



THESIS / THÈSE

MASTER DE SPÉCIALISATION EN CULTURES ET PENSÉES CINÉMATOGRAPHIQUES

Lorsque tout bascule. La mise en crise du récit chez David Lynch

Cultiaux, John

Award date:
2022

Awarding institution:
Universite de Namur

[Link to publication](#)

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Université de Namur
Université de Saint-Louis Bruxelles

**Lorsque tout bascule.
La mise en crise du récit chez David Lynch**

Mémoire présenté dans le cadre du
master de spécialisation en cultures et pensées cinématographiques

John Cultiaux

Directeur : Jean-Benoît Gabriel

Année académique 2021-2022

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement M. Jean-Benoît Gabriel d'avoir accepté de diriger ce mémoire ainsi que pour ses relectures rigoureuses et ses conseils de lecture toujours avisés.

Ma gratitude va également à l'ensemble des enseignants qui ont rendu ce master si riche et passionnant à tous les instants.

Table des matières

<i>Introduction</i>	6
<i>1. Présentation du corpus</i>	8
Une rupture artistique et paradigmatique	8
Lost Highway (1997)	10
Mulholland Drive (2001)	12
Inland Empire (2006)	14
<i>2. Continuité et rupture dans la narration : la mise en crise du récit</i>	17
La place de la rupture dans la narration : vraisemblance et contrat narratif	18
Les finalités de la rupture : tension narrative et implication du lecteur/spectateur	22
La rupture comme réponse à une « crise de la représentation »	26
<i>3. La rupture comme ressource narrative : le Nouveau Roman, le roman post-moderne et le cinéma de l'image-temps</i>	29
Le Nouveau Roman	29
Le roman postmoderne	32
Nouveau cinéma et cinéma de l'image-temps	35
<i>4. L'énoncé de la rupture narrative dans le cinéma de David Lynch</i>	40
Rompre avec la cohérence des personnages : artificialité, errance et dédoublement	40
Rompre avec la continuité du récit et du mode narratif : ruptures, fêlures et éclats	45
Rompre avec la lisibilité de l'image : image-fantôme et lien-fantôme	52
<i>5. L'énonciation par la rupture dans la narration lynchienne</i>	58
Affirmer l'importance du fond sur la forme : créer par fragments	58
Accéder de manière plus fidèle au sens du récit : une fausse piste ?	60
Élaborer un espace réflexif : confronter le spectateur au hors-champ existentiel	62
Faire confiance au spect-acteur mais l'accompagner : entre engagement et distanciation	64
<i>Conclusions</i>	66
<i>Références</i>	68

« Nous sommes faits de la même
étouffe que nos rêves, et notre petite
vie est encerclée par le sommeil. »

William Shakespeare, *La tempête*

« Quand les choses deviennent trop
précises, le rêve s'arrête »

David Lynch

Introduction

L'œuvre du réalisateur David Lynch peut être singularisée par la réflexion continuellement reprise et approfondie qu'elle propose à propos de l'opposition entre *le Mal* et *le Bien* et en particulier par le fait qu'elle vient à en conclure, comme le suggère Pacôme Thiellement, à « l'impossibilité d'un accomplissement personnel dans cette vie et la malédiction qui s'attache à celui qui malgré tout essaie d'y accéder » (Thiellement 2018 ; p. 168). Dans sa démarche, c'est donc aussi une œuvre *critique*. Depuis qu'il a découvert enfant « que juste sous la surface, il y avait un autre monde et d'autres mondes si on creusait plus profond¹ », il ambitionne de s'y frayer un chemin, d'interroger l'implicite, de *rompre* l'enveloppe du réel qui dissimule cette monstruosité, comme on briserait le voile d'un songe mais aussi comme le font les « les savants [qui] partent de la surface d'une chose puis se mettent à creuser »².

Cette ambition s'incarne, sur le plan cinématographique, par des figures « autant visuelles que sonores (...), fondées sur le contraste et les oppositions, l'indétermination de quelque chose qui se transforme et devient autre (...), l'intérêt pour le détail et pour l'infiniment petit » et, finalement, par le recours systématique à des « ruptures de la narration » (Dufour 2008, p. 8). Ce sont ces figures narratives, nous le pensons particulièrement caractéristiques des œuvres les plus récentes du réalisateur, et les intentions esthétiques et critiques qu'elles permettent de soutenir qui nous retiendront centralement dans le cadre de ce mémoire.

Le premier point de ce texte présentera brièvement le *corpus* à partir duquel vont se développer nos analyses, composé des trois dernières œuvres du réalisateur : *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) et *Inland Empire* (2006), dernier long métrage du réalisateur à ce jour. Ce choix sera raisonné au travers d'arguments issus de leur diégèse, mais aussi de certains éléments propres à leur contexte de production. Nous tâcherons de montrer combien les trois œuvres retenues participent bien, dans leurs intentions, mais également dans leurs choix de narration, à un même geste esthétique et critique.

Dans notre approche de ce matériau filmique, nous nous interrogerons plus particulièrement sur la mise en forme de la rupture à l'écran et sur ses finalités dans la narration filmique, c'est-à-dire sur la manière dont elle prétend concourir à cet objectif d'exploration, mieux que ne le ferait un « récit linéaire » (Genette 1969). Deux questions, élémentaires sur le plan de la narratologie, tiendront donc lieu de fils conducteurs. D'une part, comment la rupture est-elle

¹ *Entretiens avec Chris Rodley* (2004), Paris, Les Cahiers du cinéma, p. 13.

² *Ibid.*

mise en image dans le récit filmique ou, en d'autres termes, comment est-elle *énoncée* ? D'autre part, comment la rupture participe-t-elle à l'acte d'*énonciation* et, en particulier, quels effets entend-elle produire sur le récit et sur son destinataire ?

Pour aborder ce double questionnement, nous tâcherons tout d'abord d'élaborer ces questions sur le plan théorique. Ce concept étant finalement peu développé en tant que tel, nous l'approcherons sous deux angles complémentaires. Nous nous appuierons, dans le deuxième point de ce mémoire, sur les théories littéraires de la réception pour questionner la manière dont la rupture dans la narration (re)pose la question du vraisemblable et du contrat narratif. En nous inspirant des réflexions autour de la mise en intrigue du récit, nous poursuivrons en second lieu notre interrogation sur les *finalités* possibles de la rupture dans la narration. Nous conclurons ce point sur l'hypothèse centrale de ce mémoire selon laquelle le recours à la rupture dans la narration participe d'une tentative nécessaire de *mise en crise du récit*.

Nous opèrerons, dans le troisième point de ce mémoire, un détour par le Nouveau Roman, le roman postmoderne, le nouveau cinéma et le cinéma de l'image-temps pour nous intéresser à la manière dont peut être pensée, dans le texte et à l'image, la *mise en forme* de la rupture dans la narration. Nous nous intéresserons, dans ce cadre, aux « points de rupture » à partir desquels peut s'envisager la rupture dans la narration littéraire et cinématographique.

Les deux points suivants répondront successivement aux deux questions que nous adressons à ce corpus dans cette introduction. Dans le quatrième point, nous tâcherons de rendre compte des différentes modalités au travers desquelles la narration met en scène la rupture à l'image, suivant tout en l'élaborant la grille d'analyse théorique que nous aurons préalablement développée sur le plan théorique. Le cinquième point approfondira l'idée de « mise en crise du récit » et proposera quelques pistes et hypothèses – nous nous garderons bien de prétendre avoir le « dernier mot » sur ces œuvres – relatives aux finalités recherchées par le réalisateur dans le recours à cette forme narrative particulière.

1. Présentation du corpus

Il convient sans doute, avant de nous lancer dans l'exploration théorique et analytique, de présenter notre matériau filmique, composé des trois derniers longs métrages à ce jour du réalisateur David Lynch : *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) et *Inland Empire* (2006). Nous resituons, pour chacun d'eux, les principaux éléments de récit, mais également certaines informations sur leur contexte de création lorsqu'elles nous semblent éclairantes quant aux choix esthétiques et aux intentions possibles du réalisateur. Ce faisant, nous voulons montrer que ces trois œuvres forment un ensemble cohérent (certains parlent de la « Trilogie Los Angeles ») relevant d'une « seconde ligne » (Dufour 2008) dans l'œuvre du réalisateur, en rupture avec la ligne narrative plus classique qu'il avait adoptée jusqu'alors, voire comme « trois approches du même film et de la même idée » (Thiellement 2018, p. 188)³.

Une rupture artistique et paradigmatique

Pour aborder les œuvres de notre corpus, il apparaît donc pertinent d'effectuer un bref retour en arrière sur quelques éléments de la carrière du réalisateur. En effet, s'il y a rupture dans l'œuvre de David Lynch, c'est peut-être avant tout dans son parcours artistique et cela est dû aux épreuves qui l'ont confronté au système hollywoodien. C'est ce dont il témoigne, notamment, au travers des entretiens accordés par le réalisateur à Chris Rodley (2004) ou recueillis par Richard A. Barney (2009) sur lesquels nous nous appuyons ici directement.

Expérimentateur dans son remarquable et remarqué *Eraserhead* (1977), il fait d'abord le choix de se tourner vers un cinéma plus représentatif avec deux films de commande – *Elephant Man* (1980) et *Dune* (1984) – et deux films plus personnels – *Blue Velvet* (1986) et *Wild at Heart* (1990), palme d'or à Cannes en 1990. La rupture avec le cinéma classique hollywoodien s'annonce pourtant déjà par les déboires qui ont accompagné la production de *Dune* dont il s'est notamment vu privé du *final cut* et qu'il finira par rejeter⁴. Elle deviendra franche lors de la production de sa série télévisée *Twin Peaks* (1990-1991), coécrite avec Mark Frost, et de l'échec commercial de *Fire walk with me* (1992). C'est à partir de cette seconde mésaventure surtout que, selon Pacôme Thiellement (2010), David Lynch optera pour une radicalisation de son style

³ « *Lost Highway*, *Mulholland Drive* et *Inland Empire* [...] parlent tous les trois d'une personne amoureuse et d'une actrice [...]. Ils renvoient tous les trois à la géographie de Los Angeles [...]. Ils parlent tous trois de l'adultère [...] et d'un *sickamour* menant jusqu'au meurtre » (*ibid.*).

⁴ La version de *Dune* pour la diffusion télévisuelle a été, à la demande de David Lynch, signée « Alan Smithee », nom d'emprunt bien connu qu'emploient les réalisateurs quand ils renient leur œuvre et ne souhaitent plus y être associés.

au service de films à la production plus chaotique et indépendante, accordant également une place plus marquée à la rupture dans la narration.

Après avoir joui d'un succès d'audience inattendu, c'est au cours de la production de la seconde saison de *Twin Peaks* que David Lynch découvre en effet combien le souci de répondre aux envies du public et du « client » (ici les responsables de la chaîne ABC) constitue une limite à la création, jusqu'à remettre radicalement en question le sens de l'œuvre elle-même :

« Nous ne devons pas résoudre le mystère avant très longtemps. Mais ça, les dirigeants de la chaîne n'ont pas aimé. Et ils nous ont forcé à dévoiler qui était l'assassin de Laura. Ce n'était pas entièrement leur faute. Les gens ont absolument envie de savoir qui a tué Laura Palmer. Ils réclament l'assassin. [...] Pourtant c'était le chemin emprunté pour résoudre cette énigme, et le fait qu'on n'y parvenait jamais, qui nous permettait de connaître tous les habitants de *Twin Peaks* [...], tous leurs mystères »⁵.

Une fois ce mystère envolé, l'audience de la série connaît une rapide et inévitable érosion. Il en va de même de sa qualité, parce que les intrigues censées la relancer demeuraient plus faibles, mais aussi surtout parce que David Lynch s'est totalement désintéressé du projet jusqu'à l'épisode final.

« Pour la deuxième saison, vous savez, on m'a éloigné de la série. Même si j'avais aimé l'idée d'une histoire qui continuait, il fallait les écrire [...] et vous comprenez que vous n'avez plus le temps d'y aller et de faire autre chose en même temps. Ça se transforme en quelque chose que vous n'avez plus envie de faire »⁶.

Le tournage de *Fire walk with me* (sans Mark Frost, plus intéressé par une suite que par un *prequel*) lui donna l'opportunité d'un retour à *Twin Peaks* pour une histoire qui devait évoquer les derniers jours de Laura Palmer et son meurtre.

« À la fin de la série, je me suis senti triste. Je n'arrivais pas à quitter le monde de *Twin Peaks*. J'étais tombé amoureux du personnage de Laura Palmer et de ses contradictions »⁷.

La popularité de la série a rendu aisé le montage financier de ce film avec CIBY-2000 et moins d'un an est passé entre la signature du contrat et la présentation du film à Cannes. L'accueil critique et public fut globalement négatif. On reprochait au film son manque d'humour (très présent dans la série), sa noirceur. Le réalisateur justifie en partie cet échec, à nouveau, par les contraintes narratives qui lui étaient imposées par le format du long métrage « normal », c'est-à-dire soucieux de raconter une histoire.

⁵ *Entretiens avec Chris Rodley*, p. 134.

⁶ *Ibid.*, pp. 137-138.

⁷ *Ibid.*, p. 139.

« Il faut comprendre que j'étais limité au temps d'un long métrage. On a tourné beaucoup de scènes qui – pour un long métrage normal – étaient trop décalées pour laisser l'intrigue principale se développer normalement. Beaucoup de personnages qui ne sont pas dans la version finale du film y figuraient. Ils font partie du film, mais ils ne sont pas nécessaires à l'intrigue principale »⁸.

L'importance qu'ont eu ces événements dans le parcours du réalisateur fait qu'il nous semble impossible d'évoquer le recours à la rupture dans la narration dans ses films ultérieurs autrement que comme un écho à cette rupture artistique, voire épistémologique, avec le cinéma hollywoodien et à une rupture plus profondément existentielle. S'il y a bien rupture, c'est comme le constate Éric Dufour, entre « deux lignes » bien distinctes dans la filmographie de Lynch : « d'un côté des films dont la structure est classique [...] et, de l'autre, une ligne qui rompt avec ce classicisme et constitue un univers tout à fait singulier »⁹. Et le critère qui distingue l'une et l'autre « c'est [...] celui du récit » (Dufour 2008, pp. 11-12).

Lost Highway (1997)

Au moment de réaliser *Lost Highway*, David Lynch n'est donc plus, aux yeux des producteurs au moins, le réalisateur en vue qu'il pouvait être au moment de réaliser *Twin Peaks*. Plusieurs projets sont abandonnés au stade de l'écriture sans trouver de financement (notamment, *Dream of the bovine* et *One Saliva Bubble*) ou interrompus (la sitcom *On the Air* après seulement 7 épisodes) et il lui faudra presque quatre années pour enfin réaliser son film suivant. Il est de fait le deuxième long métrage prévu par le contrat avec CIBY-2000, signé avant même d'avoir été écrit.

Son coscénariste Barry Gifford¹⁰ le présente comme « un film très sérieux [...] », une sorte de « portrait en mouvement »¹¹. Pour David Lynch, il s'agissait davantage de donner corps à l'expression « *lost highway* » qui lui évoquait « quelque chose d'onirique »¹² mais qui lui permettait aussi de reprendre certaines idées qui lui étaient venues à la suite d'une anecdote personnelle. Ce souvenir constitue une des premières séquences du film :

⁸ *Ibid.*, p. 139.

⁹ Éric Dufour ajoute *Fire walk with me* à cette liste mais, comme nous venons de l'évoquer, ce film nous semble davantage en tension entre ces deux lignes, comme une ultime tentative de les concilier.

¹⁰ « *Lost highway* » est une expression empruntée au roman *Les gens de la nuit* de Barry Gifford, déjà auteur du roman *Wild at Heart*.

¹¹ Cité dans *Entretiens avec Chris Rodley*, p. 166.

¹² *Ibid.*, p. 167.

« Un matin, la sonnerie de l'interphone m'a réveillé et une voix d'homme a dit : 'Dave !' J'ai répondu : 'Oui !', alors il m'a dit : 'Dick Laurent est mort !' J'ai demandé : 'Quoi ?' Et il n'y avait plus personne »¹³

D'autres idées lui viennent de la production des derniers épisodes de *Twin Peaks*, idées qu'il n'avait pas pu exploiter à l'époque :

« Un couple vit dans une maison et on lui livre une cassette vidéo. Quand ils la regardent, ça montre la façade de leur maison. Ils ne savent que penser, puis une autre cassette est déposée ; celle-là montre leur salle de séjour et en plus, on les a filmés en train de dormir dans leur lit. L'histoire allait jusqu'au coup de poing que prend Fred au commissariat, jusqu'à ce qu'il se retrouve autre part, sans savoir comment y être arrivé ni ce qui se passe »¹⁴.

C'est à partir de ce point, et après avoir compris que Fred Madison (Bill Pullman) était incarcéré à la suite du féminicide de sa femme adultère, que le récit bascule. Le personnage de Pete Dayton (Balthazar Getty) fait son apparition : littéralement, il remplace Fred dans sa cellule, ce dernier ayant disparu dans un halo de lumière. Jeune mécano ouvrier dans un garage de la banlieue de Los Angeles, portant un regard apparemment naïf sur le monde, il tranche avec le personnage de Fred Madison, musicien de jazz blasé vivant dans une banlieue résidentielle huppée. Mais il lui fait, en même temps, immanquablement écho.

Le spectateur découvre également Alice, réincarnation blond platine et *middle-class* de la brune et très sophistiquée Renée (toutes deux incarnées par Patricia Arquette). Pete se trouve alors impliqué dans une intrigue mêlant règlement de compte et histoire d'amour passionnée mais impossible avec la maîtresse du chef mafieux Mr Eddy/Dick Laurent. Le destin de Pete sera lui aussi tragique et rejoindra finalement celui de Fred : trompé par une femme manipulatrice qu'il ne pourra sauver, dominé par les machinations qui se jouent dans l'ombre, impuissant par rapport à la violence des événements qu'il subit. La fin du film retrouve Fred en pleine course poursuite avec la police, littéralement consumé au volant de sa voiture (est-ce par la culpabilité ou par la rage ? S'agit-il des brûlures dues au supplice de la chaise électrique ?).

Notons aussi, car nous ne reviendrons pas sur ce point dans notre analyse, que la bande sonore tranchera nettement avec celle de ses réalisations antérieures. Il la confie à l'artiste Trent Reznor, plus connu à l'époque pour ses compositions métal-industriel avec le groupe Nine Inch Nails et qui embarquera dans l'aventure d'autres groupes en vue de la scène métal, notamment Rammstein et Marilyn Manson. Ses compositions souligneront tantôt la mélancolie des

¹³ *Entretiens avec Chris Rodley* (2004), p. 170. Il est intéressant de constater que, dans cette anecdote, David Lynch s'identifie directement au personnage trompé et malmené de Fred Madison.

¹⁴ *Ibid.*, p. 169.

personnages, tantôt aussi la violence du propos, mais inscriront surtout *Lost Highway* dans un univers plus alternatif, délibérément *underground*, en marge du cinéma traditionnel mais aussi davantage dans son temps.

Concluons en rappelant enfin que la réception critique du film sera, dans un premier temps, plus que mitigée, reprochant au film son manque de cohérence. Le célèbre critique américain Roger Ebert dira notamment que « le film n'a aucun sens », bien qu'il loue l'ambiance créée par les images puissantes et la bande-son forte. Il conclut sa critique en affirmant que *Lost Highway* « est un film de style, pas de cinéma »¹⁵. Stephanie Zacharek de *Salon*¹⁶ et Owen Gleiberman d'*Entertainment Weekly*¹⁷ estiment tous deux que le film est « superficiel », notamment « comparé à *Blue Velvet* ».

D'autres critiques, plus élogieux, y verront comme Richard von Busack une vraie proposition d'horreur au cinéma, expliquant que l'horreur « doit dépasser la logique et la réalité ordinaire » et que, contrairement à des films d'horreur populaires comme *Scream* (1996), où la violence à l'écran n'est pas réaliste, David Lynch « présente l'horreur comme une horreur prête à nous déconcerter, à nous blesser »¹⁸. Coincé entre procès en incohérence et vraisemblance de l'horreur, ce n'est qu'au fil des rééditions (VHS et DVD) et de ses programmations en ciné-club que le film accèdera finalement au statut – certes discutable – d'« œuvre culte ».

Mulholland Drive (2001)

Le succès mitigé de *Lost Highway* permettra au réalisateur de bénéficier d'une attention renouvelée, mais pas encore d'une confiance suffisante des studios, comme en témoigne la genèse compliquée de *Mulholland Drive*. Envisagé initialement comme une série – voire brièvement comme un *spin-off* de *Twin Peaks* – le film aura une première vie sous la forme d'un pilote destiné à introduire plusieurs épisodes d'enquête au sein de Los Angeles. Très différent du film qui nous sera donné à voir en 2001 et se concluant, par nécessité, sur une fin ouverte, il sera rejeté par la production. Ayant pu obtenir un financement français grâce à Studiocanal et Les films Alain Sarde, Lynch décide d'en faire son nouveau long métrage.

Reprenant certaines idées du pilote initial, il opte pour une intrigue moins linéaire, laissant délibérément davantage de place à l'interprétation. Le public, les critiques et même l'équipe de

¹⁵ Roger Ebert, « *Lost Highway* », *rogerebert.com*, 27 février 1997 (consulté le 27 février 2022).

¹⁶ Stephanie Zacharek, « *Lost Highway* », *Salon*, 28 mars 1997 (consulté le 27 février 2022).

¹⁷ Owen Gleiberman, « *Lost Highway* », *Entertainment Weekly*, 21 février 1997 (consulté le 27 février 2022).

¹⁸ Richard von Busack, « *Paved With Velvet* », *metroactive.com*, 27 février 1997 (consulté le 27 février 2022).

tournage en sont réduits à spéculer sur la signification du film après le refus du réalisateur de définir ses intentions sur son récit. Comme l'évoque son confident Chris Rodley :

« 'Probablement', 'possiblement' et 'peut-être' : ces trois mots reviennent inévitablement à chaque nouvelle tentative de questionner ce délicieux *puzzle* qu'est *Mulholland Drive*. Trois mots, c'est plus que n'en concède David Lynch quand on lui demande d'expliquer son film. Pour avoir une idée de la répugnance qu'il a à le faire, on n'aura qu'à jeter un œil au synopsis : 'première partie : elle se retrouve dans le parfait mystère. Deuxième partie : une triste illusion. Troisième partie : amour.' En d'autres termes : 'ne me demandez rien' »¹⁹

À l'origine, comme pour *Lost Highway*, il est questions de mots, des sensations qu'ils procurent au réalisateur et des images qu'elles font surgir comme dans un rêve.

