

David Lynch aux confins du sens

Pour éclairer *Inland Empire*, peut-être est-il nécessaire d'en passer par Lewis Carroll, auquel les silhouettes des lapins rendent hommage. En effet, si les aventures d'Alice commencent dans le terrier du lapin, elles se poursuivent à travers le miroir. Et c'est dans une traversée du miroir, dans l'envers du cinéma que ce film nous emmène.

Il y a habituellement au cinéma, d'un côté les corps (celui des acteurs, dans leur vie quotidienne), et de l'autre côté du miroir les événements qu'on attribue à ces corps (les rôles à endosser, dans la fiction).

Classiquement, le rôle fait oublier l'acteur qui lui prête corps, et on demande au spectateur de croire à la fiction.

Ici, l'écran est en permanence traversé. Autant les rôles dans le film reflètent la vie quotidienne des acteurs (ils sont amants fictifs à l'écran, et il veut la séduire vraiment dans la vie). Autant la vie quotidienne perturbe la composition des rôles (le mari jaloux dans la vie se manifeste également dans la fiction).

Un point de vue singulier

Un meurtre est là, dès le début. Qui **peut** être la victime ? Voilà résumé en une phrase le problème posé par le film.

La question n'est pas, comme habituellement dans les *Whodunit*, « qui est le coupable ? », pour remonter de l'accident à sa cause.

Il s'agit ici d'une logique différente. L'événement (le meurtre) peut être attribué à plusieurs victimes. Déclinons les occurrences proposées par le film :

- Carolina, (l'épouse de Devon), qui soulevant son chemisier montre l'arme plantée dans son flanc.
- Mais aussi le mari jaloux de Nikky, qui a renversé du ketchup dessinant une tache sanglante sur son T-shirt.
- Ou encore la jeune femme brune, qui depuis le début regarde l'écran de télévision, trouvée éventrée dans la rue.
- Et puis Laura Dern, qui meurt à la fin du film d'une même blessure au ventre : elle perd son sang sur les étoiles dédiées aux acteurs du *Hollywood Walk of Fame*. (« C'est un film de stars » avait dit le réalisateur -*J. Irons*- au début du film. Et de fait de nombreuses stars ont prêté leur corps à une même blessure).
- Il y a enfin une toute dernière occurrence : la blessure qui apparaît comme un rictus sanglant, dont l'image est projetée sur le visage de l'homme que Laura Dern abat (l'incarnation au cinéma reste une image)¹.

Derrière la question de l'attribution des rôles, il y a le *nonsense* cher à Lewis Carroll, qui met à jour les paradoxes du sens. C'est à l'examen d'une *logique du sens* au cinéma que nous convie David Lynch. Ce qui nous renvoie à une même question posée par Gilles Deleuze à propos de l'écriture, dans son étude sur Lewis Carroll et sur les stoïciens².

¹ Le rictus sanglant, plaqué mais néanmoins disjoint du visage, renvoie au sourire sans chat chez Lewis Carroll.

² Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit 1969

La question du sens

La question ici posée, c'est la question de **l'attribution de l'événement à un corps**.³

Le film est envisagé depuis l'événement (le meurtre) qui survole les corps auxquels il n'est pas encore attribué : le meurtre cherche un corps pour s'incarner. On est dans le domaine du possible. Il n'y a donc pas d'affirmation ferme de l'identité de la victime (nous avons vu plusieurs occurrences). En conséquence, le mobile du crime s'ouvre à de multiples hypothèses, telles les cartes d'un jeu, dans une cascade de mises à jour. Nous croisons à nouveau Lewis Carroll dont les personnages dans *A travers le miroir*, perdent leur épaisseur pour apparaître, comme le Roi et la Reine, sous la forme de cartes présentant deux faces. C'est le phénomène du double, illustré à maintes reprises (comme lorsque la blonde Laura Dern rencontre son double, la brune qui n'avait pas cessé d'observer l'écran de télévision). Mais le dédoublement intéresse aussi des séquences entières : deux versions sont présentées pour une même scène⁴. Prenons l'exemple de la scène de séduction qu'engage Devon auprès de Kitty sur la pergola (elle est censée se dérouler dans la vie). Elle est répétée, telle l'autre face d'un même plan, au coin du feu (cette fois dans leurs rôles au cinéma). Mais, mise en abyme supplémentaire, les deux séquences apparaissent comme filmées par une caméra. Un des plans, telle la carte d'un jeu, peut être avancé pour telle hypothèse, ou bien peut s'effacer pour laisser à l'autre plan la possibilité de jouer son rôle d'atout. Cascades des plans, trouvant au fil de leur dévoilement des connexions nouvelles, perturbant l'ordre des actions et la chronologie des événements.

