

David Lynch et le regard du Réel

Mireille Berton

Université de Lausanne

Résumé/Abstract

Bien des auteurs ont mis en évidence les difficultés que le corpus lynchien crée à l'interprétation. Alors que Lynch lui-même considère ses créations comme s'adressant non pas à l'intellect mais à l'émotionnel, les lectures psychanalytiques se multiplient afin de révéler la valeur « cachée » de textes filmiques régis par une logique narrative défiant les normes mimétiques du mode de représentation institutionnel. La notion de rêve est alors régulièrement convoquée à titre de clé explicative, la psychanalyse offrant un réservoir de concepts extrêmement séduisants. Partant de la question de la productivité spéculative et méthodologique de ces théories « oniriques », il s'agira d'observer comment le recours aux thèses de Jacques Lacan sur le Réel permet éventuellement de contourner les impasses d'une vision qui tend à réduire les films de Lynch à un conflit entre réalité et imaginaire.

À propos de l'auteur/About the Author

Mireille Berton est maître-assistante à la Section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne, en Suisse. Ses recherches et ses enseignements portent principalement sur les rapports entre cinéma et sciences du psychisme (psychanalyse, psychiatrie, psychologie et parapsychologie), qu'elle aborde souvent sous l'angle croisé des études de genre (*gender studies*) et de l'épistémologie. Son prochain livre, tiré de sa thèse de doctorat, paraîtra en 2015 aux éditions L'Âge d'Homme : *Le corps nerveux des spectateurs : cinéma et sciences du psychisme en 1900*. Elle a codirigé, avec Anne-Katrin Weber, un ouvrage sur l'histoire des dispositifs télévisuels : *La télévision du téléphonoscope à YouTube : pour une archéologie de l'audiovision* (Antipodes, 2009). Elle prépare actuellement une publication sur la représentation des médiums spirites au cinéma et dans les séries télévisées contemporains.

« Le partage entre réalité et surréalité (permettant à bon compte de ne plus se poser la question du sens radical des films de Lynch) congédie à peu de frais les avancées fondamentales de la psychanalyse du XX^e siècle, et la singularité que constitue dans ce champ la pensée de Jacques Lacan. »

Raoul Moati

Appelant une infinitude d'interprétations, l'œuvre de David Lynch a très souvent fait l'objet d'analyses psychanalytiques qui aiment à la référer aux modèles de l'imaginaire, du rêve, du fantasme, etc. Interrogeant les enjeux d'une propension à vouloir déchiffrer le texte filmique lynchien à travers les grilles de lecture offertes par la psychanalyse, on tentera d'observer comment l'une de ces approches – en l'occurrence lacanienne – parvient à déjouer le piège d'une herméneutique en quête d'un sens qui ne cesse, pourtant, de se dérober.

Bien des auteurs mettent en évidence, à propos de films de David Lynch, les difficultés qu'ils créent à l'interprétation, soulevant du même coup la question d'une possible herméneutique engageant un sujet percevant et pensant qui soit à même de s'en saisir, et donc de les dominer. Alors que Lynch lui-même considère ses créations comme s'adressant non pas à l'intellect, mais à l'émotionnel et à l'irrationnel – jouant délibérément avec le besoin du spectateur de donner un sens au perçu –, les lectures psychanalytiques se multiplient afin de révéler la valeur « cachée » de textes filmiques régis par une logique narrative défiant les normes mimétiques du mode de représentation institutionnel (Chancé, 2007; Thomas, 2006; Vaida & Wildman, 2005; MacGowan, 2004, 2000; Arnaud, 2001; Gagnebin, 1999; Mouton 1997; Blanchet, 1997).

Le paradigme du rêve, par exemple, est très souvent sollicité pour assimiler des procédures telles que la réversibilité et la cyclicité temporelles, la confusion et le déplacement des identités et des lieux, ou l'absence du principe de non-contradiction. C'est que la psychanalyse offre un réservoir de concepts extrêmement séduisants (le désir, la jouissance, l'inquiétante étrangeté, la pulsion de mort, etc.) lorsqu'on cherche une clé permettant de lever les ambiguïtés d'un corpus à l'abord déroutant – ce motif de la clé qui fraye un espace-temps *autre* occupant l'épicentre du vocabulaire formel et thématique lynchien.

Partant de la question de la productivité spéculative et méthodologique de ces théories, il s'agira de considérer la tentation psychanalytique générée par les films de Lynch, en observant comment le recours aux

thèses de Jacques Lacan sur le Réel permet de contourner les impasses induites par la conception fantastique d'un corpus que, trop souvent, on écartèle entre réalité et imaginaire.