« C'étaient juste ces mots, 'Mulholland Drive'. Lorsque vous prononcez certains mots, des images se forment, et dans ce cas, c'était le plan d'ouverture du film – la nuit un panneau, des phares qui l'éclairent et une voiture qui monte une côte. Ça me fait rêver, et ces images sont comme des aimants qui attirent à elles d'autres idées »²⁰

Ces autres idées constituent, tout d'abord, la trame d'une énigme. Une femme (Laura Harring) échappe de peu à une tentative de meurtre à l'arrière de cette voiture, sur la Mulholland Drive. Elle erre amnésique jusqu'au logement de Betty Elms (Naomi Watts), jeune provinciale naïve qui entreprend de l'aider à retrouver son identité. L'inconnue adopte le prénom de Rita après avoir aperçu une affiche du film *Gilda* (Glen Ford, 1946), dont le rôle principal est tenu par Rita Hayworth. Devenues amantes, l'enquête les conduit d'auditions en studios de cinéma alors que le spectateur découvre qu'une sombre machination, orchestrée par le mafieux Mr Rogue (Michael J. Anderson), tente de déposséder le réalisateur Adam Keshner (Justin Theroux) du film qu'il est en train de tourner, lui imposant une actrice qui, nous le comprendrons, doit remplacer Rita (d'où, nous le supposons, la tentative de meurtre à l'encontre de cette dernière). Les rêves de Rita amènent enfin les deux comparses au *Club Silencio* où leur est donné un étrange spectacle qui semble beaucoup perturber Betty.

C'est à ce moment que le récit bascule. Alors que Rita entreprend d'ouvrir une mystérieuse boîte bleue, Betty disparaît. Le spectateur la retrouve sous les traits de Diane Selwyn, jeune actrice désabusée par ses échecs et par sa rupture sentimentale avec l'actrice montante Camilla Rhodes, double de Rita. Après une scène d'humiliation au cours de laquelle Diane apprend le

¹⁹ *Entretiens avec Chris Rodley*, p. 202.

²⁰ *Ibid.*, p. 204.

projet de mariage de Camilla et d'Adam, elle engage un tueur à gage pour la faire assassiner. Une fois le forfait accompli, elle se suicide.

Cette trame très simplifiée laisse dans l'ombre de nombreux éléments qui, sans participer à la trame principale – que nous recomposons au plus près de ce qui est donné à voir, pour les besoins de l'exercice – viennent ponctuer le film d'éléments de mystère. Nous y reviendrons dans le cadre de notre analyse pour ne pas alourdir le propos. Concluons simplement cette présentation en évoquant la réception critique du film, bien plus positive que ne l'avaient été celles de *Lost Highway* ou de *Fire walks with me*. Le film obtient le prix de la mise en scène au Festival de Cannes de 2001 et vaut au réalisateur une nomination en tant que réalisateur aux Oscars de 2002. En France, les *Cahiers du cinéma* l'élisent meilleur film de la décennie 2000.

Inland Empire (2006)

Cette reconquête du succès d'estime ne réconciliera pas pour autant David Lynch avec la grande famille du cinéma et ne le rend d'ailleurs pas davantage disponible pour un retour au cinéma hollywoodien. Il affirme volontiers sa lassitude pour la machine hollywoodienne et veut au contraire se saisir de l'émergence d'internet et de la création numérique qui le galvanisent davantage.

Il se lance dans un travail plus expérimental, composé d'œuvres courtes publiées dès 2000 sur son site www.davidlynch.com. Sorte de plateforme créative où se mêlent courts métrages, web-séries et films d'animation, on y retrouve différentes œuvres réalisées avec une simple caméra numérique, un matériel rudimentaire, des décors faits maison et une équipe réduite : *Out Yonder* (2001), composé de dialogues absurdes et de plans fixes sur David Lynch et son fils Austin ; la série animée *Dumb Land* (2002), sorte de *South Park* réalisé sur le logiciel Adobe flash, aux dialogues ouvertement vulgaires et violents ; et surtout, *Rabbits* (2002), mettant en scène les dialogues absurdes d'une famille de lapins anthropomorphes – interprétés par Scott Coffey, Laura Harring et Naomi Watts, tous trois acteurs de *Mulholland Drive* – dans un décor 50's construit sur la propriété du réalisateur.

Certaines scènes de *Rabbits* seront reproduites telles quelles dans le dernier long métrage du réalisateur, de même qu'une scène écrite et tournée en quelques heures avec Laura Dern dans un hôtel parisien (la scène où elle semble se confier à un détective ou à un psychologue, on n'en saura jamais rien, interprété par un assistant de production sans expérience d'acteur). C'est cette scène qui décidera le réalisateur à retravailler avec son actrice fétiche (déjà à l'affiche de *Blue*

Velvet et de *Wild at Heart*, puis de *Twin Peaks: The Return*) pour un ultime long métrage : *Inland Empire*.

« Je ne savais pas que quelque chose allait se produire. J'ai regardé cette scène une fois tournée et je me suis dit : 'attends une minute. Il y a quelque chose de plus ici. Cette scène contient quelque chose'. Et j'ai eu une autre idée, j'ai écrit une autre scène et je l'ai filmée. Et alors j'ai eu une autre idée, une scène sans Laura, et je l'ai filmée aussi. Je ne savais pas comment elles seraient reliées l'une à l'autre, si c'était censé être quoi que ce soit de cohérent. Mais quelque chose s'est produit après que j'aie filmé cinq ou six scènes de cette manière. J'ai vu apparaître une histoire qui liait le tout. Et là, ça a été plus vite. (...) Une idée vient. Vous avez une idée et l'idée vous dit tout. Je dois juste la comprendre assez bien pour la traduire en quelque chose de cinématographique et le faire en restant dans la vérité de cette idée »²¹

Héritant donc directement de cette période d'effervescence créative et de ces expérimentations qui en font une œuvre par essence fragmentée, la présentation de ce film ne pourra aisément se calquer sur celles des deux précédents. L'omniprésence du réalisateur aux différents postes de la réalisation (il tiendra lui-même la caméra, il assurera lui-même le montage avec l'assistance de Noriko Miyakawa²², il réalisera lui-même la bande-son) et l'emploi d'un matériel numérique élémentaire²³ en font une expérience singulière de près de 3 heures, très différente sur le plan esthétique des opus précédents. Une œuvre d'ailleurs davantage abstraite qu'expérimentale.

« Ce n'était pas expérimental. Il y a des termes comme 'film culte' ou 'film expérimental' mais pour moi, un film expérimental c'est un film dans lequel vous ne savez pas ce que vous faites, vous filmez juste n'importe quoi sans idée de ce que vous faites. Vous pouvez dire que c'est un film expérimental mais pour moi, ce n'est pas ce dont il s'agit. Il y a des idées très spécifiques, il y a un script, et un travail à faire pour traduire ces idées, pour être vrai par rapport à ces idées. C'est le truc. Et ce que les gens veulent vraiment dire quand ils prétendent que le film est expérimental, c'est qu'il est abstrait, non linéaire, peu importe : ce n'est pas expérimental »²⁴

En fait d'idées, *Inland Empire* partage de nombreux points communs avec *Lost Highway* et *Mulholland Drive*. Nommé également au départ d'un quartier de Los Angeles, il s'agit bien à nouveau d'explorer le monde du cinéma au travers de ses acteurs et plus précisément de ses

²¹ (Traduit de l'anglais). Entretien avec John Ester en 2006 (in Barney 2009, p. 247).

²² Qui avait jusque-là assuré le montage de certains clips et courts métrages du réalisateur. L'élément le plus remarquable demeure toutefois que le montage n'est donc cette fois pas assuré par Mary Sweeney, dont le réalisateur divorcera en 2006, qui avait monté ses précédents opus et avait plus que certainement contribué à leur qualité narrative.

²³ Pour l'anecdote, une Sony DSRPD150 vendue dans le commerce. Il dira également être conscient que « l'image n'est pas de bonne qualité » mais que « c'est la qualité dans laquelle vit *Inland empire* ». Il voulait que tous les adolescents voyant ce film puissent se dire : « Je pourrais le faire » (cité dans le podcast « Lynchsplaining : Inland Empire », [en ligne] <https://soundcloud.com/lynchsplaining/inland-empire-2006>, consulté le 16 mars 2022).

²⁴ Entretien avec Richard Barney en 2006 (in Barney 2009, p. 253).

actrices, de questionner les identités qui se désagrègent lorsque qu'un amour est blessé par l'adultère et « la fonction occupée par Hollywood dans l'impossibilité de la réalisation humaine en cette vie » (Thiellement 2018, p. 169). L'amour de Nikki pour Devon entre en résonance avec celui de Fred pour Renée ou de Betty pour Rita, de même que leur destin funeste. Nous assistons au même jeu de dédoublement lorsque l'actrice Nikki Grace se confond avec son personnage Susan Blue, lui-même pluriel (certaines analyses évoquent pas moins de six personnalités).

Les trames narratives sont toutefois nettement moins évidentes, davantage mêlées et plus en retrait, laissant moins apparaître un point de basculement du récit, les « points de rupture » étant omniprésents. Au sujet du récit, le réalisateur restera aussi peu explicite qu'à son habitude. Il dira notamment aux journalistes de *Variety* (et il répondra dans ce sens à d'autres médias) : « c'est à propos d'une femme en détresse, c'est un mystère et c'est tout ce que j'ai à dire sur ça ». Un officiel du Festival du Film de New York dira au sujet de ce film qu'il est un « assemblage sans intrigue de fragments explorant les thèmes sur lesquels Lynch a travaillé pendant des années », parmi lesquels « l'histoire d'une jeune actrice d'Hollywood qui obtient un rôle dans un film semble-t-il maudit, l'histoire de la traite des femmes venues d'Europe de l'Est, des extraits d'une histoire autour d'une famille à tête de lapin assise dans un salon »²⁵. Il nous faudra faire avec ça.

²⁵ « David Lynch turns his eye to Inland Empire », *Variety*, 2006.

2. Continuité et rupture dans la narration : la mise en crise du récit

Comment penser ce principe de fragmentation et la place de la rupture dans la narration de ces récits ? Partant d'une définition sommaire empruntée à d'autres sources que celle des théories littéraires et, notamment, à la psychologie sociale, nous pouvons entendre la rupture comme « un intervalle entre une perte assurée et une acquisition incertaine », lorsque « des liens nouveaux ne sont pas encore établis comme suffisamment sûrs et fiables » alors que « l'espace psychique et social requis pour articuler l'ancien et le nouveau n'est pas encore constitué, et que le temps est comme suspendu, figé et neutralisé » (Kaes 1979, pp. 23-24). Elle est, dans une existence, mais nous pouvons aussi le dire pour un récit, un « évènement » qui introduit « une discontinuité, comme une déchirure dans le tissu du réel, dans la trame paisible, régulière des choses » (Legrand 1993, p. 73).

Dans l'univers textuel, la rupture dans la narration résulterait donc de tout acte narratif qui viendrait brutalement interrompre ou faire bifurquer le cours d'un récit ou encore la continuité des actions des personnages et de leurs motivations. C'est très précisément ce type d'événements et ces effets que nous donnent à expérimenter les films de notre corpus : lorsque les intrigues qui nous invitaient à suivre les péripéties de Fred, de Betty ou de Nikki semblent abruptement abandonnées ; lorsque Fred devient Pete, lorsque Betty devient Diane, lorsque Nikki devient Susan sans aucune explication ; lorsque leurs comportements, leurs relations aux autres et leurs existences mêmes apparaissent radicalement différents de ce qui nous a été donné à voir jusque-là ; lorsque surgissent des éléments proprement fantastiques dans un récit apparemment réaliste ; etc. Tout concourt à nous égarer à un moment ou à un autre, à déchirer la trame du récit jusque-là fermement établi.

Toutefois, si ces premières définitions sont éclairantes, nous ne pouvons en rester là. L'ambition de cette deuxième section est dès lors, si pas d'apporter une définition définitive, au moins de poser plus fermement les bases théoriques de notre analyse, au départ de références propres à la théorie littéraire et des questions fondamentales qu'elle nous permet de poser. Il s'agira, dans un premier temps, de nous interroger sur la *place* qu'occupe cette figure de style dans la narration : en quoi, notamment, contrevient-elle à certaines normes littéraires ? Rend-elle par exemple le récit invraisemblable en prenant en défaut le contrat narratif passé avec le lecteur ?

Dans un deuxième temps, nous questionnerons la *finalité* de son usage : si la rupture est intentionnelle et participe de la mise en récit, à quoi peut-elle servir ? Nous concluons ainsi cette section en développant l'hypothèse centrale de ce mémoire, selon laquelle non seulement la rupture de la narration, à certaines conditions, ne disconvient pas aux règles principales de

vraisemblance et de réception mais qu'elle contribue utilement, à travers une *mise en crise du récit*, à y permettre l'avènement d'autres significations et d'un autre rapport à l'œuvre et au sens.

La place de la rupture dans la narration : vraisemblance et contrat narratif

Si la rupture dans la narration pose question et doit être problématisée, c'est qu'elle peut apparaître *a priori* comme disconvenant à une norme implicite de *continuité narrative*, une « détermination des moyens par la fin » qui, selon Nathalie Maroun, sous-tend la majeure partie de la narratologie moderne (Maroun 2009).

C'est en fait un vieux débat. Jean-Pierre Saidah rappelle ainsi la critique acerbe formulée par Julien Benda au sujet d'une « littérature moderne » où il ne décèle que « l'horreur en quelque sorte physique du réel objectif et l'acharnement à lui échapper » et s'attaquant au culte de la forme et à ce qu'il appelle la « pensée inorganique » (Benda 1945, *cité par* Saidah 1993, p. 39) qu'il croit notamment trouver chez Proust. Par opposition à la création classique, soucieuse d'ordre et de composition, ce critique du milieu du siècle dernier ne voyait dans la littérature moderne que mépris pour le plan et le « développement prévu », favorisant l'absence d'enchaînement d'idées, que règne des « pensées détachées » et, surtout, qu'une pratique systématique « de la discontinuité intellectuelle » (*ibid.*). David Lynch n'échappa pas ce type de critique, portée par exemple par Diane Arnaud qui voit dans sa volonté de « piéger les tentatives et les tentations d'une interprétation univoque [...] le problème de la pertinence, voire de la possibilité d'un commentaire explicatif », en venant à associer le réalisateur à « la mort de l'œuvre » (Arnaud 2001, p. 289).

La critique semble fondée. En effet, comme le rappelle Frank Wagner, « la lecture d'un texte ne constitue certes pas une activité totalement anarchique, se déployant *ex nihilo*, mais s'accompagne au contraire de diverses attentes plus ou moins conscientes » (Wagner 2012, p. 389). Et, dans ce même esprit, souligne Marc Escola, « c'est à chaque instant que la continuation du roman doit assumer le 'passé' narratif sans pouvoir procéder à des réaménagements locaux, en espérant résoudre, dans une fuite en avant, les tensions, apories ou dilemmes antérieurement mis en place » (Escola 2009). Dans le récit classique, les rapports entre auteurs et lecteurs se développent dans un cadre déterminé, définissant un « horizon d'attente » (Jauss 1978), « supposé commun à l'auteur, à la critique et au public, et qui inclurait en particulier le partage de certains codes génériques », ramenant l'expérience littéraire à une « règle du jeu » (Wagner 1992, p. 388). Il en est de même dans la littérature de genre qui

« repose sur la promesse d'une relation à un monde dont le mode ou le degré d'existence conditionne d'adhésion ou la participation du récepteur » (Jost 2012, p. 29).

En d'autres termes, si un récit « fonctionne » c'est que, de part et d'autre, auteur et lecteur s'entendent sur la *forme* qui préside à la réception du récit, c'est-à-dire au sens de Paul Ricœur, sur « l'opération de schématisation de l'imagination » (Ricœur 1986, p. 221) qui est à l'œuvre dans la narration – et dont les propriétés sémantiques et syntaxiques peuvent d'ailleurs varier au cours de l'histoire (Viëtor 1986). En nous en tenant à une lecture étroite de ces propositions, nous pourrions déduire que la continuité et la cohérence du récit, des situations et des attitudes adoptées par les personnages peuvent être considérées comme faisant partie des « clauses implicitement imposées » lors du contrat narratif en ce qu'elles apparaîtraient notamment nécessaire pour « (pré)déterminer le comportement logique du récit » (Gourdeau, 1993, p. 2).

En induisant une discontinuité, en provoquant une brusque bifurcation dans le récit, en abandonnant une trame qui apparaissait centrale ou encore en faisant endosser à un personnage des actions inattendues au regard de ce qui l'avait défini jusque-là, la rupture apparaîtrait comme une *anomalie* nuisant à la réception du récit, le détournant de ce qu'il *devrait* être, des actions qui *devraient* y être posées ou des comportements qui *devraient* être adoptés par les personnages. Il ne pourrait dès lors s'agir que d'œuvres « émancipées de toute allégeance à l'opinion du public », ne se souciant plus « de respecter un système de vérités générales », ne relevant que d'une « vérité particulière ou d'une imagination profonde [...], l'originalité radicale, l'indépendance d'un tel parti le situant bien, idéologiquement, aux antipodes de la servilité du vraisemblable » (Genette 1969, p. 77). Sous cet angle, la rupture dans la narration ferait donc courir au récit le risque de devenir *invraisemblable*, tant il serait marqué par les lubies stylistiques d'un auteur peu attentif à la réception du propos auprès du lecteur/spectateur.

Toutefois, s'il est entendu que le type de narration pratiqué par ces auteurs « émancipés » ou par un réalisateur comme David Lynch peut effectivement « perdre » voire « irriter » certains lecteurs/spectateurs pour les raisons que nous venons d'évoquer, il nous faut nous garder d'une lecture trop étroite – sinon moraliste²⁶, au moins réductrice – de la notion de vraisemblance. En l'approfondissant avec Gérard Genette, nous pouvons au contraire prétendre que la rupture dans la narration non seulement ne met pas en question la vraisemblance du récit mais remplit au

²⁶ Citant notamment P. Rapin, Gérard Genette nous rappelle que la théorie classique du vraisemblable amalgame vraisemblance et bienséance, les faisant se rejoindre dans ce qui est jugé « conforme à l'opinion du public » (Rapin 1709, p. 114, *cité par* Genette 1969, p. 73).

contraire une *fonction* narrative qui en justifie l'usage en ce qu'elle est précisément destinée à produire un effet spécifique sur la réception de l'œuvre par le lecteur/spectateur.

Tout d'abord, Genette nous rappelle que le vraisemblable est « un signifié sans signifiant », renvoyant au « principe formel de respect de la norme » (Genette *op. cit.*, p. 71). Ce concept de *norme*, de même que les différentes manières dont nous pouvons envisager la production de cette norme, doivent donc prendre une place centrale dans notre réflexion et il conviendrait pour commencer de ne pas substantialiser cette notion. Certes, les normes (qu'elles soient morales ou de genre) peuvent s'imposer *en extériorité* à la narration dans un souci de respect de certaines conventions littéraires ou cinématographiques²⁷. Mais, *a contrario*, on peut tout autant considérer que certaines de ces normes peuvent aussi s'élaborer dans le rapport qu'entretiennent l'auteur d'une œuvre et le récepteur à qui elle est adressée, posant ce dernier comme acteur ou co-auteur de cette production normative²⁸. Et, en simplifiant sans doute un peu les choses, cette dynamique pourrait même être considérée comme typique de la relation que nous entretenons à ce qu'on appelle une « œuvre d'auteur » ou à celles qu'entretiennent les membres de ce que Stanley Fish nomme une « communauté interprétative » (Fish 2007), qui institue non seulement la possibilité d'une telle connivence au niveau de l'œuvre elle-même, mais aussi – et nous y reviendrons – le pouvoir créateur du lecteur.

À titre d'exemple, on n'attend pas d'un auteur comme Virginia Desportes ou d'un réalisateur comme Gaspard Noé qu'ils s'attachent à respecter les règles de bienséance. Et de même, un spectateur averti ne s'attend pas davantage à ce qu'une œuvre de David Lynch s'en tienne aux règles d'un genre. Bien au contraire, l'attente est ici d'être bousculé, d'être amené ailleurs que ce que nous propose la littérature classique ou que le cinéma grand public, d'être égaré le temps de certaines séquences dans un univers plus sensoriel que rationnel²⁹, d'être finalement impliqué dans le travail d'élaboration de l'œuvre elle-même. L'adjectif « lynchien », en

²⁷ Prenant l'exemple du western, Gérard Genette constate ainsi que « les règles de conduite (entre autres) les plus strictes sont appliquées sans être jamais explicitées, parce qu'elles vont absolument de soi dans le contrat tacite entre l'œuvre et son public. » (*ibid.*, pp. 76-77).

²⁸ Sur la construction du récit en termes de logique et d'hypothèses faites par le lecteur, voir Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

²⁹ Ce qui amène d'ailleurs Eric Dufour à s'interroger sur le statut d'un film comme *Une histoire vraie* dans l'œuvre de David Lynch, tant celle-ci semble dénoter par sa simplicité et son caractère explicite, à ce qui est attendu du réalisateur.

devenant commun, populaire³⁰, voire utilisé « à tout va »³¹, montre bien dans le cas de ce réalisateur cette puissance normative émanant du rapport à l'œuvre elle-même.

Lorsque Gérard Genette pose le caractère essentiel d'un *contrat* qui suppose, tout au long de la narration, une relation suivie entre général (le récit comme ensemble rendu cohérent par un système normatif particulier) et particulier (une situation ou une action posée dans ce récit), il nous faut entendre que les normes au départ desquelles cette relation est évaluée ne sont pas nécessairement codifiées socialement ou *en extériorité* à l'œuvre mais bien aussi, potentiellement, dans un rapport d'intimité. Exiger du lecteur/spectateur une « suspension consentie d'incrédulité » (Coleridge, 1817) qui permet la vraisemblance du récit et de son propos impose certes à l'auteur/réalisateur de lui permettre de croire au faux-semblant donné par le livre/film, de s'identifier à l'action qui s'y déroule et aux personnages c'est-à-dire d'entretenir cette illusion de ce que Coleridge nomme un « semblant de vérité ». Mais, ce que nous soutenons ici, c'est que disconvenir à une norme de cohérence et de continuité, n'induit donc pas nécessairement une invraisemblance qui délierait le lecteur/spectateur de ses obligations mais constituerait plutôt une des composantes possibles d'un contrat d'une autre nature au travers duquel certaines attentes pourraient néanmoins être rencontrées ou, plus exactement, au travers duquel il serait attendu que certaines ne le soient pas.

