

DAVID LYNCH L'ULTIME CINÉPLASTE

Diane Arnaud

Il y a près de cent ans, dans son article « De la Cinéplastique », Élie Faure appelait de ses vœux la venue d'un « cinéplaste » : ce grand artiste « jettera sur l'écran une tragédie cinéplastique tout entière sortie de lui, une sorte de symphonie visuelle aussi riche, aussi complexe, ouvrant, par sa précipitation dans le temps, des perspectives d'infini et d'absolu à la fois exaltantes par leur mystère et plus émouvantes par leur réalité sensible que les symphonies sonores du plus grand des musiciens¹ ».

On peut se demander dans quelle mesure poétique, esthétique et éthique David Lynch a accompli la prophétie d'un artiste capable de bâtir une « grande construction mouvante qui renaît sans cesse d'elle-même sous nos yeux de par ses seules

puissances internes² ». Faure convoque l'éruption du Vésuve, à laquelle il a assisté à Naples en 1906, comme symbole formel de cet art cinéplastique épanoui que l'avenir pourrait réserver.

L'incroyable épisode huit de la saison trois de la série *Twin Peaks* (2017) orchestre l'explosion de la première bombe atomique en juillet 1945 au Nouveau-Mexique avec en accompagnement musical le *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima* du polonais Krzysztof Penderecki. L'affolement des flammes perce le noir qui a envahi l'écran,

1. Élie Faure, « De la Cinéplastique » [1920], *Cinéma*, Éditions Manucius, Houilles, 2010, p. 34.

2. Élie Faure, « De la Cinéplastique », *op. cit.*, p. 33.

puis les passages de tons et de modelés échafaudent une architecture lumineuse colorée se constituant, s'effondrant et se reconstituant. Selon le créateur des effets spéciaux Pierre Buffin, Lynch a « pioché » parmi les deux heures de compositions abstraites, imagées par quatre artistes d'après de vagues indications³. Cette déflagration plastique détonnante n'est certes pas entièrement *sortie de lui*, mais il l'a dirigée à sa façon.

Un tel exemple conduit d'emblée, si ce n'est à remettre en question, tout au moins à interroger notre hypothèse qui apparente David Lynch au cinéplaste attendu par Élie Faure. Car l'historien de l'art prête au cinéma, dans ses derniers textes des années 1930, la vocation mystique d'« instrument de communion⁴ » entre le matériel et le spirituel, grâce à son « caractère d'universalité humaine qui lui a assuré, dès l'origine, sa puissance psychologique et son importance sociale⁵ ». Faure, médecin de formation, a perçu très tôt dans le septième art le pouvoir de développer parmi les foules un « besoin de confiance, d'harmonie, de cohésion », la capacité de nous libérer d'une « forme de civilisation devenue par excès d'individualisme, impulsive et anarchique, pour entrer dans une forme de civilisation plastique », en substituant des poèmes synthétiques aux crises d'âmes particulières⁶.

Peut-on retrouver la complétude dans la complexité, l'unité dans la diversité, la communion universelle devant le visage du monde et de l'être exposé par un artiste américain né en 1946, après la Seconde Guerre mondiale ? La question se pose d'autant plus que ses films, dessins et peintures se construisent d'après une vision dualiste. Dans ce monde déchiré entre les assauts du chaos et les instants de grâce, le

salut des foules s'avère difficilement pensable. Après avoir commenté l'esthétique de l'écart et de la disjonction dans l'œuvre de Lynch, Mathieu Potte-Bonneville et Pierre Zaoui postulent néanmoins une « véritable libération des pathologies » car cet artiste leur apparaît en « médecin de la civilisation »⁷.

Si ce n'est que l'on ne guérit jamais définitivement chez Lynch. Le Mal, maladie vomitive des premiers films de la fin des années 1960, fait retour depuis cinquante ans sous des formes explosives. Cet univers artistique rejoue un combat éternel entre des mouvements d'émancipation et des dynamiques d'enfermement. Boris Groys l'a énoncé magistralement, il n'y a pas de réconciliation possible à ce « conflit intérieur » répété obsessionnellement entre les forces du Salut et les forces du Mal : « Ici, la promesse d'une libération réside uniquement dans l'universalisation ou dans la cosmologisation de son propre drame personnel⁸. »

3. Jean-Sébastien Chauvin, « Primitif. Entretien avec Pierre Buffin », in *Cahiers du cinéma*, n° 737, octobre 2017, Paris, p. 23.

4. Élie Faure, « Introduction à la mystique du cinéma » [1934], *op. cit.*, p. 76. Emmanuel Plasseraud étudie la pensée de Faure en lien avec l'expression d'une « foi nouvelle » (*L'Art des foules. Théorie de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2011, pp. 249-251).

5. Élie Faure, « Cinéma » [1937], *op. cit.*, p. 135.

6. Élie Faure, « De la Cinéplastique », *op. cit.*, p. 35.

7. Mathieu Potte-Bonneville et Pierre Zaoui, « Corps et âme », in *David Lynch. Man Walking from Dream*, Catalogue de l'exposition au FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand, 2012, p. 11.

8. Boris Groys, « Entretien entre Andrej Ujica et Boris Groys », in *David Lynch. The Air is on Fire*, Catalogue de l'exposition à la Fondation Cartier, Éditions Xavier Barral, Paris, 2007, p. 112.

L'horizon universel n'est donc pas perdu de vue. Avant d'aboutir aux dimensions d'un *Lynchcosmos*, explorons trois aspects du drame cinéplastique lynchien : tout d'abord les liens originaux tissés entre cinéma et peinture, puis les *changements de têtes* figuratifs des « cinémimes », et enfin les installations formelles de dédoublement et de déjà-vu.

