

JEAN-CLAUDE POLACK,  
MARCO CANDORE

## David Lynch, *Inland Empire*, un cinéma de la folie et de la déterritorialisation

« *Le tout a peut-être une logique, mais hors de son contexte, le fragment prend une valeur d'abstraction redoutable.* »

David Lynch

**Marco Candore** – Avec l'objet cinématographique, dès sa naissance – par exemple avec Méliès, on est très vite, très tôt confronté à l'illusion/l'illusionnisme, mettant en doute ou en question Réel, temporalité, identité(s)... Se met en place un jeu de passages entre les mondes, à la Lewis Carroll, que certes le théâtre avait depuis longtemps déjà exploré mais dont la nature même du cinématographe, sa technologie multiplient les possibles.

Avec *Inland Empire*, dernier volet de la « trilogie de l'effroi » après *Lost Highway* et *Mulholland Drive*, on a affaire, entre autres, à des écrans qui se regardent : écran de télévision, écran de cinéma, l'écran de nos propres yeux, les nôtres, de spectateurs, et ceux de la principale protagoniste, pour ne pas dire l'unique, puisque tout le film, pratiquement, passe par/à travers son « regard » : Nikki Grace/Susan « Sue » Blue (Laura Dern). Pourtant on ne sait plus très bien, toujours à travers ces écrans ou par un subtil jeu de champ/contre-champ, qui regarde quoi ou qui ; les lapins d'une sitcom improbable ; la supposée putain polonaise ; le film en train de se faire... Et de quel film s'agit-il au juste ? Et qu'est-ce qui est en train de se faire ? Un film, vraiment ? Auquel nous serions conviés, ayant payé notre place, nous, spectateurs ? Ou encore d'un autre film, ou de tout autre chose ? Dans quels emboîtements/agencements sommes-nous pris ? Il n'y a pas, dans *Inland*

*Empire* « un seul » film mais une « meute » de films pourrait-on dire : on apprend assez tôt que le « film en train de se faire », *On High in Blue Tomorrow*, est lui-même le remake d'un projet qui a mal tourné...

**Jean-Claude Polack** – Partons des affinités de l'œuvre de Lynch en général et d'*Inland Empire* en particulier, avec la folie. Cette question existe depuis longtemps dans le cinéma : l'approche du rêve, du délire, de l'hallucination. Ici le film s'échappe complètement d'un souci de représentation du moins telle que celle-ci a été configurée avant lui. *Inland Empire* visite davantage les incertitudes schizoïdes que le programme paranoïaque, même si l'ouverture du récit, un peu kafkaïenne, baigne dans un climat persécutif : la visite de la voisine polonaise, intrusive, questionnant, espionne, annonçant en substance à Nikki : *je sais des tas de choses sur vous...* On est d'emblée projeté dans quelque chose d'inquiétant. Pour la première fois, je comprends quel parti on peut tirer du commentaire que fait Deleuze sur *Matière et Mémoire* de Bergson et de sa notion d'*image*. Tous les êtres, non seulement vivants, pourraient être considérés comme des « images ».

Pour développer cela, Deleuze oriente sa réflexion sur le temps et le mouvement, et remet en question les catégories avec lesquelles la narration cinématographique pourrait sembler contrainte de s'accommoder : le passé/le présent/l'avenir. J'ai l'impression que la mise à l'écart de l'avenir comme catégorie mal délimitée se fait au profit d'un présent événementiel, qui inclut immédiatement le futur dans le processus irrépressible du *devenir*. Ce terme de *devenir* vient se substituer à l'*avenir*, qui n'est plus du *demain*, mais du « tout le temps », du « en cours ». Travail de resserrement et de la variation autour d'un présent ou s'imbrique à chaque instant le passé. C'est cette logique classique du temps que Lynch semble faire exploser dans un art de la *durée*. Tout au long d'*Inland Empire*, le visage de Laura Dern semble dire : « Qu'est-ce qui se passe ? ». Le plus souvent, c'est un visage angoissé parce que tout le film déverrouille la forme de compartimentation habituelle du récit : avec Nikki, on ne sait plus si on est « avant » ou « après », « aujourd'hui » ou « demain » ; ni où, ni qui elle est ou qui nous sommes.

