

# Formes cinématographiques et structures topologiques I

Louis-José Lestocart

Dans *Sunrise : A Song of Two Humans* (L'Aurore, 1927), film muet américain du réalisateur allemand Friedrich W. Murnau, un couple en crise de paysans mariés assiste en ville à un mariage dans une église. En en sortant, tout à leur amour retrouvé, ils s'élancent au sein de la circulation dans une avenue. Par des effets de transparence, certains étant même des procédés alors inédits, on voit un bus qui passe devant eux, mais aussi des voitures derrière eux, comme si elles se trouvaient le long de l'écran. Ces artifices leur donnent l'air d'être immergés dans une réalité virtuelle. Puis, en fondu, sorte de « traversée des apparences », ils marchent toujours enlacés au sein d'un paysage avec arbres, herbes et fleurs. S'arrêtant pour s'embrasser, les voilà derechef en plein centre de la rue. Voitures et attelages freinent autour d'eux qui, toujours s'étreignant, ne se doutent de rien, alors qu'ils provoquent un embouteillage avec klaxons, cris, petits incidents...

## Précipités 1 : Non pas des choses mais des *qualia*

Le cinéma révèle ainsi parfois des rapports étroits avec le cinéma expérimental. Certains films muets et parlant de la période anglaise (1926-1939) d'Alfred Hitchcock, montrent des *précipités* d'images non narratives, en une recherche d'expérimentation, avant de trouver dans les films suivants une maîtrise qui, néanmoins, s'affirme déjà. Ces précipités, abstractions mentales inspirées par l'atmosphère visuelle du cinéma expressionniste allemand<sup>2</sup>, mais aussi du cinéma soviétique (Vertov, Koulechov, Einsenstein, Poudovkine<sup>3</sup>), rendent l'émotion éprouvée par un personnage et, par rétroaction différée, par le spectateur. Dans *The Man who Knew too Much* (L'Homme qui en savait trop, 1934), l'héroïne, apprenant que sa fille a été enlevée, avant de tomber en syncope, a une sorte d'éblouissement figuré par un fondu sur sa tête tournée vers la gauche avec des apparitions de barres horizontales superposées qui, bientôt, occupent tout l'écran, imprimant une sensation de défilement ; un battement d'images abstraites (entre surface et profondeur) plus ou moins ordonnées sur un fond presque uniforme, évoquant comme les wagons d'un train<sup>4</sup>. Ces figures abstraites évoquent à la fois une prise de conscience de l'évènement (choc) et un calcul de probabilités effectué à grande vitesse (vitesse des nombres) – ce qui peut se passer par exemple dans une

situation de deuil ou de rencontre amoureuse. Cet éblouissement correspond à ce que Bertrand Russell décrit ainsi : non pas des choses mais des *qualia* sans cesse changeants et concernant des énoncés immédiatement observables. Le terme de « *qualia* », dû au philosophe américain Clarence I. Lewis (*Mind and the World Order*, 1929), et sujet depuis à de nombreuses controverses tant par les philosophes de l'esprit que par les cognitivistes, est employé là pour désigner plus spécifiquement toutes les impressions directes, représentations internes (corrélées à l'activité neuronale), que nous avons des choses, l'aspect expérientiel immédiat des sensations<sup>5</sup>. Émergences d'entités complexes, pas forcément liées à la conscience *per se*<sup>6</sup>, les *qualia* sont des effets subjectifs ineffables et qualitatifs ressentis par l'expérience phénoménale *sensible*, et associées de manière spécifique aux états mentaux. Inconnaissables et donc *a priori* (presque) incommunicables même s'ils semblent « prendre le devant de la scène », ils semblent irréductibles à la seule somme des éléments perçus en *surface* d'une « image » donnant néanmoins une sensation physique vraie<sup>7</sup>. Comme si, dans l'acte cognitif psychophysique, dénommé sans doute de façon trop restrictive « perception » (ce qui renvoie uniquement à l'œil), beaucoup d'informations étaient reçues, sans qu'on puisse les maîtriser<sup>8</sup>.

Informations qui, dans cette perception restreinte, peuvent néanmoins s'ordonner en une sorte de fantasmagorie débouchant sur une perception élargie (perception/interprétation), voire annonciatrice.

