ligne infinie de pointillés qui se perd droit dans le noir. Une route, de nuit. La voiture qui la dessine de virage en virage avance vers une destination inconnue. De *Lost Highway* à *Mulholland Drive*, nous sommes invités à suivre des routes qui ne mènent nulle part, bien qu'elles vaillent le détour – mais qui est au volant ?

La place du mort

Où est l'auteur au cinéma ? Son absence, plus encore qu'en littérature, s'impose à nous – et pas seulement parce que le cinéma est un art collectif, fragmentant le geste créateur¹. L'auteur se tient résolument derrière la

1. Le film naît aussi du travail du scénariste, du cadreur, du monteur, voire du producteur. Il faudrait cependant nuancer cette remarque par la prise en compte de l'aspect hiérarchisé de cette organisation collective : comme dans l'atelier des anciens maîtres, c'est généralement le réalisateur qui a le *final cut*. En ce qui concerne les films que nous avons choisis, il faut noter que David Lynch a écrit ou coécrit leurs scénarios et qu'il en a assuré la production. Il a en outre l'habitude de veiller tout particulièrement au travail sur l'image et le montage, et de

caméra, il est celui qui donne à voir, et en tant que tel n'entre jamais dans le champ². L'évidence des images, la présence à l'écran des acteurs, corps interposés, l'affirment bien plus clairement que les constructions imaginaires qui peuplent notre cinéma intérieur lors de la lecture d'un roman. Christian Metz a souligné cet écart intuitif: «Si ça parle, c'est que quelqu'un me parle»: tel est le sentiment général, même s'il s'agit d'un livre. Mais l'équivalent filmique de cette certitude intérieure et immédiate est loin d'être assuré. «S'il y a des images à voir, c'est que quelqu'un les a agencées»: voilà qui ne recueille pas l'adhésion des foules. [... Le spectateur] *voit des images* simplement³. L'idéal de transparence évoqué par Zola serait ainsi réalisé par le cinéma: le verre limpide de la fenêtre naturaliste serait encore surpassé par celui de la caméra, le *showing*, poussé à l'extrême, rendant secondaire le *telling*, et avec lui la question de la source première du récit. L'acte de voir, plus que l'acte de lire, me place immédiatement devant ou avec les personnages (les voir/voir avec eux). En d'autres termes, si l'analyse littéraire a jugé nécessaire de tuer l'auteur, on peut considérer que les critiques de cinéma ont eu plutôt à cœur de le ressusciter, à travers notamment la notion de «cinéma d'auteur». Peu d'études, en revanche, se sont intéressées à la constitution de *figures* spéculaires de l'auteur – hypostases, formes, feintes – dans l'œuvre et dans l'imaginaire du spectateur.

La figure privilégiée de l'auteur, son *alter ego*, c'est le narrateur extradiégétique: auteur fictif, il assume les partis pris narratifs et organise le déroulement du récit. Or, au cinéma, cette instance semble souvent difficile à cerner, au point que certains critiques en nient l'existence, à l'instar de Christian Metz. Cela ne signifie pas que le procédé soit impossible. Mais il est réservé la plupart du temps à des récits à la première personne, comme *Les Affranchis*, de Martin Scorsese – la voix *off* vient alors redoubler les effets de caméra subjective pour marquer ce double point de vue porté sur les événements, de l'intérieur de l'action, et depuis l'extériorité créée par la rétrospection. Le narrateur ne se fait donc généralement entendre que pour se distinguer de l'auteur. Philippe Harel, cependant, dans *La Femme défendue*, pousse ce procédé à l'extrême, abandonnant le temps de la rétrospection pour

participer à la création des effets sonores. Ce n'est donc pas en ce sens que la question de l'auteur est chez lui la plus problématique.

2. Le cinéma expose les fonctionnements de la narration fictionnelle, les met en lumière, leur donne corps. Les places abstraitement définies sur l'échiquier narratif correspondent à des rôles incarnés par les acteurs, le point de vue à un cadrage, un champ visuel clairement délimité.

3. Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le Site du film*, Méridiens-Klincksieck, 1991, p. 26.

l'espace du hors champ : son narrateur est *en même temps* personnage, mais il reste absent de l'image car le film est entièrement réalisé en caméra subjective. Philippe Harel confond donc volontairement vision du personnage et vision du réalisateur, le deuxième tenant d'ailleurs le rôle du premier. Nous sommes là assez proches, quoique dans un genre complètement différent, d'un *Peeping Tom* vu cette fois de l'intérieur : celui qui filme et celui qui désire se rejoignent dans une même pulsion scopique.