La psychanalyse freudienne à l'épreuve du (non-)sens

Alors qu'actuellement les études psychanalytiques du cinéma battent sérieusement de l'aile, mises à mal par les approches neurocognitives et neurocinématiques en pleine expansion, des auteurs examinent le travail de David Lynch à l'aune de notions psychanalytiques empruntées à différents courants ou écoles. Un pan majeur de ces études s'affilie à la théorie freudienne, notamment à sa méthode d'interprétation du rêve, qui conjecture la trame chaotique du monde onirique comme un rébus à décoder. Georgy Katzarov, par exemple, considère *Mulholland Dr.* (2001) comme installant le récit au cœur du rêve de Diane, un songe qui vire au cauchemar au moment où « l'instance subjective du rêve dont le film déploie la scène se trouve transférée au regard du spectateur » (Katzarov, 2002, p. 10). Suivant cette argumentation, le film reconduit, jusqu'à la disparition de Betty (et donc à l'identification de celle-ci comme double fantasmatique de Diane), l'opposition classique du rêve et de la réalité, l'exégèse étant acculée à collecter des indices épars présumés reconstituer une cohérence d'ensemble molestée par un récit transgressant les règles canoniques de la linéarité et de la causalité. Menacé par la paresse qui encouragerait à saisir ce film à travers le prisme commode du rêve, Katzarov échappe pourtant de peu à ce piège lorsqu'il précise combien *Mulholland Dr.* n'épuise pas son sens dans le seul désir (du rêve) de Diane.

Si l'onirisme en effet permet de confronter le spectateur à la personnalité tourmentée et divisée de l'héroïne, ce film l'introduit également dans « l'immensité abyssale de ce que Freud appelle le "chaos" ou la "masse brute" du pensé (*Gedanke*) que le travail du rêve (*Traumarbeit*) fait sortir en quelque sorte du noir » (Katzarov, 2002, p. 17). Renouant en quelque sorte avec la tradition sémio-psychanalytique des années 1970, l'auteur s'explique : « Tout se passe comme si à l'inachèvement de Lynch correspond la volonté de signer, dans les choses mêmes qu'il filme, le travail de condensation propre au rêve » (Katzarov, 2002, p. 18). Au rêve diégétique de Diane/Betty se superposerait celui du texte filmique empruntant la voie d'un processus de symbolisation analogue à celui du travail du rêve voué à travestir sa nature profonde (le contenu latent) dans les atours du faux-semblant (le contenu manifeste). Katzarov mobilise ainsi le modèle onirique à deux niveaux, celui de l'univers diégétique (le rêve comme ressort narratif attaché à un

personnage de l'histoire) et celui du langage cinématographique, qui devient le matériau d'expression d'un cinéaste allouant au spectateur un film « à rêver » (Katzarov, 2002, p. 18). Or, le film, envisagé sous cet angle, n'est plus à lire, à voir, à saisir ou à expliquer, mais impose le « silence de l'impensé, à ce qui résiste et demeure caché dans la densité des formes » (Katzarov, 2002, p. 29). Soumis d'abord au primat d'une clé des songes revue et corrigée par Freud, *Mulholland Dr.*, au final, est restitué par Katzarov à l'inintelligibilité foncière d'un inconscient aussi profond que mutique.

Selon la psychanalyste française Geneviève Morel, mettre *Mulholland Dr.* sur le compte du rêve ne suffit pas, non plus, à le décrypter, bien que ce film, reconnaît-elle, puisse être compris dans un premier temps comme un songe obéissant aux codes du travail du rêve énoncés et éprouvés par le fondateur du mouvement psychanalytique (Morel, en ligne). Condensations, déplacements, substitutions, travestissements, dédoublements, répétitions, etc. élaborent, en effet, des figures rhétoriques et esthétiques formant le noyau dur d'une trame filmique qui ne cesse de susciter chez le spectateur un « sentiment persistant d'énigme » et, partant, un besoin d'en élucider l'origine et la teneur. Transformé en « chercheur en herméneutique », le spectateur ne peut s'empêcher de détecter les détails éloquentes ou mystérieux (et leur récurrence) au sein d'un récit qui s'ingénie à créer et à duper des hypothèses inférées durant le visionnement du film. Dans cette quête infinie de signifiante, l'application du modèle onirique permet sans aucun doute de résorber toutes les dérobes, toutes les bizarreries, toutes les extravagances d'une narration qui constamment désorganise les frontières séparant le rêve de la réalité.

Si Morel considère la première partie du film comme étant le songe que Diane/Betty construit pour mieux se détourner d'une réalité insupportable (le meurtre qu'elle a commis), elle n'enferme toutefois pas le film dans le seul trope onirique, pour aussitôt l'engager dans celui de la pulsion qui fait retour, désignant l'échec du fantasme à protéger du Réel – en l'occurrence, ici, à masquer l'intolérable vérité concernant la mort de la femme aimée. La découverte du cadavre marque dès lors un décrochement narratif (la sortie du rêve), qui est aussi le point où le Réel surgit brusquement pour démontrer combien le fantasme (la beauté, l'harmonie) ne parvient jamais totalement à prémunir contre la brutalité d'un désir mortifère (l'horreur de la Chose). Au-delà de la fonction première du rêve qui légitime un récit enchâssé réservé aux visions intérieures de l'héroïne et au-delà de l'« autre scène » que déplie cet espace onirique jouxtant sa vie consciente, apparaît un autre registre, non

sémantique, celui de la pulsion, à savoir de l'impossible, de l'indicible, de l'informe, de tout ce que les concepts, les catégories et les formes de médiation excluent irrémédiablement.