Dans *Secret Agent* (Quatre de l'espionnage, 1936), une apprentie espionne, épouse fictive du héros, fixe un bol où tourne une pièce, après qu'un homme ait été tué en tant qu'agent ennemi par leur complice. Dès qu'elle apprend qu'il s'agit d'une erreur<sup>9</sup>, la pièce virevoltante devient un bouton flottant dans le bol, puis, alors qu'elle est de plus en plus affligée par la situation, une série de boutons obliquement alignés<sup>10</sup>. Dans *Rich and Strange* (À l'est de Shanghai, 1931), le métro fonçant de biais le long du quai où la foule londonienne se presse, symbolise déjà le côté dépassé et naïf d'un jeune couple de banlieusards, qui, via un héritage, va faire un tour du monde<sup>11</sup>.

À la fin du film muet *Downhill* (C'est la vie, 1927), Roddy, ex-lycéen prometteur et « faux-coupable » (thème courant chez Hitchcock) – injustement accusé d'avoir engrossé Mabel, jeune tenancière d'une boutique –, allongé sur une couchette à bord d'une goélette à Marseille, est assailli d'images floues, tremblées, fondus et surimpressions, passages incessants d'une réalité à une autre. Strates d'images *recomposées*, sorte de *bande annonce* à l'envers, remémoration délirante de son passé déplorable comme autant d'imprégnations mentales mêlées à son présent. D'abord vient le visage de son père qui l'a chassé de sa maison, plaqué sur celui d'un marin qui le garde. Puis d'autres images se font jour : table où se pressent Mabel, Julia l'actrice (femme infidèle lui ayant volé son héritage), la « Poétesse », femme mûre connue dans un dancing où il fut taxi-danseur, la patronne du dancing et Archie, l'amant de Julia qui, elle, brasse des billets (l'héritage), les distribuant aux autres. Tous lui font des signes, se moquent de lui. Succèdent la salle des machines du bateau qui part ; une seule machine au mécanisme tournant sur un gramophone, puis sur des musiciens jouant dans le dancing. Surgit la « Poétesse ». Roddy danse avec elle. Julia se trémousse sur

fond noir. Le mouvement entraîne la pièce où il est, qui se met à tourner. Retour au disque. Mabel avec Tim son ami, le « vrai-coupable » debout à la porte de sa boutique, s'y superposent. Puis le disque tourne seul. Roddy s'endort devant tous ces *qualia* dansants. Arrivé à Londres, le délire continue : images superposées (bus, voitures et gens dans les rues allant en sens inverse)<sup>12</sup>.

Ces expérimentations d'où naît un système vivant « à intégrer le flux du film dans le flux psychique du spectateur<sup>13</sup> » font aussi retour dans l'esprit du personnage. Des liens subtils y tissent des couches de sens en relation avec des scènes plus narratives.

## Champ d'expérimentation et topologie

Spécifier ces moments, c'est aussi trouver des descriptions/explications dynamiques concernant directement (ou indirectement) perception et entendement. Ces perceptions « dirigées » via la mise en scène peuvent d'ailleurs attirer l'attention des neuroscientifiques pour expliciter certains aspects de l'activité spécifique du cerveau qui parvient à transformer des « configurations neuronales en ces configurations mentales explicites » que nous appelons images<sup>14</sup>. Tout se passe en effet comme si certains cinéastes exempts de compromis inventaient, via les possibilités offertes par la technique, des dispositifs pour élargir le champ de perception, redéfinir sans cesse la place du spectateur en tant que sujet perceptif et cherchaient à retraduire par des qualités à la fois plastiques et graphiques, des impressions mentales fixant un champ d'expérimentation sensorielle et visuelle<sup>15</sup>.

Dans *Vampyr* (1932), le cinéaste danois Carl T. Dreyer ancre de tels moments au sein d'ombres mouvantes sur fond indistinct (surimpressions, images défilant à l'envers, faux raccords, etc.). La subjectivité (vision, imaginaire, psychisme) prime, comme si comptait seul l'acte de regarder, parfois en un seul même mouvement de caméra. Ainsi lorsque David Gray pénètre dans une usine désaffectée – la maison de l'Aveugle (la vieillarde vampire Marguerite Chopin) –, on s'enlise dans des couloirs imprécis en clair-obscur cotonneux offrant, au sein de cette qualité éthérée d'un autre monde