Au fond, ce qui importe, comme le dit G. Dulong, c'est que si « dans un récit [...] les événements se présentent dans la succession comme des atomes différents les uns des autres », ils sont en fait « liés et identifiables au sein d'une totalité, [existant] dans leurs oppositions réciproques comme des indices renvoyant au système complet du récit. Ce sont les prémisses d'une démonstration globale que le public peut retenir comme telles et à partir desquelles il [doit être] en mesure d'inférer la conclusion et d'anticiper la fin » (Dulong 2012, p. 61) ou, au moins, d'en recomposer un sens *a posteriori*. Et, même si des liens demeurent à construire et à interroger parce qu'ils ne sont pas donnés d'emblée, la relation entre les personnages de Fred et de Pete ne fait pas davantage de doute que celle qui unit ceux d'Alice et de Renée, de Betty et de Diane, de Camille et de Rita ou de Nikki et de Susan (d'autant qu'elles sont incarnées par les mêmes actrices à l'écran). Il n'échappera pas au spectateur que si les intrigues bifurquent, elles se rejoignent aussi à travers les lieux dans lesquels elles prennent place (Los Angeles, les

³⁰ Craig Leyland, responsable de l'apport de nouveaux mots à l'*Oxford English Dictionary* (Leyland 1989) signalait, par comparaison avec les termes « kubrikien » ou « bergmanesque » que « l'ajout de 'lynchien' a suscité bien plus d'intérêt que toutes les autres entrées de la mise à jour. »

³¹ Emma Madden considérant cet adjectif comme « le plus représentatif de notre époque », en raison précisément de son emploi excessif et irréfléchi.

studios de cinéma) ou quant à leur nature (les questions d'infidélité et de manipulation dans le couple, la quête de reconnaissance et ce qui y fait obstacle, etc.).

Pour conclure sur ce point, nous pouvons donc dire que, s'il faut admettre que, dans un souci de vraisemblance, la liberté que peut prendre l'auteur ou le réalisateur « en fait, n'est pas infinie et que le *possible* de chaque instant est soumis à un certain nombre de restrictions » (Genette 1969, p. 93), le contrat narratif qui impose ces restrictions ne tient pas nécessairement, nous l'avons dit, au respect d'un *compromis* social qui reposerait sur l'existence d'attentes posées en extériorité à l'œuvre. Il peut aussi relever d'une convention plus locale, d'un *arrangement*³² dont la légitimité tiendrait, comme le suggère Genette, à ce qui *motive* le choix de l'auteur/réalisateur, c'est-à-dire à la finalité (*ultima ratio*) que tel ou tel choix narratif va servir³³. Pour ce qui nous concerne ici, un arrangement ouvrant la porte à une narration en rupture se justifierait alors parce qu'il pourrait être apporté la preuve que « l'auteur avait besoin de tout ça » (*op. cit.*, p. 88) pour servir son propos. Reste donc à nous entendre, tout d'abord sur le plan théorique avant nous y atteler dans l'analyse du matériau filmique, sur les *finalités* possibles de cet usage dans la narration.

Les finalités de la rupture : tension narrative et implication du lecteur/spectateur

Les analyses proposées par Raphaël Baroni (2007) au sujet de la *tension narrative* (Baroni 2007), au départ notamment des théories de la réception d'Umberto Eco et de Wolfgang Iser, apparaissent particulièrement éclairantes sur cette question des finalités.

S'intéressant à la position du lecteur/spectateur (qu'il renomme « l'interprète »), il constate tout d'abord que – même dans un récit qui se voudrait linéaire et prévisible et à plus forte raison dans un récit qui ne l'est pas – ce dernier « ne joue pas un rôle passif qui se limiterait à actualiser 'pas à pas' des portions successives du texte, mais [qu']il est amené souvent à anticiper certains développements » (Baroni 2007, p. 92)³⁴. C'est ce jeu d'anticipation et les « disjonctions de probabilité » (Eco 1985, p. 142) qui participent par exemple à la création d'un *suspense*, c'est-

³² Luc Boltanski et Laurent Thévenot distinguent le compromis de l'arrangement en considérant ce dernier comme étant plus local et temporaire, lié aux acteurs en présence et à ce qu'ils consentent de transiger le temps que se déroule la situation. Transposé au contrat narratif, il s'agirait donc d'un accord qui ne serait lié qu'à une œuvre définie (et ne pourrait être généralisé au-delà) et demeurerait provisoire, sujet aux changements ou au déroulement même de cette narration spécifique.

³³ Il évoque à ce sujet « la logique paradoxale de la fiction qui oblige à définir tout élément, toute unité du récit par son caractère fonctionnel » (Genette *op. cit.*, p. 94).

³⁴ Nous retrouvons ce même postulat dans le champ cinématographique, lorsque, par exemple, R. Adjiman considère que l'appropriation du film par le spectateur relève d'un « événement mouvant et évolutif par excellence, compte tenu du rythme de renouvellement des données (filmiques) et des différents interprétants mobilisés par le spectateur », le contexte d'aperception se modifiant « au gré de l'avancée du film et de l'interprétation du spectateur » (Adjiman 2002, p. 410).

à-dire d'une « tension », d'un lien effectif et subjectif entre auteur/réalisateur et lecteur/spectateur. Baroni distingue alors les deux principales orientations que peuvent prendre les schèmes séquentiels : d'un côté ceux qui, « sur-codés [...] ne ménagent *a priori* aucune surprise 'dramatique', aucune disjonction de probabilité » et, de l'autre, ceux qui, « sous-codés », ont une « fonction essentielle dans l'économie de l'intrigue du fait qu'ils préservent l'incertitude du développement futur tout en permettant malgré tout l'anticipation de virtualités actionnelles ou interactives » (Baroni *op. cit.*, pp. 93-94).

Certaines de ces séquences, par leur nature particulièrement disruptive auraient alors pour caractéristique de « produire un effet sensible chez l'interprète », par exemple si ce dernier est confronté à « des anticipations teintées d'incertitude concernant le sens global et/ou la tonalité attendue ou projetée du texte » (*ibid.*, pp. 94-95). C'est bien à cette épreuve qu'est confronté le spectateur dans les films de notre corpus : lorsque Fred devient Pete, lorsque Betty devient Diane ou lorsqu'il ne nous est plus possible de savoir si l'action que conduit Nikki est menée dans son réel, dans le cadre du film dont elle est actrice voire dans une dimension parallèle (c'est une interprétation assez courante). C'est sa capacité même à comprendre ce qui se joue et à anticiper les finalités du récit qui sont radicalement (mais temporairement) mises en défaut.

Cette distance imposée entre « la question (pas toujours implicite) et la réponse » n'est toutefois pas nécessairement problématique et se révèle au contraire nécessaire si elle participe de fait d'une « mise en intrigue » qui « travaille à préparer les attentes du Lecteur Modèle au niveau de la *fabula*³⁵ » (Eco *op. cit.*, p. 145). Elle crée une tension qui « sur le plan textuel est le produit d'une réticence (*discontinuité*³⁶, retard, délai, dévoiement) qui induit chez l'interprète une *attente impatiente* portant sur les informations qui tardent à être livrées ; cette impatience débouche sur une participation cognitive accrue, sous forme d'interrogations marquées et d'anticipations incertaines » (Baroni *op. cit.*, p. 99).

Dans le cas d'une rupture induite dans la narration, c'est d'ailleurs davantage la *curiosité* que le *suspense* qui est suscitée chez le lecteur/spectateur si, avec Iser, nous considérons que celle-ci porte bien sur la cohérence de la situation narrative décrite (Iser *op. cit.*), tandis que le *suspense* porterait sur le développement futur de la *fabula* (Eco *op. cit.*). C'est en ce sens, lorsque Baroni reprend la typologie que propose Todorov du roman policier (Todorov 1971) ou les travaux de Carroll sur ce même genre littéraire (Carroll 1996), que nous pourrions

³⁵ Ce terme renvoie chez l'auteur à « l'histoire racontée » (Eco, *op. cit.*).

³⁶ Nous soulignons.

considérer les œuvres de David Lynch comme apparentées au *roman à énigme*³⁷, c'est-à-dire à une dynamique narrative « qui viserait rétrospectivement à clarifier une situation exposée de manière incomplète » (Baroni *op. cit.*, p. 101), voire – et cela nous apparaît encore plus évident – aux *récits à mystère*³⁸ qui ont pour effet d'engendrer « un sentiment de mystère en nous », notamment lié au fait que nous « demeurons incertains au sujet de ce qui est arrivé dans le passé » (Carroll 1996, p. 75, *cité par Baroni op. cit.*).

Vu sous cet angle, la disruption narrative apparaît comme une condition nécessaire à la coopération textuelle qu'un auteur/réalisateur souhaite engager avec son lecteur/spectateur, le pensant capable de résoudre ces énigmes, de percer le mystère ou, pour reprendre les termes d'Eco, de « décoder les mondes possibles du récit », de « remplir les espaces de non-dits ou de déjà-dits restés en blanc » (Eco *op. cit.*, p. 29) dans un texte qui n'est jamais totalement explicite et, finalement, de s'appuyer sur de simples inférences pour aboutir à « des déductions plus complexes s'étendant au récit entier » (Guillemette et Cossette 2006)³⁹. Comme le suggère Fish en prolongement des travaux d'Eco, « l'interprétation n'est pas l'art d'analyser mais l'art de construire. Les interprètes ne décodent pas les poèmes, ils les font » (Fish 2007, p. 62). C'est le principe d'une « communauté interprétative », notion déjà évoquée et par laquelle Fish veut dépasser un débat récurrent en littérature : celui qui oppose les positivistes pour qui un secret est nécessairement déposé dans le texte par l'auteur qu'il faudrait dévoiler, et *a contrario* l'idée d'un texte ouvert et d'un relativisme interprétatif qui iraient jusqu'à dissoudre toute forme de « droits du texte » (Eco 1992, p. 18). Nous y percevons une conviction comparable lorsque, refusant d'explicitier ses œuvres au-delà d'un commentaire général, David Lynch insiste sur l'importance que le spectateur trouve lui-même son chemin dans l'œuvre.

Le lien que fait Carroll à une « *sensation* de mystère » est également intéressant en ce qu'il nous montre combien cette quête n'est pas purement rationnelle (comme elle pourrait l'être dans un récit policier à énigmes, par exemple) : c'est l'individu tout entier, également avec son imaginaire et sa subjectivité, que convoque le récit à travers la rupture narrative, en particulier lorsque cette dernière est introduite de façon opportune. Par exemple, comme le note Wolfgang

³⁷ Les œuvres du réalisateur sont bien en effet fréquemment qualifiées de « films à énigme ».

³⁸ Le réalisateur accorde une place importante à cette notion lorsqu'il entreprend de commenter son œuvre (Rodley 2004). Le spectateur averti aura aussi à l'esprit que la traduction française du titre de son célèbre feuilleton est « Mystères à Twin Peaks » et que ce même terme sert à désigner explicitement certains personnages de son œuvre, notamment le *mystery-man* de *Lost Highway*.

³⁹ En lien avec la perspective contractualiste que nous avons esquissée dans le point précédent, nous pouvons y voir un parallèle avec ce que Boltanski et Thévenot nomment la « compétence des acteurs en matière de justice » (Boltanski et Thévenot 1991), nous permettant de considérer que, non seulement le lecteur/spectateur est compétent pour coopérer à la compréhension du texte mais également pour juger de la légitimité des choix de narration au regard des finalités du récit.

Iser, le moment choisi pour introduire une disruption dans la narration n'est normalement pas anodin, mais intervient « le plus souvent [...] au moment où est créée une tension qui appelle une résolution pressante, ou bien au moment précis où l'on aurait voulu connaître l'issue des événements que l'on vient de lire » (Iser 1976, p. 332).

Dans le corpus que nous analyserons, c'est bien au moment où on s'interroge sur le destin de Fred incarcéré puis évadé de prison grâce à l'intervention d'un « homme-mystère », à l'instant même où promet de se résoudre le mystère de cette boîte bleue qu'ouvre Rita ou lorsqu'on pense voir l'intrigue aboutir avec le meurtre de Nikki, que le récit choisit de basculer, de nous amener totalement ailleurs. La rupture dans la narration, pour remplir sa fonction, ne doit pas être arbitraire mais précisément contribuer, lorsqu'elle survient, à un effet de *suspense* qui « fait que nous cherchons à nous représenter immédiatement l'information qui nous manque sur la suite des événements » (*ibid.*, p. 333) et que nous envisageons cette quête comme relevant aussi d'un *besoin subjectif* induisant quelque chose de l'ordre du *jeu* mais aussi de la *réflexivité critique*.

Nous y retrouvons le jeu bien connu qui, dans ces films à mystère de David Lynch, consiste à se saisir des indices dont sont parsemées certaines scènes et qui tiennent parfois le rôle de « lieux communs » entre le réalisateur et un cercle de spectateurs avertis qui en guetteront l'arrivée et en saisiront le sens⁴⁰ : le rideau rouge (dans la maison de Fred ou lorsque nous rencontrons Monsieur Rogue, l'intriguant mafieux de Mulholland Drive) qui figure que nous sommes dans un espace imaginaire et maléfique⁴¹ ; l'électricité qui évoque la diffusion du Mal ; les personnages étranges qui incarnent l'entrée du mal dans le quotidien des personnages (« l'homme mystère » qui rencontre Fred à la soirée donnée par Andy, le « Cowboy » qui éveille Diane ou encore la voisine énigmatique de Nikki), etc. Mais au-delà, il s'agit bien de mettre le spectateur au travail en lui fournissant des « données filmiques » destinées à nourrir son interprétation.

Le basculement induit par la rupture et « l'incertitude narrative » (Baroni *op. cit.*, p. 103) qu'elle provoque chez le lecteur/spectateur n'est donc pas arbitraire ni un vain effet de style. Pour reprendre le propos de Baroni, il « n'est pas simplement l'affirmation de la singularité du texte

⁴⁰ C'est ainsi que lorsque Wagner considère que le contrat narratif repose sur les attentes du lecteur/spectateur, il envisage aussi ces dernières comme pouvant naître « de ma fréquentation antérieure d'autres œuvres comme du consensus en vigueur dans ma communauté d'appartenance quant à ce que peut, voire doit, être tel ou tel type de texte » (Wagner *op. cit.*, p. 389).

⁴¹ Apparue dans *Eraserhead* mais occupant une place centrale depuis la *Red Room* de *Twin Peaks*.

[du film] » mais il participe, au contraire, d'« *un effet de sens*⁴² » (Baroni 2009). Reste que ce sens ne se trouve pas nécessairement du côté de l'œuvre et de son auteur, et il n'attend pas seulement d'être découvert : il doit aussi, pour advenir, être co-produit par le lecteur/spectateur. Et c'est bien à cette mise au travail du lecteur/spectateur que semble s'employer prioritairement la rupture dans la narration. Assistant « au brouillage du drame, [il] est placé devant un événement, un comportement, etc. dont le sens lui échappe et dont les conséquences lui demeurent cachées. [...] Autrement dit, la rupture de l'ordre archétypal n'est efficace (c'est-à-dire produit le désir de lire et retient le lecteur à sa lecture) qu'à partir du moment où elle ouvre obscurément sur cet ordre même » (Grivel 1973, pp. 261-262, *cité par* Baroni 2007, p. 103).

C'est pour l'ensemble de ces raisons (créer une tension, y instiller un mystère mais également impliquer l'interprète tout entier dans son exploration) que nous pouvons considérer que la rupture de la narration a bien une finalité. Elle participe à une stratégie narrative délibérée de l'auteur/réalisateur qui vise, à nouveau selon les propos d'Iser, à « intensifier le processus de représentation » bien au-delà du simple *suspense* pour amener le lecteur à se demander « quel est le lien entre les récits qu'il a déjà lus et ces nouvelles situations imprévues » et l'amener « progressivement à établir lui-même les liens entre les parties disjointes du récit ». Il ajoute encore que « si une information est temporairement retenue, l'effet suggestif de certains détails va s'accroître et l'imagination du lecteur sera mobilisée en vue de la recherche de solutions possibles » (Iser *op. cit.*, p. 333). Reste que certaines informations sont sans doute plus importantes que d'autres et que, outre le moment choisi pour induire la rupture, certains « points de rupture » fondamentaux peuvent être identifiés comme ayant un effet plus déterminant sur le processus que nous venons de décrire. Ce sera l'objet de la section suivante.

La rupture comme réponse à une « crise de la représentation »

Cette brève exploration théorique nous permet, sinon de définir définitivement, au moins d'approcher la notion de rupture dans la narration. Nous l'avons fait, dans un premier temps, en envisageant sa *place* « problématique » dans le récit et la distance qu'elle nous amène à prendre avec les exigences du récit classique, pour envisager une autre forme de narration vraisemblable. En cela, nous en avons fait une des composantes possibles d'un contrat narratif qui intégrerait précisément cette disruption comme relevant d'un arrangement entre l'auteur/réalisateur et son lecteur/spectateur, arrangement qui s'avèrerait justifié pour autant qu'il serve une *finalité*. C'est à l'identification de celle-ci que nous nous sommes attachés, dans

⁴² *Nous soulignons.*

un second temps, en considérant celle-ci comme participant d'une mise en intrigue ou d'une mise en tension du récit destinée à le faire basculer dans le mystère et à impliquer le lecteur/spectateur dans son exploration. Et ce mystère est peut-être celui du réel contemporain lui-même.

Face à la complexité, à la « désintégration des certitudes », explique Jean-Michel Allemand, il ne peut y avoir de prétention à la maîtrise et une littérature [ou un cinéma] de la représentation univoque est un leurre. Il faut admettre la « crise de la représentation » et entendre la réponse des « avant-gardes artistiques » qui repensent la « position de l'homme », lecteur, spectateur, comme « celle d'un observateur, dont la vision incomplète ne peut atteindre le cœur de l'univers » (Allemand 1996, p. 11). L'hypothèse centrale de ce mémoire, telle que nous la reformulons ici, est que la rupture participe dès lors, si elle ne se limite pas à une simple figure de style, à répondre à cette crise de la représentation en mettant le récit lui-même en crise, de manière à ouvrir un espace à la coopération textuelle, c'est-à-dire à l'implication du lecteur/spectateur dans l'élaboration de l'œuvre elle-même, de manière qu'il y trouve, à partir de lui-même et des indices qui lui sont laissés dans la narration, une (et non « la ») solution à l'énigme.

En reformulant cet enjeu comme tel, nous renvoyons ici à la définition de la crise comme ce qui induit « une rupture des dynamiques et équilibres antérieurs [et] une incapacité à réguler ou à stabiliser leur jeu pour retrouver une dynamique fiable » (Barus-Michel, Giust-Desprairies et Ridet 1996, p. 12). Or, si la crise s'exprime comme ce qui « surgit d'une seule pièce, inattendue, dans la massivité indéchiffrable de l'événement », à laquelle « une part de nous-mêmes [est] étrangère », nous rendant comme « séparés de nous-même », dépossédés de notre qualité de sujet (Kaës 1997, p. 1), elle le fait en imposant une *indétermination*. Ce faisant, elle est aussi « une occasion ou un instrument de connaissance [et] un soutien aux forces novatrices » parce que, d'une part, elle disperse les éléments constitutifs de la situation (ici de l'œuvre) en la rendant moins cohérente et donc moins impérative quant au sens qui doit être donné aux choses mais aussi, d'autre part, parce que « confrontés à des impasses, [les individus/lecteurs/spectateurs] se trouvent dans la nécessité de développer leurs capacités créatrices » (Barus-Michel, Giust-Desprairies et Ridet *op. cit.*, pp. 21-22). Au-delà de ce qu'elle empêche, la crise contraint aussi et avant tout à un *choix*.

En termes plus cinématographiques, la rupture dans la narration et la mise en crise du récit induisent donc du hors-champ, confrontant notamment le spectateur à un flou volontaire, qui n'est pas nécessairement esthétique ou maniéré, mais bien porteur d'une « vérité », d'une

« profondeur », le sacrifice du détail permettant de « mettre l'accent sur les éléments prépondérants de l'œuvre, tout en estompant les parties secondaires » (Martin 2010, p. 180). Dans le fond, il est vrai qu'au-delà de l'impression de vraisemblance que dégagent les situations, tout est un peu flou et mal défini dans le cinéma de David Lynch. À bien y regarder, nous en savons finalement assez peu des personnages, de leur background ou de leurs motivations ou encore des principes sur lesquels reposent les intrigues qui les font se rencontrer voire des lieux dans lesquels ils se déploient, de la société dans laquelle ils s'inscrivent, etc. Pire, la narration et notamment le montage s'arrangent pour nous dérouter.

3. La rupture comme ressource narrative : le Nouveau Roman, le roman post-moderne et le cinéma de l'image-temps

Certes, pour Laurent Jullier, le cinéma est, par essence, une forme de communication floue, susceptible d'interprétations multiples, imposant au spectateur guidé par les propositions narratives et de mise en scène, de « se faire une idée des intentions de qui nous parle » et « de ce qu'il y a dans la tête des personnages » (Jullier 2016). Mais, dans le cas du cinéma qui nous intéresse ici, la rupture dans la narration et la mise en crise du récit ne lui laissent pas le choix, contribuant même à intensifier ce processus de représentation et cette exigence de disponibilité.

Toutefois, si nous pouvons donc nous accorder sur le fait que la rupture dans la narration peut, à certaines conditions, avoir pour finalité d'impliquer l'intelligence et la sensibilité du lecteur dans une coopération textuelle nécessaire à l'émergence du sens, il reste en fait à nous interroger sur la manière dont celle-ci peut être *mise en forme* dans le récit et, notamment, identifier certains « points de rupture » auxquels nous pourrions porter attention dans l'analyse en raisons de leur importance narrative. Nous le ferons en nous inspirant de différentes propositions narratives dans les champs de la littérature et du cinéma et en particulier : Le Nouveau Roman, le roman postmoderne, le nouveau cinéma et le cinéma de l'image-temps.

Le Nouveau Roman

Le Nouveau Roman, tout d'abord, nous apparaît en effet partager, dans ses intentions et dans ses choix, de nombreux points communs avec les propositions cinématographiques de David Lynch. Nous nous appuyerons essentiellement dans ce point sur les propositions de deux théoriciens du Nouveau Roman – Alain Robbe-Grillet (1963) et Jean Ricardou (1971) – et sur la lecture qu'en propose Sihem Siaoudi (2010) dans sa thèse sur la figure du sujet dans la narration discordante.

Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est que le Nouveau Roman prétend se poser comme une alternative aux caractéristiques dominantes du roman classique encore largement en vigueur aujourd'hui, notamment sur le plan de la continuité. Il fait le choix délibéré de commettre « une infraction au pacte supposé régir la communication littéraire » (Wagner 2012, p. 388), de tricher avec la « règle du jeu » que constituent l'horizon d'attente⁴³ ou les promesses de genre (Jost 2012), de rompre avec les exigences de cohérence narrative et de forme, et *a contrario* de considérer la « discordance comme valeur » (Sidaoui 2010).