C'est donc peut-être du côté des personnages qu'il faudrait chercher les doubles de l'auteur. Hormis les cas où celui-ci joue les figurants, l'écart des corps invite pourtant à la prudence. Le spectateur, s'il veut rapprocher ces deux instances, a donc conscience de passer par un processus analogique (le personnage représente l'auteur) ou métaphorique (ce que fait le personnage dit quelque chose de ce que fait l'auteur). Cet écart pose d'ailleurs problème dans le cadre d'un film à teneur autobiographique : comment se retrouver à travers l'image d'un autre ? Le cinéma implique ce passage par l'altérité, il fonctionne par transposition, transfert. Dès lors, si coïncidence il y a entre auteur et personnage, ce rapport tient plus de l'hybridation et du détour que de la stricte superposition. C'est peut-être ce qu'a voulu montrer Philippe Harel dans *Extension du domaine de la lutte*, en se plaçant volontairement sur cette frontière⁴.

Le regard de l'auteur cherchant à s'incarner est donc condamné à sortir de lui-même, à désertir son statut spécifique, absent dans cette fusion comme il s'absentait dans la quête d'une transparence immatérielle. Figure paradoxale de l'auteur, radicalement absente alors même que nous adoptons en permanence, littéralement, son point de vue – si bien qu'Hitchcock avouait à Truffaut faire avant tout de la « direction de spectateur ». L'auteur est celui qui sait, celui qui maîtrise ou se dérobe, celui qui nous manipule et oriente le récit. L'auteur est celui qui voit, et celui par qui l'on voit. Donnant forme au film, il s'y inscrit en autant de figures (de style), il ne prend corps que dans le *corpus* de l'œuvre et dans l'imaginaire du spectateur qui le réinvente à partir de ce qu'il voit⁵. On se rappelle le point de vue « céleste » qui ouvre le *Shining* de Kubrick, détaché d'une quelconque motivation diégétique, et qui semble

4. Auteur du film, il joue lui-même le héros, créant un premier niveau de confusion, tandis qu'il imite par son jeu l'auteur du livre dont est tiré le film, Michel Houellebecq. Ce roman est écrit à la première personne, ce qui peut inviter à une telle confusion, d'autant que les discours du personnage sont proches de ceux tenus par l'auteur en son nom propre. Philippe Harel franchit ce pas, mais il en détourne aussitôt la portée en jouant sur une double identification, qui se contredit elle-même puisqu'elle combine deux modèles...

5. N'oublions pas, au passage, que cette expérience est aussi auditive.

dire « Attention, quelqu'un regarde ! » Regards jetés d'on ne sait où, mouvements impossibles à un quelconque corps désignent parfois ce point aveugle d'où naît toute vision. Le spectateur ressent alors la présence fantomatique de l'auteur – une présence en creux, sensible mais non incarnée. David Lynch est de ceux-là qui « règne[nt] par l'étonnant pouvoir de l'absence ⁶ ».

Agents de la circulation

Cherchant un lieu où apparaître, l'auteur peut convoquer à l'image des êtres-écrans, qui le masquent en même temps qu'il s'y projette, au risque de succomber à la tentation de l'intrusion pure et simple. Ainsi, dans *Twin Peaks: fire walks with me*, version cinématographique de *Twin Peaks*, David Lynch joue le rôle d'un inspecteur dirigeant les opérations depuis son bureau. Il ne sortira d'ailleurs pas de cette pièce, sorte de sas qui métaphorise le nécessaire isolement de l'auteur hors du champ des opérations. Ce rôle périphérique rappelle les apparitions d'Hitchcock ou, en remontant dans le temps, les autoportraits cachés dans les toiles de maîtres, comme un clin d'œil, une signature. Cependant cette intrusion n'a rien ici d'anecdotique : peu discrète par son apparente gratuité, sa répétition et son dédain pour tout déguisement, placée de surcroît en ouverture, elle ne demande qu'à faire sens. D'évidence, le corps de l'auteur s'inscrit soudain dans l'œuvre, et le spectateur n'en finit pas de se demander pourquoi ⁷.