**M. C.** – La question de la temporalité est centrale dans le film.

**J.-C. P.** – Tout à fait. Quand on est avec un schizophrène, que l'on commence à essayer de parler avec lui ou elle, on voit tout de suite qu'il va falloir se défaire d'un certain nombre de repères trop contraignants concernant le temps ; mais c'est aussi et surtout vrai de l'espace. Dans le film, on passe sans arrêt, en toute ubiquité, d'Hollywood à Lodz. On est

avec les putes de Los Angeles, puis dans des rues européennes enneigées, avec d'autres putes, en une autre époque. Toujours dans des villes désertées, vides, comme mortes – à se demander pour qui elles font les putes, elles sont si seules, comme dans ces photos prises par Lynch quand il découvre cette vieille ville industrielle, marquée par la guerre et l'histoire du cinéma. Ubiquité d'un temps insaisissable de passages, de devenirs, de retours en arrière ou de « répétitions » qui n'en sont pas ; chaque fois que l'on reprend une scène, c'est pour en modifier les aspects. Mobilité de l'espace, Los Angeles/Lodz, anglais/polonais. Il se peut que la personne qui vit cette histoire l'ait déjà vécue, qu'une autre personne ait vécu cette même histoire.

**M. C.** – La mise en abyme est très forte, comme s'il y avait des emboîtements, des collages possibles à l'infini : ainsi, les passages de sitcom des lapins sont issus d'un moyen-métrage en huit séquences, Rabbits, avec les deux actrices de Mulholland Drive, Naomi Watts et Laura Elena Harring ; le graffiti énigmatique, écrit/dessiné sur une porte métallique noire, dans une ruelle déserte, « AXXoN N. », est à l'origine une mini-série mise en ligne sur le site de Lynch en 2002... Le film abonde de signes, « trouant la toile » au propre comme au figuré, jusqu'à presque faire dialoguer les films de Lynch entre eux. Un graffiti comme un jeu de piste, un nombre qui revient en numéro de chambre d'hôtel... Tout cela contribue à l'égarement de Nikki, mais à un égarement « fléché », fonctionnant comme le fil d'Ariane dans le labyrinthe : elle suit les poteaux indicateurs, des indices, des signes qui peuvent n'être que ses propres émotions... (voir une suite p. 210)

**J.-C. P.** – Par rapport à *Mulholland Drive*, *Inland Empire* pourrait sembler faire marche arrière par rapport à ses images très « partielles », très « micro » d'animaux, d'objets, de parties du corps. Dans *Inland Empire*, il n'y a aucune « anomalie » morphologique en jeu, mais des affrontements, des figures plus tragiques, plus traditionnelles, pas de corps en morceaux, de citations animales. On baigne dans la jalousie et le meurtre. Ce n'est pas, cette fois, une approche « cosmique » qui l'intéresse. Lynch est moins éclaté. On a l'impression d'un centrage, au fond très dépouillé, autour de questions pouvant agiter un homme et une femme qui s'aiment ou se haïssent : se quitter, se tromper, se tuer... Intensités et souffrances. Des personnages presque stéréotypés, le mâle, en général, cruel, et la femme toujours victime. D'un côté, des femmes blessées, putes ou soumises. De l'autre, des hommes inquiétants, perfides. L'acteur, Devon, au début, est caricatural, diabolique. C'est presque un personnage de Grand-Guignol, la figure d'un méchant, digne d'un expressionnisme du temps du muet :

un perfide. Tandis que Laura Dern, en opposition, apparaît comme une figure angélique.