⁴³ Notons que pour R. Jauss, c'est précisément cette infraction qui, par l'introduction d'un écart esthétique constitue le moteur de l'évolution des formes littéraires (Jauss 1978).

De manière générale, et en lien avec ce que nous avons dit précédemment, le Nouveau Roman se caractérise par le fait que la représentation du monde que ces œuvres prétendent donner ne consiste plus à vouloir *refléter* la réalité mais à la *problématiser*. S'appuyant sur la réalité pour l'interroger et pour la produire, elle prétend sur le plan de la narration rompre⁴⁴ avec ce que A. Robbe-Grillet désigne comme le « dogme de l'expression représentation » et avec d'autres « notions périmées » qui préfigureraient selon lui l'avènement d'une nouvelle ère pour le roman français. Penser et agir la rupture dans la narration passe alors par une réflexion sur la forme du récit, la rupture épistémologique souhaitée s'insinuant dans des « points de rupture » choisis qu'il nous intéresse d'identifier ici, pour l'analyse à suivre de notre corpus.

Les personnages. — Il s'agirait notamment de « détronner le personnage » et de lui contester la place centrale qu'il a acquise au XIX^{ème} siècle dans le roman classique. Il lui est notamment reproché sa construction étroite, l'empêchant de dépasser les causalités qui lui sont imposées. Pour Robbe-Grillet, « [un personnage dans le roman classique] ce n'est ni un il quelconque, anonyme translucide, [ni un] simple sujet de l'action exprimée par le verbe [...]. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque instant » (Robbe-Grillet 1966, p. 31). Or, constate-t-il, le roman du XX^{ème} siècle repousse sur ce point les conventions du roman traditionnel en questionnant cette conception traditionnelle du personnage, en le mettant en scène de manière différente (comme dans les romans de Kafka ou de Beckett que l'auteur prend en exemple), voire en interrogeant sa nécessité même (Sarraute 1959).

Les nouveaux romanciers, en tout cas ceux qui s'inscriront dans cette critique, prétendent dépasser cette conception du personnage immuable, agissant toujours de manière cohérente au regard de son « caractère », lui préférant des personnages qui semblent privés de cette qualité, de personnages sans « personnalité », qui déploient leurs actions sans que celles-ci fassent l'objet de considérations psychologiques et que Jean Ricardou décrit de manière encore plus radicale comme « de parfaites personnes grammaticales rebelles à toute appropriation représentative » (Ricardou 1971, p. 32).

L'histoire et l'intrigue. — L'histoire et l'intrigue font l'objet d'une critique semblable qui consisterait à les mettre à leur tour en retrait, déjouant « les dénouements et nœuds de l'intrigue » trop conformes aux attentes des lecteurs. Ce qui est contesté ici, c'est l'idée que, pour « bien raconter », il faille « faire ressembler ce qu'on écrit aux schémas préfabriqués dont les gens ont l'habitude, c'est-à-dire l'idée toute faite qu'ils ont de la réalité » (Robbe-Grillet *op.*

⁴⁴ Les auteurs parlent davantage de « césure ».

cit., p. 35) et plus fondamentalement le fait que « l'écriture ne serait plus qu'un moyen, une manière » et « le fond du roman, sa raison d'être » (*ibid.*, p. 34).

Comme le souligne Sihem Sidaoui, « la minimalisation de la place de l'intrigue dans la dynamique du roman et l'hégémonie d'un certain formalisme » peuvent être considérées comme caractéristiques du Nouveau Roman et d'une volonté « de maîtriser tout ce qui se passe dans l'œuvre. Celle-ci doit être un pur signifiant. Son contenu n'est que le revers de la forme. Elle ne devrait renvoyer qu'à elle-même. Non seulement, l'œuvre ne fait que se dire au fur et à mesure que l'intrigue avance mais on présuppose aussi sa capacité à se révéler à elle-même comme acquise » (Sidaoui *op. cit.*, p. 31).

La narration classique. — C'est donc bien enfin la forme et le type de narration du roman classique que le Nouveau Roman proposerait de dépasser, car elle conduirait à terme à « la mort du genre » : « devant l'art romanesque actuel [...], la lassitude est si grande qu'on imagine mal que cet art puisse survivre bien longtemps sans quelque changement radical » (Robbe-Grillet *op. cit.*, p. 37). Il faut donc dépasser un langage qui ne consisterait qu'à représenter une réalité préexistante et intelligible avant même l'acte d'écriture. Au contraire, le Nouveau Roman ne doit plus « exprimer », « exposer » ou « traduire » un réel qui existerait avant lui, mais « chercher » : « et ce qu'il recherche, c'est lui-même » (*ibid.*, p. 174). Ce qui est contesté ici a trait à la forme. Ce qui est mis en question, ce n'est pas le réel lui-même mais la manière dont l'aborde le roman classique lorsqu'il entend la réduire, la cerner dans l'espace de l'œuvre, c'est finalement la « prétention à la complétude quand celle-ci concerne ce qui est en dehors de l'œuvre » (Sidaoui *op. cit.*, p. 33).

La mise en retrait du personnage et de l'intrigue ainsi que l'interrogation fondamentale sur le rapport entre le fond et la forme, le contenant et le contenu, relève tout d'abord, pour les théoriciens du Nouveau Roman, d'une nécessité de renouvellement du genre du roman mais également, c'est essentiel, d'une autre manière plus fidèle d'accéder au réel. En ne le réduisant pas à l'univers du roman mais en en faisant un objet de quête, c'est bien cette volonté de privilégier la vraisemblance au redoublement du réel qui domine cette innovation.

Le Nouveau Roman propose alors de substituer la présentation du monde dans le texte à sa représentation, de manière à rendre aux choses leur « neutralité », leur « évidence », leur « netteté extraordinaire ». Reste alors « cette signification immédiate des choses (descriptive, partielle, toujours contestée), c'est-à-dire celle qui se place en deçà de l'histoire, de l'anecdote

du livre, comme la signification profonde (transcendante) se place au-delà. C'est sur elle que portera désormais l'effort de recherche et de création » (Robbe-Grillet *op. cit.*, p. 181).

C'est de cette manière que s'opère l'accès au réel, grâce à l'espace ouvert par la mise en crise du récit. Et c'est à cette condition que le travail de coopération littéraire peut finalement advenir : en ne montrant pas ce qu'il y a à voir, mais en laissant le lecteur/spectateur se saisir de ce qui lui est donné à voir pour élaborer lui-même le sens. Quitte à ce que cette description lui parvienne fragmentée par les discontinuités narratives, comme autant de pièces d'un *puzzle* que le récit à énigme ou à mystère l'invite à résoudre.

Le roman postmoderne

Pour Marc Gontard, le *Nouveau Roman* ne constitue pas un dépassement du roman moderne. Il en est davantage une avant-garde qui interroge sur les nouvelles possibilités d'écrire et qui pourrait, à ce titre, préfigurer une littérature proprement postmoderne⁴⁵. Celle-ci se caractérise comme une pensée du discontinu et de la différence et renvoie à tout discours narratif qui privilégierait des dispositifs d'hétérogénéité (comme le collage, le fragment, le métissage du texte) et une certaine ironie au regard des formes littéraires classiques (dont rendent compte les usages de la métatextualité et de la renarratation). Ces divers procédés constituent d'autres mises en forme de la discontinuité narrative que nous entreprenons de saisir. Leur identification nous permet donc de compléter notre grille d'analyse.

Le collage et la fragmentation. — Pour Gontard, le collage renvoie prioritairement à un rapport au temps particulier, hérité de « l'expérimentation et des avant-gardes issues du simultanéisme dont le but était de représenter la simultanéité temporelle par un effet spatial de contiguïté. » (Gontard 2013, p. 96). Il « suppose au préalable une fragmentation du matériau d'origine, les fragments étant prélevés de leur base pour être redistribués selon une combinatoire nouvelle » (*ibid.*, p. 99). Ce procédé narratif entend décrire l'état du monde et nous intéresse surtout en tant que tel, si nous acceptons effectivement de prêter à un réalisateur comme David Lynch une intention à la fois descriptive, mais aussi critique d'une certaine réalité hollywoodienne.

Ainsi, le collage postmoderne entend rendre compte de « l'hétérogénéité radicale d'un monde rebelle à l'intention globalisante qui est la marque de tout système » (*ibid.*, p. 97), un monde

⁴⁵ Nous laissons ici de côté les nombreuses polémiques qu'a suscitées cette notion dans le domaine anglo-saxon d'abord, puis dans le domaine européen. Retenons que Gontard s'appuie pour l'essentiel sur la définition proposée par Jean-François Lyotard, pour qui « postmoderne » ne désigne pas tant la fin du modernisme qu'un autre rapport avec la modernité. Il s'agit donc ici de penser (nous le verrons de façon non seulement esthétique mais également critique) le rapport aux « mutations contemporaines qui ouvrent l'espace social à un après, encore informulable, et le roman post-moderne comme symptôme de ce passage vers un impensé » (Gontard 2013, p. 8).

dans lequel romance, enquête et projet d'une carrière d'actrice s'entremêlent de manière indiscernable, dans lequel des artistes et réalisateurs de talent sont confrontés à la pègre, dans lequel des êtres ordinaires croisent des créatures aux traits fantastiques, dans lequel les identités basculent de même que les personnages, dans lequel rêve et réalité apparaissent indiscernables, dans lequel enfin l'amour conduit au meurtre dans une causalité presque naturelle. En disposant ces fragments côte à côte dans une proximité qui rend mal compte de leurs oppositions, « le collage devient ici un dispositif de dérégulation du système narratif qui rend compte à la fois de l'hétérotopie et de l'hétérologie » (*ibid.*, p. 101) d'un « monde en soi », celui des studios hollywoodiens et des êtres et intrigues qui gravitent autour d'eux. Citant Gilles Deleuze et Felix Guattari, il montre ainsi comment la pratique de fragmentation entend traduire « une totalité originelle perdue [...], une somme qui ne réunit jamais les parties en une totalité, un tout résultant » (Deleuze et Guattari 1972, cités par Gontard 2013, p. 103).

Ce que montre donc le collage, c'est la fragmentation elle-même, la déliaison dont ne peut plus rendre compte justement une narration linéaire, sauf à prétendre à certaines causalités qu'il s'agirait d'imposer au lecteur/spectateur. Le projet postmoderne, mais nous pouvons aussi y associer celui de David Lynch, est bien au contraire d'ouvrir un espace réflexif qui ne peut être saisi et approprié par le lecteur/spectateur que s'il lui apparaît fragmenté, comme « une expérience tabulaire qui, dans le même instant, [le] confronte à une pluralité d'images discontinues » (Gontard *op. cit.*, p. 98), « aptes à représenter le chaos postmoderne » (*ibid.*, p. 109) ». Nous rejoignons à nouveau ici le propos central de l'ouvrage de Marc Gontard et notre hypothèse : penser l'écriture de la crise ne peut se faire qu'au travers d'un récit lui-même mis en crise.

L'énigmatique scène du *Winkie's* dans *Mulholland Drive* en est une illustration parmi d'autres, suffisamment remarquable toutefois pour que nous nous y arrêtions. Arrivant en début de film, elle met en scène un dialogue entre deux personnages qui disparaîtront de la suite du récit. Elle constitue à ce titre un « fragment libre dont l'irrégularité apparaît autant dans l'effet de discontinuité du texte que dans l'hétérogénéité des particules-événements » (Gontard *op. cit.*, p. 109) mais dont la fonction apparaît à la suite clairement au point de constituer, selon certains critiques, la scène-clé de tout le film : nous alerter d'emblée sur la dimension cauchemardesque de l'existence hollywoodienne, sur la manière dont le normal (une discussion dans un *dinner*) côtoie l'horreur (l'irruption d'une créature monstrueuse) et la mort (le personnage s'écroule terrifié).

Métatextualité et renarrativisation. — Cette intention réflexive se retrouve dans certains dispositifs propres à la narration postmoderne. C'est notamment le cas de la métatextualité qui participe de ce passage entre fiction et critique (Lamontagne 1998). Se distinguant de la mise en abyme instrumentalisée par le Nouveau Roman, elle se caractérise par le fait que le texte se commente tout en s'écrivant. Ce qui, le note Gontard en se référant notamment à Milan Kundera, à Bernard Noël ou à Laurent Gautier, ne va pas sans une certaine pratique ludique de l'ironie « (qui) traduit l'hyperfictivité de l'écriture en dévoilant sur le mode humoristique, les règles secrètes et codées d'un discours, sans prise sur le réel » (Gontard *op. cit.*, p. 89). Cette même ironie et cette même intention critique se retrouvent également dans la pratique de la renarrativisation qui correspond, en littérature, à cette « revisitation des formes du passé » (Gontard 2019, p. 90) pouvant conduire à un certain retour à une forme de linéarité qui n'implique toutefois pas nécessairement un retour à la fonctionnalité de l'intrigue, ni à une chronologie de type réaliste, privilégiant « la successivité à la causalité » à moins qu'il ne s'agisse d'une causalité stéréotypée qui tiendrait du conte .

Nous voyons dans ces pratiques littéraires postmodernes – et notamment dans « cette renarrativisation ironique du récit [qui] peut prendre la forme du pastiche de genres fortement codifiés » (Gontard 2013, p. 93) – un écho direct à l'usage qui est fait, chez Lynch, des stéréotypes et lieux communs dans la narration de certaines séquences et dont l'usage, à nouveau, doit être entendu comme *critique*⁴⁶. S'ils peuvent avoir pour fonction de s'appuyer sur du « déjà-là » qu'il ne sera pas nécessaire de détailler pour en faire comprendre la dynamique, y recourir permet également d'insister sur la dimension artificielle de ces représentations du réel et, précisément, sur la nécessité de les mettre en question. *Mulholland Drive*, notamment, peut être vu comme un exemple d'instrumentalisation radicale de lieux communs cinématographiques⁴⁷, à tel point qu'il est possible de considérer que le stéréotype n'y est pas seulement mobilisé comme un outil en appui à la narration, mais comme un principe narratif

⁴⁶ Dans le champ social, les stéréotypes recouvrent « l'ensemble des faits d'expression ou de pensée qui dans la parole individuelle témoignent d'une soumission à l'opinion dominante ou, à tout le moins, de la socialité dont cette parole individuelle est imprégnée, serait-ce même à l'insu du locuteur » (Durand, 2004, p. 36). Le stéréotype renferme donc, en lui-même, l'idée d'un ordre social intériorisé résultant d'un rapport de force ou de domination.

⁴⁷ Si l'affirmation peut étonner un spectateur peu averti du travail de David Lynch, elle peut apparaître au contraire assez convenue pour certains théoriciens du réalisateur, dont nous sommes inspirés pour ce travail. Nous la retrouvons par exemple, de manière plus ou moins centrale, chez : Éric Dufour (2008) et Pacôme Thiellement (2018) ou dans l'exposé proposé par Gauthier Dierickx sur « L'image temps et le cliché dans *Mulholland Drive* », organisé le 26 mars 2021 dans le cadre du séminaire « Littérature et cartographie » du Centre Prospero, Université Saint-Louis, Bruxelles.

indispensable au projet critique (lutter contre une domination du modèle hollywoodien) et d'innovation narrative du réalisateur.

Nouveau cinéma et cinéma de l'image-temps

Ces évolutions littéraires trouvent écho dans le champ cinématographique. Non seulement, ces nouveaux auteurs vont eux-mêmes être tentés par l'aventure cinématographique, après avoir par exemple expérimenté le théâtre (Beckett, bien entendu, mais également Claude Mauriac, Marguerite Duras et Nathalie Sarraute) et la fiction radiophonique et télévisuelle (à nouveau Beckett, Sarraute et Duras mais aussi Michel Butor). Ils le feront en tant qu'acteurs occasionnels, critiques, essayistes ou scénaristes, s'essayant même comme Alain Robbe-Grillet et Marguerite Duras, à la réalisation avec une « même obstination à dérouter les conventions du réel » (Murcia 1998, p. 43) et à déjouer les conventions de genre au profit « d'images éclatées, parcellaires, miroitantes, entraînées par un flux narratif étranger [...] qui parle de la société dans laquelle elle s'inscrit sans pour autant s'en faire le miroir » (Gardies 1983, p. 62). S'il est donc question d'un Nouveau Roman, celui-ci semble également accompagner l'émergence d'un « nouveau cinéma »⁴⁸ qui en proposerait une transposition de l'esthétique novatrice. Claude Murcia le renvoie notamment et principalement à un cinéma « Rive gauche » auquel elle associe notamment Chris Marker, Agnès Varda ou Jacques Demy⁴⁹, s'attardant aussi sur le cinéma d'Alain Resnais⁵⁰. Elle retrouve chez ce dernier les explorations entamées par les tenants du Nouveau Roman et – en ce qui concerne sa collaboration avec Alain Robbe-Grillet à l'écriture du scénario de *L'année dernière à Marienbad* (1961) – le choix d'une « forme cinématographique non narrative et volontiers énigmatique » et d'un « scénario très écrit, très littéraire, contredisant toute intention réaliste » (Murcia *op. cit.*, p. 36). Jean Cayrol y voit également des personnages définis « comme des êtres de passage, des sortes de squatters du sentiment ou de la rêverie, des témoins introuvables, des errants sans le savoir » (Cayrol 1963, cité par Benayoun 1985, p. 113), description que nous pourrions attribuer aisément aux personnages lynchiens dans notre analyse.

⁴⁸ L'expression est empruntée par Claude Murcia à Bernard Pingaut (Les Cahiers du cinéma, n°185, 1966, pp. 27-40) mais l'auteure prend soin de nuancer : « si l'existence, la constitution et l'unité du Nouveau Roman en tant que mouvement sont problématiques, celles du nouveau cinéma le sont bien davantage, dans la mesure où un tel mouvement n'a jamais existé » (Murcia 1998, p. 31). Ce sont bien les traits et figures narratives d'un tel cinéma qu'il nous intéresse de répertorier ici et non de prétendre à un quelconque mouvement unifié.

⁴⁹ Notons au passage que ces réalisateurs sont cités par David Lynch comme inspirations à son propre cinéma. Notamment dans : *Entretiens avec Chris Rodley* (2004).

⁵⁰ Elle évoque également la Nouvelle Vague, plus en retrait des ambitions affichées par Alain Robbe-Grillet qui lui reproche de ne pas véritablement rompre avec « l'idéal traditionnel » et de n'avoir finalement pour ambition que « de reproduire le roman balzacien » (Robbe-Grillet 1972, p. 208).

En dépit de ces rapprochements entre littérature et cinéma, Claude Murcia constate toutefois que la transition d'un langage à l'autre est loin d'être automatique et qu'il ne convient donc pas de « penser le cinéma en termes de littérature » (Murcia 1998, p. 50). Les différences⁵¹ en font deux modes narratifs qu'il faut aussi considérer dans leur logique propre et c'est, il nous semble, tout le propos du travail de Gilles Deleuze dans son double essai sur le cinéma (Deleuze 1983 et 1985), dont certains éléments peuvent nous aider encore à approcher les modalités et enjeux de la rupture dans la narration cinématographique.

Il constate lui aussi, tout d'abord, l'avènement d'un nouveau cinéma qu'il oppose à un cinéma classique dans lequel domine « l'image-mouvement ». Dans ce cinéma classique, la mise en image a pour objet de décrire les relations entre une action ou une situation, d'une part, et une émotion, une pulsion ou une réaction, d'autre part. Envisageant la participation du spectateur à travers l'excitation de ses fonctions sensori-motrices, il mobilise un registre particulier d'images destiné à expliciter ce lien (l'image-perception, l'image-action, l'image-affection, l'image-pulsion, l'image-réflexion et l'image-relation). L'action nous montre ce que perçoit le personnage, les effets des actions qu'il pose, la manière dont la situation l'affecte ainsi que les pulsions ou réflexions que cette dernière éveille en lui. C'est, selon Deleuze, la forme dominante du cinéma jusqu'aux années de l'après-guerre, période à laquelle se manifeste la « crise de l'image-action » (Deleuze 1983, pp. 277-290) dans sa tentative de rendre compte d'un réel désormais trop complexe.

C'est cette crise qui favorise l'avènement d'un autre cinéma (notamment le néoréalisme italien que Claude Murcia prend également en exemple et que David Lynch citera également en référence⁵²) qui requiert une participation plus active du spectateur à qui il n'est plus seulement demandé d'assister passivement au film, mais bien d'y prendre une part – intellectuellement et émotionnellement – plus active. Désormais, « l'âme du cinéma exige de plus en plus de pensée, même si la pensée commence par défaire le système des actions, des perceptions et affections, dont le cinéma s'était nourri jusqu'alors. [...] Le réalisme [...] ne rend pas compte [du] nouvel

⁵¹ Sans prétention à l'exhaustivité elle évoque notamment : le fait qu'en littérature aucun rapport de ressemblance ne s'établit entre le signe et ce qu'il représente (ce qui n'est bien entendu pas le cas de l'image) et, plus largement, le fait que le réel n'apparaît jamais dans le roman que sous la forme de mots, en faisant plus directement que le cinéma une construction purement imaginaire et virtuelle ; la focalisation assertive que permet le texte au départ de quelques signifiants choisis (les mots), alors que l'image s'ouvre davantage au regard du spectateur et ne permet qu'une focalisation non assertive ; la virtualité de la fiction littéraire, plus évidente que ne l'est celle soutenue par des images mouvantes invitant à l'illusion ; la présence de la caméra qui interroge sur son rôle dans la narration ; le rapport à la temporalité et à la spatialité ; la multiplicité des actes du langage cinématographique (le son, la voix, la musique), face à l'unité du langage verbal ; etc. (Murcia 1998, pp. 50-80).

⁵² Notamment dans : *Entretiens avec Chris Rodley* (2004).

état de choses [d'une société plus complexe] où les synsignes⁵³ se dispersent et les indices se brouillent. Nous avons besoin de nouveaux signes » (Deleuze 1983, p. 278-279).

Sans nous lancer dans un exposé exhaustif – et laborieux – des différents registres d'image de ce qu'il nomme « le cinéma de l'image-temps » (Deleuze 1985), c'est bien à celui-ci que nous nous intéressons prioritairement ici, pour deux raisons au moins : d'une part, en ce qu'il prétend rompre avec les formes hollywoodiennes classiques où domine encore aujourd'hui largement l'image-mouvement et, d'autre part, en vertu de la place qu'il accorde à différentes formes de discontinuité dans la narration.