1. Tensions et frissons de l'animation

C'est à partir de l'articulation fondamentale entre cinéma et peinture qu'Élie Faure a développé sa conception de la cinéplastique, en se souvenant des ses impressions devant les images projetées sur l'écran. Quand il découvre le cinéma muet, il assimile le mouvement continu de modulation de tons et de valeurs du film à une « brusque animation » de toiles (Greco, Rembrandt, Vélasquez, Manet...) ; par la suite, les « impressions plastiques » éprouvées au cours des années deviennent « neuves » car elles ne font plus appel à sa mémoire de « peintures familières »⁹.

Lynchtown entoîlée

Voir un film de Lynch est susceptible d'enclencher le phénomène esthétique, que l'on appellera *entoilement*, où le spectateur imagine plusieurs toiles picturales pendant le défilement. L'entoilement n'implique pas la dimension a-narrative du « plan-tableau » soulignée par Pascal Bonitzer, mais il suscite également « un dédoublement de la vision et donne à l'image un caractère de mystère, qu'on l'entende dans le sens religieux ou policier »¹⁰.

Pour le prologue de *Blue Velvet* (1986), si l'on souscrit à la vision critique d'une « ville cliché » parodiant l'utopie de l'*American way of life*, les couleurs saturées et les attitudes figées s'apparentent à un vernis de

convention cachant la vermine *in situ*. Seul l'« accès vers les profondeurs » amènerait à « trouver l'envers de l'image »¹¹. Sans nier la noirceur ni la moquerie qui se logent de jour et de nuit dans *Blue Velvet*, il ne faudrait pas tomber dans le panneau de la ville factice.

D'après l'heureuse formule de Michel Chion, « *Lynchtown* » (Lumberton, Twin Peaks, Laurens) invente avant tout un « camp de base pour l'aventure de l'imaginaire » : « C'est aussi une surface mais d'un seul côté, ce n'est pas un endroit qui aurait un envers¹². » Ainsi, lors de la première séquence, les vues introduisant la bourgade de Lumberton, en alternance avec la démarche du héros Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan), ne sont pas des clichés réducteurs ou moqueurs ; bien au contraire, elles isolent des lieux fragmentés de la ville américaine qui demandent à être habités et explorés sensoriellement.

Plus qu'une traversée des apparences, tout lieu familier chez Lynch engage la perception sensible d'un passage intérieur menant, ouvrant vers une autre dimension de l'image, qui se redéploie en une série de surfaces.

La découverte de la petite ville en quelques plans donne l'impression, teintée de nostalgie et d'inquiétude, que plusieurs toiles de Edward Hopper apparaissent

9. Élie Faure, « De la Cinéplastique », *op. cit.*, pp. 22-23.

10. Pascal Bonitzer, « Le plan-tableau » [1983], *Décadrage. Peinture et cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 1992, p. 32.

11. Youri Deschamps, « *Trouble in paradise*. Chromozone et organi-cité », in *Eclipses*, n°34, 2002, Caen, pp. 80-82.

12. Michel Chion, *David Lynch*, Cahiers du cinéma, Paris, 1997, p. 71.

successivement à l'écran¹³. Les rapprochements reposent sur un principe d'analogie pour la figuration et la composition. Le panoramique sur les immeubles (bleu, blanc, rouge) évoque l'étirement horizontal du *Manhattan Bridge Loop* (1928), le cadrage à hauteur des bâtiments rappelle le surplomb de *The City* (1927) au-dessus du *city block*. En souvenir du petit commerce dépeint dans *Early Sunday Morning* (1930) et de la pose défaite du *barber* dans *Sunday* (1926), le dernier plan revêt une grande importance.

Devant la vitrine d'une échoppe de Lumberton, un homme plutôt rebondi agite compulsivement le pendentif tenu dans sa main, sans décoller du trottoir. La pose immobile contient l'expression d'un mouvement aberrant qui trahit une tension entre la narration et l'esthétique, entre les premiers pas de la fiction et la tentation figurative du surplomb. L'encadrement des toiles de Hopper, emplies de vide ou de solitude, invoque l'aspiration du cinéma de Lynch à habiter un lieu typiquement américain qui ne soit pas une carte postale mais une ville en peinture.

La référence peut être plus anecdotique, tel le clin d'œil aux *Nighthawks* (1942) qui condamne les agents du FBI de *Twin Peaks : Fire Walk With Me* (1992) à passer toutes les nuits dans un *diner* de parodie ; elle devient fantomatique à travers la revenance de *New York Movie* (1939) : on y pense dès *Lost Highway* (1996) à travers l'attitude songeuse de Renee Madison (Patricia Arquette), brune mais bientôt blonde platine, et, dix ans après, le décor prend vie avec la scène du *movie palace* de *INLAND EMPIRE* (2006). Dans la saison trois de *Twin Peaks*, les visions de l'Amérique profonde des années 1950 sont traitées dans un noir et blanc délavé, à l'image d'un « Hopper décapé¹⁴ », qui correspond davantage à la peinture plus sombre et abstraite de Lynch.

13. David Lynch admire davantage l'atmosphère cinématographique que la technique picturale des œuvres de Edward Hopper. Cf. Propos cités par Kristine McKenna, « Dreamer of Dark and Troubling Things », in *L.A. Reader*, 8 octobre 1982, p. 16.

14. Selon l'expression employée par Philippe Morice dans sa communication.



David Lynch, *Blue Velvet* (1986, film produit par De Laurentiis Entertainment Group)

L'entoilement de la ville de *Blue Velvet* laissait déjà percevoir les forces en conflit dans la création. Il s'agit de faire bouger la représentation figée par un mouvement frémissant de sorte à provoquer un possible éveil des sens. L'agitation du store de la devanture par un vent suspect renvoie à l'origine du cinéma de Lynch. Don de vie, supplément d'âme, l'animation a impliqué un arrachement de l'image peinte.