**M. C.** – Ce que l'on voit également dans *Twin Peaks, le film: Fire Walk With Me*. Vers la fin, dans la mystérieuse Chambre rouge, Laura Palmer flotte dans les airs: elle est devenue un ange. C'est récurrent chez Lynch, le Bien et le Mal, les forces obscures et la lumière. On retrouve cette problématique mystique aussi bien dans *Blue Velvet* (avec Laura Dern également) que dans *Lost Highway* avec la figure directement diabolique, fantastique/fantasmagique et morbide du Mystery Man – qui fait écho à l'affreux « Bob » de *Twin Peaks*. Le mal est littéralement incarné, le Diable existe bien: il est également présent dans *Inland Empire*, avec un jeteur de sort, un manipulateur, dont on dit qu'il est un fantôme. La voisine semble être un/son oracle. Mais le bien est le mal, à l'intérieur de chacun, à l'intérieur de la maison comme scène du monde, celle de l'enfer domestique: *Twin Peaks* (le film) encore, où tout se resserre dans la cellule familiale. Univers clos, occidental, une production très récente – nous ne sommes plus dans l'épique, notre Ulysse c'est Leopold Bloom et Pénélope, Molly. Une aventure d'alcôve et de salon. L'enfer se vit dans la cuisine, sur le canapé, dans des couloirs banals mais obscurs, où le banal devient un extraordinaire potentiel: que va-t-on découvrir en poussant la porte de la chambre? Los Angeles ou Lodz, de ce point de vue, c'est pareil: entrecroisements de l'espace, du temps...

**J.-C. P.** – Lynch pourrait donner l'impression d'un personnage assez fou, mais sa « schizoïdie » est très maîtrisée, presque didactique. Il s'agit de montrer la folie sans la *représenter*, en la suggérant, en éveillant l'émotion, une sorte de contagion affective, en donnant de l'importance aux équivoques du corps, bien au-delà des catalogues du fétichisme ou de la perversion. C'est un mode de provocation bien plus psychotique: une action, un événement, une émotion peuvent se concentrer sur un détail à la limite d'une figure reconnaissable. Tout en gardant puissance et énergie. *Inland Empire* est peut-être un schizo-film, plein d'inattendus et de paradoxes. On peut ainsi représenter la mort selon le mode très classique d'une lente extinction, avec un chœur réduit à quelques témoins indifférents... Cela devient possible, parce que ce n'est qu'une des pistes ou un des « plis » possibles d'une narration éclatée.

**M. C.** – ... Cette fausse fin résonne en effet comme telle. Lynch met en jeu différents ingrédients du récit, ce peut être la tragédie, la psychanalyse – autre forme de récit – mais il revisite à chaque fois ces récits, en « surface », il ne plonge pas, ne bascule jamais dans une seule forme de récit,

il survole des récits comme autant de possibles, des récits qui forment des tissus entre eux. L'image de Nikki perçant une toile de soie avec une cigarette ; dans un premier temps on ne voit pas ce qu'il y a derrière le trou, on voit un autre tissu, une autre trame : l'agencement de choses qui ne vont pas de soi, choses éparées mises ensemble dans une boîte à outils, composants pour un kit qui opère « de lui-même » dans sa rencontre subjective avec le spectateur. C'est un cinéma qui sollicite et associe très fortement le spectateur – trop pour certains !

**J.-C. P.** – Ce que nous dit Lynch, c'est qu'il faut complètement traverser les apparences, dans les deux sens, soit vers le macrocosme, soit vers le micro, le moléculaire, et là on est très proche de Deleuze – de Félix aussi, mais plus encore de Deleuze. Je pense à ce petit film où l'on voit Lynch dans un musée où sont exposées ses œuvres. Parmi elles, une boîte avec des mouches collées les unes à côté des autres. Comme ça, ça n'a pas l'air très intéressant, dit-il, mais Lynch nous fait remarquer que, sous chaque mouche, il a écrit un nom ! Chaque mouche a son nom, et là, ça change tout ! On travaille les mots en interaction avec des choses, on déterritorialise les mots en même temps que les objets. Il y a de l'*animisme* chez Lynch, mais aussi cette aperception de ce qu'il y a de plus infime. Les particules, les composantes infimes, la neige de la télé, les ions, les atomes, ça l'intéresse, ça envahit l'écran, en même temps que des sons et des bruits décalés. Comme Bergson, l'atome lui-même est une image, en relation avec des milliards d'autres images dans un système acentré, rhizomatique. Et parfois une image, qui n'est pas tout à fait comme les autres, qui ne présente qu'une seule face, réagit, vectorise une zone étroite de l'ensemble, donne une direction, sélectionne.

**M. C.** – Un thème revient assez souvent chez Lynch, c'est le Secret, ce qui est caché derrière la vitrine. Ainsi, les mafias, par exemple dans *Mulholland Drive*. Une autre façon d'aborder l'envers du décor.