– point de vue de l’aveugle ? –, un tracé labyrinthique où la caméra, virtuose, décrit une topologie singulière, une sorte d’espace lobachevskien (non linéaire) où les plans sont conçus comme « champ magnétique », où les corps semblent se répartir entre masse et vitesse, en longs travellings. À un moment, Gray, héros lui-même incertain, perçu en plongée par des trouées rectangulaires dans un mur, vient regarder face à nous par l’une d’elles. La caméra le laisse et, toujours en mouvement, glisse latéralement vers la droite sur le mur. Débute la maestria d’un long plan séquence, un parcours filé dans la logique des rêves. Au bout du mur, un couloir qu’on n’emprunte pas. Le mouvement latéral continue dans un endroit où dansent des ombres en costumes d’époque XIX<sup>e</sup> sous une musique de bal qu’une musique plus dramatique interrompt avant que la précédente reprenne et se transforme en une java bruyante. Puis on voit des musiciens qui, eux aussi en ombre, jouent sur leurs instruments. Il y a en cette scène comme un espace de réversibilité infini des figures et du fond. Jeu sur l’ombre et la lumière et, au-delà, sur le mal et le pur. Dans la continuité du plan, on débouche perpendiculairement dans une immense salle à trois étages où se trouve une roue à chaque étage et où, au plus haut, une ombre de roue tourne. Tout en bas et tout au fond, comme accompagnée par la java endiablée, Marguerite Chopin, presque minuscule dans ce grand espace, apparaît sous une porte voûtée et intime le silence qui s’établit aussitôt. La java s’arrête. Belle manière de montrer une emprise sur le cours de la vie même. Plus loin, une autre scène, toujours dans cette « maison de l’Aveugle », montre le double de Gray<sup>16</sup>, mort, couché, yeux ouverts, dans un cercueil parmi des copeaux. Il est bientôt mené au cimetière par la vampire et ses sbires (un médecin et un garde-chasse unijambiste), alors qu’on voit ce qu’il voit via une découpe vitrée du cercueil évoquant le cadre d’un autre écran de cinéma où, de surcroît, semble (s’)être glissé (malgré lui) le spectateur « vampirisé » à son tour<sup>17</sup>. Les plans basculés, *retournés* qui se succèdent sous nos yeux – plafonds, puis, au dehors, ciel, arbres, église en contre-plongée – sont ici clairement le « point de vue du mort ».

Ces dynamiques singulières ont un sens précis : une emprise (vampirique) à l’œuvre sur tout le film, tend à dénaturer la vision de la réalité<sup>18</sup>.

Dans *Ordet* (Dreyer, 1955), les dynamiques sont encore là mais apaisées, *théâtralisées*. La caméra est toujours souple et mobile, même dans la lenteur. L’importance de la direction des regards et la sensation de « physicalité » des corps, des objets, des atmosphères renforcent la notion de présence et de point de vue. Carl Dreyer est un réalisateur unique en matière de perception des objets, de l’environnement, de la sensation de « profondeur physique » suscitée au spectateur. Du très lent mouvement glissant de caméra semi-circulaire rigoureux qui, dans *Ordet*, entoure Johannes le fou (se prenant pour le Christ) et une petite fille (sa nièce), naît la sensation inouïe d’un espace autre derrière eux, qui donne un effet de relief, presque de 3-D. La sensation crée un vrai renversement dans la perception, utilisé sans doute pour faire *accepter* au spectateur le miracle de la fin : la résurrection d’Inger (femme du frère de Johannes), morte en couches.

### Précipités 2 : structures cachées

Pour en revenir à l’emprise, c’est aussi sur ce thème, celle du Mal cher au cinéma de Fritz Lang, que se place en partie l’écriture cinématographique singulière (flashes de lumières, jeux sur l’écran noir et images « instantanés ») de David Lynch. Dans le générique de la série *Twin Peaks* (1990-1991) machines d’une scierie et cascade et tourbillons à la surface de l’eau instillent l’idée de mouvement perpétuel, d’inéluctable et de machination de la part d’une force maléfique, qui évoque le *clinamen* (bifurcation, déviation) par rapport aux *fati foedora* (ordre linéaire des choses) chez Lucrèce dans le *De natura rerum*. Dans le *road-movie Wild At Heart* (*Sailor et Lula*, 1990), une flamme (par allumette et/ou briquet) en gros plan sur fond noir, traversant presque tout le film, cache un terrible secret qu’il s’agit bien d’« estimer », de rendre lisible<sup>19</sup>. Souvent ainsi des formes « monstrueuses » inidentifiées, avec lumières étincelantes et effets de distorsion indiquent comme un *programme à remplitir*. Ce surgissement de *structures cachées*,