Inspiration artistique

Élie Faure préconisait une formation d'artiste peintre pour les cinéastes, bien qu'à ses yeux le cinéma était « *avant tout* l'instrument destiné à produire des harmonies visuelles en mouvement »¹⁵. Lynch a commencé sa vie artistique en dessinant et en peignant et ce, dès son plus jeune âge. Le passage de son activité de peintre à son activité de cinéaste est déclenché par un événement hallucinant devenu légendaire. En 1967, encore étudiant, David a regardé la toile qu'il avait peinte, une toile assez grande, assez sombre, dans son espace de travail, cubique et isolé, aménagé par l'École des Beaux-Arts de Philadelphie¹⁶.

Un phénomène étrange s'est alors produit : il a entendu le souffle du vent et il a désiré, a-t-il pu confier à Chris Rodley, « que le tableau fût capable de bouger, ne serait-ce qu'un petit peu »¹⁷. Au cours du documentaire-interview *The Art Life* (2015), l'artiste prétend que « le vert de la végétation s'est mis à bouger et à se détacher du fond obscur sous l'action du souffle de l'image ».

D'après les versions multiples du mythe fondateur, c'est le « *wind coming from the painting* » qui a engendré l'hallucination d'une peinture en mouvement. Après l'avènement du cinéma parlant, Faure a célébré les « voix de l'univers » : « passage du vent

dans les branches et les épis, chant des oiseaux, bruissement des insectes, rumeur des foules, cri des roues, halètement des machines, murmures ininterrompus du silence¹⁸ », grésillement électrique des images et hurlement des femmes faudrait-il ajouter pour faire entendre un film de Lynch avant l'heure !

Cependant, aux yeux de l'historien de l'art, la sonorisation a constitué une conquête de l'expression alors que, pour le cinéma naissant de Lynch, le son associé au souffle d'*anima* est le déclic libérant une imagination fictionnelle ancrée dans la peinture.

La découverte des toiles et dessins de l'artiste (en 1989 à New York, en 1997 à Paris, Galerie Piltzer) a surpris. On n'y retrouve guère la splendeur chatoyante de ses films, la charmante petite ville ou la Cité des Anges, la lumineuse *girl next door* ou la fascinante femme fatale.

Sa peinture ne s'établit nulle part de particulier, si ce n'est *Boise, Idaho* (1989), un lieu de l'enfance. D'après le communiqué de presse de la Galerie Piltzer, « la peinture de David Lynch est étonnante par son absence de référence à l'art lui-même ». Pourtant, au fil des expositions (Fondation Cartier en 2007, Musée Max Ernst en

15. Élie Faure, « Cinéma », *op. cit.*, p. 130.

16. David Lynch ne se souvient pas précisément de la toile. Le catalogue de l'exposition *The Unified Field* (University of California Press, Oakland, 2014) présente des œuvres de la période 1967-1968 mais aucune ne correspond aux vagues éléments de description.

17. Chris Rodley, *Entretiens avec David Lynch*, trad. de l'américain par Serge Grünberg, Cahiers du Cinéma, Paris, 1998, p. 30.

18. Élie Faure, « Cinéma », *op. cit.*, p. 132.



David Lynch, *Boise, Idaho* (1989, huile sur toile)

2010, FRAC Auvergne en 2012, École des Beaux-Arts de Pennsylvanie en 2014...), historiens de l'art et philosophes se sont adonnés au jeu des références et des influences.

Boris Groys, Werner Spies, Pierre Zaoui, Robert Collozino privilégient les artistes européens et américains du XX^e siècle, dont l'œuvre imprégnée d'une humeur noire et inquiétante, teintée de violence ou d'humour, porte atteinte à la figuration humaine : constructions suprématistes de Malevitch, gouaches de la période tardive de Kandinsky, grisailles de Gerhard Richter et de Anselm Kiefer, *combines* associant peinture et sculpture du plasticien Robert Rauschenberg. L'aigle empaillé de *Canyon* (1959) m'est de fait revenu en mémoire devant le rat et l'oiseau en décomposition englués dans la peinture *Rat Meat Bird* (1996).

Ce survol visuel expose la faculté de Lynch à s'adapter en fonction du support,

du format, du médium. Une esthétique commune se dégage cependant face à ses images, souvent noircies ou griffées d'énoncés. Dessins, gribouillis, aquarelles, lithographies, peintures intègrent un court récit, à la fois drolatique et désespéré (*I Not Know Gun Was Loaded Sorry, Can Bob Remember Before It Is Too Late?*, etc.).

Groys a caractérisé par une formule définitive, la « narrativisation de l'image moderniste », le transfert opéré par Lynch entre la « tradition tragique de la modernité européenne, au sein de laquelle il voulait rester », et sa production d'œuvres artistiques¹⁹. Ses premiers films d'animation, qualifiés de « tableaux vivants », prolongent un des motifs de l'art moderne d'après guerre : la dissolution ou la dislocation de l'homme par l'attaque de l'extérieur ou l'explosion de l'intérieur.

19. Boris Groys, *op. cit.*, p. 109.

Dessins animés

À la fin des années 1960, avant de diriger des acteurs, le futur cinéaste a filmé des figures, en a dessiné les métamorphoses et les a rendues souffrantes. *Six Men Getting Sick* est réalisé en 1967 par la technique d'animation image par image pour le concours de peinture et de sculpture expérimentales de son école d'art. Le film de cinquante secondes est projeté en boucle sur un écran sculpté dont ressortent trois têtes en relief, d'après les moulages réalisés sur Lynch et sur son ami artiste Jack Fisk, futur démiurge aux manettes dans *Eraserhead* dix ans plus tard.

Si les trois premières têtes sont sculptées sur le support de projection, les trois autres sont dessin-animées. Indépendamment de la distinction entre créateurs et créatures, la formation de ces proto-personnages découle de leur « plasmaticité²⁰ », c'est-à-dire de leur transformabilité potentiellement illimitée.