**J.-C. P.** – Hollywood est la mafia des mafias ! Dans tous ses films, il y a un procès constant du maniérisme capitalistique hollywoodien, du fonctionnement dictatorial des institutions, du régime autoritaire de cette production. La position des mâles, la cruauté qui règne dans ce monde-là était déjà le thème de *Mulholland Drive*. La destruction programmée des belles stars broyées par ce système. Leur exécution, leur esclavage. Il décrit sur un mode baroque, comme rarement au cinéma, l'abjection de tous ceux qui exercent ou se soumettent au pouvoir.

**M. C.** – Dans *Inland Empire*, on a un parfait exemple du « kit » appliqué cette fois non pas à des animaux ou des morceaux de corps humains, mais

à la narration elle-même, extrêmement fragmentée, chaque fragment jouant pour lui-même et en regard avec un autre, sur n'importe quel plan, dans n'importe quel ordre pourrait-on dire – « par le milieu » -, comme micro-histoire pouvant abriter toutes les autres, un jeu de poupées russes à l'infini. Ainsi Jeremy Irons (le personnage du réalisateur) annonçant qu'il s'agit d'un remake, mais que ce premier film, dramatiquement inachevé, celait lui-même une autre histoire... Il s'agirait d'un conte ancien, tzigane... Les Balkans, les Tziganes, la presque parfaite image de la fragmentation, des nomades...

**J.-C. P.** – Lynch brouille sans arrêt les repères dans le temps et l'espace, tout en renouant ces éléments entre eux. Les parties *et* le « tout », la *recomposition* du *kit*. Il faut rappeler qu'il est plasticien, peintre, sculpteur et musicien. Il travaille de toutes les manières possibles. Ça finit par former un monde, où les arts communiquent entre eux. Revenons à Laura Dern : pour lui, c'est une des plus grandes actrices de ces cinquante dernières années, qui peut tout jouer, avec cette capacité de faire passer dans le visage tout ce qui l'habite. Il explique qu'il l'avait perdue de vue après *Sailor et Lula (Wild at Heart)*. Un jour, il la croise dans la rue. Laura Dern lui annonce que, justement, elle allait passer le soir : depuis un mois, elle était devenue sa voisine. C'est exactement le début d'*Inland Empire*.

**M. C.** – Refaisons un détour sur la tension entre cinéma, rêve et folie.

**J.-C. P.** – Le rêve a été capturé par la psychanalyse, par Freud, qui en a donné une approche absolument magnifique, mais qui en même temps a délimité une espèce de cadre : il l'a *mis en scène*, une scène surdéterminée par le dispositif analytique lui-même : le divan, le fauteuil, « vous me racontez », « j'écoute »... Le rêve, pour lui, est un *récit*. Dans *La Maison du Docteur Edwardes (Spellbound)* de Hitchcock, c'est tout à fait clair. Il y a une intrigue policière, un *thriller* : est-ce que le personnage du nouveau directeur d'une clinique psychiatrique est un assassin ? Est-ce un imposteur ? Qui est le véritable Dr Edwardes ? Ingrid Bergman, elle aussi psychiatre, l'emmène voir son vieux psychanalyste pour connaître la vérité. Puis il y a la fameuse séquence du rêve, avec les décors de Dalí. Une multitude de choses, signes, fantômes... qu'on va ramener à un récit. Et c'est sur ce récit que l'on travaille : sur des mots. Quand Edwardes (Gregory Peck) raconte son rêve, il parle très peu de ses émotions : c'est très descriptif, rien n'est dit des sensations ou de la perception. Aucune approche esthétique ne tente de décrire son rêve. L'approche sensorielle est dans le *décor*. Nous, spectateurs, nous pouvons ressentir des choses : nous *voyons* le rêve. C'est la peinture de Dalí qui nous permet de retourner à ce monde « pathique » de

sensations et de perceptions qui n'intéresse guère le psychanalyste, et reste méconnu de l'« analysant ». Comme si ce n'était pas important.