L'image-souvenir et l'image-rêve. — C'est notamment le cas de l'*image-souvenir* qui fait surgir dans le récit des discontinuités temporelles – par exemple par le recours au *flash-back* qui met en scène l'exploration que font certains personnages des nappes de passé pour les actualiser dans le présent de la situation – le conduisant aussi à l'exploration des rêves et fantasmes des personnages. Il note ainsi combien « le cinéma européen s'est confronté très tôt à un ensemble de phénomènes, amnésie, hypnose, hallucination, délire, vision des mourants et surtout cauchemar et rêve » (Deleuze 1985, p. 75), phénomènes qui peuplent le cinéma de David Lynch et y occupent une place centrale. En particulier, c'est bien à l'élaboration de cet « espace du rêve » – titre de ses mémoires publiées en France en 2018 – ou du cauchemar qu'est consacrée son œuvre depuis *Eraserhead* (1977), son cinéma ambitionnant, comme le formulerait Deleuze, le projet « d'atteindre à un mystère du temps, d'unir l'image, la pensée et la caméra dans une même 'subjectivité automatique', par opposition à la conception trop objective du cinéma américain » (Deleuze 1985, p. 76) et, plus exactement pour ce qui nous intéresse, hollywoodien.

Dans l'*image-souvenir* et l'*image-rêve*, les signes renvoient à des images très diverses ; tantôt issues de la banalité du quotidien (la vie « ordinaire » d'un couple ou d'une actrice à Los Angeles), tantôt plus exceptionnelles (l'irruption de l'homme-mystère présent simultanément en deux lieux) ou aux limites du fantastique (le monstre caché derrière un *dinner* banal ou le dialogue d'une famille de lapins anthropomorphes chez qui surgit un des personnages humains), tantôt subjectives tels des souvenirs d'enfance, des rêves, des hallucinations visuelles ou sonores ou des fantasmes (interprétation souvent retenue pour l'analyse des parcours de Pete dans *Lost Highway*, de Betty dans *Mulholland Drive* ou de Nikki dans *Inland Empire*, qui pourrait n'être que la vision fantasmée de la star hollywoodienne pour une « fille perdue » de

⁵³ Deleuze désigne par ce terme « le signe du tout en tant que ses éléments sont les uns avec les autres (le global) » (Deleuze 1983). Même si cette interprétation du concept de Pierce apparaît abusive (Darrulat 2015), retenons simplement qu'il considère impossible de traduire le réel en rendant compte des actions qui s'y déploient.

Lodz), renvoyant tantôt à l'objectivisme critique d'Antonioni, tantôt au subjectivisme complice de Fellini (Deleuze 1985, pp. 35-36).

L'image-cristal. — Extraits de situations purement sensori-motrices, les personnages sont aussi, comme dans le roman postmoderne, caractérisés par leur *errance*. Cette errance – qu'elle prenne place dans une soirée où le personnage se rend à contrecœur (comme Fred), dans la ville à la recherche d'indices (comme Betty et Rita), entre réalité et fiction (comme Nikki ou la « fille perdue » de Lodz) – renvoie aussi potentiellement à une errance littéralement « intérieure », comme si les personnages étaient prisonniers d'un espace mental, dans lequel l'actuel et le virtuel se confondent comme deux faces d'un même miroir.

Gilles Deleuze convoque, pour en rendre compte, l'image du *cristal*, espace clos dans lequel « les personnages emprisonnés s'agitent, agissants et agis, exécutant leurs prouesses au sein d'un diamant ou d'une cage de verre sous une lumière irisée » et dans lequel « on ne peut que tourner », car « il n'y a pas de dehors [...], mais seulement un envers où passent les personnages qui disparaissent ou meurent, abandonnés par la vie qui se réinjecte dans le décor » (Deleuze 1985, p. 111). L'espace étant montré pour lui-même comme un tout, « la scène, alors ne se contente pas de fournir une séquence, elle devient l'unité cinématographique qui remplace le plan ou constitue elle-même le plan-séquence » (Deleuze 1985, p. 112), conformément aux exigences d'une perception optique et sonore pure. À nouveau, nous retrouvons la fragmentation comme mode de narration apte à rendre compte d'une réalité qu'on ne peut montrer, parce qu'intérieure.

Les œuvres de David Lynch sont émaillées de ce type d'images et de séquences, la plus emblématique d'entre elles étant la *Black Lodge* présentée dans *Twin Peaks* comme le lieu par lequel passe le Mal, et dont chaque film de notre corpus propose à sa manière une incarnation (Thiellement 2018). Les lieux d'errance se renvoient ainsi les uns aux autres, comme le font la maison de Fred et Renée ou la cabane en feu dans *Lost Highway*, le *Club Silencio* ou l'autre de Mr Roque dans *Mulholland Drive* et le bâtiment avec le graffiti Axxon N dans *Inland Empire*, des lieux où se perdent finalement les personnages, basculant de l'apathie au meurtre (pour Fred) du rêve à la triste réalité (pour Betty/Diane) ou de la fiction au réel (pour Nikki/Susan).

Sur le plan cinématographique, il s'agit bien de séquences essentielles en ce qu'elles assument une double fonction de continuité et de rupture, cette dernière étant envisagée non comme un vide mais comme un espace de lien entre des entités cohérentes en elles-mêmes mais opposées entre elles. Rien ne relie Pete à Fred, Betty à Diane, Nikki à Susan (même si dans ces deux

derniers cas il s'agit de la même actrice, il ne s'agit pas du même personnage) si ce n'est leur passage par ce lieu-cristal où s'est joué leur destin.

4. L'énoncé de la rupture narrative dans le cinéma de David Lynch

Ce que nous apportent ces propositions théoriques, c'est en premier lieu la conviction que peuvent exister une littérature et un cinéma qui ne rompent pas avec l'intention de mettre en récit, mais qui établissent avec le spectateur un contrat narratif d'une autre nature que celui que proposent le roman classique et le cinéma classique. En rompant avec le classicisme et les injonctions du cinéma hollywoodien, un réalisateur comme David Lynch rompt finalement avec les dogmes de la représentation-expression et avec les attentes d'un certain public. Pour renouer avec le réel, il repense la place du spectateur et considère le film pour lui-même, comme un ensemble de *fragments* adressés à l'intelligence de celui à qui il s'adresse.

Le bref détour que nous avons effectué au travers des théories du Nouveau Roman, du roman postmoderne, du nouveau cinéma et du cinéma de l'image-temps nous renseigne en second lieu sur le statut de *ressource* que la rupture peut ainsi apporter à la narration. Nécessaires au dépassement d'une crise de la narration classique et de l'image-action cinématographique, ces différents éclairages théoriques nous invitent à constater que, pour être efficace et assurer cette mise en crise du récit pour susciter le mystère et engager le travail réflexif, la rupture doit s'imposer aux éléments qui sont les plus constitutifs du récit classique. Ces éléments sont donc naturellement ceux à partir desquels nous allons guider l'analyse de notre matériau filmique : les personnages, les arcs narratifs dans lesquels ils sont engagés et, sur le plan plus strictement cinématographique, le statut des images.

Rompre avec la cohérence des personnages : artificialité, errance et dédoublement

La première singularité qui caractérise ces trois films est le traitement réservé aux personnages et la place qui leur est accordée dans la narration depuis *Lost Highway*. Il ne s'agit plus de suivre les épreuves et déboires de personnages caractérisés tels John Merrick victime de la cruauté des gens « normaux » dans *Elephant Man*, le prince Paul Atréïdes faisant face à son destin de messie dans *Dune*, le jeune Jeffrey Beaumont qui dans *Blue Velvet* découvre avec effroi et, au risque de s'y perdre, l'existence d'un monde souterrain et malade en marge de la banlieue bourgeoise où il réside, Sailor et Lula dans le *roadtrip* fatal de *Wild at Heart* ou, encore, la quasi-icône Laura Palmer, en perdition suite à l'inceste commis par son père.

Des personnages sans substance. — Tout d'abord, les personnages des œuvres cinématographiques de notre corpus n'en sont plus : ils perdent leur substance et leur caractère. Déjà du temps de *Twin Peaks*, « les personnages lynchiens fascinaient par leur artificialité, leur apparence », mais cette observation vaut d'autant plus dans les trois œuvres qui nous intéressent

ici : « les apparences sont *in fine* tout ce qui reste aux personnages de la fiction, ils sont définis grâce à elles » (Achemchame 2010, p 80). En ne considérant même que les protagonistes principaux (mais la démonstration serait d'autant plus marquante pour les personnages secondaires), ils ne sont plus qu'un certain brun ténébreux et torturé (Fred), qu'un jeune rebelle candide (Pete), qu'une jeune provinciale naïve (Diane), qu'une femme fatale (Renée, Alice et Camilla), qu'une actrice de fiction (Nikki) ou qu'une « fille perdue » (*lost girl*) anonyme.

Ils ne sont plus tant des personnes que des stéréotypes, un « vecteur narratif » (Chemartin et Dulac, 2005) qui contribue, comme dans la littérature de genre, à établir *a priori* une connivence, une familiarité, une sorte de « lieu commun » avec le lecteur. Ils permettent de s'appuyer sur du *déjà-là* qu'il ne sera pas nécessaire de détailler pour en faire comprendre la dynamique. Par exemple, si le genre du roman ou du film noir – dont s'inspire assez directement le réalisateur dans chacun de ces trois films – est considéré comme « un ensemble plus ou moins organisé de séquences stéréotypées » (Dufays, 1994, p. 92), c'est parce que ces romans ont notamment en commun « une intrigue liée à une transgression criminelle des règles sociales » (Belhadjin, 2019), des personnages typiques (le détective alcoolique, toxicomane et/ou cérébral, le serial-killer...) et des décors typiques⁵⁴.

Les personnages perdent donc leur fonction de sujet (celui qui commande au verbe) pour devenir les instruments d'un récit qui les domine. Qui de Fred Madison ou Pete Dayton est le personnage central du récit de *Lost Highway* ? Diane et Betty ou Rita et Camilla qui se croisent dans *Mulholland Drive* sont-elles véritablement les mêmes personnes ? Même question pour Nikki Grace et Susan Blue dans *Inland Empire* : laquelle des deux est regardée à la télévision par cette « fille perdue » auquel n'est même pas prêté de nom dans le récit, alors que le film ne cesse de revenir à elle ? Ces personnages existent-ils d'ailleurs « réellement » tous ?

Les récits n'offriront aucune réponse claire et univoque à ces questions pour la simple et bonne raison qu'elles n'ont pas de sens : ces films ne racontent pas leur histoire. David Lynch semble privilégier ce que Baudrillard désigne comme une « forme ironique de mythologie des apparences » (Baudrillard 1990, p. 141), limitant l'identité des personnages à leur image, à ce qu'ils suscitent comme stéréotypes chez le spectateur. Ils sont, comme le suggère Thierry

⁵⁴ Nous faisons ici référence, dans cette énumération, à la définition formelle du stéréotype littéraire proposé par J.-L. Dufays qui considère l'intervention du stéréotype à trois niveaux de structure possibles, soit ceux : « 1° des structures thématiques, référentielles ou paradigmatiques (ou d'*inventio*), qui sont des idées et des représentations 'collant' à des personnages, des lieux, des actions ou des objets, 2° des structures syntagmatiques (ou de *dispositio*), qui sont des agencements de parties de discours ou d'actions narratives, et 3° des structures verbales (ou d'*elocutio*), qui sont des assemblages de mots ou des figures de style. » (Dufays 2001)

Jousse, des « figures sans profondeur à la silhouette admirablement dessinée, embarquées dans une aventure improbable »⁵⁵.

Dans *Mulholland Drive*, par exemple, Betty et Rita incarnent l'une et l'autre deux figures typiques du cinéma hollywoodien⁵⁶. La première, blonde provinciale ingénue, a été pensée à l'image de Marilyn Monroe. Rêveuse, toujours positive, mais également naïve quant à la dureté de l'existence, elle offre un contrepoint narratif au personnage sophistiqué de Rita, esthétiquement magnifiée à chaque plan (elle se réveille littéralement maquillée et coiffée), incarnant la femme fatale superbe, mais fragile, chère au genre noir⁵⁷. Si elle est explicitement pensée en écho à l'actrice Rita Hayworth⁵⁸, elle rappellera aussi d'autres personnages de femmes inaccessibles attendant leur héros. Dans *Lost Highway*, Fred et Pete n'en sont pas moins des stéréotypes masculins qu'auraient pu incarner, pour l'un Marlon Brando et pour l'autre James Dean.

Des espaces projectifs. — Comme le souligne Julien Achemchame, leur importance pour la narration demeure toutefois. Ils sont indispensables précisément *parce qu'ils* sont dépourvus de caractère et donc à même d'être habités par les situations elles-mêmes. « Ils sont là, habitant le cadre de leur présence plastique. Leurs métamorphoses incessantes constituent une dynamique esthétique majeure [de ces œuvres]. Ils permettent, grâce aux zones de flou de leurs identités, les projections nombreuses du spectateur. Les personnages lynchiens attirent le regard, soutiennent l'image et ils fascinent par cette propriété même. Ils semblent par leur ambiguïté et leur complexité, pouvoir désorienter le spectateur à tout instant, comme si leurs apparences lisses en surface étaient autant de labyrinthes trompeurs pour l'œil » (Achemchame *op. cit.*, p. 81).

Pour reprendre l'analyse deleuzienne des personnages du cinéma de l'image-temps, ce qui est donné à voir ici, avec Fred, Diane et Nikki, ce sont des personnages « condamnés à l'errance », saisis « dans des situations optiques et sonores pures », de « purs voyants, qui n'existent plus que dans l'intervalle de mouvement, [...] livrés à quelque chose d'intolérable qui est leur

⁵⁵ « L'amour à mort », *Cahiers du cinéma*, n°562, novembre 2001, p. 20.

⁵⁶ Les travaux de Molly Haskell (1987) et de Marjorie Rosen (1973) sur les rôles féminins dans le cinéma muet démontrent combien la femme constitue, depuis ses origines, un objet fétichisé et objectivé par le cinéma, « en lui attribuant des rôles prédéfinis, en la dépeignant en fonction de types figés tels que la mère dévouée, la femme fatale, la pucelle ingénue, etc. » (Chemartin et Dulac, 2005, p. 143). Notons encore, à ce sujet, que les deux actrices principales ont été choisies sur photo, c'est-à-dire pour leur physique

⁵⁷ David Lynch ne cache pas l'influence que le cinéma de Billy Wilder ou d'Alfred Hitchcock, par exemple, a pu avoir sur le sien.

⁵⁸ Dans une scène, la brune amnésique choisit le prénom de Rita après avoir aperçu une affiche du film *Gilda* (Glen Ford, 1946).

quotidienneté même » (Deleuze 1985, p. 58), transportés dans des situations qui leur échappent et souvent les humilient (lorsque Renée force Pete à assister à une soirée organisée par son amant ou lorsque Diane est contrainte d'assister à l'annonce du mariage de son amante).

Ils sont perdus dans une déambulation qui conduit le spectateur à découvrir avec eux et à travers eux (après tout ils sont presque transparents) l'envers du décor, ce qui se cache sous la surface des choses. Fred apparaît comme un mari désincarné, en perte de prise sur son couple et sur les agissements de Renée dont il devine l'adultère. Son impuissance est mise en scène comme ultime signe de sa perte de contrôle sur ce qui lui arrive : il ne peut que subir le jeu (notamment sexuel) joué par d'autres, mais dont il est exclu. Diane apparaît désœuvrée, loin de l'image de la jeune fille dynamique qu'il nous avait été proposé de découvrir jusque-là avec Betty, le contraste renforçant même chez le spectateur l'effet de perdition et de déchéance, non seulement du personnage, mais aussi de ses rêves et idéaux. C'est enfin le cas de Nikki qui, dès sa confrontation avec sa voisine, semble même ignorer le film dans lequel elle va jouer⁵⁹ et, plus tard, à quel moment elle en est l'actrice ou le personnage.

Les personnages secondaires ne sont pas en reste. Ils endossent cette même caractéristique d'être avant tout des silhouettes sans autre identité précise que leur apparence, sans autre raison d'être que la fonction qu'ils incarnent, sans même que leur soit attribué un nom (on en parle, par exemple, comme de « l'homme-mystère », du « Cowboy », du « magicien du Club Silencio », du « clochard du Winkie's »...). De simples attributs esthétiques ou de décor semblent suffire à les caractériser, à les faire incarner « des forces supérieures voire cosmiques » qui propagent « ce qui pourrait être une émanation du Mal » (Achemchame *op. cit.*, p. 80)⁶⁰. Leur fonction narrative est également essentielle : c'est à travers eux que « le mal circule comme un furet, d'un personnage à l'autre, d'une scène à une autre, d'un lieu à un autre, comme une espèce d'onde qui parcourt la population du film, mais sans que jamais le mal ne soit assigné à une figure fixe » (Bergala 1995, p. 13).

Un jeu de simulacres et de doubles. — Pour en revenir aux personnages principaux, leur caractère secondaire est d'autant plus mis en évidence par le fait que le récit peut les faire subitement disparaître, les interchanger ou en transformer radicalement les motivations et

⁵⁹ Ce qui est littéralement le cas de Laura Dern, puisque David Lynch gardera pour lui, jusqu'au montage final, le script d'*Inland Empire*.

⁶⁰ Un personnage comme Mr Roque, incarné par Michaël J. Anderson qui jouait *The Man from the other place* dans *Twin Peaks*, et qui tire dans l'ombre les ficelles d'un Hollywood corrompu évoquera tout autant le Dr Mabuse (Fritz Lang, 1922) que « l'Architecte » de la trilogie *Matrix* (Lana et Lilly Wachowski, 1999). L'homme-mystère renverra quant à lui le spectateur averti à une large galerie de personnages du cinéma expressionniste.

attitudes. Mais il ne le fait pas sans que s'entretienne un lien. Pour le dire plus justement, il s'opère, pour chacun d'eux, un jeu de dédoublement qui ajoute à la confusion du spectateur mais aussi, nous l'avons dit, aux possibilités qui lui sont offertes de s'y projeter. Si « les héros lynchiens sont marqués du sceau de l'ambiguïté » (Achemchame *op. cit.*, p. 82), c'est au travers d'une oscillation en miroir qu'elle se caractérise le plus justement : ils ne sont pas seulement autres, ils s'opposent et se confondent à la fois avec leur propre image.

Ce que nous rappelle Gilles Deleuze, c'est que ce jeu des apparences, ce simulacre et cette fonction spéculaire sont le propre de l'image filmique, en particulier dans le cinéma de l'image-temps. Chez ces personnages, « l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, ou du présent et du passé, de l'actuel ou du virtuel, ne se produit donc nullement dans la tête ou dans l'esprit, mais est le caractère objectif de certaines images existantes, doubles par nature » (Deleuze *op. cit.*, p. 94). Comme le rappelle Paolo Bertetto, la fonction spéculaire de l'image est toujours « le produit d'un travail de simulation qui est constitué par la mise en scène » et elle possède fondamentalement « une structure de simulacre qui l'éloigne du modèle réaliste, mimétique et purement reproductif » (Bertetto 2015, p. 7). C'est de cette manière, selon lui, qu'elle acquiert « une fonction de connaissance, un rapport avec la vérité » bien que ce rapport à la vérité ne soit pas immédiat : c'est avec « l'apparence » qu'elle entretient ce rapport « pour ce qui concerne la configuration de l'image, et avec la simulation et la falsification, pour ce qui concerne la production de l'image et son mécanisme de croyance » (*ibid.*, p. 63). En d'autres termes, c'est ce que *montre* le film qui constitue une ressource pour l'accès au sens, bien qu'elle soit toujours incertaine et ambiguë (nous le verrons lorsque nous en viendrons à la rupture dans le registre même de l'image) et qu'elle nécessite, comme nous l'avons déjà dit, l'intervention du spectateur. Comme le dit Schefer, « le réel de l'image est l'effet produit » (Schefer 1999, p. 58).

Montrer à l'image le basculement des personnages d'une identité à une autre (Renée/Alice ; Betty/Diane ; Nikki/Susan), voire d'un acteur à un autre (Fred/Pete), c'est donc bien montrer ce caractère irréel et de simulacre du cinéma, c'est révéler le miroir lui-même en le mettant face au spectateur. Comme dans la scène du *Club Silencio*, c'est lui montrer sans qu'il puisse détourner le regard ou simplement rester passif, que « tout est fiction spectaculaire [...] Tout est artificiel, faux illusoire. Seule la perception du spectateur, ainsi que ses sensations, ses réactions émotionnelles, sont des faits réels. Le seul élément réel dans le spectacle est l'effet sur le spectateur » (Bertetto *op. cit.*, p. 60). Et cela est vrai dans le réel du film – la larme dessinée sous l'œil de Rebekah Del Rio faisant écho aux larmes authentiques de Betty – mais

ce qui s'y joue n'est qu'une mise en abîme de ce qui se déploie dans le rapport que le film lui-même entretient avec le spectateur.

C'est en cela, conclut Bertetto que « la séquence du Club Silencio a [...] une évidente valeur méta-cinématographique [...] et se présente comme une évocation métaphorique du dispositif cinématographique et du rapport spectatorial. [...] Dans le spectacle du *Club Silencio* comme au cinéma, tout est fictif, tout est illusoire. [...] La seule réalité de l'image est la force exercée sur le spectateur » (Bertetto *op. cit.*, pp. 60-61).

Rompre avec la continuité du récit et du mode narratif : ruptures, fêlures et éclats

Si la narration des personnages apparaît en rupture par rapport aux attentes de caractérisation et de continuité que formulerait le contrat narratif classique, s'ils apparaissent au contraire inconsistants, saisis par l'errance et fragmentés, c'est également largement le cas des récits dans lesquels ils prennent place. De la même manière que les personnages, l'histoire proprement dite passe au second plan.

Chez David Lynch, cela est d'ailleurs vrai depuis ses premières œuvres. Dans *Eraserhead*, « on ne sait jamais ce que recherche le protagoniste principal, Henry, affecté pendant toute la durée du film d'une étrange passivité [...] On ne comprend pas ce qui se passe » (Dufour 2008, p. 14). Pour ce qui est des films de notre corpus, on ne comprend pas davantage ce qui arrive à Fred Madison ni pourquoi nous nous intéressons soudainement à Pete Dayton dans *Lost Highway*, ni ce que devient l'enquête sur fond de complot mafieux dans *Mulholland Drive*, ni encore ce qu'il advient du film et de la malédiction qui semble l'entourer dans *Inland Empire*. Finalement, que racontent réellement ces œuvres ? Comment comprendre les bifurcations prises par les personnages ? À quoi aboutit leur errance ?