L'intériorité des *Six Men* est imagée avec des sacs digestifs et des tubes imaginaires, selon une vision plus radiographique que psychologique. Des *organes sans corps*, l'inversion des « corps sans organes » chers à Antonin Artaud, sont ainsi animés. Une relation ambiguë se tisse entre vie organique et matière filmique, maladie des hommes et geste du plasticien. Ce tableau mouvant utilise le procédé formel du *drip-ping* emprunté à l'*action painting* mais il comporte une dimension figurative qui m'évoque la série de têtes renversées commencée en 1969 par le peintre allemand néo-expressionniste Georg Baselitz après ses tableaux sur des bouts d'animaux.

Par la suite, les expérimentations cinématographiques de Lynch peuvent être reliées au pop-art américain, au surréalisme européen, au nouveau réalisme français : le

petit théâtre thermique de *Eraserhead* abriterait *The Illegal Operation* (1962) et *The Birthday* (1964) de Edward Kienholz, le salon des *Rabbits* (2002) *Ma Gouvernante* (1936) de Meret Oppenheim et *Le Lion de Belfort* (1934) de Max Ernst, le velours scintillant de *Blue Velvet* *La Vénus bleue* (1962) d'Yves Klein. L'étrange docteur Lynch ouvre les corps pour que le spectateur suive les métamorphoses formelles aboutissant au phénomène du vomissement réitéré, six fois d'affilée. L'esthétique agite les fantasmes de toute-puissance : terreur, maîtrise, cruauté.

Le second court métrage *The Alphabet* (1968) orchestre une métamorphose-panique : la technique de l'animation propulse une sorte de cosse nuageuse dont sortent plusieurs « A ». Des cris perçants de bébé (ceux de Jennifer Lynch enregistrés par son père) consacrent la naissance humaine de la lettre sur l'à-plat blanc de l'espace géométrique. Constamment redessiné par un geste invisible, le visage profite du rectangle noir retracé pour se transformer. Le brouillage labile des traits figure un homme puis une femme en train de se faire et de se défaire : déversement de substance, effacement, excroissance. La référence à la composition et à la façon de Francis Bacon, peintre préféré de Lynch, apparaît évidente.

L'inspiration artistique se prolongera dans ses films en prises de vues réelles. Déjà,

20. S. M. Eisenstein, *Walt Disney* [1941], trad. du russe par André Cabaret, Circé, Strasbourg, 1991, p. 28. La plasmaticité conceptualisée par Eisenstein fait écho aux potentialités cinéplastiques décelées par Faure dans l'œuvre de Walt Disney.

la fin de *The Alphabet* exhibe en gros plan la bouche d'un curieux personnage de chair et de pâte à modeler. Les paroles énoncées d'une voix déformée divulguent l'enjeu de la transformation figurative : « N'oublie pas que tu es en rapport avec une forme humaine. » Une tension palpable s'exprime entre la conception de figures imaginaires et la mise en scène de corps préexistants. De même, le début de *The Grandmother* (1969) envisage la matière première des personnages et le modelage des acteurs à partir d'idées et de sensations artistiques.

Le mystère de la naissance établit un conflit entre la procréation qui ressortit au récit filmique et la création qui relève d'un fantasme démiurgique. Puis, le conflit évolue en fonction d'un transfert de substances. Les protagonistes, à l'exception du fils, sont dessinés et coloriés avant d'être incarnés par des personnes réelles maquillées à outrance, encore marquées par l'empreinte et l'emprise du pictural.

2. Violence et extase de la défiguration

Cette deuxième approche de la création lynchienne s'intéresse plus spécifiquement aux déformations et transformations des personnages joués par des acteurs en chair et en os. Il faut rappeler que Faure souhaitait, par peur d'une dérive sentimentale et psychologique, la « disparition » du cinéma et la « domination absolue du cinéplaste sur le drame formel précipité dans le temps »²¹.

Dans les films de Lynch, les identités visuelles sont brisées et reformées par des gestes de violence, aussi troublants que nécessaires. De Henry Spencer à Nikki Grace, de Jeffrey Beaumont à Fred Madison, de Diane Selwyn à Diane Evans, la créature lynchienne doit défaire le lien avec le corps de l'acteur et dénouer le mode

d'attachement archaïque à l'importun qui singe la figure du créateur.

Gestes de maltraitance

L'esthétique de la défiguration, tantôt subie, tantôt consentante, a le même retentissement que chez Bacon. Interrogé par David Sylvester au sujet de la maltraitance formelle, le peintre anglais affirme que l'idée de dommage vaut seulement au niveau de l'« illustration » et non au niveau de l'« art » tel qu'il l'envisage : « On transmet la sensation et le sentiment de la vie de la seule façon qu'on peut²². » La violence de la déformation dans le cinéma de Lynch se rattache certes à la dimension figurale que Gilles Deleuze a indiquée comme seconde voie, parallèle à l'abstraction, pour « échapper au figuratif par extraction ou isolation » de la « Figure » en tant que forme sensible²³.

Mais les drames cinéplastiques ne rompent pas avec la représentation, ni ne cassent la narration de manière définitive. D'où la réticence que l'on peut avoir à rester au niveau du figural. Cette catégorie opaque, liée à la « matière de la pensée visuelle » et au « fondement de l'acte de vision », relèverait « davantage de la sensation que de la compréhension ou de la perception »²⁴. Or, dans le monde lynchien, ce qui touche à la figure comme motif et

21. Élie Faure, « De la Cinéplastique », *op. cit.*, p. 31.

22. David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, trad. de l'anglais par Michel Leiris, Skira, Genève, 1996, p. 49.

23. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, Paris, 1996, pp. 1-2.

24. Philippe Dubois, « L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20 », in *Figure-Figural*, François Aubral et Dominique Château (dir.), L'Harmattan, Paris, 1999, pp. 247-258.

procédé donne accès à une « dynamique de la mise en forme » telle que Jacques Aumont la discerne : dans les formes inventées dotées d'un « pouvoir de symbolisation » se traduit de la pensée²⁵.