**M. C.** – Par les rêves, le cinéma avant le cinéma?

**J.-C. P.** – Le cinéma n'a pas les contraintes spatiales et temporelles de la scène théâtrale. Le rêve peut se dérouler dans une infinité d'espaces différents, ou dans un espace qui n'en est pas un, *No man's land*, dans des moments qui sont plutôt de l'ordre de la durée que de la temporalité elle-même. Indatables. Très souvent c'est comme ça: il y a certes un avant, un après, mais c'est tout ce que l'on peut dire. Il y a un devenir, des condensations... Je rêve souvent de villes composées, hybrides, par exemple d'une ville qui serait Venise + Londres + New-York + Amsterdam, lieu en constante expansion, « Venilonyorkdam » où je reviens souvent et me reconnais dans ses quartiers et monuments... Le cinéma peut se placer en amont du rêve, dans ce phénomène d'émergence dont Daniel Stern parle quand il évoque le nouveau-né. Le cinéma travaille à fond avec ces matériaux, la perception des sons, de la lumière, sans avoir nécessairement le souci de les organiser dans une unité narrative. Avec un film comme *Inland Empire*, Lynch joue de toutes sortes d'ubiquités, et spatiales, et temporelles. Lynch n'a très probablement pas lu *Image-temps* ou *Image-mouvement*. Pourtant son cinéma, et ce film en particulier, apparaissent comme exemplaires, une mise à l'essai de l'introduction que Deleuze donne à son travail sur la « pensée-cinéma ».

**M. C.** – Passé et présents sont indistincts.

**J.-C. P.** – C'est ce passage incessant que l'on pourrait appeler le *devenir*. On peut penser que le cinéma numérique va accentuer cet aspect, en se libérant de la nécessité de prendre des images pour les reconstituer... Pas d'images fixes, on est dans le *mouvement numérisé*. Un travail presque abstrait sur la luminosité, l'intensité. Tout ça est exclu du rêve freudien, ou lacanien, encore plus! Pour Lacan, par définition, l'image est trompeuse. Elle nous éloignerait de je ne sais quelle vérité du Désir. Chez Lynch c'est tout le contraire. On va aux sources mêmes: de la panique, de l'angoisse. Et l'angoisse, c'est quand on n'y comprend plus grand-chose. C'est sa définition même: une terrible peur d'on ne sait quoi. C'est la *phobie* par excellence, l'*angoisse*, extrême. L'« hystérie d'angoisse » disait Freud. Autant de choses que peut travailler le cinéma. Au théâtre, on est tout le temps rassuré. Au cinéma, il y a une mise en condition, une pression, une situation hypnotique, comme le dit bien Raymond Bellour dans *Le Corps du cinéma*. Une situation d'influence. Une volonté qui impose de t'accrocher dans des zones peu connues, seulement balisées par des élé-

ments d'une sémiotique non-signifiante : *la machine asignifiante* en effet. Sémiotique difficile à comprendre, à interpréter, sous l'angle de sa cohérence ou de sa vérité, mais d'une efficacité sensorielle, perceptive et émotionnelle remarquable ! On est mis en réaction, c'est ce que dit Bergson et que commente Deleuze : nous sommes des images appelées par d'autres images. Parfois un complexe d'actions-réactions et donc d'émotions, un ressenti neuro-végétatif, corporel, profond, innommable. Nous sommes *affectés*. Si Laura Dern est une actrice extraordinaire, c'est parce qu'elle fait passer sur ses propres traits cet étonnement. Une image de l'angoisse, son visage, vaut alors pour celle qui peut être ressentie par le spectateur du film. Vous n'y comprenez rien ? Pas plus qu'elle-même ! Et c'est une angoisse qui n'est pas nécessairement tournée vers le dangereux, mais vers l'incompréhensible : qui, quand et où suis-je ? Est-ce moi ou une autre ? Elle est perdue, et nous avec elle.