Sous cet angle, et en franchissant un pas de plus, *Mulholland Dr.* peut être considéré comme retraçant la dynamique complexe engagée par la traversée du fantasme inconscient et archaïque habitant Diane/Betty. Le film en effet suit une trajectoire qui consiste à passer d'une mise en scène du désir (l'aspiration banale à la gloire hollywoodienne) au contact mortifère avec le Réel que les objets substitués échouent à obturer. Adoptant la logique de la cure dont l'enjeu vise à faire le tour du fantasme fondamental, le film invite au final à la reconnaissance du lien qui rattache le sujet du langage à son manque primordial.

La rencontre avec le Réel ou la traversée du fantasme

C'est dans cette optique d'une proximité radicale avec le registre du Réel que Slavoj Žižek entend faire de David Lynch l'un des cinéastes les plus « réalistes » de l'histoire du cinéma, ce réalisme étant entendu en un sens fondamentalement lacanien (Žižek, 2005, 2000). Alors que la théorie du cinéma avait jusque-là abondamment puisé dans les thèses lacaniennes sur le stade du miroir ou sur l'inconscient structuré comme un langage – donc dans les conceptions de l'Imaginaire et du Symbolique –, les recherches actuelles font appel aux réflexions portant sur le troisième registre de la subjectivité humaine figuré par le Réel, aux côtés de l'Imaginaire et du Symbolique. D'abord, en lien avec l'illusion fondamentale du moi, l'Imaginaire désigne le rapport à l'image du semblable et au corps propre permettant la construction identitaire. Quant au Symbolique, il renvoie au langage, aux règles de la vie en société, à l'inconscient conçu comme un savoir ayant la structure d'un langage composé d'une chaîne de signifiants. Le Réel représente donc tout ce qui demeure en dehors du Symbolique, qui ne peut être saisi et absorbé par le langage : il est le lieu de l'impensable, de l'informulable, de l'inconnaissable (Lacan, 1953).

C'est à ce Réel lacanien – entendu aussi comme le lieu de l'abject, de l'horreur (Kristeva, 1980) – que les analyses récentes de l'œuvre de Lynch se rapportent, afin de circonscrire la radicalité et la subversion des films contemporains (comme ceux de Lynch notamment) qui se définissent par leur connivence avec les limites de la représentation, de la perception et de la pensée.

Žižek accorde à la structure du fantasme une fonction d'articulation permettant au Réel de faire retour au cœur du langage symbolique du film, permettant à la fois de masquer et de désigner le non-sens du désir

qui sous-tend toute activité pulsionnelle, donc aussi toute entreprise interprétative, à commencer par l'analyse de film. L'inertie répétitive du fantasme sert à masquer le manque et le non-sens, fait barrage au non-sens du Réel, tout en le désignant. En menant la psychanalyse aux confins de ses procédures représentationnelles, le cinéma serait excessivement psychanalytique dans le sens (lacanien) où il met le regard du spectateur en présence de ce qu'il ne veut pas voir. En effet, ces théories du langage cinématographique comme terrain d'émersion de l'indicible et de l'impossible se réclament d'une conception de la subjectivité elle-même totalement circonscrite par cette esthétique lacanienne.

Dans sa réflexion sur *Lost Highway* (1997), *Mulholland Dr.* et *Inland Empire* (2006), Raoul Moati, pour sa part, souligne que « ce qui caractérise le cinéma de Lynch réside précisément dans son hyperréalisme inattendu ». D'où la nécessité d'éviter absolument la poursuite d'un « sens narratif identifiable ancré dans une réalité empirique stabilisée » et, partant, la vanité de renvoyer dos à dos Réel et Imaginaire – cette distinction n'étant pas chez le cinéaste effective et opérante. Car la démarche de Lynch, loin de proposer l'exploration d'une surréalité délirante et détachée du Réel, met en scène le fantasme comme expression du Réel lui-même.

L'annexion des films de Lynch au domaine du rêve (qui relève du registre de l'Imaginaire) rate précisément ce qui est en jeu dans la représentation lynchienne, à savoir l'introduction du spectateur dans l'expérience du Réel, qui le précipite dans le gouffre de son instabilité constitutive et de son impossibilité à fusionner avec l'objet de son désir (perdu à tout jamais dès son entrée dans le monde). Un moyen pourtant de remédier à la perte originelle de toute complétude psychique (et de conjurer le face-à-face avec la Chose) consiste à traverser le Réel par le biais du fantasme, qui sert de support au désir (sous la forme d'un leurre imaginaire), mais qui ménage aussi un accès vers l'aporie fondamentale de l'être que le Réel ratifie. À l'instar d'une image filmique qui fait à la fois office de cache et de cadre, le fantasme nous détourne simultanément de notre manque à être primordial, et nous indique la fragilité de toute entreprise fictionnalisante de fuite, de travestissement ou de domestication de cette réalité douloureuse (Bellavita, 2005b).