Dans les œuvres qui nous intéressent, rien de cela, Lynch ne fait pas l'acteur. Non qu'il renonce, cependant, à projeter sur l'écran ses doubles – mais son corps s'efface au profit de son statut : il met en scène des cinéastes. Le principal personnage masculin de *Mulholland Drive* est ainsi un réalisateur, Adam, tandis que l'une des dernières séquences de *Lost Highway* voit le mystérieux homme en noir s'armer d'une caméra – on peut supposer, d'ailleurs, que les cassettes vidéo anonymes circulant au début du film émanaient de lui. À travers ces *alter ego*, l'un plus institutionnel (il travaille à Hollywood), l'autre plus fantasmatique (il apparaît et disparaît à volonté), Lynch s'autorise des effets de mise en abyme et présente un film dans le film. Dans *Mulholland Drive*, il s'intéresse par ce biais aux conditions de production de l'œuvre – qu'est-ce qu'un « auteur » à Hollywood quand le casting est

6. Victor Segalen, *Stèles*, Gallimard, coll. « Poésie », 1989, p. 127.

7. Faut-il s'étonner de voir l'auteur faire de la *figuration*, qui plus est dans la peau d'un enquêteur, dans un film qui, racontant les derniers jours de Laura Palmer, se présente comme une sorte de résolution de l'énigme ?

truqué par des mafieux prêts à tout, quand le réalisateur doit abdiquer une part de sa liberté sous la pression des studios? Le fait que ces règles du jeu soient énoncées par un improbable cow-boy, apparu inexplicablement dans un enclos perdu, éclairé par une lumière grésillante, contribue à ériger ces aléas conjoncturels en fatalité. À Hollywood, il faut monter dans le « chariot », ou rester au bord de la route.

L'homme en noir de *Lost Highway* constitue une représentation moins traditionnelle du cinéaste. C'est moins *La Nuit américaine* que *Peeping Tom*. Lorsqu'il place devant son œil le viseur de la caméra, c'est comme s'il tenait en joue le personnage. Il se précipite vers Fred en étendant sa main, mais contrairement aux prédateurs des films d'horreur, il n'a pas besoin de le toucher : c'est par la caméra qu'il le capture, qu'il l'enferme. L'image vidéo en noir et blanc remplace la pellicule couleurs, le personnage est pris dans le film, cerné par le cadre – c'est dans la boîte.

Il en est ainsi dès le début, lorsque les vidéos d'un hypothétique maître chanteur révèlent à Fred et Renée qu'ils sont filmés à leur insu. L'image au départ anodine de la façade de leur maison, image accessible à tous, laisse place, dans la deuxième bande, à des images d'intérieur. Ce n'est pas un cambrioleur, comme l'affirme Renée, qui les a observés pendant leur sommeil, mais un voleur d'images, qui sous le calme lisse de la surface cherche l'inquiétude du dedans. Comme l'auteur, il est le témoin de ce qui n'a pas de témoins, il regarde ce qui n'est pas vu (l'intérieur des maisons), ce qui n'est pas montrable (le crime), ce qui est invisible (le rêve). L'ubiquité du personnage actualise dans l'ordre du fantastique l'omniscience de la caméra qui, d'un plan à l'autre, rapproche les temps et les espaces.

La scène de la mort de M. Eddy, personnage louche représentant, sous ses dehors policés, le monde de l'argent, de la violence et du sexe, s'inscrit dans la même perspective. Alors qu'il agonise, il voit défiler sur l'écran portable que vient de lui remettre l'homme en noir les images d'un film porno amateur mettant en scène Renée. Le contre-champ nous fait entrer dans la scène, en couleurs cette fois : la plupart des personnages du film sont réunis chez Andy, et sont en train de regarder ces mêmes images pornographiques. Puis nous revenons à la vidéo noir et blanc ; à la fin de la séquence, le champ s'élargit, englobant à la fois l'écran tenu par M. Eddy et les agresseurs placés derrière : l'image est la même. Ce film n'est pas seulement ici une preuve à charge à l'heure de l'exécution. On peut y voir aussi les images de la vie du personnage qui défilent devant lui au moment de mourir. On peut y voir, surtout, un clin d'œil de Lynch à son spectateur. Tout le film est déjà dans le portable, nous voyons Eddy regarder ce que nous-mêmes nous regardons. L'homme en noir, comme l'auteur, connaît déjà la fin.

Bris de verre

Mais le reflet peut se faire prisme, éclat. Dans *Mulholland Drive*, David Lynch semble renoncer à une telle concentration des pouvoirs sur un seul et même personnage. Plus qu'un double, il s'y donne des reflets, présentant au spectateur une image diffractée. Adam, le réalisateur, n'est qu'une pâle représentation de ce que peut être un réalisateur : manipulé, menacé, il abandonne rapidement ses convictions pour entrer dans le système. Les pouvoirs plus mystérieux du cinéma lui échappent, et vont cristalliser sur d'autres figures, plus marginales, aux franges de la société et du réel. La première apparaît au fond d'une arrière-cour : le patient angoissé d'un psychanalyste est venu vérifier si le monstre qu'il voit dans ses cauchemars est bien caché derrière ce fast-food. Il y est, en effet, du moins à l'image, pour la plus grande frayeur de l'analysé et du spectateur. Le « clodo⁸ » derrière le mur, c'est le monstre tapi sous le lit, c'est le *ça* qui veille au fond de nous. Derrière les fast-foods, les visages trop lisses et les façades hermétiques, l'inconscient travaille. Si l'auteur s'absente, c'est qu'il refuse d'être *auctor*, celui qui ajoute, crée, laissant au contraire l'inconscient prendre les commandes. Tout au plus est-il celui qui fait peur, qui fait surgir ce qui est enfoui, qui ouvre la porte de l'inconscient, et oublie volontiers de la refermer.