À nouveau, les films délivrent moins de réponses que de questions et le réalisateur y « cultive l'ambiguïté, marquant bien sa volonté d'échapper à toute lecture univoque et en l'occurrence à toute réduction du film à un récit » (Dufour 2008, p. 16). C'est que, pour David Lynch, « il faut prendre le film au mot et, à la manière d'un texte, en assumer la lettre et ne parvenir qu'à travers elle à son esprit – c'est-à-dire : croire au cinéma, à l'agencement des images et des sons plutôt qu'à ce à quoi ils renvoient, comme s'ils étaient transparents. [...] L'image ne se règle pas sur la structure d'un monde préexistant, mais l'invente et, davantage, le réinvente constamment [...] quitte à assumer l'incohérence au moins apparente du film » (*ibid.*, p. 17). Que nous montre-t-elle dès lors quant au déroulement du récit lui-même ?

Une rupture franche dans le récit ? — En première lecture, les mises en récit de *Lost Highway* et de *Mulholland Drive* apparaissent traversées par la même rupture franche⁶¹ qui nous confronte non pas à un récit unifié mais, nous semble-t-il, à deux récits apparaissant *a priori* distincts, même si nous pressentons qu'ils vont finalement se rejoindre ou qu'ils doivent, comme le suggèrent certaines analyses, être pensés comme deux faces du même nœud de Moebius⁶².

C'est, en premier lieu le récit de Fred Madison, artiste de jazz dans ses démêlés conjugaux avec Renée qui, à la suite d'une soirée organisée par l'amant de cette dernière – Andy (interprété par Michael Masee) – et de sa rencontre avec l'homme-mystère (interprété par Robert Blake), assassine son épouse. Le crime demeure hors champ comme pour signifier l'impossibilité de Fred à accepter la vérité de son acte, mais il est effectivement arrêté, condamné à mort et incarcéré. C'est en prison, alors que Fred apparaît plus désemparé et humilié que jamais (il entend les gardiens rire par la porte de sa cellule) que le récit bascule brutalement.

Par un jeu de contrechamp, Fred semble apercevoir une cabane en flammes sur (ou à travers) le mur de sa cellule d'où finit par sortir l'homme-mystère. La scène de l'incendie est tout d'abord filmée à l'envers, renforçant l'effet irréel de la scène, mais comme pour matérialiser aussi la possibilité d'un retour en arrière, avant que tout ne soit détruit. Une lumière bleue, électrique, illumine la cellule et le corps de Fred alors qu'un nouveau contrechamp, cette fois sur le plafond de la cellule, nous montre qu'en fait rien ne se passe. Un fondu au noir (dont le réalisateur est friand, nous y reviendrons) ouvre sur une route seulement éclairée par les phares du véhicule qui semble s'y élancer, séquence qui sert d'ouverture au film (encore l'idée d'un nouveau départ ? D'une fuite en avant ?) et que nous retrouverons une troisième fois en fin de film. Un personnage apparaît au bord de la route : Pete Dayton. Son visage en gros plan apparaît en superposition avec le plafond de la cellule et sur le corps de Fred, pris de spasmes et semblant souffrir. Nouveau fondu au noir auquel succèdent des séquences abstraites, le flou laissant hors champ ce qui s'y déroule.

À partir de ce point, le spectateur assiste au récit de Pete, à sa rencontre avec Alice, maîtresse d'un maffieux local, monsieur Eddy, qui accueille Pete dans son équipe. Pete tombera

⁶¹ Ce n'est manifestement pas le cas pour *Inland Empire* dont le récit apparaît d'emblée plus fragmenté, nous basculant d'une situation à l'autre, du réel des personnages aux fictions dans lesquelles ils interprètent un rôle, de Los Angeles à Lotz, de situations « réalistes » à des saynètes surréalistes (la *Bunny Room*, notamment), etc. Raison pour laquelle nous laissons le film de côté pour l'instant.

⁶² Analogie notamment évoquée dans : Michael Henry, « Nœud de Moebius - Conversation avec David Lynch », *Positif*, no 429, novembre 1996.

(évidemment) amoureux d’Alice et découvrira trop tard qu’il a été (évidemment) manipulé par cette dernière pour assassiner Mr Eddy. Comme Fred, Pete se retrouve au cœur d’un triangle amoureux, jouant cette fois le rôle de l’amant. Une fois de plus il se fait manipuler par Alice/Renée, ce qui le pousse à sa perte.

Un même découpage en trois temps – récit n°1/rupture/récit n°2 – permet presque fidèlement de décrire l’évolution du récit de *Mulholland Drive*. En prenant ici pour point de départ, non sans certaines réserves sur lesquelles nous reviendrons, l’hypothèse interprétative dominante (dite « onirique »), la première partie ferait le récit du rêve du personnage de Betty qui arrive à Los Angeles pour y accomplir son projet d’être actrice à Hollywood. On la voit rencontrer, dès son arrivée, un couple de charmants vieillards qui l’accompagnent jusqu’à un logement coquet où elle s’installe et rencontre Rita, tout juste échappée d’un attentat contre sa personne et devenue amnésique. Betty et Rita vont entreprendre ensemble une enquête pour retrouver les souvenirs de Rita et comprendre les raisons de cette tentative de meurtre miraculeusement échouée. Différentes scènes montrent Betty prendre l’initiative, passer brillamment un casting, puis séduire Rita. C’est lors du rêve que fait cette dernière que les pas des deux amantes sont conduits vers le *Club Silencio*.

C’est à cette étape qu’une rupture franche intervient. Le spectacle du *Club Silencio*, dans lequel leur est révélé que « tout est illusion », apparaît ébranler Betty jusqu’aux larmes et lui provoquer des spasmes nerveux. À nouveau, un espace clos, un corps pris de tremblements, une lumière bleue, une référence à l’électricité (par laquelle le son est effectivement diffusé). De retour à son logement, Betty tient en main la mystérieuse boîte bleue découverte précédemment, la pose sur le lit puis disparaît. Rita s’en saisit à nouveau et entreprend de l’ouvrir avec une clé également bleue. Lorsqu’elle y parvient, la caméra opère un traveling avant vers l’intérieur de la boîte, fondu au noir, Rita disparaît à son tour. La séquence s’achève avec l’irruption du Cowboy et son adresse à un personnage endormi : « *hey little girl, time to wake up !* »

On retrouve ensuite le personnage de Diane Selwyn, également interprété par Naomi Watts, mais apparaissant comme l’opposé de Betty. La grâce et la candeur de cette dernière ont laissé la place à une femme aux traits tirés, au regard perdu. L’appartement coquet est remplacé par un logement modeste, déjà aperçu dans la première partie du film, sobriété qu’expliquent les échecs successifs de Diane à percer dans le cinéma. Loin d’être enthousiaste et entreprenante, on la découvre nostalgique de son aventure romantique avec une actrice montante, Camilla Rhodes, et soumise à cette dernière (elle sera comparée à une « petite chose », presque à un animal de compagnie). Se rendant avec Camilla à une soirée organisée sur Mulholland Drive,

elle assistera à l'annonce du mariage du réalisateur Adam Kesher avec Camilla, humiliation ultime qui la convaincra d'engager un tueur pour assassiner son ancienne amante avant de mettre fin à ses jours.

Même très simplifiés comme nous venons de le faire, les récits de ces deux films laissent apparaître des similitudes fortes, quant à leur structure mais aussi quant à l'ambivalence qu'ils laissent planer sur le statut de ces différentes séquences. Les parties de récit apparaissent bien tout d'abord se répondre. Nous l'avons déjà développé, Pete est assez facilement assimilable à un double fantasmé de Fred, Betty à celui de Diane. Les situations dans lesquelles ils évoluent se renvoient également les unes aux autres. Ne peut-on pas voir dans la seconde partie de *Lost Highway* et dans la première partie de *Mulholland Drive* la tentative d'un personnage (Fred et Diane) de réinventer ce qui a été, de se donner une seconde chance pour l'un de séduire Alice/Renée en se débarrassant de son rival, pour l'autre de réussir à Hollywood en conservant l'amour de sa bien-aimée ? N'est-il pas question, pour l'un comme pour l'autre de littéralement « se faire un film » dans lequel ils seraient à la hauteur de leurs désirs ?

Une opposition de style. — Il faut, pour renforcer encore cette hypothèse, nous attacher à la mise en forme de ces séquences, c'est-à-dire à ce qui oppose aussi les sous-récits de chacun de ces films dans leur narration même. Car, ce que partagent ces deux séquences, c'est aussi un choix délibéré pour une mise en scène beaucoup plus classique, beaucoup plus hollywoodienne, presque caricaturale, qui va fortement contraster avec le style plus « auteuriste »⁶³ des séquences auxquelles elles font écho.

Nous en revenons ici au procédé de « renarrativisation » mis en évidence par Gontard pour ses fonctions à la fois ironiques et critiques. Et en effet, ce qui frappe tout d'abord, surtout dans *Mulholland Drive*, c'est le recours étonnant chez David Lynch à une *dispositio* (Dufays, 2001) exagérément conventionnelle, à un formalisme qui par ses choix de réalisation sont destinés à toujours clairement situer l'action dans le temps et dans l'espace, « usant de mille précautions dans le but de nous introduire au monde diégétique, prenant leur élan de très loin pour assurer notre lent transit vers le monde fictif » (Jullier, 2002, p. 9).

La séquence mettant en scène l'arrivée de Betty à Los Angeles en constitue un exemple particulièrement éclairant. Par exemple, le jeu des acteurs y est excessif. Naomi Watts, en particulier, ne s'exprime qu'en exposition expliquant plan après plan ce qu'elle voit et ressent.

⁶³ Il ne s'agit pas ici d'un jugement de valeur. Nous faisons référence à ce que nous avons dit du contrat narratif du cinéma d'auteur dont nous avons parlé dans le Point 2 de ce mémoire.

À y regarder de plus près, l'effet est presque indigeste : l'image nous montre son arrivée à Los Angeles, s'attarde sur un panneau « bienvenue à Los Angeles », tandis que le personnage nous dit sa joie d'arriver à Los Angeles. Elle présente un visage rayonnant et souriant, s'exprime à grand renfort de soupirs d'extase sur un tapis musical en notes majeures et, au cas où nous ne l'aurions pas encore saisi, explique aux personnages qui l'accompagnent combien elle est heureuse et excitée par ce nouvel épisode de sa vie qui débute. De nombreuses scènes de la première partie sont ainsi filmées avec le même conventionnalisme à la fois irréaliste et caricatural : les scènes d'enquête, la scène du *casting* trop brillamment réussi par Betty et qui ne ressemble certainement en rien à la manière dont un tel exercice se déroule en réalité, les scènes de tendresse avec Rita, etc.

Ces mêmes effets sont employés dans la seconde partie de *Lost Highway*, notamment lors de la rencontre de Pete et d'Alice, filmée avec un ralenti grossier, mettant en scène une superbe Patricia Arquette cheveux au vent, s'extirpant dans une robe moulante d'une voiture fantastique pour rejoindre celle de Mr Eddy et, en contrechamp, un Pete terrassé par cette vision angélique. Comme si cela ne suffisait pas, la bande son nous laisse entendre *Magic Moment* (Doc Pomus et Mort Shuman 1960), ici interprété par Lou Reed. La scène dans laquelle Mr Eddy fera une leçon de savoir vivre à un chauffard mal avisé est du même acabit : tout est dans l'excès, dans le surlignement de l'action. C'est un retour au cinéma de l'image-action où tout devient lisible, où tout est expliqué au spectateur et où, par conséquent, plus rien n'est réaliste.

De telles scènes s'opposent donc esthétiquement, mais aussi en termes de réception de la part du spectateur, aux séquences toutes en ambiguïté et en ouverture qui composent le reste de ces deux films. À nouveau, comme nous l'avons dit pour les personnages, cette double rupture à la fois du récit et du mode de narration a pour vocation d'être montrées à l'écran pour elles-mêmes, en ce qu'elles s'opposent. Pour le dire plus simplement, si la totalité du film avait emprunté à un style hollywoodien ou au contraire à un style plus « auteuriste », l'opposition (qu'elle se joue entre rêve et réalité ou entre fantasme hollywoodien et quotidienneté d'une vie contaminée par le Mal) n'aurait pas pu apparaître de manière aussi claire au spectateur ni produire en lui l'effet de *mystère* recherché : il n'y aurait aucune énigme si tout nous était donné d'emblée ou s'il était d'emblée convenu qu'il n'y avait rien à trouver qu'une vision d'auteur. Le spectateur serait resté contraint par les intentions du réalisateur, il n'aurait pas à effectuer lui-même le passage de l'un à l'autre, il n'aurait pas eu lui-même à faire du lien entre ces deux représentations d'Hollywood ou la manière dont on peut y vivre.

Fêlures et éclats. — Il reste que cette manière de penser la narration, comme articulée autour d'une rupture franche et, en particulier, comme opposant le « rêve » à la « réalité », apparaît à bien des égards insatisfaisante, « insuffisante pour aborder de tels films éclatés qui rendent caducs de nombreux principes de la narration traditionnelle » (Boillat 2005, p. 49). Ça ne « colle pas » avec ce que les images nous donnent effectivement à voir.

Loin de se limiter à une rupture franche, la narration laisse au contraire aussi apparaître des fêlures et des éclats qui, à leur tour, vont mettre en tension l'apparente cohérence et continuité des sous-récits. Cela est vrai pour *Lost Highway* et *Mulholland Drive*, dont la logique binaire est régulièrement mise à mal. Ainsi, si l'intensité dramatique des récits de Fred et de Diane est rendue à l'écran par ce décalage fort entre une vision idéalisée de ce qu'aurait pu être le couple de l'un et la vie hollywoodienne parfaite de l'autre et, en contrepoint, les réalités sordides auxquelles les ont conduit le Mal qui sévit à Los Angeles, et si ce décalage explique à lui seul le basculement de ces personnages dans la folie meurtrière et suicidaire, la rupture narrative entre les deux parties du film (le fantasme / la réalité) est loin d'être aussi nette que présentée jusqu'ici.

Tout d'abord, le fantasme se nourrit des éléments qui sont esquissés dans la partie plus « réaliste » de chaque film, souvent en les retournant (à nouveau, l'effet miroir). Concernant les personnages, il y a dans *Lost Highway* l'identification de Pete à Fred, d'Alice à Renée, de Mr Eddy à Andy et, dans *Mulholland Drive* – où le procédé est plus systématique encore – l'emprunt du prénom Betty à une serveuse et les membres de l'entourage de Camilla dont les rôles sont proprement « redistribués », passant de simples silhouettes anonymes lors de la soirée de fiançailles, à des personnages intrigants dans l'ombre (le Cowboy⁶⁴, le mafieux croisés à la soirée de fiançailles, la maîtresse de Camilla... mais aussi le rêveur du *Winkie's* aperçu dans un bar). Les décors et objets circulent également : la clé bleue bien entendu, mais aussi le cendrier, les photos de star... Diane en fait le matériau avec lequel va se fabriquer son fantasme, de la même manière que Lynch les mobilise pour fabriquer son contrepoint narratif.

Ensuite, et surtout, même dans cette première partie de *Mulholland Drive*, certaines *fêlures* annoncent déjà la rupture à venir avant même le basculement du récit, au travers de séquences qui tranchent avec la diégèse ou par des choix alternatifs de mise en scène. Par exemple, en conclusion de la séquence d'arrivée de Betty à Los Angeles, l'attitude exagérément souriante des deux personnages rencontrés ne peut qu'étonner et questionner le spectateur. Ce n'est qu'a

⁶⁴ L'acteur jouant le *Cowboy* au cours du dîner n'étant d'ailleurs pas le même que celui que rencontre Adam et qui « réveille » Diane (alors interprété par Monty Montgomery)... car il n'était pas libre ce jour-là !

posteriori qu'elle prend sens comme annonce du final tragique (on peut y voir la figure de parents fantasmés, fiers de la future réussite de Betty et qui reviennent la hanter dans la dernière séquence, une fois l'échec de son projet pleinement acté). De même, la séquence du *Winkie's*, également en début de film, met en scène des personnages qui n'interviendront plus dans le récit et dont l'échange n'a *a priori* aucun sens dans la diégèse principale, sauf en tant qu'indice sur le statut de ce qui va suivre : le récit d'un rêve qui se cogne au réel.

Enfin, pensons à cette brève superposition des visages de Betty et de Rita, exprimant la confusion identitaire tout en évoquant le thème du double, cher au cinéma de David Lynch et d'un certain cinéma d'auteur (à nouveau, *Vertigo*, mais surtout *All about Eve* de Joseph L. Mankiewicz (1950), *Persona* d'Ingmar Bergman (1966) ou, plus récemment, *Black Swan* de Darren Aronofsky (2010) auquel se réfère ou est référé le réalisateur. Nous y reviendrons en parlant du statut des images.

Les scènes suivant le basculement du récit ne sont pas davantage uniformes. Émaillées d'*éclats*, la seconde partie de *Mulholland Drive* conserve des éléments oniriques et des clichés, illustrant la persistance du fantasme dans le « réel », donnant à ce dernier un statut incertain. Comment, par exemple, comprendre cette séquence proprement burlesque mettant en scène un assassin plus que maladroit ? Sommes-nous réellement revenus dans la réalité de Diane ou bien dans un entre-deux qui, à nouveau, illustrerait son désordre psychique, sa perte de contact progressive avec elle-même et sa folie meurtrière et suicidaire ? Comment interpréter autrement les séquences romantiques avec Camilla au domicile de Diane ou en amorce de la séquence d'annonce des fiançailles ? S'agit-il d'un souvenir ou encore d'un fantasme ? Dans cette séquence, David Lynch reproduit plan par plan la déambulation d'une luxurieuse limousine sur les routes de Mulholland Drive, fait rejouer l'illusion d'une romance et d'une réussite possible (Camilla ne dit-elle pas à Diane en l'accompagnant sur un chemin dérobé qu'elle « connaît un raccourci pour la conduire au sommet » ?). Mais c'est finalement le coup de grâce, l'ultime basculement du rêve vers la réalité.

Nous retrouvons ces mêmes « fêlures » et « éclats » dans *Lost Highway*, ces mêmes scènes qui apparaissent empruntées à l'autre monde, qui montrent que Fred a bien emporté quelque chose de lui et de son Mal dans le monde de Pete duquel il tire en retour ses rêves et espoirs, que le Mal avait en fait toujours été là. C'est évidemment le cas de la scène dans laquelle Fred rencontre l'homme-mystère mais aussi, un peu plus tôt, le concert de Fred rendu à l'écran au travers d'effets stroboscopiques qui annoncent déjà la fragmentation du personnage. C'est aussi le cas dans la réalité de Pete, lorsque ce dernier découvre les œuvres pornographiques d'Alice,

la photo sur laquelle elle pose aux côtés de Renée et ce qui se déroule derrière la porte de la chambre 26. Le mal de tête qui le frappe mais aussi le décor et la mise en scène évoquent davantage Fred et l'univers torturé et malsain qui le rattrape à travers Pete : finis la romance et le film noir 60's, finie la femme fatale, finies les chansons de Lou Reed (ici remplacé par les plus contemporains et agressifs Rammstein avec leur titre éponyme).

Rompre avec la lisibilité de l'image : image-fantôme et lien-fantôme

Sur un plan plus proprement cinématographique, David Lynch introduit donc cette idée de fragmentation et de recomposition dans le registre même de l'image et dans le montage. Au travers des liaisons qu'il suggère entre les différents fragments qui composent ses œuvres et en recourant largement au hors-champ, il renforce encore la discontinuité et la lisibilité de ce qui est donné à voir, tout en orientant sa lecture.

Les images-fantômes. — C'est notamment le sens des « images fantômes » (Astic 2000 ; Zernik et Zernik 2019) auxquelles il recourt régulièrement, par exemple dans *Lost Highway* lorsque le visage de l'homme-mystère se superpose monstrueusement à celui de Renée, dans *Mulholland Drive* lorsque celui de Betty se superpose à celui de Rita ou lorsqu'une face monstrueuse déforme le visage de Nikki dans *Inland Empire*. Nous l'avons dit, ces superpositions soulignent paradoxalement à l'image « l'éclatement du personnage chez Lynch ». Mais elles participent aussi, à double titre, à la mise en crise de la narration : elles rendent simultanément l'image moins lisible, plus ambiguë mais en renvoyant, en même temps, à une « superposition des possibles » (Boillat 2005, p. 60) qui invite le spectateur à choisir.

C'est également remarquablement le cas, note Guy Astic, dans la séquence de transformation de Fred, « dont la violence gagne l'image jusqu'à la désintégrer » imposant au spectateur un « insoutenable chaos visuel (surexposition, éclairages stroboscopiques, montage court, saturation chromatique) et sonore (bruits, craquements, cris s'agglutinant à la basse musicale amplifiée à l'extrême). » Y succède « une tache claire, excentrée [qui] apparaît sur le fond d'encre. Elle bouge, esquisse des formes imperceptibles, des mouvements en fait, dont l'un s'accompagne d'une infime occultation de la clarté et d'un bruissement, juste avant l'extinction de la figure lumineuse » (Astic *op. cit.*, pp. 10-11).

C'est encore le cas dans la scène déjà évoquée du *Club Silencio* telle que la décrivent Clélia et Eric Zernik. Ils évoquent, au moment de l'arrivée de Betty et de Rita, « une traversée [...] suggérée par les effets de flou qui entourent de halo les phares des voitures, les lampadaires et les néons qui surmontent les buildings. Les contours des choses se défont et le taxi semble

emporter dans sa course les façades, les rues et tout le décor qui glisse en une confusion générale. [...] Les couleurs finissent par se mélanger en un magma, sorte de trou noir. [...] On aperçoit alors Rita et Betty s'engouffrer dans ce qui, plus qu'à une entrée, fait songer à une serrure lumineuse. Manifestement la « boîte » de nuit est, en grand, l'équivalent de la boîte bleue qui dans la séquence suivante fera glisser Betty du rêve à la réalité. [...] Sans solution de continuité nous glissons du bleu au rouge, le rouge spectaculaire évoquant les tentures du théâtre à l'ancienne, et le bleu spectral, le tout dans une ambiance convoquant la magie et le démoniaque » (Zernik et Zernik *op. cit.*, pp ; 89-91). À nouveau, mais de manière certes moins spectaculaire que dans la séquence précédente, l'image se déforme, perd de son évidence.

Nous pensons aussi à la scène d'ouverture de *Mulholland Drive*, telle que la décrit Alain Boillat. « On y voit des couples danser, leurs ombres stylisées découpant sur un arrière-fond mauve des surfaces noires qui laissent percevoir d'autres couples auxquels les premiers se superposent dans la fausse perspective de cette image à la planéité affichée. Après avoir été réduits dans un plan liminaire à d'indistinctes formes mouvantes colorées, les individus accèdent ensuite à une représentation figurative, mais continuent d'être perçus comme des surfaces géométriques qui se croisent, s'interpénètrent et s'évanouissent pour resurgir, identiques, ailleurs dans l'image. [...] Chaque plan de l'image tend à s'autonomiser comme s'il était indépendant des autres. Ajout, suppression, répétition du Même ou de variantes posent les fondements du film. » (Boillat *op. cit.*, p. 51).