« profondes » (*deep*) selon Noam Chomsky qui parle aussi de structures « argumentales »<sup>20</sup>, dynamiques internes au film, semble illustrer l’intuition philosophique des qualia sensibles évoqués plus haut, « phénomènes qualitatifs » de l’expérience phénoménale. Vivant grouillement de possibles, agissant tant sur la perception que sur l’interprétation, il évoque aussi l’« épiphanie » joycienne, essentielle dans la métaphore de l’écriture. Soit l’esthétique d’une intensité particulière élaborant et construisant des « générateurs d’entités-objets » qui se donnent à voir, se montrent en une anomalie soudaine dans l’espace-temps et ayant fonction de « prédiction ».

Dans *Blue Velvet* (1986), après sa « visite » chez la chanteuse de cabaret Dorothy (véritable fétiche issu du film noir), Jeffrey descend, la nuit, l’escalier extérieur de l’immeuble. L’écran devient noir. Jeffrey dans la rue avance lentement vers nous. Sa tête baissée, puis levée, devient surexposée tandis que sourd un bruit de scintillement. Son corps s’efface peu à peu dans des « bandes » incurvées qu’un fondu révèle être une anamorphose, un visage (celui de son père sur son lit d’hôpital) avec des lèvres qui s’entrouvrent. Comme cette vue, ce qui est alors prononcé par ses lèvres paraît *indéchiffrable*, indescriptible, mais sans doute *plein de sens*. On voit alors se lever de profil la tête de Frank, truand pervers, sorte de petit Mabuse langien provincial, qui ouvre démesurément sa bouche avec un rugissement au rendu saturé. Puis très gros plan sur la flamme oscillante d’une bougie qui s’évanouit et fait place à l’écran noir. Une voix : « Il fait noir. » Visage renversé de Dorothy en close-up, susurrant : « Frappe-moi ! » Image rapide de Frank furieux, en plan rapproché, lançant son poing face à nous. Bruit du coup, cri de femme, distordu, légèrement travaillé en écho. Jeffrey se réveille dans son lit. Est-ce un rêve ? Cette courte séquence qui crée une perturbation temporelle et spatiale dans le cours du récit, évoque un des phénomènes de condensation du rêve selon Freud, soit le fonctionnement des processus inconscients où le désir refoulé de Jeffrey qui s’exprime sous les espèces d’une *figurabilité* est presque *méconnaissable*. Mais cette séquence offre sans doute plus. Car

elle est aussi une remémoration *comprimée* (comme en informatique on parle de compression d’information, de données : zip) d’événements ayant eu lieu dans la scène précédente scandés par plusieurs situations (voyeurisme, sadisme, masochisme<sup>21</sup>), *revécus* sous cette forme qui, en elle-même, contient un petit programme (compressé donc, comme il y a compression dans le rêve), une intention précise (en vue d’une prédiction ?). La *figurabilité* observée ici dénonce l’existence d’un supplément imprévisible, d’une source cachée à révéler<sup>22</sup>.

Ces sortes d’informations-programmes se déploieront bientôt en une autre scène où le programme annoncé sera finalement rempli. Un rideau bouge lentement dans l’appartement de Dorothy. Elle et Jeffrey, nus au lit font l’amour en parlant. Il dit qu’il faut s’adresser à la police. Paniquée, elle se redresse : « Pas la police », puis se recroqueville et supplie : « Frappe moi ». Écran noir. Voix de Jeffrey : « Non, non ». Gros plan d’une flamme de bougie oscillant. Dispute, lutte entre lui et elle qui veut le renvoyer, il la frappe. La violence du coup anamorphose la tête de Dorothy. En fondu et très gros plan, ses lèvres sourient, puis écran blanc que des flammes ensuite recouvrent. Fondu. Ils font l’amour au ralenti, alors que retentissent des bruits bestiaux. Leurs corps se déforment, se dédoublent légèrement, sortent peu à peu du cadre... écran noir. On revoit le rideau du début oscillant lentement comme sous l’effet du vent reprenant l’image du velours bleu du générique, ondulant, se gonflant et s’agitant doucement, en un mouvement presque régulier, image même du désir ou encore d’un possible où Jeffrey devait inéluctablement prendre la place de Frank. Tous deux étant image l’un de l’autre comme en un miroir. Tout comme Franck a pris la place du père dans la scène du « rêve » précédemment décrite.