L'autre figure est celle du magicien : dans la salle bleutée du *Silencio* se déroule un étrange spectacle, créant le malaise par une utilisation déroutante du *play-back*. Un orchestre imaginaire, un trombone qui cesse de jouer sans que la musique s'arrête, une chanteuse qui s'effondre alors que sa voix persiste mettent en scène l'ambiguïté de nos systèmes d'adhésion. L'illusion n'est installée que pour être dénoncée, et le présentateur-démiurge qui semble commander aux êtres et aux sons n'a de cesse de le répéter : « Il n'y a pas d'orchestre, tout ceci n'est qu'une illusion ». Si l'auteur s'absente, c'est aussi parce qu'il refuse d'être *auctor*, le garant, qu'il ne cautionne rien, ni ne paye de sa personne.

David Lynch, *évoqué* dans le film à travers les hésitations du réalisateur, l'univers irrationnel du monstre, l'entreprise de manipulation du magicien, reste insaisissable. Irréductible à l'une de ces figures, il s'efface derrière elles, leur transfère les pouvoirs qu'il exerce sans les revendiquer, mais son ombre plane sur la fiction. L'image se brouille, le miroir se brise. À travers les doubles qu'il met en scène, l'auteur ne s'expose pas, il se met en énigme.

8. « *The bum* », en anglais.

Sorties de route

Cependant le film est un piège, manipulation en sourdine qui s'amuse à nous faire perdre nos repères dans les miroitements de l'image. Au *Silencio*, le charme opère, la salle est fascinée, le spectateur aussi, qui persiste à croire ce qui n'est évidemment que faux-semblants. Les dérobades exhibent paradoxalement un désir de maîtrise, qui s'offre le luxe de dévoiler ses rouages – regardez comme je vous trompe et comme vous aimez ça. C'est donc une certaine image de l'auteur qui se dégage non plus de son rapprochement avec l'un ou l'autre des personnages, mais de son rapport à l'œuvre créée. Comme le souligne Valéry, en effet, le lecteur, ou ici le spectateur, «reconstitue comme cause de ce discours, un auteur capable de l'émettre spontanément et de suite, c'est-à-dire un auteur infiniment peu probable. On appelait Muse cet auteur qui est dans l'auteur⁹». On l'appellerait aujourd'hui l'auteur induit, l'image de l'auteur que se forme le spectateur au regard de l'œuvre. L'auteur, c'est ainsi celui qui assure la cohérence de l'œuvre, qui en connaît le fin mot, qui en garantit le sens, et David Lynch, par le brio et le caractère formaliste de ses films, semble s'inscrire dans cette optique.

Cette maîtrise n'est cependant pas évidente au premier abord. Contrairement à ce que laissent présager les routes continues qui en marquaient l'ouverture, les films de Lynch sont des sentiers qui bifurquent. Dans *Mulholland Drive*, un brutal accident de voiture, et voilà l'héroïne lancée sur les chemins de traverse, coupant au hasard à travers les buissons. Changement de direction, changement d'identité (elle a perdu la mémoire), changement de destin : c'est tout le récit qui déraile. Dans *Lost Highway*, les nouveaux personnages introduits à la moitié du film apparaissent soudain au bord de la route, moins comme d'improbables auto-stoppeurs que comme les jalons signalant la déviation imposée au récit. Le virage est d'autant plus net qu'il correspond à un carambolage des identités : dans la prison, Pete remplace Fred, et nous suivons dès lors une autre histoire. Sur sa route, Pete rencontre Alice, interprétée par Patricia Arquette qui jouait déjà la femme de Fred, Renée – ce détail complique le décodage du récit, car le changement d'identité du héros, lui, était accompagné d'un changement d'acteur. Du côté des femmes, seule change la couleur des cheveux. On retrouve ce même phénomène de carambolage des identités dans *Mulholland Drive* : Betty la blonde et Rita la brune sont remplacées à mi-parcours par Diane la blonde et Camilla la brune – mêmes actrices, mais rôles différents, sur fond de chassé-

9. Valéry, *Tel quel*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Littérature », 1943, p. 158.

croisé similaire (d'autant plus troublant qu'il n'est pas systématique) chez les personnages secondaires. Le chaos règne un instant avant que le récit ne prenne une nouvelle direction. Le spectateur est *dérouté*.