Le cinéma de Lynch relie la figure à un principe d'engendrement et de glissement des images les unes sous les autres, à travers lequel l'activité de remémoration et de mentalisation est engagée pour donner sens à la souffrance. Ainsi, les visages sont maltraités en vue de réfléchir la violence au travers d'un *sous-venir* du visible. L'effet est frappant dans *Blue Velvet*, quand Jeffrey consent à gifler sa maîtresse Dorothy, car la scène est entoillée par les *Two Figures* (1953) de Francis Bacon, une œuvre qui aura fortement inspiré les lithographies de Lynch *Two Figures In Bed* (2007) et *Two Figures* (2009).

On reconnaît dans le film les éléments figuratifs disposés sur la toile : enchâssement de deux corps nus sur un lit aux draps blancs entouré de murs noirs, dissolution des traits par l'utilisation d'un chiffon. Cette douche froide efface les figures et les lie de manière indifférenciée.

Le devenir cinéplastique du geste pictural provient de variations rythmiques : mouvement giflé du plan sur la bouche, embrasement irradiant par surimpression, ralenti sur les personnages de plus en plus intriqués dans leur rapport. Certes, le très gros plan de réaction sur les lèvres géantes entrouvertes parfaitement maquillées, selon une iconographie féminine érotisée glamour que Lynch a photographiée, ressemble peu aux bouches dévorantes des créatures chez Bacon. Mais après que Kyle MacLachlan a giflé Isabella Rossellini, un cri de déchirement perce le tissu sonore des rôles sauvages. Pour les femmes battues chez Lynch, la formule de Deleuze sur Bacon

s'inverse : *Au-delà du sourire, il y a le cri*. Voulant s'échapper d'elle-même, Dorothy murmure dans le noir qui recouvre la scène et l'enfouit : « Ta maladie est en moi. »

Telle est l'évolution des premières figures malades. Dans les longs métrages, les protagonistes sont mus par des motivations psychologiques mais ils restent soumis aux effets audiovisuels. Le drame cinéplastique épouse le destin de visages déformables, dédoublables, remplaçables, en lien avec leur dimension évanescence et organique.

Certaines forces en présence sont à même de *casser la figure* à coups de poings, de rouges et de bleus, de flous et de flashes, de ralentis et de surimpressions. Faire perdre la face aux hommes, opérer une transformation par la force ressortit à une conception plastique et fantasmatique de la défiguration. Les personnages grimaçants et manipulateurs évoquent autant de substituts dégénérés au cinéplaste hors cadre.

Dès lors, les face à face entre les défigureurs et les héros s'avèrent mémorables. Jeffrey est passé à tabac, blessé par la lame d'un couteau, barbouillé du rouge à lèvres de la Blue Lady, roué de coups. Frank Booth (Dennis Hopper), piètre metteur en scène qui dirige son acteur à l'arme blanche, fait penser à une personnification caricaturale de Francis Bacon, initiales F.B., qui utilisait le chiffon pour défaire les traits de ses portraits.

25. Jacques Aumont, « Figurable, figuratif, figural », *À quoi pensent les films*, Séguier, Paris, 1996, p. 171.

Au petit matin, le visage tuméfié de Jeffrey propose une version *bis* d'un Bacon. Le jeune homme réalise alors la portée de son geste de violence par le montage d'images déjà vues. Dans *Lost Highway*, Mister Eddy (Robert Loggia) menace son rival amoureux de le retrousser de l'intérieur avec son flingue de l'anus à la bouche et de lui *exploser la gueule*. Le zoom sur Pete enclenche perte de netteté et affolement sonore, au point d'effacer les traits de Balthazar Getty dans la profondeur d'un *flou enchaîné*.

Le spectateur prête aux héros les plus attachants (Henry, Pete, Nikki, Dougie) la prise de conscience d'avoir la substance d'une projection fantasmagique. Barbouillage du maquillage, traînée de crasse, éblouissement surexposé, explosion de fumée, marque du flou associent matière d'image et vécu hors de soi. La menace de voir son visage défait, à l'image, par l'image expose à un certain courage. Dans le couloir devant la chambre 47, une Laura Dern exsangue se mesure au personnage du

Fantôme. L'héroïne blonde de *INLAND EMPIRE*, malmenée et cernée de toutes parts, s'est engagée dans une lutte plastique pour sortir de l'emprise.

Son passage à l'acte exprime la violence à la fois métaphorique et sensible du geste de déformation. Car, à la place d'une blessure fictionnelle, les coups de feu provoquent des flashes blancs irradiants qui illuminent le visage extatique du Fantôme. D'étranges portraits se collent à ce personnage menaçant : d'abord l'image déformée de l'actrice toute en dents puis un masque dont la bouche en subite putréfaction se met à cracher un flot de sang. *Man Throwing Up*, la toile peinte par Lynch en 1967, revient hanter l'écran selon le procédé esthétique d'*auto-entoilement*.

Cet effet d'images contient une morale : le Fantôme est démasqué à la fin du film par un personnage d'actrice en voie de libération. La recreation de soi s'accomplit *via* une interface, un fantasme projeté à la figure de la créature et renvoyé à la face du créateur.



David Lynch, *INLAND EMPIRE*
(2006, film produit par Studio Canal et Asymmetrical Productions)

Transformations plastiques

Le processus de défiguration entraîne une déstabilisation du rapport entre récit et forme. Faure aura affirmé que le sujet est un « prétexte » : les dynamiques visuelles (et sonores faut-il ajouter) recouvrent le « squelette » de la trame sentimentale et psychologique pour donner vie et mouvement au film²⁶.

En ce sens, la pensée cinéplastique annonce la théorie deleuzienne où la narration dérive de l'enchaînement des images cinématographiques. Faure ouvre encore davantage l'horizon pour l'analyse des œuvres de Lynch, étant donné que sa réflexion part des effets et des impressions esthétiques. Le drame plastique est à même d'inventer et de laisser imaginer une fiction parallèle, mue par les soubresauts et les mystères de la création.

