



5. Plus rien ne va de soi

Caroline San Martin

5. Plus rien ne va de soi

Quand « ça ne colle pas », au cinéma, on ne peut s'empêcher de penser au montage, puisque ce dernier répond historiquement à une pratique plastique. Chez Lynch et, en particulier, dans *Lost Highway*, rien ne va de soi.

Plus rien ne va de soi

Quand « ça ne colle pas », au cinéma, on ne peut s'empêcher de penser au montage, puisque ce dernier répond historiquement à une pratique plastique. Dans le rapport analogique que nous entretenons avec les ordinateurs, cette pratique du découpage et du collage reste effective avec le numérique. Au cinéma, quand ça ne colle pas, c'est indéniablement un problème de montage et, en particulier, un problème de raccord : il y a des sautes dans l'image, la coupe est visible et l'enchaînement des plans ne permet plus de reconduire une illusion de continuité. Le rôle du montage a toujours été de guider le spectateur en permettant de lui faciliter la lecture du film et d'amener la construction du discours filmique à travers la succession ou la comparaison de différents points de vue (angles de prises de vue, échelles de plan) et de différentes focalisations. Le montage fait en sorte que tout va de soi. Mais cette attention particulière portée au spectateur est-elle toujours en mesure de faire en sorte que ce dernier se sente bien ? Au contraire, serait-il possible que le montage soit aussi l'outil qui détraque les rapports normés et qui nous rend mal à l'aise ? Propose-t-il de reconduire la reconnaissance dans l'enchaînement des actions ou, au contraire, de la rompre à travers des constructions dissonantes et décentrées ? Et si cela est le cas, que nous apportent ces écarts et ces fuites, à nous, spectateurs ou analystes ?

Chez Lynch et, en particulier, dans *Lost Highway*, rien ne va de soi. Des ébauches d'énigmes sont soulevées, mais elles ne sont jamais résolues : Fred peut avoir tué Renée et ne pas l'avoir tué en même temps. La construction filmique ne conduit jamais à des réponses mais elle appelle de nouvelles questions - la question de Fred, « Est-ce que je l'ai tué ? », se transforme en « Que s'est-il passé ? » avec Pete. Il y a toujours quelque chose qui ne colle pas, quelque chose à interroger dans ce tissu troué, sans début ni fin, qu'est le film. La phrase inaugurale de ce dernier, « *Dick Laurent is dead* », incarne cette atemporalité. Elle est aussi énigmatique que la voix qui la prononce et constitue un parfait anachronisme puisque c'est Fred qui se parle à lui-même à l'interphone depuis la dernière séquence du film. Bien plus que le déroulement logique d'une histoire, il faut suivre une série d'énigmes qui ne permet pas au spectateur d'être à son aise. Et ce malaise nous pousse, au-delà de l'histoire, à trouver d'autres façons d'entrer dans le film, à remarquer des couleurs, des sons, de la lumière, la beauté d'une forme, etc. Car, chez David Lynch, il semble que « [l]e premier principe à l'œuvre consiste à ne rien présupposer des phénomènes ni de leurs liens, à considérer, même provisoirement, qu'il n'existe pas de monde ante- ou pro-filmique : méthode pour appréhender et libérer les potentialités figurales d'un art si puissamment analogique. Ainsi, au cinéma, le corps humain n'a pas besoin d'être une anatomie, il peut y avoir mouvement sans mobile, un rapport peut s'établir sans que les termes du rapport existent » (Brenez 1998 : 45). Le récit peut user d'anachronismes, les relations entre les éléments de composition de l'image peuvent être métaphoriques ou figuratives, l'espace peut retrouver le temps, etc. Ce que les scènes mettent en rapport ce sont des fuites ou des fissures qu'elles contiennent, qu'elles rendent visibles et qui font en sorte que « ça ne colle pas ». Elles figurent l'échec face à un savoir totalisant qui justifie rationnellement et énonce clairement. C'est pourquoi, comme le souligne Guy Astic, « le film a tout

5. Plus rien ne va de soi

d'un purgatoire. Purgatoire pour les personnages égarés qui n'arrêtent pas de passer les frontières de mondes incompatibles ; purgatoire pour les corps en souffrance, dont David Lynch affiche la vulnérabilité pour mieux exposer la matière physique, l'explorer et accéder à la texture même des images et des bruits ; purgatoire pour la raison, qui ne peut pas se rattacher à une narration suivie, à un ordre temporel et spatial logique ; purgatoire pour le spectateur embarqué dans une traversée audiovisuelle intense, lâché dans une expérience totale qui lui fait ressentir le poids de l'accidentel et la force de l'essentiel sans avoir vraiment les mots pour le dire » [1].