Labyrinthe

Cependant, au-delà des fluctuations du récit et de ses incarnations, une structure semble se révéler, qui dessine en creux l'image d'un auteur démiurge et manipulateur, tirant les ficelles du scénario – en l'occurrence un fil d'Ariane. L'embrouillamini devient un labyrinthe dont il s'agit de percer le secret. C'est ainsi que l'intrigue de *Mulholland Drive* se clarifie soudain dès que l'on fait l'hypothèse d'un rêve. Toute la première moitié du film apparaît comme la vision fantasmée de ce qu'aurait pu être l'existence de Diane si... Si elle n'avait pas échoué à faire carrière, si Camilla ne l'avait pas quittée pour un réalisateur prometteur, si elle n'avait pas décidé de la faire éliminer par un tueur à gage efficace... Elle serait alors Betty, confiante, chanceuse, aimée de Rita, et fidèle à cette amante malgré les regards appuyés du réalisateur, auquel il arriverait au passage les pires mésaventures. Au lieu de cela, elle sombre dans le remords et se suicide. Le film retrouve ainsi sa cohérence, renforcée encore par son caractère énigmatique. Le choix de placer le rêve (sorte de récit enchâssé) dès le début du scénario, ce qui le dote d'un poids de réalité supérieur à ce qui apparaît comme la deuxième histoire, et qui n'est en fait que le récit premier, fait du film un piège qu'il s'agissait de déjouer, pour le plus grand plaisir du spectateur, et pour la plus grande gloire du réalisateur, dont sont mises en valeur tout à la fois la capacité à nous tromper et l'aptitude à construire en même temps un sens cohérent. Il semble possible de regarder *Lost Highway* à la lumière d'une semblable explication : le passage au deuxième fil narratif a lieu dans un moment de sommeil et/ou d'hallucination du héros, tandis que l'effet de bouclage du scénario (la reprise de l'annonce de la mort de Dick Laurent et le générique de fin semblable à celui du début – qui d'ailleurs prend sens par ce rapprochement) souligne la performance de l'auteur, transformant le chaos en exercice de style.

Panneaux de signalisation

La dimension énigmatique de ces films est soulignée par la présence, dans les deux cas, d'enquêteurs chargés d'élucider le mystère. Ils peuvent apparaître comme un modèle proposé à l'identification du spectateur, invité lui aussi à

se lancer dans une quête du sens. L'un d'eux, dans *Lost Highway*, semble ainsi délivrer la clé du récit : « Je ne crois pas aux coïncidences malheureuses ». Rien n'est là par hasard, tout fait sens et s'inscrit dans un processus global dirigé par l'auteur...

Rien n'est moins sûr pourtant, et force est de constater que les policiers tentant de déterminer les causes de l'accident initial de *Mulholland Drive*, comme ceux sommés d'éclaircir le mystère des cassettes vidéo ou d'établir les circonstances de la mort d'Andy dans *Lost Highway*, n'arrivent pas à grand-chose. Ils relèvent des empreintes, ramassent des pièces à conviction, observent des photos, mais leurs conclusions sont bien pauvres en regard de la complexité des intrigues. Or, si dans le premier cas leur présence au seul début du récit peut expliquer ce manque, dans le deuxième au contraire il est fortement ressenti – la remarque sur les coïncidences paraît dès lors tenir davantage du lieu commun et de la facilité que de l'élucidation complète. Les inspecteurs en restent à la surface des choses, ils se heurtent au visible, toute la partie souterraine du film leur échappe¹⁰. L'ironie avec laquelle ils sont traités dans *Lost Highway* dément leur possible élévation au statut d'herméneutes modèles.

N'est-ce pas d'ailleurs le modèle herméneutique lui-même qui est remis en cause à travers leur décrédibilisation ? Dans *Mulholland Drive*, le scénario est truffé de détails à valeur d'indices, qui permettent au spectateur attentif de se repérer dans l'espace-temps, et de chercher à faire « coïncider » les deux parties du film, avec autant de ténacité que l'inspecteur déjà cité. Mais parfois un indice vient contredire l'autre, remettant en question l'interprétation générale. D'autre part des séquences s'intercalent (le « clodo » du fast-food, le *Silencio*, la boîte bleue, le couple de retraités vengeurs) qui restent inexpliquées. La logique du rêve s'oppose à celle des faits, et l'herméneute est tenu en échec¹¹.