Lynch, précisément, met son spectateur en présence du « noyau dur traumatique du Réel » (Moati, en ligne), en le positionnant vis-à-vis d'une vérité autrement plus éloquente que celle induite par notre pratique de la réalité quotidienne. À travers la représentation du Réel du fantasme, Lynch proposerait au public de surmonter le mirage d'une complétude imaginaire, en l'invitant notamment à accepter comme telle son aliénation

au désir et au regard de l'Autre. C'est précisément cette abdication qu'entreprend l'héroïne de *Inland Empire* à la fin du film, en refusant de jouer dans la nouvelle version (*remake*) d'un film maudit, donc en évitant la répétition pernicieuse et létale à laquelle la condamne irrémédiablement le fantasme – celui du réalisateur qui l'a choisie et que, pourtant, elle s'attribue.

Semblablement au cheminement de la cure analytique qui dirige le patient du fantasme (qu'il croit être sien, mais qui émane en fait du désir de l'Autre) à la jouissance (l'acceptation de son errance identitaire et la reconnaissance de soi-même dans la Chose originaire), le film exhorte Nikki à affronter la facticité de son existence en s'émancipant du Symbolique et de l'Imaginaire (du rêve hollywoodien) afin d'investir sa réalité propre, forcément lacunaire et vertigineuse. Considéré par Moati comme l'un des films les plus optimistes de Lynch, *Inland Empire*, au final, « met le spectateur face à la condition même du sujet du désir : un sujet radicalement en proie à une jouissance (ici esthétique) dont il ne maîtrisera jamais herméneutiquement les tenants et les aboutissants » (Moati, en ligne; Bellavita, 2008).

L'émergence du Réel à travers le Symbolique

L'historien des médias et psychanalyste italien Andrea Bellavita examine encore plus systématiquement cet axe au sein d'une série de travaux qui affirment – de manière critique à l'égard des théories classiques du dispositif cinématographique – l'inexistence, au cinéma, du registre imaginaire, puisque chaque image filmique dérive d'un processus de codification (Bellavita, 2005a). D'obédience lacanienne, Bellavita propose une relecture minutieuse des théories du dispositif de Christian Metz et de Jean-Louis Baudry, en pointant les écarts entre un langage cinématographique par essence entièrement dévolu au domaine de l'Imaginaire et du Symbolique et une pratique cinématographique contemporaine laissant émerger, dans les failles du Symbolique filmique, le registre du Réel – processus alluvionnaire qu'il reconnaît comme générant un effet d'inquiétante étrangeté freudienne, telle qu'elle est réinterprétée par Lacan.

Le cinéma de fait se situe entièrement du côté du langage forcément symbolique : « Le film est entièrement verbal, entièrement linguistique, entièrement symbolique. Le domaine que l'Imaginaire conserve à l'intérieur du cinéma ne peut être qu'*évoqueur* », donc métaphorique (Bellavita, 2005a, p. 62). Contrairement au dogme metzien du signifiant imaginaire, l'Imaginaire au cinéma est un non-sens ou, à la rigueur, une occurrence avalisant un système complètement absorbé par le

Symbolique. Si Bellavita reconnaît que le signifiant imaginaire de Metz s'avère être un instrument précieux pour l'examen des processus d'identification primaire et secondaire du spectateur, il note qu'il ne s'agit là que d'un paradigme interprétant une structure qui est complètement absorbée par le Symbolique. Toute approche visant une psychanalyse du cinéma doit donc passer par une analyse du texte filmique, qui, comme la parole du patient dans le dispositif de la cure, apparaît comme la seule ressource à partir de laquelle la psychanalyse peut opérer. Ainsi, « la psychanalyse comme discipline herméneutique du texte cinématographique *interroge* la *parole* du cinéma, c'est-à-dire son langage » (Bellavita, 2005a, p. 62). Le cinéma proprement psychanalytique, dans cette perspective, est celui qui laisse affleurer l'indicible dans son tissu linguistique même, c'est-à-dire qui laisse passer, entre les mailles serrées du Symbolique, un Réel qui ne peut se donner à voir qu'à travers des structures symboliques médiatrices, tel le fantasme – écran anxiolytique qui, simultanément, voile le regard et lui ménage un accès vers ce Réel. Conçu comme un raffinement du Symbolique, le Réel surgit par moments dans le Symbolique qui, à défaut de représenter l'irreprésentable, est à même toutefois de représenter sa propre faiblesse à représenter le Réel (Bellavita, 2005a, p. 246).

Bellavita construit une théorie psychanalytique du langage cinématographique qui prend en considération son interaction nécessaire avec un dispositif qui est à référer non pas, comme le fait Metz, à la première phase conceptuelle du stade du miroir, mais à la seconde, qui sonde le rôle à la fois structurant et déroutant du « regard » du miroir comme renvoyant une image annexée au domaine de l'Autre. En effet, si en 1936 Lacan insiste sur la valence positive et jubilatoire d'un dispositif destiné à construire le moi par le biais d'un processus identificatoire, dans *Le séminaire : livre X* consacré à l'angoisse, il note que ce même miroir peut présenter au sujet une image de soi dans laquelle il ne se reconnaît pas tout à fait, le déposédant de son autonomie (Lacan, 1962-1963). Le miroir peut donc produire un regard perturbant, et renvoyer une image déstabilisante à laquelle le sujet ne parvient pas à donner un sens, l'exposant directement au registre du Réel (Bellavita, 2005a, p. 237-238). Bellavita se reporte au Lacan qui place l'angoisse et la structure psychotique au centre de sa théorie du Réel afin de dégager une conception du cinéma qui expose au spectateur des images fonctionnant sur le même principe d'inquiétante étrangeté, par exemple dans le cinéma asiatique contemporain. Étayé sur le modèle du miroir renvoyant au sujet une image qui n'a pas besoin d'être dotée d'un regard pour me regarder – ce que Bellavita appelle le regard du Réel –, le dispositif