Des séquences de transformation, remarquables par leur inventivité et leur audace formelles, se détournent d'une confrontation directe entre créateur et créature. Dans *Lost Highway* et *Mulholland Drive* (2001), l'intervention des hommes de main du pouvoir cinéplastique, l'Homme-Mystère et le Cowboy, est mise en scène de manière discrète ; le *changement de têtes* a lieu à la frontière du monde fictionnel présumé réel et d'un espace de projection expérimentale, une antichambre du récit où le temps est déréglé²⁷.

Ces passages, tantôt agressifs, tantôt lyriques, suscitent perplexité et fascination. Dans la dernière saison de *Twin Peaks*, la métamorphose en Diane Evans de Naido, la femme sans yeux, s'effectue *via* un passage flottant au-dessus du sol zébré de la Chambre Rouge.

La mise à distance favorise la radicalité du processus : disparition de l'actrice Nae Yûki, surimpression de Laura Dern, incar-

nation d'un rôle par deux existences visuelles successives. Pareil redéploiement implique un geste artistique de modelage ou de manufacture plastique. Le visage antinaturaliste de Naido réactualise la fabrique de personnages lynchiens affublés de prothèses : faux nez greffé sur le menton dans *The Alphabet*, énormes bajoues grumeleuses de la Femme dans le radiateur de *Eraserhead*, etc.

De fait, la logique de substitution engendre des moments énigmatiques aussi sidérants que spectaculaires : les faces des acteurs, remplacés, à remplacer, sont resculptées avec de la matière, ajoutée ou retirée, par le truc du maquillage ou par l'effet spécial. Les transformations partagent ainsi le projet des portraits chez Bacon de retrouver ou de « faire surgir la tête sous le visage²⁸ », mais elles envisagent aussi de *faire surgir l'image sous le visage* quand elles mettent en avant leur matière filmique.

Au passage, un *fond imageant* offre une surface d'inscription, d'effacement et de renaissance figuratives. Fondu au noir, mise au flou, blancheur fluctuante, voile enfumé font émerger une nouvelle figure en se dissipant. Ces dispositions cinéplastiques ont été nourries par le travail photographique de Lynch. La photographie de la série *Nudes and Smokes* (1994) avec une femme allongée sur un canapé préfigure le suicide final de *Mulholland Drive*.

26. Élie Faure, « De la Cinéplastique », *op. cit.*, p. 30.

27. Ces deux séquences sont analysées en détail dans l'ouvrage *Changements de têtes. De Georges Méliès à David Lynch*, Rouge Profond, Pertuis, 2012 (pp. 186-189 et pp. 165-167).

28. Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 19.

La série des *Distorted Nudes* (2004), photographies érotiques de la fin du XIX^e siècle retouchées par Photoshop, exhibe des visages mutilés et des regards supprimés, qui annoncent l'aspect inouï de l'insondable Naido. *Emily Scream* (2007), digraphie où la partie supérieure de la crieuse part en fumée laiteuse, prévoit un passage dans *Twin Peaks* saison trois : Laura Palmer (Sheryl Lee), en détachant son visage-masque, laisse apparaître une zone blanche et irradiante. La gestuelle est répétée par sa mère et associée à un auto-emploi photographique puisque le visage découpé divulgue la face dentée sans regard de la série des *Small Stories* (2014).

Dé-visage et décapitation

À première vue, l'inventivité de l'œuvre lynchienne se rattache à l'esthétique du « dé-visage » relevée par Aumont pour un

certain cinéma visuel des années 1980²⁹. Mais plutôt que de mener au vide d'intériorité et à la perte d'humanité, le travail plastique donne accès à plusieurs angoisses existentielles découlant de l'emprise : se faire du mal, sortir de soi, perdre la tête. Du dé-visage à la décapitation, il n'y a qu'un cou(p) à prendre. Lynch a développé une obsession artistique pour ce motif.

Il suffit de relier la peinture *My Head Is Disconnected* (sans date) et les lithographies *Head On Stage* (2010) et *New Head* (2008) pour percevoir les phases de la scène d'auto-décapitation grand-guignolesque dans *Eraserhead* : alors que la tête expulsée de Henry (Jack Nance) tombe sur la scène

29. Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 1992, p. 183 et p. 150.



David Lynch, *Emily Scream* (2007, digraphie)

d'un théâtre fantasmatique, son bébé repousse sur ses épaules. La déconnexion tête-corps peut être opérée par éjection, arrachement, abrasion³⁰.

Pareils mouvements d'agression provoquent le remplacement des acteurs par des objets plastiques (caboche en toc, faux tronc décapité) manufacturés par l'artiste et placés *in situ*. La pousse ou la pose d'une nouvelle tête sur le corps-souche décapité engendre alors des personnages hybrides. Dans la saison trois de *Twin Peaks*, s'expose au creux d'un lit l'assemblage surréaliste d'un gros corps acéphale mâle et d'une petite tête féminine, non sans démesure grotesque.

Incidemment, la dématérialisation du personnage dévoile la plasticité de l'écriture filmique. Dans *Eraserhead*, le bébé du héros lui *prend la tête* au point de *se faire un sang d'encre*. Car la tête, tombée de la scène fantasmatique, retrouvée sur le sol d'un réel métaphorique, sert à fabriquer des gommes au bout des crayons. La création chez Lynch dépend d'une tête pensante, instrument à la fois d'effacement et de réécriture.

Le cinéplaste écrivain emploie l'image du corps décapité en attente d'une nouvelle tête pour caractériser la conception des séries-feuilletons : « Un pilote dispose d'une conclusion ouverte. Quand il s'achève, chacun des fils de la trame s'échappe vers l'infini, ce qui est magnifique selon moi. Un pilote est semblable à un corps dépourvu de tête³¹. » En vue de transformer en long métrage *Mulholland Drive*, qui devait être une série au départ, Lynch a achevé le corps-pilote en apposant une tête-fin renversante dont le scénario, écrit en une nuit, fut tourné en dix jours.