Voies sans issue

On peut aller plus loin encore dans le cas de *Lost Highway*, puisque les décalages et les zones d'ombres y deviennent si fréquents qu'ils parasitent la construction d'une interprétation globale, le repérage d'une linéarité.

10. Le seul enquêteur valorisé chez Lynch est Dale Cooper, dans *Twin Peaks*, qui très vite quitte le domaine de l'investigation classique pour se tourner vers des procédés plus inattendus comme la méditation, l'intuition, le rêve...

11. Voir Christèle Couleau, « L'anneau de Möbius », *La Voix du regard*, n° 15, p. 238-247.

L'homme en noir nous nargue tout autant que le personnage qui lui fait face : « Alice qui ? Son nom est Renée. Si elle t'a dit Alice, elle t'a menti ». Contrairement à ce qui se passe dans l'autre film, ici la blonde et la brune ne sont pas le positif et le négatif d'une même histoire¹², pas plus que Fred et Pete ne peuvent se superposer : les deux univers mis en place sont à la fois plus distincts et plus poreux, les deux fils narratifs s'entrecroisent sans se recouper véritablement, et surtout, loin de ce que laissent supposer les policiers, l'un n'explique pas l'autre. Si rêve il y a, il semble se développer sur plusieurs niveaux enchâssés les uns dans les autres, et racontant des parcours entremêlés – encore ne s'agit-il pas toujours de rêves à proprement parler, puisqu'on y trouverait aussi une séquence vidéo (le crime en noir et blanc), quelques images peut-être fantasmées (le crime en couleur), une improbable expérience de dédoublement (lors de la première rencontre de l'homme en noir), un récit de rêve (partiellement représenté), une hallucination momentanée (les visages superposés au réveil), des *flashes* au statut ambigu (les personnages au bord de la route), des souvenirs peut-être imaginés (la sentence du procès en voix-off), etc. Le rêve, ou la folie, en tant qu'expressions d'un inconscient, apparaissent plus comme le moteur du film que comme sa possible solution¹³. Et comme tout cauchemar qui se respecte, le film accepte de n'avoir ni queue ni tête¹⁴. La dernière intervention de l'homme en noir apparaît alors comme un pied de nez – il chuchote à l'oreille de Pete/Fred le secret d'une énigme que nous n'entendrons pas, parce qu'il n'existe peut-être pas¹⁵. L'auteur ne s'est un temps imposé par sa maîtrise que pour mieux céder la place, à nouveau, au vertige de l'inconscient.

Accélération

Si la représentation de l'auteur à travers les personnages est toujours biaisée, diffractée, si l'image de l'auteur construite par le film, sa structure, sa cohé-

12. On pourrait lire la seconde partie du film comme un *flash-back* décrivant le passé de Renée, mais de nombreuses incohérences, chronologiques notamment, contredisent cette hypothèse.

13. À moins de se lancer dans un autre type d'*analyse*, qui n'est pas de notre ressort.

14. D'où peut-être l'attachement de Lynch à la forme du feuilleton, qui autorise une progression non-linéaire de l'histoire, invite à la représentation d'univers parallèles se croisant ponctuellement, et qui associe à la tension narrative, promesse d'un aboutissement, l'inachèvement d'une structure toujours ouverte sur une possible suite : *Twin Peaks* témoigne des ressources du genre.

15. L'impression est la même dans *Mulholland Drive* qui fait mine de conclure par un énigmatique « Silencio ! ».

rence, est toujours remise en question, peut-être pourrait-on définir un autre mode de présence. L'auteur au cinéma, c'est avant tout celui qui regarde – un œil; c'est celui qui dicte les mouvements de la caméra – qui l'*anime*. Présence fantomatique, en creux, d'un regard sans support, d'un mouvement sans corps. Cette situation, qui est en fait la « norme » de l'écriture cinématographique, est rendue sensible, chez David Lynch, par deux types d'effets qui peuvent apparaître comme des emprunts revisités aux genres de l'horreur et de l'épouvante.

Le premier est une variation sur le principe de la caméra subjective. La scène se passe généralement dans un couloir aux allures de dédale. Un personnage y avance lentement, comme cherchant une révélation sans cesse retardée par les angles qui empêchent tout regard direct. Ainsi Fred erre à plusieurs reprises dans les couloirs obscurs de sa maison, de même que Betty, au début de *Mulholland Drive*, suit le couloir de la maison de sa tante pour rejoindre Rita dont elle vient de comprendre l'imposture. Or, dans les deux cas, soudain, le mouvement de la caméra s'accélère, sans que rien ne nous indique que le personnage change le rythme de son avancée: tout se passe au contraire comme si le regard prenait son autonomie, laissant sur place le focalisateur initial, dans une brutale sortie du corps. Dans ces moments, la caméra tend à prendre de la hauteur, comme flottant au-dessus de la scène. Ainsi, le spectre de l'auteur se détache du corps de chair de l'acteur, pure vision, œil, pulsion scopique en acte.