Les images de la scène de *Blue Velvet* avec le rugissement de Frank, relevant plus d’une conscience/mémoire que d’un inconscient, sont autant le *rendu* d’une perception que d’une interprétation. Étant à même d’aider à l’interprétation de ce que l’on voit ou pressent qui se trouve modélisé sous forme de

*patterns*<sup>23</sup>. Il est bien question ici du pouvoir d'images *en puissance*, fussent-elles absurdes, que l'œil a priori « ne voit pas » (et même s'il les voit, il n'en mesure pas la portée), mais que le cerveau *pressent* ou *ressent* et donc modélise, révélant sous les apparences banales d'un *simple* contenu d'expérience, une strate de faits restant jusque-là ignorés (but de toute façon du thriller) ; ce qui est *caché derrière*, un *centre-obscur*, soit le sens véritable pour une (certaine) forme de connaissance qui outre-passe la capacité d'être donnée en mots<sup>24</sup> (ou en simple narration).

Ces images/précipités mêlées au film confinant souvent à l'abstraction et prenant parfois l'effet d'un battement organisé (ou désorganisé), sont autant d'éléments cruciaux à l'intelligibilité de l'histoire. Il y a de l'étonnant dans cette intention de Lynch de nous restituer ces brouillages, « fragments [...] tordus, morcelés, réunis comme des glaces flottantes » dont parle Freud dans *L'interprétation des rêves* (1900)<sup>25</sup>. Tout comme de vouloir nous précipiter progressivement, par des fluctuations d'intensité, en ce monde ténébreux, chthonien, sorte d'Hadès contemporain qui contamine ses films, de manière de plus en plus évidente<sup>26</sup> tout en insistant sur la dimension sexuelle. Il y a d'ailleurs aussi dans ces brouillages les détours et retours que bâtit une pensée en construction. Images singulières, presque *originaires* (venant du cinéma muet) rappelant la *Stimmung* des films expressionnistes allemands – une certaine atmosphère de ce qui est « entre les choses » ou encore comme dit assez justement André Malraux dans *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1946), « l'expression de rapports inconnus et soudain convaincants entre les êtres, ou entre les êtres et les choses » –, elles agissent comme brisure au sein d'un monde ordinaire. Ici celui de Lumerton, petite ville forestière imaginaire, exposé au début de *Blue Velvet* : bleu profond d'un ciel très pur, roses rouges devant des barrières très blanches, camion de pompier venant au ralenti avec un pompier qui fait un signe, des fleurs jaunes au pied d'une autre barrière blanche, des écoliers traversant devant une femme qui brandit un panneau stop, maison de banlieue avec barrière blanche – *l'American way of life* ; l'acceptation

d'un monde de conformisme avec des valeurs familiales, proche de calendriers ou encore des peintures de Norman Rockwell. Mais le vrai sens des choses qu'on regarde, échappe toujours. Bientôt cette vérité « donnée » sera outrepassée par le plan de coupure aux ciseaux d'une bande jaune de police où l'on lit « do not cross<sup>27</sup> ».

### Contre-univers, contre-monde

Les films de Lynch – dont *Lost Highway* (1997) et surtout *Mulholland Drive* (2001) forment une apogée –, délient toujours les forces d'un chaos, une dynamique chaotique issue d'une normalité stable. Images heurtées, niveaux de réalité enchevêtrés, suite d'associations d'idées, collages, opérations du rêve, fièvres visuelles et mentales, ils sont tout cela. Le thème principal met en scène deux mondes distincts s'articulant l'un l'autre en une bizarre dialectique, via des trouées naissant dans un continuum narratif, des brèches s'ouvrant vers une profondeur sans autre sortie que son entrée. Il y réside toujours une matrice fictionnelle initiale, plus obscure, où l'on se trouve bientôt aspiré vers une dimension autre semblant contiguë à la première. Cet état de chose trace l'image d'une surface topologique particulière, une surface pour laquelle il n'est pas possible de définir un « intérieur » et un « extérieur », une surface type bouteille de Klein<sup>28</sup>, raccordant à l'intérieur vers son fond après avoir fait opérer sa propre traversée<sup>29</sup>. Au début de *Blue Velvet*, le nœud survenant sur le tuyau d'arrosage de Tom (père de Jeffrey), retenu par des plantes entremêlées, en une idée d'inextricable et de fatum, initie de même un passage d'un monde à un autre. On quitte Tom, victime, à la suite de cet incident d'emmêlement, d'une attaque, et on plonge en très gros plan au sein des herbes de la pelouse sur un monde d'insectes grouillant les uns sur les autres dans l'obscurité. Images en accéléré. Puissance d'insectes qui copulent ou s'entredévorent, et annoncent l'événement funeste de la découverte prochaine par Jeffrey d'une oreille coupée couverte de fourmis. C'est l'annonce qu'un autre récit se faufile sous le récit initial : un autre fond dans l'intérieur. Plus tard, telle une démonstration, quand Jeffrey marche la