De nouveau des fantômes mais qui, cette fois, ne hantent pas tant les personnages que le film lui-même. Des séquences auxquelles on peut se risquer de donner un sens diégétique (le concours gagné par Betty et qui lui donne les moyens de tenter sa chance à Hollywood) ou extradiégétique (pour cette même scène, un hommage déguisé au *Magicien d'Oz*⁶⁵), mais seulement dans *l'après*, déliées lors de leur découverte du cours de la narration. Dans ces différentes séquences, l'image-fantôme est « source d'émotion pour l'œil parce qu'elle est pure intensité, jaillissante dans le noir qu'elle vainc » (Astic *op. cit.*, p. 33). Elle induit un étonnement, un flou qui « laisse le plan irrésolu » (*ibid.*, p. 12) intensifiant le mystère⁶⁶. Astic souligne encore, s'il fallait nous en convaincre, que « l'intensité de l'accident lumineux [...] démarque d'un cinéma qui s'expose. Pas au nom d'une stylisation revendiquée ou du plaisir de la mise en abyme » mais comme support au récit « d'échange d'identité et de corps : il inscrit

⁶⁵ « Mulholland Drive : la scène de danse qui ouvre le film est-elle inspirée du Magicien d'Oz ? », *Première*, mai 2020.

⁶⁶ Guy Astic parle bien de ces séquences comme élevant le « seuil d'intensité », qu'il convient de distinguer d'une « simple gradation dramatique » (Astic *op. cit.*, p. 12).

dans les plis de sa forme, comme écho amplifié et maîtrisé de la thématique investie, la tension entre la perte (la disparition) et le reste insistant (le vestige) » (*ibid.*, p. 13).

Si, comme le suggère Derrida, le cinéma est bien « l'art des fantômes » et « l'art de faire advenir des fantômes »⁶⁷, ceux que le cinéma de David Lynch fait se manifester à l'image annoncent une perte, quelque chose qui subsiste (comme un espoir ou un regret), mais qui échappe aussi. C'est le cas pour les personnages, mais aussi pour le spectateur. L'image-fantôme lui annonce une transition, un basculement et une désorientation à venir du récit : l'ouverture sur le couloir de la mort, la scène du *Club Silencio*, le meurtre de Nikki. Elle indique à l'image la rupture, la déchirure entre des réalités inconciliables dont la mise en lien, notamment par la juxtaposition des séquences mais aussi le recours aux fondus au noir ou à l'entrée, insiste sur l'idée d'imprévisibilité de l'existence et l'insaisissabilité de son sens. Comme le souligne David Lynch :

« Les choses se développent par degrés. Il faut qu'elles naissent, qu'elles aient lieu et qu'elles disparaissent ; il faut qu'il y ait un tout petit instant, un petit coup de vent, et qu'une autre chose arrive. Juste comme des petites pensées »⁶⁸.

Les liens-fantômes. — La même logique est donc aussi à l'œuvre dans certains effets de montage et, remarquablement, dans le recours volontaire aux faux-raccords. Nous pensons, dans *Lost Highway*, à la scène où l'étage de la maison d'Andy se métamorphose en couloir d'un hôtel de passe ou, dans *Mulholland Drive*, à celle où on découvre pour la première fois une Diane Selwyn débraillée se préparant un café dans la droite de l'image pour apparaître pimpante à gauche dans le plan suivant. Pacôme Thiellement nous indique même combien David Lynch s'amuse précisément à brouiller les rapports géographiques dans sa narration, reliant entre eux des espaces éloignés ou donnant une impression d'isolement alors même que les lieux sont inscrits au cœur de Los Angeles. Dans chacun des trois films, « la manière dont est racontée la ville n'est pas ce qu'elle est. Le cadre et le montage 'déforment' Los Angeles, entraînant chez le spectateur averti une perturbation de ses fonctions cognitives » (Thiellement 2018, p. 170).

Parfois, l'image nous perd aussi lorsque, inscrite dans la succession faussement linéaire qu'imposent les conditions de réception d'un film de cinéma, une séquence semble déliée du tout, apparaissant comme un simple fragment perdu entre d'autres. C'est le cas, de ces scènes emblématiques déjà évoquées, notamment dans *Lost Highway*, lors de la rencontre de Fred avec l'homme-mystère, dans *Mulholland Drive* avec les scènes du *Winnkie's* ou du *Club Silencio*

⁶⁷ Dans le documentaire *The science of Ghost* de Ken Mc Mullen (1983).

⁶⁸ *Entretiens avec Chris Rodley*, p. 171.

ou, *Inland Empire* qui en fait un recours systématique, notamment lors des séquences de la *Bunny room*... Chez Lynch, on passe d'un temps à un autre, d'un espace à un autre, d'une réalité à une autre, sans préavis, sans nécessairement donner directement à voir le sens (c'est-à-dire tout autant la signification que la direction) de ce qui est montré et de la place que cette transition occupe dans le récit. Une liaison est établie entre des séquences du fait de leur juxtaposition et de certains éléments de continuité (les personnages, le décor et, souvent, la musique), mais il s'agit souvent de ce qu'à défaut de mieux on peut considérer comme un *lien-fantôme* qui n'a pas de consistance, qui interroge sur les causalités et qui laisse de fait place à de nombreux hors-champs (ici essentiellement des ellipses ou des « sautes »).

C'est l'autre versant de la rupture dans la narration : le besoin de relier ce qui a été fragmenté dans une perspective proprement narrative (que nous tenterons d'illustrer dans la section suivante). Notons déjà toutefois que, dans l'analyse qu'il propose de ce procédé depuis *Eraserhead*, Olivier Smolders interprète ces « sautes » du récit comme des incisions vitales : « là où s'inscrivent sans cesse ces petites béances dans la narration, ces attentes inutiles, ces retards injustifiables, les images s'arrêtent, elles aussi, dans une obstination à vouloir faire vivre les blessures plutôt qu'à vouloir les signifier » (Smolders 1997, p. 24). En attirant son attention sur certains éléments particuliers, elles imposent soudainement une plus grande implication du spectateur : où en sommes-nous ? Que regardons-nous ?

Ce qui aurait pu apparaître comme un récit continu et linéaire révèle aussi, du fait de la rupture de ton ou au contraire de cette fausse continuité, la nature « métaleptique » de la structure narrative⁶⁹ du récit, liant ce qui devrait être séparé, faisant se confondre les réalités et, ce faisant, mettant littéralement en scène la rencontre brutale, décevante et traumatique entre le rêve hollywoodien et sa réalité sordide, entre l'image idéale qu'un homme peut avoir de son couple ou de son épouse (pour Fred) ou qu'une femme peut avoir d'elle-même (pour Diane et Nikki) et là où les échecs et la corruption de Los Angeles les ont amenés.

L'apogée Inland Empire. — Ces différentes caractéristiques de la mise en forme de la rupture dans la narration lynchienne sont particulièrement accentuées dans la dernière œuvre du réalisateur que nous avons un peu laissée de côté dans les points précédents pour mieux y revenir maintenant.

Inland Empire est effectivement, fondamentalement, multidégétique, mais l'idée d'une rupture en deux actes ne fonctionne pas. Il y a bien la réalité d'un tournage et... plein d'autres choses,

⁶⁹ L'idée de « structure métaleptique » est développée notamment par Gérard Genette (Genette 2004).

mais cela est nettement moins bien défini que dans les deux autres films de notre corpus. En fait, ce film est « est complètement éclaté, certains éléments que l'on pourrait considérer comme formant une diégèse [...] ne forment pas un tout cohérent, une narration ayant un sens en soi » (Seknadje 2010, p. 191). Il est davantage traversé de fêlures et d'éclats, résultant d'une rupture qui est cette fois laissée hors champ, mais qui y est aussi annoncée et suggérée : le basculement dans la folie de Nikki Grace, sa perte de contact avec le réel à la suite de son adultère et à la menace que fait peser sur elle son époux violent et manifestement influent, le tout sur fond de tournage d'un film hollywoodien maudit, bref une autre déclinaison du Mal hollywoodien en écho à *Lost Highway* et à *Mulholland Drive*... À moins que ce ne soit le rêve d'une fille perdue de Lodz, comme une sorte d'écho au fantasme de Diane Selwyn ? Ou les deux ? Ou aucun des deux ?

Le principe de fragmentation est poussé à sa limite ainsi que le recours aux liens-fantômes. La manière de relier les éléments – par l'ellipse souvent, ou en procédant au contraire à des croisements, notamment thématiques (il est question presque à chaque fois d'adultère, de vengeance, de natalité et de stérilité, de prostitution...), des collages, des remplacements ou des recouvrements – nous interdit de considérer les récits qui composent *Inland Empire* comme parallèles au sens mathématique du terme (*ibid.*, p. 192). C'est ce qui fait que le film, du point de vue du spectateur, présente un récit à la fois vraisemblable et invraisemblable, faisant dire au critique Stéphane Delorque que :

« Devant ce grand empire du tourment, il y a deux manières de botter en touche. La première serait de le réduire à une expérience audiovisuelle, impressionnante, indiscutable où, pour caricaturer, 'c'est génial parce qu'on n'y comprend rien'. (...) La seconde serait à l'inverse de plonger à pieds joints dans l'affolement des signes qu'un tel film implique et de donner foi à ce jeu auquel se livre joyeusement le maître de cérémonie. C'est le désir tout aussi illusoire de tout comprendre de la conspiration »⁷⁰.

En effet, comme nous l'avons déjà posé théoriquement, « *Inland Empire* pose un problème de type herméneutique, parce que son existence remet en question quelques fondements de base du système filmique : le statut de l'image et son rapport avec la réalité représentée et l'instance spectatorielle. *Inland Empire* est le texte lynchien de la crise, qui naît de la rupture entre deux 'pactes' étroits entretenus avec le spectateur : le pacte de la belle forme et celui de la 'compréhension' » (Bellavita 2008, p. 127 cité par Seknadje 2010, p. 190). L'issue serait alors d'assumer un entre deux, de faire confiance aux images non pas en ce qu'elles permettraient de

⁷⁰ « INLAND EMPIRE de David Lynch – Une femme mariée », in *Cahiers du Cinéma*, n°620, février 2007, p. 10.

nous ravir visuellement (le film est « laid »⁷¹ à bien des égards) ou de saisir un récit cohérent, mais bien en ce qu'elles suscitent une expérience dont la cohérence est à trouver ailleurs, peut-être dans l'intention du réalisateur, mais aussi chez le spectateur, c'est-à-dire en deux lieux qui pour une part au moins échappent à l'analyse. C'est ce que nous tâchons d'élaborer dans la section suivante.

⁷¹ David Lynch déclarera lui-même que, certes les images sont laides, « mais ce sont les images dans lesquelles vivent les personnages d'*Inland Empire* » (*in* Barney 2009, p. 250).

5. L'énonciation par la rupture dans la narration lynchienne

Rompre avec la continuité des personnages, des situations et des arcs narratifs au risque de l'in vraisemblance, émailler les films de fêlures et d'éclats, assumer finalement la mise en crise du récit par la fragmentation, le recours aux images-fantômes et aux liens-fantômes apparaîtrait donc comme un trait commun du principe de narration lynchien dans ces trois œuvres et, plus largement, une manière de penser la mise en forme mais aussi les finalités de la rupture dans leur narration. Il s'agissait, en premier lieu, d'affirmer la nécessité de porter une attention renouvelée à la réalité *par le détail* et, à partir de lui, d'envisager d'autres potentialités narratives que celles qu'offrirait la représentation-expression.

Provoquer la « crise » et la porter jusque dans l'image elle-même, c'est ainsi ouvrir à la possibilité (mais également à l'obligation) pour le spectateur de s'approprier la rupture elle-même et pour elle-même, de produire du sens sur ce qu'il voit et sur le rapport qu'il entretient à l'œuvre. Au fond, ce que nous défendons dans les points qui précèdent et sur lequel nous voulons revenir à nouveau ici de manière plus directe, c'est que les ruptures, les fêlures et les éclats dans la narration permettent d'ouvrir un accès vers le sens, non pas en le livrant mais en ouvrant dans l'image et dans la narration, un espace réflexif⁷². Comme le suggéraient les tenants du Nouveau Roman ou du roman postmoderne, la fragmentation permet d'impliquer intellectuellement et subjectivement le spectateur dans la possibilité d'une recreation. Dans le fond, c'est la déchirure de la toile qui permet de voir ce qu'il y a au-delà. Reste ici à nous entendre sur cet « au-delà ».

Affirmer l'importance du fond sur la forme : créer par fragments

La mise en crise du récit aurait donc peut-être, en premier lieu, pour objet d'affirmer qu'une autre narration est possible voire souhaitable, l'inscrivant dans le manifeste d'un nouveau cinéma dans lequel Lynch affirmerait s'inscrire. Un cinéma qui assumerait de prendre appui sur un processus de création fragmenté jusqu'à rendre cette fragmentation visible à l'écran, projet porté à son apogée dans *Inland Empire*.

Chez Lynch, le récit est rarement premier et il ne l'est jamais dans l'acte créatif lui-même. Nous rappelions comment *Lost Highway* lui était venu d'un attrait pour cette expression dans le

⁷² Issu du latin *reflectere* qui a également fondé la notion de « réflexion » dans sa double acception (celle qui renvoie à l'activité cognitive et celle du reflet dans le miroir), le terme « réflexif » renvoie à l'idée d'un retour de la conscience sur elle-même, à l'idée d'une conscience qui est connaissance de la conscience. La réflexivité comme capacité à se regarder soi-même est au fondement de la dynamique subjective, ou de la réappropriation subjective par le sujet de ce qui le détermine (Gaulejac et Hanique, 2012).

roman de Gifford et d'un souvenir de tournage, comment *Mulholland Drive* était également né d'une scène imaginée hors de toute intention de raconter quelque chose et combien *Inland Empire* était, dans ses premiers développements, un assemblage de scènes disparates (certains diront que c'est également le cas du film finalement proposé), filmées avant même que ne soit envisagée la réalisation d'un nouveau long métrage.

Cette manière d'aborder la création par la fragmentation est fondamentale chez David Lynch. Éric Dufour rappelle ainsi, à titre d'exemple, l'anecdote des *Fish kits* et des *Chicken kits* que fabriquait le réalisateur pendant le tournage de *Blue Velvet* : « le cinéaste s'amusait à découper des poulets et à isoler les morceaux à la manière d'un kit. C'est précisément ainsi que le poulet devient un monstre : lorsqu'un morceau, isolé, fait surgir d'autres virtualités, d'autres agencements et donc d'autres possibilités d'un tout que celui, actuel, qu'on a démembré » (Dufour 2008, p. 9).



David Lynch, *Fish Kit*, 1979.

En termes cinématographiques, cela se traduit notamment par le fait de considérer qu'il y a davantage à comprendre dans un plan que ce qu'on y voit, à tel point que celui-ci s'autonomise et devient « une fin en soi », de la même manière que la phrase dans le Nouveau Roman vaut pour elle-même et non en tant que moyen au service de l'histoire. Nous le disions, les images quant à elles tendent, dans le langage de Gilles Deleuze, à poser des situations « purement optiques et sonores » qui rompent avec les situations sensori-motrices de l'image-action propre à l'ancien réalisme et au cinéma classique (Deleuze 1985) et surtout valent pour elles-mêmes. Rien d'étonnant dès lors, dans les œuvres plus récentes du réalisateur, de voir dominer un certain formalisme sur le fond, d'affirmer la primauté de l'acte cinématographique créateur et investigateur par rapport à l'enjeu de représentation-expression d'une réalité qui serait déjà là.

Cette hypothèse se trouve selon nous également renforcée lorsqu'on se rappelle la place laissée au hasard dans le travail du réalisateur, depuis la prise de vue jusqu'au montage final ou encore le fait de s'attacher aux scènes et de ne pas évoquer le sens qu'elles peuvent avoir, de manière à éviter une interprétation trop personnelle, comme ce fut le cas dans ses collaborations à l'écriture, notamment avec Barry Gifford pour *Lost Highway* :

« Sur *Lost Highway*, on n'a jamais une seule fois discuté de 'sens'. On était sur la même fréquence, on allait dans la même direction, et donc beaucoup de choses sont restées implicites. On a parlé, mais ça peut s'avérer dangereux. Quand les choses deviennent trop précises, le rêve s'arrête »⁷³

Tout concourt ainsi, comme Sihem Siadou en faisait l'hypothèse pour le Nouveau Roman ou Gilles Deleuze pour le Néoréalisme italien, à la création d'un espace (cette fois filmique) clos, peuplé de situations optiques et sonores pures, dont chaque composante est maîtrisée par l'auteur (ici, le réalisateur), cet espace valant pour lui-même et non pour ce qu'il est censé représenter. « Dans le cinéma de Lynch, l'image ne se règle pas sur la structure d'un monde préexistant, mais l'invente et, davantage, le réinvente constamment » (Dufour 2004, p. 17).

Accéder de manière plus fidèle au sens du récit : une fausse piste ?

La mise en retrait du personnage et de l'intrigue ainsi que l'interrogation fondamentale sur le rapport entre le fond et la forme, le contenant et le contenu, relèverait donc, tout d'abord, comme cela était le cas pour les théoriciens du Nouveau Roman, les tenants du roman postmoderne ou du nouveau cinéma, d'une nécessité de renouvellement du roman ou du cinéma en les affranchissant de certaines contraintes inutiles (et coûteuses⁷⁴), mais également, c'est essentiel, d'une autre manière plus fidèle d'accéder au réel en ne le réduisant pas à l'univers du roman ou du film, mais en en faisant un objet de quête.

Dans les œuvres récentes de David Lynch, la volonté de raconter conduit également à une volonté de rendre plus accessibles certaines réalités auxquelles un récit classique ne pourrait donner accès, ou alors imparfaitement – ou encore, ce qui est pire, du seul point de vue du narrateur. Nous découvrons alors que ce que mettent en scène ces films, ce sont peut-être avant tout des *dramas contemporains*⁷⁵ auxquels les spectateurs peuvent s'identifier. Au premier regard, ils ne parlent en fait que de l'usure d'un couple dans la tourmente de la décadence de

⁷³ *Entretiens avec Chris Rodley*, p. 170.

⁷⁴ C'est bien un des arguments des tenants de la Nouvelle Vague que de permettre un cinéma hors des studios, plus spontané et donc plus accessible financièrement.

⁷⁵ Et, ce faisant, nous inscrivant en faux par rapport aux tentatives d'inscrire les œuvres de Lynch dans le registre du fantastique, même s'il emprunte à cette esthétique comme à de nombreuses autres (le soap, la comédie, le film noir, notamment).

Los Angeles (mais n'est-ce pas le cas de toutes les existences citadines ?), de la désillusion d'une jeune actrice qui fait face à la réalité des studios et de la vie à Hollywood (mais n'est-ce pas le cas de tout artiste face au « système » ?) ou de la difficulté d'être une femme dans une société qui leur assigne des rôles – au sens théâtral (celui d'actrice de fiction pour Nikki) ou sociologique⁷⁶ (celui de *call girl* pour « la jeune fille perdue ») – dans lesquels elles se trouvent enfermées. Ce serait donc sur la rupture et la fragmentation, les fêlures et les éclats, les images-fantômes et les liens-fantômes qu'il nous faudrait avant tout compter pour nous approprier un film qu'il serait alors possible de saisir comme un collage d'éléments épars provenant, comme dans une certaine littérature postmoderne, « d'une dissémination des messages dont l'excès même renvoie à l'hypertrophie de l'espace culturel américain [...] des fragments du rêve américain » (Gontard 2013, pp. 100-101) ou de son cauchemar.

Tout en développant de multiples récits que ne relie que ce qui les sépare, les œuvres récentes de Lynch ne raconteraient peut-être rien d'autre que cette fragmentation du réel : celui d'une actrice schizophrène aux prises avec la violente réalité de son milieu ? Celui d'une industrie du cinéma qui se perd ? Ou celui d'un réalisateur qui témoigne de sa propre rupture avec ce milieu et de son propre éclatement dans une multitude d'expérimentations dans le champ de la peinture et des arts graphiques, du multimédia, de la télévision, de la musique (chacun de ces arts étant bien représentés dans l'œuvre avec David Lynch pour principal auteur) ?

Vu sous cet angle, qui ne nous semble pas totalement à rejeter (ces œuvres ont bien un auteur et cet auteur est bien porteur d'une vision du monde), il y aurait donc un propos, un sens à « saisir » dans les films de David Lynch que nous pourrions non seulement comprendre, mais dont nous pourrions, plus fondamentalement, faire l'expérience à travers les personnages, les situations qu'ils vivent et l'émotion que suscitent à la fois les situations mais aussi le jeu de fragmentation et de liaison qui les met en scène. Toutefois, se limiter à cet aspect serait sans doute trahir, en partie au moins, l'intention d'un réalisateur qui se refuse toujours à s'exprimer sur les interprétations de ses films (également, nous l'avons vu, avec ses collaborateurs).

Ce serait également sous-estimer son cinéma que de considérer que son recours à certaines formes narratives, notamment à la rupture, ne consisterait qu'à découvrir un *déjà-là* que le réalisateur aurait disposé, dissimulé à la vue du spectateur ou à la manière d'un *puzzle* qu'il faudrait reconstituer. À bien des égards, chacun de ces films – et en particulier *Inland Empire* – résistent à une interprétation univoque : il a toujours quelque chose qui ne « colle pas »,

⁷⁶ Erving Goffman, notamment définit le rôle comme la multitude de capacités, de fonctions manifestées sur scène ou en coulisse de la vie sociale (Goffman 1974, p. 136).

suggérant non pas une incohérence (nous avons résolu cette question d'emblée), mais bien qu'il y a aussi quelque chose *au-delà* non seulement du récit, mais de la narration elle-même.

Élaborer un espace réflexif : confronter le spectateur au hors-champ existentiel

Comme l'exprime Éric Dufour au sujet d'*Eraserhead*, mais nous pouvons assumer que cette analyse vaut pour tous les films de notre corpus, « s'il n'y a pas proprement de récit, c'est parce qu'il y a autant de récits que d'interprétations (et que ces interprétations sont contradictoires et donc incompatibles). Autrement dit, ce qui est essentiel ici, ce n'est pas [...] 'le récit' ou 'l'histoire' (deux concepts impliqués l'un dans l'autre), mais la structure pour ainsi dire formelle, l'articulation des images et des sons qui sous-tend les récits c'est-à-dire les interprétations narratives » (Dufour 2018, p. 21). C'est aussi se rappeler, avec Gilles Deleuze, que le cinéma n'est ni une langue ni un langage qu'il faudrait traduire pour accéder à une vérité qui serait *déjà-là*, mais un « énonçable » (Deleuze 1983, p. 342).