cinématographique conçu par Lynch devient le lieu où le spectateur expérimente une représentation difficile à soutenir lorsque ce Réel vient à percer, générant un supplément d'inquiétante étrangeté freudo-lacanienne (*Unheimlich*). C'est pourquoi le théoricien italien suggère que les thèses de Christian Metz élaborées à partir du premier Lacan, si elles convenaient au cinéma de son époque, ne sont plus pertinentes pour penser le cinéma de David Lynch ou de ses contemporains, comme Gus Van Sant ou Kim Ki-duk.

Analysant en détail *Lost Highway* et *Mulholland Dr.*, Bellavita évalue que la rencontre directe avec le regard du Réel (de l'Autre) implique de déposséder le spectateur de sa vision propre, car tout ce qu'il a vu dans ces films a été, au final, perçu par quelqu'un (ou quelque chose) qui s'est substitué à son regard. Cette instance autre qui accapare la vision, c'est celle du Réel cinématographique qui amène le spectateur à explorer diégétiquement (à travers, par exemple, des mouvements de caméra) l'espace labyrinthique de la maison de *Lost Highway*. Or, dans ce regard du Réel évinçant toute forme d'identification spectatorielle s'avère un excès de vision et de visualité qui barre l'accès à la perception. En effet, en déployant ce Réel qui, à la fois, regarde le spectateur et voit à sa place, Lynch déclare la mort clinique de toute perception autonome, ce regard fulgurant finissant par aveugler, à force de s'exercer au-delà des confins de la visibilité (Bellavita, 2005a, p. 255-260).

Visant une théorie psychanalytique de l'énonciation filmique, Bellavita voit à l'œuvre, dans le travail créatif de David Lynch, un processus qui laisse affleurer l'indicible dans son tissu linguistique même, à savoir laisse filtrer un Réel qui ne peut se donner à voir que par le biais de formes symboliques médiatrices telles que le fantasme – écran anxiolytique qui, simultanément, voile le regard et lui ménage un accès vers ce Réel. Ses films, en effet, entretiennent un rapport particulier avec la structure du fantasme conçu comme le soutien du désir (masquant la réalité de l'horreur), mais aussi comme le substrat symbolique nécessaire à l'apparition du Réel au cœur du texte filmique. Et à Bellavita de renchérir : si le cinéma de Lynch est proprement psychanalytique, c'est parce qu'il consent l'émergence de l'indicible entre les mailles serrées du Symbolique. Le Réel surgirait ainsi par moments dans le Symbolique qui, à défaut de pouvoir représenter l'irreprésentable, affiche sa propre faiblesse à figurer le Réel.

En insistant sur la manière dont Lynch met en scène et en forme la dépossession de l'identité du spectateur au profit d'une instance énonciative toute puissante, Bellavita ne fait qu'exprimer, en d'autres termes, ce que Moati déclare à propos du Réel comme abyme ouvert sur

la mystification du fantasme et du Moi unifié. Contrairement aux analyses qui s'emploient à accréditer la logique d'une représentation censée transcoder symboliquement un univers fantastique et imaginaire, ces deux théoriciens mettent en exergue la radicalité d'une démarche qui plonge directement le spectateur dans le regard sans concession du Réel, l'obligeant à céder toute maîtrise sur le perçu. Lynch mettrait ainsi en échec la théorie metzienne de l'identification primaire à la caméra, invitant le spectateur à s'éprouver dans les apories de la subjectivité humaine.

Le spectateur comme sujet de (mé)connaissance

Slavoj Žižek considère, lui aussi, que si le film ne traduit pas la psychanalyse – l'appel à la figuration étant antinomique à sa doxa –, c'est parce qu'il doit être envisagé comme un matériau psychanalytique « brut » explicitant les acquis de cette discipline mieux qu'elle ne saurait le faire elle-même (Žižek, 1992, 1991, 1988). Loin de juger le cinéma en général – et les films de Lynch en particulier – comme des allégories de la psychanalyse, il les conçoit comme englobant, voir excédant celle-ci, mettant littéralement en œuvre la Chose primordiale. Comme Bellavita, Žižek accorde à la structure du fantasme une fonction d'articulation autorisant le Réel à faire retour dans le langage symbolique du film pour, à la fois, voiler et désigner le non-sens du désir qui sous-tend toute activité pulsionnelle, et, a fortiori, toute démarche interprétative, à l'instar de l'analyse de film. En menant la psychanalyse aux confins de ses procédures représentationnelles, le cinéma de Lynch serait excessivement psychanalytique, dans le sens où il met le spectateur en présence de ce qu'il ne veut et ne peut pas voir.