La poétique du film coupé en deux repose sur un principe de rupture et de reprise entre la première partie et la

deuxième. La césure prend la forme d'une contiguïté transformationnelle, forgée par les fondus au noir, entre le corps endormi, le cadavre en putréfaction et Diane Selwyn ressuscitée en Naomi Watts. Certes la métamorphose s'effectue sans décapitation.

Cependant, le motif réapparaît. Quand la nouvelle Camilla (Laura Elena Harring) est embrassée par l'ancienne Camilla (Melissa George), on pense à une version glamour du *Kiss* (1982), photographie de Joel-Peter Witkin où les deux moitiés de la tête détachée d'un cadavre ont été scindées en deux pour les besoins de la composition. La lithographie de Lynch *A Parting Kiss* (2007), réalisée après le film, constitue une image synthétique du drame cinéplastique. Le nœud noir des lèvres collées à la fois creuse et comble la distance entre les deux faces d'un univers fictionnel sur le point de se dédoubler et de se séparer en deux.

3. Expériences de dédoublement et de déjà-vu

Le monde artistique lynchien intègre des modalités ingénieuses de duplication, de répétition et de recréation. Pour saisir l'articulation entre la plasticité des figures dédoublées et l'imaginaire du déjà-vu, il semble opportun de partir des dispositions formelles mises en place dans la dernière saison de *Twin Peaks*, non seulement parce

30. Lors d'une scène effrayante de la dernière saison de *Twin Peaks*, une femme monstre déchiquète deux têtes d'amoureux pour créer une sculpture sanglante, qui serait en attente d'achèvement.

31. Propos de David Lynch cités par Roland Kermarec, *Lynchland n° 1*, Objectif Cinéma, Paris, 2004, p. 84.

qu'elles reviennent aux origines expérimentales de l'œuvre de Lynch, mais surtout parce qu'elles en proposent un aboutissement cosmologique.

Installations du double

Le cinéma de Lynch révèle l'inquiétant et le fantastique du dispositif spéculaire. Quand un homme se regarde dans le miroir, son double maléfique s'anime et prend vie après une phase, voire une stase d'observation. L'image reflétée incarne, selon la formule de Clément Rosset, un « double de proximité » (ombre, écho, reflet) désormais libre de ses mouvements dans le réel halluciné de la fiction. À la fois reflet dans le miroir et deuxième ombre dans le salon, le mauvais double de Fred Madison (Bill Pullman) libère, la nuit du meurtre, l'« extraordinaire puissance de révélation rythmique qu'on peut tirer des mouvements ralentis³² ».

La gestuelle du corps est marquée par sa naissance à l'image. Au ralenti du déplacement dans *Lost Highway* s'oppose l'accélération lors de la scène où Mister C, le mauvais double de Dale Cooper (Kyle MacLachlan) dans la saison trois de *Twin Peaks*, se mire devant la glace. La transformation plastique graduelle par morphing de Evil Coop en Bob semble résulter de la frénésie du montage précédent. Selon une poétique d'auto-emploi, des plans extraits du dernier épisode de la saison deux ont été remontés. Le rire commun à Bob et au mauvais Dale, côte à côte dans la Chambre Rouge, est répété par flashes. Ce martèlement dans l'enchaînement associe le phénomène agressif du déjà-vu à un effet cinéplastique d'éclatement. De fait, nous revoyons le *doppelgänger* se fracasser la tête contre le miroir brisé où son état d'esprit est apparu il y a vingt-cinq ans. En écho, la

lithographie de Lynch *I See Myself* (2007) rend graphiques les vibrations rythmiques entre les deux corps, l'un noir, l'autre blanc, qui se font face en flottant.

Le miroir n'est pas le seul passage d'un monde à un autre. Le bon Dale, encore prisonnier de la Lodge, perçoit son mauvais double rouler sur une route perdue en écartant les rideaux rouges. Ce geste rappelle un effet visuel de *Lost Highway* quand le plan sur la porte de la cellule s'ouvre et laisse place au plan de la cabane en feu explosant à l'envers.

L'accès à un autre soi dans un monde parallèle provient de la manipulation des images en surfaces magiques d'inscription. Dans les songes complexes de *Twin Peaks : Fire Walk With Me*, des dispositifs de projection permettent de capturer une facette étrangère des protagonistes. Laura Palmer découvre avec stupeur une version d'elle-même plus déglinguée que glamour qui se meut au ralenti dans la photographie, au départ vide, accrochée en face du lit. L'agent spécial du FBI Dale Cooper fait face à son image figée à l'écran de contrôle, une forme de persistance fantastique puisqu'il a quitté le champ d'enregistrement de la caméra de surveillance.

Dispositifs de révision

Le détournement du dispositif cinématographique constitue l'expérimentation fondamentale. Conçu à l'origine pour une installation, le premier film animé *Six Men Getting Sick* confronte esthétique de la dégénérescence et expérience de la répétition. La douleur obsessionnelle déclenche, entrave, relance et réfléchit le processus artistique.

32. Élie Faure, « De la Cinéplastique », *op. cit.*, p. 24.

De fait, la création lynchienne a été rapprochée de l'art conceptuel et expérimental : la vidéo *L'Homme qui tousse* (1969) de Christian Boltanski, la performance *Iphigenia* (1969) de Joseph Beuys avec un cheval blanc, l'installation sonore de Bruce Nauman *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* (1969), l'installation lumière *After Green* (1993) de James Turrell³³.

Au moment de *INLAND EMPIRE*, David Lynch déclare que le film en tant que médium est terminé : « Le film est mort³⁴. » Son dernier long métrage installe dans son récit éclaté des dispositifs de diffusion ou de projection des images du film en cours : la jeune femme brune pleure devant le petit écran de la télévision dans la chambre d'hôtel, l'actrice blonde se retrouve face au grand écran du *movie palace*.

Dans un passage crucial, l'actrice Nikki Grace (Laura Dern), sortie du studio de tournage, se sent épiée par la fille perdue en larmes, qui la perçoit en même temps sur l'écran télévisuel, et devient à son tour la spectatrice sidérée devant les images d'un appareil de surveillance, de re-vision et de prévision du film. L'état traumatique individuel est alors associé à la désorientation du spectateur³⁵.