Il nous faudra questionner cet entre-deux afin de saisir en quoi ça ne colle pas. Nous verrons comment un système se met en place (ceci constitue la première tension à l'œuvre dans le film que nous nommerons figuration), puis de quelle manière les repères se brouillent (les faux-raccords, les ruptures spatio-temporelles, l'identité des personnages : c'est la deuxième tension que nous nommerons défiguration). Nous serons alors à même de comprendre que quelque chose se soustrait continuellement à la maîtrise de l'esprit, provoquant un malaise. Cette soustraction passe par les agencements internes (à travers la façon dont un élément entre en rapport avec un autre dans l'image) et externes (à travers la façon dont les plans s'articulent les uns aux autres). Elle passe aussi par les différentes formes que prend la répétition. Cette dernière nous contraint à expérimenter d'autres voies possibles pour entrer dans le film (il s'agit de la troisième tension à l'œuvre que nous nommerons abstraction).

Dans *Lost Highway*, un fait est donné au départ. Il y a donc figuration. Il s'agit d'un couple. Ce couple est menacé en tant qu'unité par la division de ses parties constituantes : l'homme et la femme. C'est de cette division que naît l'action : le meurtre. D'un point de vue formel, la succession des plans induit cette menace de l'unité en faisant appel à un montage qui divise. La narration a recours à plusieurs niveaux de récits à travers un montage parallèle - Fred raconte son rêve, le vit et se réveille. Les temporalités se démultiplient grâce à un montage alterné notamment pendant la séquence du téléphone. L'espace est surdécoupé par le biais d'un montage d'échange de dimensions relatives - gros plans, cadrages penchés, plongées, plans rapprochés taille et poitrine [2]. De plus, littéralement, la menace s'est introduite dans la maison en passant de l'extérieur à l'intérieur par le biais de la cassette vidéo. D'ailleurs, l'homme mystère incarnera ces perturbations spatiales et temporelles perçues dans l'enregistrement vidéo et dans le montage. Au moment de sa rencontre avec Fred, il est à deux endroits en même temps : à la soirée et dans la demeure du couple. Enfin, la composition de l'image préfigure les scissions à venir par l'entremise de reflets ou de miroirs. Par exemple, la transformation de Renée en Alice est annoncée. Dans la salle de bain, Renée se dédouble dans le miroir.

Progressivement, le montage, le récit, la composition de l'image et les personnages se scindent pour faire lever le drame : Fred et Renée se séparent. Si bien que ça ne colle plus. Et le montage ne travaille plus à joindre au-delà de la discontinuité. Il défait ce qui était uni. Toutefois, cette séparation n'est pas perçue ni figurée comme une fin. Au contraire, scinder permet de créer de nouveaux rapports qui ont à voir avec la circulation de doubles et cette désunion ne cesse de toucher le corps. Il aura fallu défaire les couples pour rendre visible les singularités en dehors de leurs complexités et faire naître des doubles : Renée se multiplie dans le miroir, Fred se reflète sur les vitres des fenêtres, l'homme mystère se dédouble au téléphone.

>>>

5. Plus rien ne va de soi

Une question s'impose : que se passe-t-il au moment où ces couplages unis se défont ? Ils se mettent à circuler ! La scission « instaure d'autres regroupements, d'autres significations, d'autres causations au sein d'une logique de l'identité, à laquelle pourtant nous aurions voulu croire. Non pas un désordre, mais la contestation intime du découpage univoque des phénomènes » (Brenez : 55). Les éléments d'une histoire (Fred et Renée) peuvent se retrouver dans une autre (Pete et Alice) en tant que doubles, sans pour autant convoquer leur appartenance à l'une ou l'autre des histoires. Une fois le couplage défait, il peut se créer d'autres types d'associations qui reprennent les mêmes éléments. Au lieu de faire avancer l'enquête (est-ce que Fred a tué Alice ? qui s'est introduit dans leur maison et pourquoi ?), David Lynch nous plonge dans une nouvelle histoire. De la première à la deuxième histoire du film, il est vain de chercher un lien narratif. Il s'agit plutôt d'être sensible à ces redistributions qui s'apparentent à des reprises, tel que le concevait Kierkegaard. « Reprendre, c'est revenir en arrière pour recommencer, c'est répéter avec une variante obligée, car refaire n'est jamais comme faire ; c'est rejouer au sens théâtral ; la répétition est parfois la seule solution pour sortir d'une impasse, briser un mauvais sort (selon un mythe grec, il faut rejouer à l'envers le morceau de flûte fatal : voir *L'Ange exterminateur* de Buñuel). Reprendre, c'est donc refaire pour mieux faire ou défaire : "Tandis que le ressouvenir, cherchant à retrouver ce qui a été, se tourne totalement vers le passé, la reprise prétend retrouver ce qui a été sous une forme nouvelle concrète en se dirigeant vers l'avenir [3]" » (Niney 2000 : 102).