Le travail de Patrick Fuery sur le cinéma comme dispositif « psychotique » confère à cette réflexion un autre éclairage englobant la question de la réception du film (Fuery, 2004). Selon lui, l'expérience cinématographique nécessite pour le spectateur de traverser un état proche de la psychose, le dispositif étant en mesure de maintenir, côte à côte, les langages du Symbolique et du Réel. S'inscrivant dans la voie tracée par Baudry, qui voyait le dispositif comme dispensant une « psychose artificielle » (Baudry, 1978, p. 71), Fuery radicalise ses hypothèses en affirmant la nature foncièrement psychotique du dispositif cinématographique, qui plonge le spectateur dans une situation où, si le film et sa réception relèvent de la même construction culturelle – à savoir du Symbolique –, ils résistent cependant à celui-ci à partir d'une structure sise dans le registre du Réel. Le spectateur au cinéma oscille de fait entre deux systèmes de croyances contradictoires, l'un lui demandant de croire

à la réalité du monde représenté, l'autre d'adhérer au jeu concerté du cérémonial cinématographique.

Devenir spectateur implique d'oublier que le film se désolidarise de la réalité commune et de lui conférer un sens malgré ses contradictions internes, notamment son impossibilité à représenter l'irreprésentable. Par suite, le dispositif cinématographique ne s'apparente ni au rêve ni à l'hypnose, mais bien au délire psychotique, puisque le spectateur est appelé, durant le visionnement d'un film, à renégocier constamment le sens du texte filmique ainsi que sa posture à son égard. À rebours des institutions qui tentent de canaliser et de résorber la folie, le cinéma lui attribuerait un espace ainsi qu'un public susceptible, à travers l'exercice de la perception filmique, de contester la raison et l'ordre établi. Fuery propose au final une théorie du spectateur basée sur l'expérience de la folie comme condition d'accès au texte filmique qui peut se soustraire à la saisie d'une lecture totalisante et rationalisante.

Les recherches de Moati, de Bellavita et de Žižek enseignent ainsi combien l'expérience cinématographique proposée par Lynch ratifie des stratégies de résistance au texte filmique. Dans cette perspective, cette œuvre réclame du spectateur un certain engagement du côté de la folie vue comme une construction de la subjectivité qui travaille sur des absences de causalité, de logique, de signifiante (Astic, 2004). Ces analyses rappellent, de plus, la nécessité de prendre en compte l'impossibilité des images (réelles ou mentales) à représenter le sujet, prisonnier qu'il est d'une illusion de contrôle et de finitude, le fantasme (et tous les modes d'identification) opérant comme des trompe-l'œil destinés à éluder le manque à être et à préserver un plaisir précarisé par une réalité insatisfaisante.

***Lost Highway* et le triple miroir**

Deux séquences de *Lost Highway* peut convaincre de la productivité d'une analyse lacanienne étayée sur le concept de Réel : celle de la fête chez Andy marquant la rencontre de Fred avec le *Mystery Man* qui lui annonce se trouver chez lui au même moment, et celle du retour à la villa destiné à vérifier si un intrus occupe la maison du couple. Ces séquences ont la particularité de construire la figure d'un lieu hanté par la présence de l'Autre, lequel émerge de l'obscurité des points aveugles et angles morts d'un espace devenu *Unheimlich* (au sens freudien du terme). Après un plan-séquence sous forme de travelling arrière sur la piscine et l'intérieur de la maison d'Andy qui accueille ses invités, une série de champs contrechamps réunit Fred, arrivé au bar, et le *Mystery Man*, qui s'en approche en lui rappelant qu'ils se sont déjà rencontrés.

L'atténuation progressive des sons diégétiques (musique, bruits, etc.) jusqu'à leur disparition complète et l'emploi de la mise au net sur les personnages cadrés en gros plans dans un flou ambiant créent alors une sorte de bulle spatio-temporelle qui renforce l'autarcie de cette rencontre relativement au récit-cadre. Axé sur le motif du dédoublement physique et psychique du *Mystery Man* qui se situerait simultanément à deux endroits différents, l'échange se termine sur une question qui ponctue tout le film en diverses variantes : « Who are you ? », la réponse ici donnée se réduisant au rire sardonique de l'Homme-mystère.