L'installation post-cinématographique s'avère encore plus hallucinante dans *Twin Peaks 3*. Le procédé de remontage d'un fragment de scène, déjà vue ou à venir, allie traitement de la souffrance et retraitement des images. Dans l'épisode huit, le géant Fireman déclenche la projection *bis* de l'explosion nucléaire, ainsi que d'autres éclats du poème cinéplastique de quinze minutes qui vient de défiler. L'arrêt sur image a lieu quand la formation d'un nuage de fumées charrie la tête *embullée* de Bob, un des enfants terribles issus de la bombe

atomique, de la propagation d'un Mal qui affecte l'humanité depuis la Seconde Guerre mondiale.

Boris Groys a déjà avancé il y a dix ans que le passé chez Lynch se révélait être une maladie qu'on ne pouvait soigner : « on ne peut que la répéter » car il est envisageable de panser, de guérir le trauma seulement « en le proclamant, par le biais de l'art, unique véritable pensée »³⁶. La répétition prend de fait la forme et l'énergie d'une reprise potentielle, qui contribue à rejouer un combat perpétuel dans un espace-temps complexe.

Dans le monde parallèle du cinéma rétrospectif, le visionnement de ce qui s'est passé, de ce qui a défilé donne lieu à la formation de bulles contenant les effigies du Salut et du Chaos. Se rend visible la conception hétérotopique du réel dans lequel les esprits du passé prennent possession du présent. Ce dispositif de contrôle, de répétition et de prévision des images remplace la logique d'écoulement linéaire par un mode d'intrication mystérieux amalgamant présent, passé, avenir. Cette installation entre en résonance avec la divagation de Faure imaginant que nous verrons le film de la Passion du Christ observée au télescope par les habitants d'une « étoile lointaine », « soit qu'on nous

33. Cf. Werner Spies, « Dark Splendor. David the painter », in *David Lynch. Dark Splendor*, Catalogue de l'exposition au Musée Max Ernst, Hatje Cantz, Ostfildern, 2010.

34. David Lynch, *Mon histoire vraie. Méditation, conscience et créativité*, trad. de l'américain par Nicolas Richard, Éditions Sonatine, Paris, 2006, p. 131.

35. Cette séquence est analysée dans *Imaginaires du déjà-vu*. Resnais, Rivette, Lynch (Hermann, Paris, 2016, pp. 32-34).

36. Boris Groys, *op. cit.*, p. 381.



David Lynch, *Twin Peaks* saison 3 (2017, série produite par Lynch/Frost Productions)

l'expédie dans un projectile quelconque, soit qu'un système de projection interplanétaire le renvoie sur nos écrans »³⁷.

Lynchcosmos étoilé

Plongeons enfin au cœur des passages cinéplastiques, très secoués, qui explorent les « infinis télescopiques ou microscopiques de la forme et du mouvement³⁸ ». Dans la Chambre Rouge de *Twin Peaks* saison trois, lors de l'envolée tremblée d'une des incarnations de Laura Palmer, son visage froissé s'apparente à une surface de pure vibration audiovisuelle. Installé dans la durée, répété, le flottement saccadé de Dale Cooper consacre la danse inouïe des atomes et des étoiles désirée par Faure.

Ce surplace agité dans la nuit intersidérale déploie un mouvement contenant sa propre entrave ; il renvoie au prologue de *Eraserhead*, où la tête géante de Henry, apeuré et contraint, flotte en surimpression

dans l'espace interplanétaire, avant de devenir un personnage, censé être maître de son corps et de ses déplacements. Le motif du flottement fait partie des idées fixes de l'art de Lynch car il suppose d'habiter un espace, cosmique dans ses films, intime dans ses lithographies (*I Find It Very Difficult To Understand What Is Going On These Days*, 2009), théâtral dans ses peintures (*Stage With Floating Figures*, 1989-1990), dans lequel des formes engendrées se suspendent tant bien que mal³⁹.

37. Élie Faure, « De la Cinéplastique », *op. cit.*, pp. 31-32.

38. Élie Faure, « Cinéma », *op. cit.*, p. 149.

39. Merci à Pierre Beylot qui a suggéré le terme d'« étoilement » pour caractériser, au-delà du motif de la nuit étoilée, la façon dont l'œuvre artistique de Lynch fait monde par des procédés récurrents d'auto-entoilement entre cinéma et peinture.



David Lynch, *I Find It Very Difficult To Understand What Is Going On These Days* (2009, lithographie)

Dès l'envol du petit garçon de *The Grandmother* propulsé par une propagation nuageuse dans le fond de l'air peint en noir, la matière première du héros dépend d'une fabrication d'images-sons en mouvement. La mise au monde d'un personnage, ou son passage d'un univers à un autre, implique de perdre la tête, de la voir être déformée et reformée, de l'entendre être dématérialisée et rematérialisée par des manipulations insensées. La secousse et le froissement qui ébranlent la figure de Dale Cooper épinglée dans l'espace, jusqu'au flou plein face et plein cadre, nous placent au « centre vivant de ce monde en formation (...) qu'une force irrésistible entraîne, avec une vitesse accélérée, sur les routes du devenir⁴⁰ ».

La puissance de création de l'ultime cinéplaste n'a cessé, par son énergie propre,

de dévier les routes perdues vers des voies parallèles. Les mots visionnaires de Faure auront décrit à merveille l'harmonie contrariée d'une œuvre artistique qui s'étend aux confins d'un *Lynchcosmos*. Nous y trouvons la force et la confiance de combattre le Mal venu nous agiter et nous frapper de nouveau. Si seulement ce voyage salutaire et périlleux pouvait continuer jusqu'à la nuit des temps.

Diane Arnaud

40. Élie Faure, « Introduction à la mystique du cinéma », *op. cit.*, p. 88.