C'est aussi le désir de voir qui semble se matérialiser à travers un autre procédé, utilisé par exemple dans *Mulholland Drive*, lorsque les deux héroïnes entrent au *Silencio*. La caméra filme la scène de loin, frontalement, sans que son cadrage soit contraint par une focalisation subjective. Pourtant, un rapide *travelling* avant au ras du sol semble mimer une course, un mouvement de rapt et de prédation auquel les deux femmes n'échappent qu'à peine. Quelqu'un était là qui les guettait, et qui a fondu sur elles brutalement. Mais on attend en vain l'habituel contre-champ sur le monstre agresseur auquel le cinéma fantastique nous a accoutumés. Que verrions-nous si la caméra daignait se retourner? Peut-être un autoportrait.

Feux de brume

Quel est en effet le monde dans lequel les films de Lynch nous font évoluer? Plus qu'un décor référentiel, il s'agit d'un univers mental. D'un film à l'autre, les mêmes symboles reviennent, les mêmes lieux, revisités, réactivés. La route, toujours, de *Sailor et Lula* à *Mulholland Drive*; le rideau, rouge de

préférence, de *Twin Peaks* à nos deux films, en passant par *Fire walks with me*; les lieux clos, couloirs de motels ou d'appartement, aux portes fermées et aux détours sinueux... David Lynch s'est expliqué à plusieurs reprises sur ces motifs qui peuplent moins son imaginaire qu'ils n'en dessinent la géographie: labyrinthe du cerveau, zones d'ombre de l'inconscient, sinuosités de la mémoire, désir de savoir ce qui est caché, frontières entre la vie et la mort, entre le désir et son actualisation, entre le rêve et la réalité. N'est-ce pas une invitation à chercher les correspondances, à lire l'auteur au miroir de son œuvre? Il joue d'ailleurs de cette possible assimilation, laissant volontiers planer le doute sur la part de fantasmes personnels qu'il porte à l'écran, et allant jusqu'à situer l'action de *Lost Highway* dans sa propre maison: si, selon le décodage proposé, la maison c'est l'identité, le for intérieur; si franchir la porte c'est pénétrer l'inconscient; si parcourir les corridors c'est explorer les méandres d'un cerveau, esprit, mémoire, imaginaire confondus, comment ne pas s'imaginer que le film nous transporte à l'intérieur de l'auteur – *Being David Lynch*? L'obsession du mystérieux vidéaste de *Lost Highway* pour la façade de cette maison, l'effraction psychique que constitue son entrée dans l'espace domestique, prennent ainsi la valeur d'une double mise en abyme – film dans le film, mais aussi reflet de l'auteur dans son œuvre.

Au-delà de l'anecdote, c'est par le style empreint dans ses films que se tisse une continuité – l'auteur, c'est celui qui assume cette continuité dans la diversité¹⁶. Cette continuité dépasse d'ailleurs chez David Lynch la seule sphère cinématographique: ses compositions picturales, notamment, entretiennent des rapports étroits avec ses modes de représentation filmique¹⁷. De la série des *Nus et fumées* au corps environné de nuées bleues de Diane à la fin de *Mulholland Drive*, ou au visage en cours de vaporisation de Fred à la fin de *Lost Highway*, une parenté se noue qui dessine en filigrane la figure d'un auteur. De même qu'on parle du bleu Klein, on pourrait parler d'un bleu Lynch, éclat métallique qui inonde par flashes *Blue Velvet*, *Lost Highway* et *Mulholland Drive*. Le goût de la géométrie, de l'architecture, l'obsession du cadre aussi – écran de la télévision de *Lost Highway* ou néons de la porte du Silencio – font émerger une véritable identité qui émane de l'œuvre même. Visage de l'auteur seulement?

16. Cf. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 1969, n° 3, p. 86.

17. Lynch inscrit dans ses films tout un univers pictural: on parle souvent d'Edward Hopper à son propos, mais la séquence finale de *Lost Highway* renvoie aussi à Bacon, par exemple.