Le dérèglement du temps

Le temps apparaît comme l'élément le plus perturbé du film. Comme le disent plusieurs protagonistes, « on ne sait plus ce qui est avant ou après »⁵. A l'instar de Lewis Carroll dont le lapin consulte en permanence la montre à gousset qu'il extrait de sa poche, David Lynch multiplie les pendules et les horloges pour illustrer ses plans.

Le point de vue adopté étant celui de l'événement (le meurtre), le temps à l'œuvre présente un double aspect. Il est encore à venir (le crime cherche sa proie) et pourtant il a déjà passé (J. Irons précise aux acteurs dès le début du film qu'un meurtre a déjà eu lieu lors d'un tournage précédent du même script). Suspendu dans un inaccompli (impassible) et pourtant déjà prescrit (destin). A la fois passé et futur, le temps de l'événement s'étire dans un *infinif*, un *mourir* qui survole éternellement les corps : Aiôn⁶.

Arrêtons nous sur une scène cardinale. Celle où Laura Dern fait un trou de cigarette dans la soie d'une culotte (celle-ci figurant l'écran cachant un lieu matriciel). Le point de vue, passant par ce trou débouche sur une montre saisie en gros plan, dont les aiguilles affolées tournent en tous sens. La scène condense à la fois la traversée du miroir, la perturbation du temps, la

³ « Le sens c'est l'exprimé de la proposition, événement pur qui subsiste ou insiste dans la proposition »
« Le sens s'attribue, mais il n'est pas du tout attribut de la proposition, il est attribut de la chose ou de l'état de chose »

« **L'événement c'est le sens lui-même, en tant qu'il se dégage ou se distingue des états de chose qui le produisent et où il s'effectue** » (G. Deleuze, *op. cit.* p30, p33, **p246**)

⁴ « La puissance du paradoxe est de montrer que le sens prend toujours deux sens à la fois » (G. Deleuze, *op. cit.* p94)

⁵ La tirade du film la plus emblématique à ce propos est tenue par la nouvelle voisine qui rend visite à l'actrice (Laura Dern) au début du film : « Si aujourd'hui était demain, vous souviendriez-vous encore que vous avez une dette à payer ? », mêlant présent, passé et futur pour une proposition hypothétique.

⁶ « L'Aiôn, forme vide du temps, recueille l'événement dans son impassibilité, perpétuel objet d'une double question : qu'est ce qui va se passer, qu'est ce qui vient de se passer ? » (G. Deleuze, *op. cit.* p79)

symbolisation d'une incarnation (le ventre derrière une culotte, *peut* donner corps à un "heureux événement"), et enfin l'image en gros plan.

L'image en gros plan

Si David Lynch use abondamment des gros plans, c'est d'abord en raison du point de vue adopté, qui est celui de la blessure. Cherchant à s'incarner, elle frôle les étoffes et glisse sur les corps. Les gros plans étant d'ailleurs plutôt des inserts que des close-up. En effet, chaque fois que les visages sont approchés, c'est en les déformant comme pour les fragmenter.

Dans *L'Image-Mouvement*, Gilles Deleuze classe les visages saisis en gros plan en deux types principaux.

-Le visage réflexif (Griffith) dont les traits restent groupés sous la domination d'une sorte d'unité immobile qu'imposerait la stupéfaction.

- Et le visage intensif (Eisenstein), dont les traits semblent vouloir se libérer, sous l'effet d'une tension qui monte.

Il nous précise par ailleurs que les visages saisis en gros plan perdent leurs connexions à l'espace et au temps de la narration, et ne sont plus à même de s'inscrire dans le développement de l'action. Ils s'autonomisent en une sorte d'entité qui n'exprime alors plus que l'affect, qui est de l'ordre du possible et non de l'actuel.⁷

Les visages ici, n'entrent pas exactement dans cette typologie. L'affect qu'ils expriment est essentiellement la peur. « J'ai peur ! Peur de devoir tuer quelqu'un », dit la femme de Devon dès le début du film. Son visage, détaillé en gros plans, ne cherche que la fuite.

Ce type de gros plan appartient à une autre catégorie que celles décrites plus haut. Il est déjà engagé dans l'amorce d'une action (la fuite), sans pouvoir encore l'organiser. Il appartient à un type d'images que Gilles Deleuze appelle « l'image pulsion »⁸.

Un monde pulsionnel

En effet, tout se présente comme si une pulsion délétère (la pulsion meurtrière) venait cerner les corps et les visages, qui n'ont qu'une seule tentation, celle de fuir.