**M. C.** – Dans *Mulholland Drive* comme dans *Inland Empire*, il s'agit de montrer ou de dire quelque chose du cinéma.

**J.-C. P.** – Dans le premier, est exposée la matérialité des conditions de ce cinéma, avec un excès et une poésie extraordinaires ; un film très politique de ce point de vue, même si Lynch n'est pas un militant, loin de là, mais plutôt un créateur mystique. Il règle ses comptes, son compte, à Hollywood. Encore une fois, les femmes sont là pour être tuées ou célèbres – ou les deux. Dans le second, il porte son regard cru à un niveau supérieur et s'attaque à la *machine* cinématographique *en tant que telle*, comme machine de production de subjectivité. La psychose est probablement très douée pour aller de ce côté-là, mais c'est dangereux. Tout en utilisant une caméra numérique, il s'attaque à la matière et à la mémoire même du cinéma. Avec les deux films, il dit quelque chose du cinéma, peut être de sa crise ou de l'agonie d'une forme impérialiste, avec son versant industriel et cannibalique. On le voit bien dans les rôles des producteurs dans *Mulholland Drive* : tyrans insupportables, fric et baise. Dans *Inland Empire*, le personnage joué par Jeremy Irons, le réalisateur, est lui-même perdu, dépassé. On ne localise plus aucune responsabilité. La machine de production anonyme et collective est en jeu, terriblement envoûtante, hallucinée, inquiétante.

Et puis il y a la thématique des *répétitions* et des *différences*. Quelque chose se rejoue (on pense aux fictions de Borges) à la mesure de l'impossibilité même d'une conclusion. Le film serait le *remake* d'un film *inachevé*, parce que ses acteurs sont morts tragiquement... Il n'y a pas de résolution. On reprend, mais c'est pour retomber dans de nouvelles équivoques, de nou-



velles pertes de sens, toutes sortes de menaces et de dangers. Ce qui est traité, c'est la création elle-même, et sous-jacente à celle-ci, l'idée de la finitude. On peut mourir aussi de flirter avec la mort, de tenter de la séduire, de la narguer.

Il y a dans le film une fausse fin, une des plus belles scènes du genre que j'aie vues au cinéma. Pour nous permettre de reprendre la distance, après, on aura la petite fête des acteurs, car la mort dont nous venons d'être les témoins était un *work in progress*! Sans cela, l'épreuve serait assez rude, bien que tissée d'une extrême sagesse. Lynch, comme Kiarostami souvent, décroche de la séquence du film en la montrant comme telle, morceau d'une construction en cours. C'est Pirandello ou Brecht, un soulagement. Une ligne de fuite parcourt tout le film, conçu comme un jeu de pistes, un labyrinthe, avec ses indices, ses signes, graffitis et objets-phares; la scène de la fête, accompagnant le générique, met un terme à la dérive, sortie de coma. Lynch n'a pas proposé de signification, un savoir, une vérité sur l'amour ou la mort, mais sollicité une émotion attentive et généreuse, une disponibilité angoissée au monde. Un état chaotique, partageable avec le sien.

### Notes complémentaires

#### 1/ Bibliographie

Michel Chion, *David Lynch*, Cahiers du Cinéma, édition mise à jour, 2006.

Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma – hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., 2009.

Jean-Claude Polack, *L'Obscur objet du cinéma – réflexions d'un psychanalyste cinéophile*, Campagne Première, 2009; « La forme cauchemar », publié dans *Chimères* n° 61 « Cliniques et politiques de la peur », 2006.

#### 2/ À consulter

le site officiel de David Lynch <http://davidlynch.com/>

**Renvoi de la page 203 :** Il y a ainsi un extraordinaire moment, fascinant et angoissant, où le film fait une première grande bascule. Nikki et son partenaire Devon sont au lit et font l'amour, silencieusement, clandestinement. (Devon – Justin Theroux – est l'archétype du beau-gosse-comédien-qui-les-tombe-toutes. Il a déjà reçu des menaces du mari, de fermes conseils de la production: « Avec Nikki, tu te la mets sous le bras »)

- Le lit est celui d'une des chambres du décor: intérieur/nuit, sur le plateau du studio. Climat adultérin sur fond de dangerosité, de soupirs, de chuchotements, de petits rires qui semblent beaucoup exciter les amants. Le mari est dans l'ombre, qui les espionne. Presque un vaudeville. Tout en continuant à faire l'amour, Nikki raconte, très confuse, un événement *déjà* produit mais qui va *encore* arriver.