Transports en commun

Le visage de l'auteur est en fait le produit d'une résonance. Daniel Serceau l'affirme en des termes qui conviendraient parfaitement à l'univers de Lynch: «L'auteur existe, moins comme une entité psychique s'exprimant dans les méandres de son particularisme, qu'en tant que médiateur, il faudrait presque dire "medium". Il devient l'instrument d'une "expérimentation fictive"¹⁸». Médium, c'est-à-dire à la fois voyant et vecteur de cette vision. L'image est chez Lynch très travaillée, recourant souvent à des effets de surimpression, de fondu-enchaîné, d'entrecouplements de plans à la limite du subliminal. Son cinéma ne se contente pas d'ouvrir des échappées sur l'inconscient, il en parle aussi le langage: il ressasse autant qu'il évite, il déforme autant qu'il informe. L'important, c'est souvent moins ce que l'on voit (bien des détails restent indécidables, même image par image) que ce que l'on *croit* voir, ce que l'on *veut* voir. Est-ce bien le corps démembré de Renée qui ensanglante soudain l'image? Est-ce bien Fred qui s'agite au-dessus d'elle, les mains teintées de son sang? Est-il saisi dans les trances du meurtre ou dans les affres du regret? Le manque de *visibilité* (rendu brouillé d'un gros plan sur l'image vidéo d'abord, puis fugacité de la scène en couleur) incite le spectateur à relier les points, à assembler les fragments – il se livre à un travail d'*accommodation*, optique mais aussi fantasmatique. Regarder un film de Lynch relève parfois plus de la *vision* que du visionnage. L'image n'est là qu'à titre de déclencheur, elle *impressionne* le spectateur. Écarquillant les yeux, cherchant à voir ce que l'image lui refuse, il se confronte à ses propres désirs, invente ses scénarios intimes. Où avons-nous déjà rencontré l'homme en noir? «Chez vous», nous répond-il.

La musique s'allie à l'image pour créer, au delà de l'intrigue, un environnement qui doit nous happer, telle la boîte bleue de *Mulholland Drive*. En surface, des reflets métalliques qui nous renvoient nos propres images. L'ouvrir, c'est passer de l'autre côté du miroir. Ces objets mystérieux – une oreille dans *Blue Velvet*, une boîte encore dans *Dune*, les vidéos de *Lost Highway* – cristallisent nos interrogations. Ils affichent ostensiblement le film comme indéchiffrable. Le sens résiste. Les bifurcations soudaines du récit, les changements d'identité participent du même phénomène. Ils nous désorientent, nous font perdre le nord. Alors le spectateur suppose, interprète, remplit les vides de l'intrigue. Il fabule. Il devient, à son tour, auteur.

18. Daniel Serceau, *Le Désir de fictions*, Éditions Dis-voir, coll. « Cinéma », 1987, p. 47.

La place du mort (suite et fin)

Lost Highway s'ouvre et se ferme sur une même phrase: «Dick Laurent est mort». Chronique d'une mort annoncée, le récit peut se lire comme une vaste rétrospection. Mais l'identification du corps laisse à désirer¹⁹. Qui est mort? Dick Laurent, D. L. – David Lynch. L'hypothèse, bien que facile, est séduisante. Qui est mort entre le début et la fin du film si ce n'est l'auteur, englouti, dissous dans l'œuvre? Dick Laurent est mort, vive David Lynch: comme l'avait remarqué Valéry, «Celui qui vient d'achever une œuvre tend à se changer en celui capable de faire cette œuvre. Il réagit à la vue de son œuvre par la production en lui de l'auteur. – Et cet auteur est fiction²⁰».

L'auteur s'absente, car cette absence est la condition de l'émergence de la fiction, et la clé de son fonctionnement – la clé qui ouvre la boîte bleue. Pour que le puzzle fonctionne, il faut au départ enlever une case, afin de donner du jeu à l'ensemble. Dès lors, comme le pointait Michel Foucault, «la marque de l'écrivain n'est plus que la *singularité de son absence*; il lui faut tenir le rôle du mort dans le jeu de l'écriture²¹». Seule l'image recomposée, reconstruite par le spectateur, fait alors sens. Mais elle reste impossible à fixer. Après avoir tué l'auteur, Roland Barthes en avait réaffirmé le désir. À ceux qui le chercheraient trop précisément derrière tel ou tel détail, qui figeraient ce qui doit rester mouvement, David Lynch répond par l'esquive. Comme dans ce dialogue de *Lost Highway*: «– Je te veux! – Tu ne m'auras jamais...».

19. La coïncidence entre M. Eddy et Dick Laurent, rendue probable par l'agencement du récit, n'est cependant pas explicitée avant le générique de fin.

20. Valéry, *op. cit.*, p. 148.

21. Michel Foucault, art. cit., p. 78 (nous soulignons).