Une fois que les éléments ont été séparés (l'homme et la femme), il importe de rejouer leur rencontre. Mais, dans cette répétition, c'est le semblable et non le même qui importe : la même actrice passe du brun au blond, de la femme au foyer à la femme fatale. Le réalisateur ne cesse de défigurer ses propres figures : le couple, les personnages, les lumières, les musiques, etc. Ceci a pour répercussion de faire sauter tous les enchaînements possibles *a priori*. C'est alors que la répétition apparaît comme une force. Elle défait des schémas en refusant l'action : les scènes se répètent mais l'histoire n'avance plus. Elle fait lever l'indiscernable dans le film - nous ne savons plus ce qui est représenté dans le film ou ce qui est premier dans l'image : sommes-nous dans un fantasme ou sommes-nous face à une nouvelle histoire ? Aucune réponse à ces questions, car, comme lance Alice à Pete, il semble que David Lynch nous susurre à l'oreille : « *You'll never have me* ». En ce sens, la répétition n'est pas motivée par la recherche du vrai (la différence entre le rêve et la réalité), mais par l'expérimentation de la différence.

La reprise se voit doublée d'une répétition qui met en scène la coexistence de mondes différents - « un même événement se joue dans ces différents mondes sous des versions incompatibles » (Deleuze 1985 : 134). C'est alors que le film refuse l'identification et donne au spectateur à éprouver ce que ça fait quand ça ne colle pas à travers l'enchaînement d'un plan, dans un couple, face au meurtre, etc., en le mettant face à l'impossible. Il nous met face à la défiguration. C'est précisément là que la réalisation se détache du classicisme et que le montage perd sa fonction unificatrice. Il est donné à éprouver quelque chose au spectateur, mais en le lui faisant expérimenter depuis sa place de spectateur. Si bien qu'une sensation de malaise est suscitée par le chamboulement que vivent les personnages et le renversement que subit le film, sans pour autant que la réalisation s'en remette à des processus d'identification.

Si les conventions ne servent pas plus à conduire les actions qu'elles n'aident à les lire, alors il faut expérimenter d'autres formes de liens : il faut répéter en déformant (défiguration : Fred devient Ted, Renée devient Alice) et abstraire les figures des rapports que nous leur connaissons. Qu'entendons-nous par abstraction ? Nous entendons la synthèse de deux propositions de définition.

5. Plus rien ne va de soi

D'une part, l'usage contemporain du figuratif naît « dans la sphère de l'art pictural, apparemment *via* son contraire, l'art "abstrait", lequel s'est vu définir positivement à partir de Kandinsky » (Aumont 1996 : 159). Le figuratif met en œuvre des formes reconnaissables en opposition à l'abstrait. En peinture, il y a figuration dès lors que quelque chose est figuré, c'est-à-dire présent par son apparence (*ibid.* : 160). Le film tend vers l'abstraction parce que, précisément, les apparences disparaissent jusqu'à ne laisser que des éléments énigmatiques : un aboiement sans chien, pourtant crédité au générique ; des questions qui se soldent par des questions : « *Why choose me ?* » demande Pete, « *You still want me don't you Pete ?* » répond Alice ; des sources sonores qui deviennent inassignables : le son de la foule dans la scène de saxophone. « *Lost Highway* est un film aux proportions impensables. Il donne le sentiment de toujours changer de dimension, d'enchaîner les points d'équilibre aussitôt tremblés, obligeant le sens et la raison à de perpétuels ajustements » (Astic 1997 : 9).

D'autre part, abstraire est un mouvement. Il faut toujours créer une figure - le couple -, la présenter, la défaire et abstraire les éléments qui la compose de toute configuration déjà connue afin de proposer de nouvelles configurations. Séparer les éléments permet de faire en sorte que tout puisse entrer dans une circulation : un son peut échapper à sa source ; une actrice, à un rôle ; une maison, à une autre ; etc. Le film est capable de créer ses propres modes d'agencement et ses propres figures : dans la séquence de transformation grâce au flou les formes s'inventent au fur et à mesure qu'elles se créent. Rien n'est jamais donné d'avance. Le film n'a plus uniquement pour but de reconduire des compositions, mais de les créer et de les détruire.