« Je t'ai parlé de cette chose qui m'est arrivée hier... Mais je sais que c'est demain... (...) C'est cette scène qu'on a tournée hier, je vais te faire des courses, j'étais dans cette ruelle, (...) je vois une inscription sur le métal, et je commence à me souvenir, ça me revient... (...) Et je ne sais pas ce que c'est. C'est moi, Devon, c'est moi, Nikki! »

Puis nous assistons à la séquence elle-même :

- La ruelle peut évoquer celle où James Stewart suit Kim Novak dans *Vertigo*. Nikki remarque le graffiti « AXxoN N. », écrit à la craie sur une sombre porte métallique. Il est suivi d'une flèche, incitant à entrer. La jeune femme se retrouve de l'autre côté du décor, assistant à une scène réelle ayant déjà eu lieu: la séance de lecture à la table dans les studios, quand Devon est parti à la poursuite d'une mystérieuse présence cachée derrière le décor. Nikki revit cette même scène, mais d'un autre point de vue: c'est elle-même, qui, se voyant également assise à cette table – pour disparaître au plan suivant -, est passée de l'autre côté. C'est elle-même qui, poursuivie, se réfugie dans la maison-décor, celle de la chambre où nous avons vu les amants.

Premier ruban de Möbius proposé par le film, ruban s'imbriquant – s'agençant à d'autres rubans. Nikki semble prisonnière d'une autre réalité, qui va elle-même va se démultiplier, proliférante, de dédoublements en dédoublements, « indatable et incommensurable » comme dit Jean-Claude Polack. La fausse fin, celle d'une magistrale – fausse – mort, déroulera encore un autre ruban.

**M. C.**

## Autres contributions de Jean-Claude Polack

*L'Obscur objet du cinéma – réflexions d'un psychanalyste cinéophile*,  
Campagne Première, 2009.

« Rêves et fantasmes », p. 103.

« Il y a du plus-de-voir dans le cauchemar, et non seulement une alarme. C'est un état intermédiaire, s'appropriant l'extérieur et le travaillant en strates de percepts examinables, reproductibles, avec arrêt sur image, retours en arrière, flash-back, effilochage et réversibilité du temps, matières ductiles. La contiguïté des strates interdit la partition trop simple entre mots et choses, représentations et affects, signifiants et signifiés; le cauchemar fait retour vers un plan de consistance non orienté, un entre-lacs de substances plus ou moins formées, plus ou moins scandées, mais foncièrement rétives aux rythmes, réfractaires à la mesure. »

« La forme cauchemar », p. 143.

« Avec *Mulholland Drive*, et, surtout, l'impressionnant *Inland Empire*, Lynch va resserrer ses parcours labyrinthiques sur trois séries thématiques essentielles. La première est celle du traumatisme archaïque, toujours accouplé à une mort violente. La seconde suit la trajectoire d'une aliénation féminine sans cesse relancée par la paranoïa tyrannique des hommes. La dernière pratique l'autopsie du système de pouvoir hollywoodien, comme exploitation cynique des fantasmes originaires et des pulsions de mort. Une fissure schizophrène dédouble l'identité en deux figures symétriques, que seule peut unir l'association libre des parcours multiples, erratiques et transistivistes. L'Autre envahissant ne cesse de happer, pour le meilleur – et surtout pour le pire –, l'héroïne gémellaire du récit. Il dérouté le spectateur dans l'espace et le temps de chaque séquence. Peu de films révèlent aussi bien la connaturalité du cinéma et de l'inconscient d'avant l'Inconscient freudien du refoulement.

L'esthétique d'*Inland Empire*, largement déterminée par l'usage d'une caméra numérique fouineuse, prête à venir au plus près des objets partiels, permet un enchaînement onirique d'images, de mots, de sons et de bruits disparates. Le film est une " projection ", avant et après sa projection sur la toile. Il draine dans le désordre les fantasmes de son auteur; il suscite sans les programmer ceux du spectateur. Il n'y a rien à comprendre, mais beaucoup à produire ou, pour parler freudien, à « perlaborer » (*durcharbeit*). La figure féminine incarnée par Laura Dern est médiatrice: elle condense les strates mnésiques de Lynch, qu'elle distribue, pour les disséminer, dans les projections singulières de ceux qui en reçoivent le faisceau. Le délire ainsi se donne comme puissance de contagion, invitation pressante au voyage intérieur, dérangement. Ça " déménage ", comme on dit. »