Alors que le Réel se niche principalement dans l'usage perturbant et perturbé des occurrences sonores (la musique et les bruits diégétiques qui se volatilisent, l'emploi du téléphone portable qui atteste de l'ubiquité supposée de l'Homme-mystère, le rire en écho de ce dernier, le retour aux sons d'ambiance à la fin du dialogue), dans la séquence de l'inspection de la villa qui succède au départ de Renee et Fred de la fête, il s'exprime essentiellement au niveau visuel et plastique. Notamment, les jeux d'ombres et de lumière construisent un espace-matrice déconcertant qui fait systématiquement émerger Fred de l'obscurité et des coins sombres de la maison. C'est exactement ce qui se passe quand il pénètre chez lui, après avoir éteint le système de sécurité : il s'avance dans le noir (vers la caméra) et prend littéralement forme dans une faible lumière. Le raccord regard sur le téléphone près du lit fait écho à la rencontre avec l'Homme-mystère, mais l'attention de Fred le mène à porter son regard ailleurs, vers un couloir sombre barré d'un rideau rouge en arrière-fond. On quitte très vite ce qui semblait être un plan subjectif pour suivre le déplacement de Fred qu'un plan sur le téléphone qui sonne interrompt. Suit alors un mouvement de caméra incliné qui balaie successivement le rideau rouge et s'attarde sur un noir diégétique profond avec, comme contrepoint sonore, la sonnerie du téléphone. C'est précisément à ce moment-là que le Réel prend possession du récit et de l'image pour fondre, dans un travelling avant, sur Fred, alors effrayé par la force de ce regard de l'Autre.

Cette rencontre avec le regard du Réel qui perçoit en lieu et place de la caméra *et* du spectateur – dépossédant ce dernier de son identité propre – se reproduit à plusieurs reprises dans le film, notamment lorsqu'à des fondus au noir succèdent des plans sur une obscurité diégétique, ou à l'occasion de « faux » raccords regard qui privent les personnages de leur vision. Comme le confirme Andrea Bellavita, l'émergence du Réel s'établit toujours chez Lynch à *partir* du Symbolique, à savoir à partir des figures de langage bien connues de l'expression filmique qu'il vient court-circuiter, tels les champs contrechamps, les fondus et les plans

subjectifs. Ce regard de l'Autre ne décrit pas un lieu ou une scène, mais situe le sujet (le personnage, le spectateur) face au trou noir de la vision et, partant, à son illusion identitaire. Une autre scène permet d'illustrer ce processus : lorsque Renee se démaquille devant le miroir de la salle de bain (dédoublant son image) et que Fred est à nouveau aspiré par les coins sombres de l'appartement. La caméra accompagne le déplacement de celui-ci, qui se perd dans l'obscurité, pour se retrouver nez à nez devant son image reflétée par un miroir. Celui qu'il cherche dans sa demeure, et qu'il pense être inconnu, n'est autre que lui-même, une figure dans laquelle il ne se reconnaît pas (tout comme il ne reconnaît pas l'Homme-mystère, pourtant fruit de son fantasme). Entre-temps surgit la question fondamentale proférée par Renee qu'un plan de coupe nous montre toujours dans la salle de bain (mais inquiète de la disparition de son mari) : « Fred, where are you ? », que l'on peut traduire par « Fred, qui es-tu ? » ou, plus précisément, « De quel côté du miroir te situes-tu ? », « Lequel des deux Fred es-tu ? Le Fred symbolique ou le Fred réel ? », anticipant ainsi la future scission entre Fred Madison et Pete Dayton.

A priori, cette scène met en jeu deux miroirs : celui devant lequel Renee procède à sa toilette et qui renvoie une image familière et rassurante de soi; c'est le dispositif lacanien du stade du miroir, qui gratifie le sujet en devenant d'une jouissance permettant de consolider le sentiment de complétude identitaire. Puis, celui que Fred rejoint dans le labyrinthe occulte et qui produit sur lui un effet à la fois inquiétant et hypnotisant. Difficile à déchiffrer, le plan qui rassemble les deux Fred ne permet pas de faire le partage entre celui qui s'enfonce dans l'obscurité (alors que la caméra serait fixe) et celui qui, en tant qu'image spéculaire, s'avance vers nous. L'ambiguïté du point de vue traduit l'idée d'un miroir doté de la faculté non pas seulement de refléter, mais de *regarder* : dispositif du Réel par excellence, le miroir renvoie à Fred l'image de son vacillement identitaire (Lacan, 1964). Mais, aux miroirs profilmiques s'ajoute un troisième miroir, celui de l'écran, dont le statut oscille entre surface diégétique propice aux identifications pacifiées et trou noir du Réel, qui plonge le spectateur dans sa propre incertitude subjective. Aussi, le Réel s'inscrit à même le langage symbolique du film, révélant un autre espace-temps qui s'affranchit à la fois du cinéma et de son spectateur.

Cautionnant explicitement ou implicitement un sujet (personnage fictionnel, spectateur, analyste) marqué par une incomplétude structurelle, les approches lacaniennes font apparaître certaines carences des théories classiques du dispositif cinématographique qui, malgré le constat d'une

aliénation à la transcendance de l'appareil de base, n'en postulent pas moins un spectateur stable situé en regard d'une image cohérente du monde et de la réalité (Copjec, 1989). Or, comme le suggère Lynch à travers ses films, le rapport du sujet au monde qui l'entoure (et donc aux images qu'il ressent, perçoit et fabrique) ne participe pas seulement d'une relation de sens, de connaissance et de reconnaissance, mais aussi de défaite et de déprise face au trou noir du Réel.