D'ailleurs, s'il est une scène dans laquelle ces trois tensions (figuration, défiguration, abstraction) sont concentrées, il s'agit de la séquence de transformation. Cette dernière met en place une redistribution des éléments de composition qui ne colle plus. Elle propose « une direction nouvelle, au moins plus complexe, comme si la trame était prise dans un mouvement de tissage et de décrochage sans cesse réactivé » (Astic : 18). Cette séquence, véritable métonymie du film dans son ensemble, est divisée en trois moments : l'exposition fait état des éléments sonores et visuels à l'œuvre dans la scène, le déchaînement défait les rapports de composition dans lesquels les éléments avaient été présentés, leurs vestiges permettent de récolter traces et effets. Dans un premier temps, une rumeur sourde, un cliquetis aigu, la respiration de Fred et une musique angélique se font entendre. Tous ces sons sont reconnaissables. Du point de vue du cadrage, le personnage est filmé en plan rapproché, puis en gros plan. Au niveau visuel, l'image est lisible. Dans un second temps, le cadrage change, la plongée remplace le plan frontal. L'éclairage bleu altère les formes des éléments de composition de l'image qui semblent perdre leur aspect d'origine. A cela s'ajoutent les surimpressions et les accélérés du montage. Les couleurs bavent et semblent sortir de leurs contours quand Fred prend sa tête entre ses mains. Les sons se déchaînent et changent la construction rythmique : éclair, crépitement, écho, réverbérations, cri. Finalement, le brouhaha laisse place à une note qui résonne pendant un long noir. S'ensuit une image floue et un silence. Désormais, les formes se devinent en se réinventant : l'image devient un amalgame de lignes non figuratives et des formes se créent à même le mouvement proposant une composition plastique inédite.

Nous retrouvons alors dans cette séquence ce que nous évoquions à hauteur du film : ce dernier nous présente des figures, les reformule et les affranchit. L'univers de Lynch est donc en constant changement et tout communique au-delà du simple enchaînement des plans. L'abstraction pousse les compositions vers le chaos (flou, surexpositions, etc.), la figuration les rattache à une trame

5. Plus rien ne va de soi

narrative. Entre les deux, il y a un travail de défiguration qui, à travers la reprise et la répétition, travestit le tout en déplaçant ce qui était acquis. On comprend alors mieux pourquoi le spectateur s'y perd facilement. Il ne peut reconstituer les faits, résoudre les tensions, remplir les trous ou retrouver le fil des événements parce que les relations entre les objets et les personnages changent constamment et parce que les tensions et les énigmes, loin de s'éteindre, engendrent des mouvements inédits. C'est alors que le cinéma peut contribuer, à sa manière, à l'élaboration d'une pédagogie du regard et de l'écoute. Il bouscule nos conventions. Il nous contraint non plus à comprendre mais à suivre différents circuits qui nous invitent tout simplement à nous laisser porter.

Bibliographie

- ASTIC, Guy. 1997. *Le Purgatoire des sens : Lost Highway de David Lynch*. Coll. « Cinéfilms ». Paris : Dreamland.
- AUMONT, Jacques. [1990] 2005. *L'Image*. Paris : Armand Colin.
- BRENEZ, Nicole. 1998. *De la figure en général et du corps en particulier*. Coll. « Arts et cinéma ». Bruxelles : De Boeck Université.
- DELEUZE, Gilles. 1983. *L'Image-mouvement*. Paris : Minuit.
- DELEUZE, Gilles. 1985. *L'Image-temps*. Paris : Minuit.
- NINEY, François. 2002. *L'Épreuve du réel à l'écran*. Bruxelles : De Boeck.

Notes

- [1] Note de l'éditeur et auteur Guy Astic pour la réédition du livre *Le Purgatoire des sens : Lost Highway de David Lynch* publié en 2000 aux éditions Rouge Profond.
<http://www.objectif-cinema.com/mediatheque/0435.php>, consulté le 12 mars 2009.
- [2] Sur le montage voir Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, pages 46-82.
- [3] Nelly Viallaneix, introduction du livre *La Reprise* de Kierkegaard, Flammarion, 1990, page 17.
- [4] Attitude spectatorielle face au malaise proposée par Sara Danièle Bélanger et Mathilde Branthomme dans leur appel à communication pour le colloque « Malaises : la fissure dans la littérature et les autres arts », Université de Montréal, Littérature comparée, mai 2009.