Le monde ainsi caractérisé est un univers chaotique où les gros plans arrachent des fragments aux sujets, et auxquels la pulsion refuse toute composition pacifiée. Et en tous cas s'emploie à la désorganiser. C'est le monde d'Empédocle avec ses éléments irréductibles, et une tension qui anime l'ensemble. Cette tension ne serait pas chez Lynch l'opposition *amour-haine*, qui chez Empédocle régit un monde fait de morceaux, mais l'opposition *pulsion de mort-pulsion de vie*. Une vie dans sa simple expression de sauvegarde face au danger : la fuite. Cette fuite étant un mouvement non raisonné, qui ne se déploie pas dans une action concertée puisqu'on ne connaît pas les motifs du crime.

Inland Empire commence dans un monde apaisé : la demeure cossue de Laura Dern, filmée en plans larges. Elle reçoit la visite de sa voisine, et très vite s'installe une inquiétude manifestée par des gros plans sur ses mains qui saisissent la tasse de thé, et sur son visage que la focale déforme en le cadrant de très près. Au fil de la projection, nous verrons les plans d'ensemble perdre l'avantage au profit des gros plans. Au terme du film, alors que Laura Dern meurt de la blessure, le monde est désarticulé. Le salon protecteur du début a laissé place à l'insécurité du trottoir où sont échoués les miséreux. Une jeune asiatique évoque les mésaventures d'une amie dont le vagin (la matrice) est ouverte sur ses intestins (les déchets) : le chaos s'est installé, la pulsion délétère a gagné.

⁷ G. Deleuze, *L'Image-Mouvement*, Minuit 1983, p125-144 ; et *L'Image-Temps*, Minuit 1985, p45-50

⁸ « L'image-pulsion est le seul cas où le gros plan devient effectivement objet partiel. » (G. Deleuze, *L'Image-Mouvement*, Minuit 1983, p180)

Une circulation centrée et un éternel retour

Le film obéit à une circulation des images apparemment chaotique. Mais la nébuleuse est néanmoins régie depuis un centre névralgique. Toutes les occurrences proposées à la narration semblent en effet opérer depuis la pièce occupée par les lapins⁹.

Chez Lewis Carroll, le terrier du lapin est le monde des paradoxes du sens. David Lynch lui rend hommage tout en payant sa dette au théâtre, dont le cinéma procède (« il y a une dette à payer » est-il rappelé tout au long du film). Il installe donc les lapins dans un espace cubique (la scène théâtrale vers laquelle les clameurs et les rires du public remontent). Et c'est depuis cet espace conventionnel de la représentation théâtrale que Lynch fait dériver la représentation au cinéma. L'espace qui se déploie dans le film n'est plus astreint à une unité topographique. C'est par l'esprit que la cohérence peut être recomposée. Il s'agit d'un voyage paradoxal, mais obéissant néanmoins à une logique, celle du sens, opérée depuis l'intérieur (*inland*) de l'esprit (Axxone lit-on au seuil de plusieurs séquences¹⁰). Le cinéma est une circulation d'images, mais c'est aussi une *cosa mentale*.

Au terme du film, la frénésie des images s'est calmée. La caméra recule : la scène où Laura Dern meurt sur le trottoir n'était qu'un artifice. Elle n'est pas blessée et se relève. Mais néanmoins choquée, comme habitée encore par la peur, elle quitte le plateau et les caméras, les décors, les techniciens, les acteurs : tout le substrat (le chaos initial) sur lequel s'est construit le film et auquel on est revenu. Le voyage de l'autre côté du sens (« to the other side » comme on l'entend dans une des chansons finales) peut s'arrêter...

ou recommencer : apparaissent des acteurs dont le film n'a enregistré que la parole (Laura Harring a prêté sa voix à une des silhouettes de lapin) ; ou des personnages dont le film n'a enregistré ni l'image ni la voix, et qui ont simplement été évoqués (la blonde au vagin perforé avec son singe) ; ou des personnages qui ont été acteurs dans un film précédent du même réalisateur, comme une réminiscence¹¹ ; ou qui ont été acteurs dans les films d'un autre réalisateur¹² ; ou qui n'ont qu'un lien anecdotique avec un personnage du film¹³... égrenant d'autres possibilités de l'attribution des événements à des corps.

Ange-Henri Pieraggi

⁹ Les coups de *file* (*wire*) y convergent. La pièce porte le n°47, et 47 est le titre du script original. Enfin, 47 est un nombre dont les chiffres peuvent être dessinés en miroir.

¹⁰ L'axone est le filament qui prolonge la cellule nerveuse.

¹¹ Laura Harring, dans Mulholland Drive

¹² Nastassja Kinski

¹³ Ben Harper, mari de Laura Dern dans la vie, jouant du piano.