Il nous apparaît davantage que ce que tente le réalisateur, et qui nous ramène à certains fondamentaux de ce que représente le cinéma contemporain, c'est davantage la création d'un *espace réflexif* au sein duquel, guidé par les signes et les propositions narratives et de mise en scène, le spectateur doit non seulement assumer, de manière plus ou moins active et consciente, de faire partie de « l'acte narratif producteur et, par extension, [de] l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle elle prend place » (Genette 1983 ; p. 72), mais aussi, plus fondamentalement, qu'aucun sens ne peut advenir sans lui. C'est ainsi, pour Stanley Fish qui étudie cette dynamique dans le champ du roman, que « lire c'est faire », c'est-à-dire que « les significations ne sont la propriété ni de textes stables et fixes ni de lecteurs libres et indépendants, mais de communautés interprétatives qui sont responsables à la fois de la forme des activités d'un lecteur et des textes que cette activité produit » (Fish, 2007, p. 55).

Chez Lynch, mais nous pourrions le dire d'autres réalisateurs⁷⁷, le spectateur est renvoyé à lui-même en tant que partie prenante du dispositif, sommé de s'impliquer et de s'interroger : qu'est-ce que je regarde et pourquoi me le montre-t-on ? Ou plus fondamentalement : que puis-je en faire ? Si nous considérons que les ruptures, les fêlures, les éclats, les images-fantôme et les liens-fantômes relèvent bien aussi du hors-champ, c'est au spectateur qu'il appartient de « combler le vide », d'imaginer les contrechamps et ce qui se dissimule dans l'ombre (Lafond

⁷⁷ Eric Dufour établit à ce niveau un parallèle avec le travail de Michael Haneke auquel il consacre également une analyse approfondie ayant pour thème central le Mal (Dufour 2014), thème qu'il développait d'ailleurs dans une précédente analyse sur *Les monstres au cinéma* (Dufour 2009). Mais nous le retrouvons également chez Kieslowski ou Tarkovski auxquels Slavoj Žižek, avec David Lynch, consacre une analyse lacanienne allant dans ce même sens (Žižek 2005). Mais la liste est évidemment beaucoup plus longue.

2007), d'enjambrer les ellipses (Nacache 2001), de faire sens dans le flou (Pisano 2013), de penser « hors du cadre » (Aumont 2007), ou encore de donner une cohérence aux fragments déliés que composent la succession de plans constitutifs du langage cinématographique, mais ici désarticulés.

Pour ce faire, le spectateur ne peut en appeler qu'à ce qui est *déjà-là*, qu'il s'agisse d'indices laissés par le film mais surtout de ses propres expériences, de ses propres angoisses, de son imagination, de son intelligence ou encore de sa culture, de son empathie ou de son humanité. En d'autres termes, le spectateur confronté à l'absence du hors-champ ne peut juger qu'avec ce qu'il est, au départ de ce qu'il pense et de ce en quoi il croit déjà : il ne peut que *pré-juger*. Mais, s'il est effectivement une ressource en ce qu'il aide le spectateur dans son appréhension du film, le préjugé peut aussi se révéler être un « piège à penser » : peut-être n'y a-t-il rien de tapis dans l'ombre, peut-être avons-nous tort de croire à la culpabilité de tel personnage, voire au récit qui nous en est fait ? Comme dans la vie sociale, le préjugé est aussi une manière préconçue de se saisir des choses qui nous amène à adopter des routines et à suspendre notre esprit critique. Il faut alors bousculer les habitudes : c'est la fonction même que remplit la rupture dans la narration.

C'est cette dimension critique, nous l'avons dit, que tentent aussi de réactiver le Nouveau Roman, la littérature postmoderne et le nouveau cinéma, non pas en nous disant ce que nous devons penser mais en nous amenant à penser par nous-mêmes et *sur* nous-mêmes. Si nous repartons de l'idée selon laquelle le manque de caractérisation des personnages favorise l'identification du spectateur, nous pourrions aussi postuler chez David Lynch une intention qui dépasse celle d'une simple dénonciation du sort réservé à certains dans la machine hollywoodienne. C'est peut-être aussi le regard que peut porter le spectateur sur lui-même qui lui est renvoyé en miroir : qu'aurions-nous fait à la place de Fred ? Aurions-nous commis les mêmes erreurs que Diane ? Sommes-nous, comme Nikki, prisonniers de certains déterminismes ? Comment, en dépit de ces épreuves, conservons-nous notre cohésion et notre santé mentale ? C'est à ce niveau proprement existentiel que s'impose la crise, une crise sociale dont parle de manière centrale Marc Gontard (2013) et qui motive un autre rapport à la modernité.

Nous serions en d'autres termes tous des personnages lynchiens. Pour reprendre le propos que Gilles Deleuze emprunte à Bergson, « notre existence actuelle, au fur et à mesure qu'elle se déroule dans le temps, se double ainsi d'une existence virtuelle, d'une image en miroir. Tout moment de notre vie offre donc ces deux aspects : il est actuel et virtuel, perception d'un côté

et souvenir de l'autre ». À l'image de Fred, de Diane ou de Nikki, nous serions nous-mêmes fragmentés et en errance, comme le sont les personnages du cinéma de l'image-temps. Mais Deleuze ajoute alors que « (...) celui qui prendra conscience du dédoublement continu de son présent en perception et en souvenir (...) se comparera à l'acteur qui joue automatiquement son rôle, s'écoutant et se regardant jouer » (Bergson 1919, cité par Deleuze 1985, p. 106) et sera donc susceptible, par identification et par « effet miroir » (c'est bien, rappelons-le encore, l'origine étymologique du concept de réflexivité) d'en tirer un enseignement sur lui-même. C'est peut-être à cette fonction d'identification, mais surtout à cette prise de conscience de notre dualité/fragmentation que s'emploie la fragmentation des personnages, des récits et des images dans la narration lynchienne. Nous les montrons dans leur inconsistance ou dans leur incohérence, c'est aussi nous interroger sur notre propre consistance, nos propres motivations et notre apparente cohérence : c'est, par la forme, nous ramener au fond.

Faire confiance au spect-acteur mais l'accompagner : entre engagement et distanciation

En retour, le réalisateur reconnaît proprement, dans sa démarche, le spect-acteur comme compétent à assumer lui-même ce travail critique, avec le support de l'image et des sons (ce qui relève cette fois d'une posture critique que l'on pourrait davantage qualifier de compréhensive⁷⁸ voire de clinique⁷⁹). C'est à ce niveau, nous le pensons, que l'usage de la rupture dans la narration est essentiel en ce qu'il rend possible cette appropriation : la rupture précipite la crise, mais sa mise en forme accompagne aussi le spectateur. Il ne s'agit pas de « balancer » ce dernier dans la crise du récit comme le font certaines propositions cinématographiques extrêmes ou expérimentales, comme on balancerait un nageur débutant au beau milieu de la grande profondeur en espérant qu'il surnage.

Le mouvement qui lie le spectateur au film est plus subtil et renvoie davantage à la dynamique alternant « engagement et distanciation », mouvement théorisé par le sociologue et historien Norbert Elias (Elias 1983)⁸⁰ comme ressource essentielle au travail réflexif. C'est ce qui explique alors ce recours aux « doubles récits » et aux « doubles narrations » (l'une plus

⁷⁸ Qui postule « une reconnaissance du sujet comme producteur de connaissances sur sa situation » et se pense comme « une démarche de co-construction » qui impliquerait ici le réalisateur et le spectateur. Cf. Fabienne Hanique, 2009, « Enjeux théoriques et méthodologiques de la sociologie clinique », *Informations sociales*, n° 156, 2009, pp. 32-40.

⁷⁹ Qui accompagne le sujet dans « le dévoilement et le dépassement des déterminations sociales et psychiques qui le dominent ». Cf. John Cultiux, Pascal Fugier et Xavier Léon, *Démarches cliniques et émancipation*, Paris, L'Harmattan, 2021.

⁸⁰ L'auteur y développe l'idée selon laquelle « la possibilité de toute vie de groupe ordonnée repose sur l'interaction, dans la pensée ou l'activité humaines, d'impulsions dont les unes tendent vers l'engagement et les autres vers la distanciation. Ces impulsions peuvent entrer en conflit les unes avec les autres, lutter pour la prééminence ou passer des compromis et se combiner selon les proportions et les formes les plus diverses. En dépit de toute cette diversité, c'est la relation entre ces deux pôles qui détermine le cours des actions humaines » (Elias 1983, p. 10).

hollywoodienne et accessible, l'autre plus « auteuriste ») dans *Lost Highway* et *Mulholland Drive* (mais auquel renonce *Inland Empire* dans lequel il est dès lors plus difficile voire impossible de surnager) : permettre au spectateur d'être à la fois, mais alternativement, dans le film en se laissant prendre par un récit plus linéaire (celui de Betty et de Pete, par exemple) et de s'en dégager pour en questionner les propositions et les hors-champs d'un point de vue plus externe.

Cette hypothèse qui postule une intention d'émancipation dans le cinéma de Lynch, mais que nous ne développerons pas davantage, n'est peut-être pas si extravagante qu'elle y parait si on se reporte aux propos du réalisateur lui-même dans de nombreuses interviews, mais surtout à son engagement, depuis 2005, dans le développement de la *David Lynch Foundation For Consciousness-Based Education and World Peace*, dont la vocation à la fois pacifiste mais également émancipatrice vise à donner accès aux enfants et aux exclus à la pratique de la méditation transcendantale. Il s'agit peut-être bien pour lui, dans son cinéma comme dans ses engagements, de favoriser ce retour introspectif et intime (il se montre davantage réservé sur des dispositifs intersubjectifs comme la psychanalyse) à des fins notamment créatives comme l'illustre la genèse de ses œuvres, mais plus fondamentalement encore existentielles. De la rupture existentielle qu'il a connue dans son rapport à l'art (elle-même émaillée de fêlures et d'éclats), à la crise qu'il veut susciter chez le spectateur, la boucle est bouclée.

Conclusions

Si nous nous accordons sur le fait que conclure ne signifie pas fermer, quelles ouvertures permettent les quelques développements et les quelques réflexions qui composent ce mémoire ?

En premier lieu, nous pouvons en revenir à l'objet même qui animait son écriture : l'enjeu de mieux comprendre les *formes* et *fonctions* d'un procédé narratif littéraire et sa transposition dans le champ cinématographique. À ce niveau, nous ne pouvons que rappeler que toute création cinématographique n'est que le résultat d'un collage entre des fragments d'images et de son (des scènes souvent tournées dans le désordre, des bruitages, un accompagnement musical...). Toutefois, si le cinéma classique s'attache à dissimuler cette fragmentation au travers de liaisons lisibles et par la recherche d'une continuité narrative, le recours à la rupture dans la narration s'attache au contraire à la rendre visible voire à l'exhiber, c'est-à-dire à en faire un ressort narratif destiné notamment à rendre compte de la fragmentation du réel lui-même et de la crise de la représentation à laquelle elle conduit.

Nous avons montré ensuite sur quels « points de rupture » peut s'envisager une narration littéraire ou filmique qui, ne se voulant pas totalement expérimentale ou sensorielle, souhaite parler du réel et l'intérêt qu'il y a, à ce niveau, de s'émanciper de personnages cohérents, d'une trop grande linéarité des arcs narratifs ou d'images trop explicites. Toutefois, ce geste de fragmentation – qui est étroitement lié, sur le plan étymologique à celui de l'analyse – n'est qu'un premier mouvement auquel doit encore succéder le travail de mise en lien – ou de synthèse –, en procédant notamment par des liaisons-fantômes (la juxtaposition des scènes ou des faux raccords) ou en jouant sur l'ambivalence des situations ou des personnages (au travers d'effets de dédoublement, de continuités thématiques ou de forme). Fragmentation et liaisons-fantômes composent ensemble cette figure qu'est la rupture dans la narration, faisant de celle-ci une figure du hors-champ cinématographique.

Ces conditions de forme auraient enfin, pour objet, de permettre l'élaboration d'un rapport plus réflexif à l'image, au récit, mais aussi au réel qu'ils sont censés non pas dupliquer mais évoquer. Plus précisément, c'est dans l'espace ouvert par la rupture dans la narration que peut s'impliquer le spectateur, véritable sujet (au sens psychanalytique) de chacun de ces films. Lorsque nous avons constaté combien la forme peut, dans la narration, l'emporter sur le fond, c'est pour revenir immédiatement à l'idée que la forme peut aussi conduire au fond. Le Nouveau Roman, la littérature postmoderne, le nouveau cinéma et donc le cinéma de David Lynch prennent ainsi acte, à travers leurs choix de narration, de la complexité du réel et de la nécessité de mettre le récit en crise pour en rendre compte.

En ce sens, si nous nous sommes intéressés centralement aux œuvres récentes de David Lynch, non pour les défendre (si tant est qu'il en aurait besoin) ou les expliquer (ce qui n'aurait pas beaucoup plus de sens), les quelques éléments d'analyse pourraient être mobilisés dans l'analyse d'autres œuvres cinématographiques issues d'autres réalisateurs qui, s'ils ne sont pas proprement lynchiens comme on le suggère parfois abusivement, s'inscrivent dans un même projet à la fois esthétique et critique. Nous pensons, sans prétention à l'exhaustivité ou à enfermer qui que ce soit dans une quelconque case, à des réalisateurs aussi passionnants que : Darren Aronofsky – avec *Pi* (1998), *Requiem for a Dream* (2000), *Black Swan* (2010) ou *Mother!* (2017) –, Apichatpong Weerasethakul – avec *Oncle Boonmee* (2010) ou *Memoria* (2021) –, David Lowery – avec *A Ghost story* (2010) –, Gaspard Noé – avec *Irréversible* (2002), *Enter the Void* (2009), *Climax* (2018) ou *Vortex* (2021) –, Michael Haneke – avec *Funny Games* (1997), *Caché* (2005) ou *Amour* (2012) –, ou le (à mon sens) sous-estimé Richard Kelly – avec *Donnie Darko* (2001), *Southland Tales* (2006) ou *The Box* (2009).

Le propos central de leurs œuvres n'est certes pas la dénonciation d'un Mal hollywoodien ni de nous convertir à la méditation transcendantale, mais bien, plus largement, de nous inscrire dans un mouvement réflexif sur notre rapport à la société et à nous-mêmes par le biais d'un dispositif à la fois esthétique et sensoriel qui nous implique dans ce travail. Chacun de ces cinéastes de la rupture, à sa manière, nous invite à une exploration, tout d'abord de l'acte de création lui-même et de ce qu'il a de profondément existentiel mais aussi de profondément critique, ensuite du monde dans lequel il se déploie, prend sens mais lutte également, enfin de nous-mêmes en tant que personnages « lynchiens ».

Références

- Achemchame, J. (2010), *Entre l'œil et la réalité : le lieu du cinéma. Mulholland Drive de David Lynch*, Paris, Publibook.
- Adjiman, R. (2002), *L'émergence du sens du spectateur, au cours de la projection cinématographique : une approche communicationnelle et cognitive*, Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication. Université de Montpellier 1.
- Allemand, J.-M. (1996), *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses Marketing
- Arnaud, D. (2001) « Lost Highway de David Lynch. La mort à l'œuvre. L'œuvre à mort ? » in Murielle Gagnebin (sous la dir.), *Cinéma et inconscient*, Seyssel, Éditions Champ Vallon.
- Aumont, J. (2007), *L'œil interminable*, Paris, Éditions de la différence.
- Baroni, R. (2009), « Généricité ou stéréotypie ? », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n° 17, mis en ligne le 11 juillet 2011, consulté le 6 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/1090>.
- Baudrillard, J. (1990), *La transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée.
- Belhadjin, A. (2009), « Le jeu entre stéréotypes et narration dans le roman noir », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n°17, mis en ligne le 16 décembre 2009, consulté le 06 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/1089>.
- Bellavita, A. (2008), *David Lynch, a cura di Paolo Bertetto*, Venezia, Marsilio Editori.
- Benda, J. (1945), *La France byzantine ou le Triomphe de la Littérature pure*, Paris, Gallimard.
- Bergala, A. (1995), « La contagion » in Aumont, J. (dir.), *L'invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Paris, Cinématique française/Musée du cinéma.
- Bergson, H. (1959), *L'énergie spirituelle. Essais et conférences*, Paris, Presses universitaires de France.
- Boillat, A. (2005), « L'éclatement du personnage chez Lynch », *Décadrages*, 4-5, pp. 48-61.
- Chemartin, P. & Dulac, N. (2005), « La femme et le type : le stéréotype comme vecteur narratif dans le cinéma des attractions », *Cinémas*, 16(1), 139-161.
- Cultiaux J., Fugier, P et Léon, X. (2021), *Démarches cliniques et émancipation*, Paris, L'Harmattan, 2021.
- Deleuze, G. (1983), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1972), *L'anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit.
- Dufays, J.-L. (1994), *Stéréotype et lecture*, Paris, Mardaga.
- Dufays, J.-L. (2001), « Le Stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature », in *Marges linguistiques*, pp. 19-30.
- Dufour, E. (2008), *David Lynch : matière, temps et image*, Paris, Vrin.
- Dufour, E. (2009), *Les monstres au cinéma*, Paris, Armand Colin.
- Dufour, E. (2014), *Qu'est-ce que le mal monsieur Haneke ?*, Paris, Vrin.

- Dulong, G. (2012), *Pour une poétique des effets spéciaux dans les films de fantasy de 1990 à 2010 : un nouvel art de raconter ?* Thèse de l'Université Michel de Montaigne (Bordeaux III).
- Durand, P. (2004), « Lieu commun et communication. Concepts et application critique », Durand, P. (dir), *Médias et censure. Figures de l'orthodoxie*, Liège, Éditions de l'ULg.
- Elias, N. (1993), *Engagement et distanciation*, Paris, Seuil.
- Escola, M. (2009), *Le clou de Tchekhov. Retours sur le principe de causalité régressive*, [En ligne], http://www.fabula.org/atelier.php?Principe_de_causalite_regressive-_ftnref21, consulté le 8 mars 2022.
- Fish, S. (2007), *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les prairies ordinaires / Éditions Amsterdam.
- Fortier, F. (2010). « La problématisation de l'autorité narrative dans la fiction québécoise : modalités et perspectives », *Voix et Images*, 36 (1), pp. 97-112. [en ligne] <https://doi.org/10.7202/045237a>, , consulté le 15 mars 2022.
- Gardies, A. (1983), *Le cinéma de Robbe-Grillet, essai sémiocritique*, Paris, Albatros.
- Genette G. (1966), « Frontières du récit », in *Communications*, 8, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit, pp. 152-163
- Genette, G. (1969), *Figures II*, Paris, Seuil.
- Genette, G. (1983), *Figures III*, Paris, Seuil.
- Goliot-Lete, A. & Vanoye, F. (2015), *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin.
- Gontard, M. (2003), *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, [en ligne] https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870/file/Le_Roman_postmoderne.pdf, consulté le 15 novembre 2021.
- Gontard, M. (2013), *Écrire la crise. L'esthétique postmoderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes
- Gourdeau, G. (1993), *Analyse du discours narratif*, Paris, Éditions Magnard.
- Greimas, A. J. (1966), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- Guillemette, L. & Cossette, J. (2006), « La coopération textuelle », dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, Québec, Rimouski.
- Hanique, F. (2009), « Enjeux théoriques et méthodologiques de la sociologie clinique », *Informations sociales*, n° 156, 2009, pp. 32-40.
- Jauss H. R. (1978), *Pour une Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- Jost, F. (2012), « La promesse des genres. Comment regardons-nous la télévision ? ». *Revista Rastros Rostros*, Universita cooperativa Colombia, 2012.
- Jullier, L. (2016), « Le cinéma comme forme de communication floue », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 9 | 2016, [En ligne] <http://journals.openedition.org/rfsic/2208>, consulté le 29 novembre 2021.
- Lafond, F. (2007), *Les figures de la peur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Lamontagne, A. (1998), « Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique », *Études littéraires*, 30(3), pp. 61–76.
- Legrand, M. (1993), *L'approche biographique. Théorie et clinique*, Paris, Hommes et perspectives.

- Martin, P. (2010), « Le flou du peintre ne peut être le flou du photographe », *Études photographiques*, n°25, pp. 180-209.
- Murcia, C. (1998), *Nouveau roman. Nouveau cinéma*, Paris, Nathan université, Collection Lettres 128.
- Nacache, J. (2001), *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris, L'Harmattan.
- Pisano, G. (2013), « Le flou au cinéma. Du flou comme esthétique de l'écart au flou pour le flou » in Martin, P. et Soulages F. (dir.), *Les frontières du flou*, Paris, L'Harmattan, pp. 161-173.
- Propp, V. (1965), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.
- Raynaud, C. et Vernon, P. (dir.) (1995), *Usure et rupture - breaking points*, Tours, Presses universitaires François Rabelais.
- Ricardou, J. (1971), *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil.
- Ricœur, P. (1986), *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986
- Robbe-Grillet, A. (1963), *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Éditions de Minuit.
- Robbe-Grillet, A. (1972), *Nouveau roman : hier, aujourd'hui. Problèmes généraux*, Paris, UGE, coll. « 10/18 ».
- Saidah, J.-P., 1993, « L'écriture de la discontinuité autour de 1830 », in Y. Vadé (dir.), *Écritures discontinues*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux.
- Sarraute, N. (1959), *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard.
- Schefer, J.-L. (1999), *Images mobiles*, Paris, P.O.L.
- Seknadje, E. (2010), *David Lynch. Un cinéma maléfique*, Paris, Camion Noir.
- Sidaoui, S. (2010), *Figures du sujet dans la narration des années 1990-2000 : une approche socio-poétique de la narration discordante. Thèse de l'Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III.*
- Smolders, O. (1997), *Eraserhead, un film de David Lynch*, Crisnée, Yellow Now.
- Sternberg, M. (1978), *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Thiellement, P. (2010), *Trois essais sur Twin Peaks*, Paris, Puf.
- Thiellement, P. (2018), *Sycamore. Sickamour*, Paris, Puf.
- Vernet, M. (1991), « Discours de la fiction », *Protée*, 19/1, *Narratologies : états des lieux*, pp. 61-64.
- Viëtor, K. (1986), *Théorie des Genres*, Éditions du Seuil, 1986.
- Wagner, F. (2012), « Des coups de canif dans le contrat de lecture », *Poétique*, 4-172, pp. 387-407.
- Zernik, C. et Zernik E. (2019), *L'attrait des fantômes*, Crisnée, Yellow Now.
- Zizek, S. (2005), *Lacrimae rerum. Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch*, Paris, Éditions Amsterdam.