Références

- Arnaud, 2001** : ARNAUD, Diane, « *Lost Highway* de David Lynch : La mort à l'œuvre. L'œuvre à la mort ? », in Murielle GAGNEBIN (dir.), *Cinéma et inconscient*, Seyssel, Éd. Champ Vallon, 2001, p. 287-309.
- Astic, 2004** : ASTIC, Guy, « Double psychose », *Le purgatoire des sens : Lost Highway de David Lynch*, Paris, Rouge profond, 2004, p. 90-97.
- Baudry, 1978** : BAUDRY, Jean-Louis, *L'effet cinéma*, Paris, Éd. Albatros, 1978.
- Bellavita, 2005b** : BELLAVITA, Andrea, « Il fantasma cinematografico : un quadro sulla finestra del reale », *La Valle dell'Eden*, n° 15, luglio-dicembre, anno VII, 2005b, p. 60-79.
- Bellavita, 2005a** : BELLAVITA, Andrea, *Schermi perturbanti : Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica*, Milano, Vita e Pensiero, 2005a.
- Bellavita, 2008** : BELLAVITA, Andrea, « Inland Empire », in Paolo Bertetto (dir.), *David Lynch*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 127-153.
- Blanchet, 1997** : BLANCHET, Robert, « Circulus Vitiosus : Spurensuche auf David Lynch *Lost Highway* mit Slavoj Žižek », *Cinetext: Film & Philosophy* [consultation le 26/12/2013 sur <http://cinetext.philo.at/magazine/circvit.html>].
- Chancé, 2007** : CHANCÉ, Dominique, « David Lynch, 2006 : *Inland Empire* », *Œdipe : portail de la psychanalyse française* [consultation le 26/12/2013 sur <http://www.oedipe.org/fr/spectacle/cinema/inland>].
- Copjec, 1989** : COPJEC, Joan, « The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan », *October*, n° 49, 1989, p. 53-72.
- Fuery, 2004** : FUERY, Patrick, *Madness and Cinema: Psychoanalysis, Spectatorship and Culture*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2004.
- Gagnebin, 1999** : GAGNEBIN, Murielle, « L'esthétique comme clinique

de l'excès : David Lynch », *Du divan à l'écran : montages cinématographiques, montages interprétatifs*, Paris, PUF, 1999, p. 83-102.

Katzarov, 2002 : KATZAROV, Georgy, *L'invention du rêveur : à propos de Mulholland Drive, un film de David Lynch*, Paris, Éd. Inventaire/Invention, 2002.

Kristeva, 1980 : KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

Lacan, 1953 : LACAN, Jacques, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *Écrits I*, Paris, Seuil, 1953 (1970), p. 111-208.

Lacan, 1962-1963 : LACAN, Jacques, *Le séminaire : livre X – L'angoisse*, texte établi par Jacques-Alain MILLER, Paris, Seuil, 1962-1963 (2004).

Lacan, 1964 : LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain MILLER, Paris, Seuil, 1964 (1990).

MacGowan, 2000 : MACGOWAN, Todd, « Finding Ourselves on a *Lost Highway*: David Lynch's Lesson in Fantasy », *Cinema Journal*, vol. 39, n° 2, Winter, 2000, p. 51-73.

MacGowan, 2004 : MACGOWAN, Todd, « Lost on *Mulholland Drive*: Navigating David Lynch's Panegyric to Hollywood », *Cinema Journal*, vol. 43, n° 2, Winter, 2004, p. 67-89.

Moati, en ligne : MOATI, Raoul, « Surréalité ou Réel ? À propos du cinéma de David Lynch », *Ring : dansons vite avant l'apocalypse* [consultation le 02/10/2009 sur <http://www.surlering.fr/article.php/id/5133>].

Morel, en ligne : MOREL, Geneviève, « *Mulholland Drive* : les dix clés de D. Lynch », *Œdipe : portail de la psychanalyse française* [consultation le 26/12/2013 sur <http://www.oedipe.org/fr/spectacle/mulholland>].

Mouton, 1997 : MOUTON, Laurent, « *Lost Highway* ou le nomad's land lynchien », *Éclipses*, n° 21, mars-avril, 1997, p. 14-18.

Thomas, 2006 : THOMAS, Calvin, « It's No Longer Your Film: Abjection and (the) Mulholland (Death) Drive », *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, vol. 2, n° 2, August, 2006, p. 81-98.

Vaida & Wildman, 2005 : VAIDA, Corina, et Victor WILDMAN, « Mulholland Dr. », *Psychoanalytic Psychology*, vol. 22, n° 1, 2005, p. 113-119.

Žižek, 1988 : ŽIŽEK, Slavoj, *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, Marsat,

Navarin, 1988.

Žižek, 1991 : ŽIŽEK, Slavoj, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MIT Cambridge Press, 1991.

Žižek, 1992 : ŽIŽEK, Slavoj, *Enjoy your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*, New York, Routledge, 1992.

Žižek, 2000 : ŽIŽEK, Slavoj, *The Art of Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, Seattle, University of Washington Press, 2000.

Žižek, 2005 : ŽIŽEK, Slavoj, « David Lynch ou l'art du sublime ridicule », *Lacrimæ rerum : essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch*, Paris, Éd. Amsterdam, 2005, p. 223-265.