nuit dans la rue, l'image de l'oreille se superpose sur lui. La caméra se rapproche, s'engage dans le conduit qui est telle l'encolure d'un trou dont le noir occupe bientôt tout l'écran<sup>30</sup>. Par-là, le récit s'engouffre et se répand.

Ces images de *Blue Velvet* sont telle une *mise en puissance* de la fiction et s'affichent *puissamment* dans le cerveau. Situées déjà dans un contre-univers, un contre-monde où notre réalité (les images du début du film) trouve fort peu de force dans sa logique répétitive et vaine face à cette puissance de réalisation et d'imaginaire, elles instillent une idée de justice immanente et de révélation (*anagnorisis* des tragédies grecques antiques<sup>31</sup>) raccordant à une vérité qu'on est loin de se *figurer*<sup>32</sup>. Moment de « renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance », où l'on se rend compte d'une vraie situation et donc de la réalisation des choses.

Ainsi apparaît le thème du « monstre derrière le mur » dans *Mulholland Drive*. Tout d'abord dans un Winkie, un homme terrifié par une impression de déjà vu, conte à un ami, un cauchemar fait deux fois qui se situe en ce même endroit : la vision d'un visage monstrueux derrière un mur dans l'arrière-cour. Pour se défaire de cette terrible impression, il s'approche ensuite avec son ami du mur en question et le visage tant redouté surgit juste au coin ; cela s'inscrit d'autant plus dans le sujet principal : la vue de la divinité (entendons de la réalité) est « dangereuse et insupportable » pour le mortel (Freud, *Essais de psychanalyse*). Puis, vers la fin du film, la nuit, on est derechef au coin du mur, cette fois rougeoyant. L'ayant passé, on voit au fond d'une cour le « monstre » assis, ayant l'air d'un SDF, tournant entre ses doigts une boîte cubique bleue qu'il met dans un sachet qui tombe sur le sol. Du sachet sort, de façon saccadée par pixilation, un couple minuscule de vieillards (compagnons de voyage de Betty vus au début du film) agités et ricanant. Au plan suivant, Diane après avoir fait tuer Camilia son ex-amante, est assise, démente, sur le canapé dans son bungalow. Elle entend des coups frappés à sa porte<sup>33</sup>. Elle sursaute, tourne la tête, alors que le couple de vieillards se glisse sous la porte avec des

rires enfantins lointains. Persistance des coups à la porte. Le regard vague de Diane en gros plan exprime sa souffrance. Coups à la porte et rires plus ou moins enfantins. Puis du visage de Diane, des hurlements intérieurs semblent sortir (par anticipation ?). Soudain elle réalise la situation et se précipite en dehors du canapé, poursuivie par le couple de taille humaine rendu effrayant qui, telles des Érynies (déesses infernales persécutrices), l'assaille en hurlant, sur fond de tonnerre et d'éclairs et l'accule jusqu'à son lit pour la pousser à commettre l'irréparable (elle prend un revolver dans le tiroir de sa table de nuit). Détonation. Diane gît recroquevillée sur le lit. Fumée, puis noir troué d'éclairs bleus. En fondu, le visage du monstre puis un rideau, apparaissent dans une épaisse fumée, enveloppante et puissante, des éclairs envahissent la chambre et la pénombre.

Cette *fausse* « fin » renvoie au moment de l'accident terrible dont est victime Rita au début du film, accident provoqué par deux voitures folles de chauffards sur Mulholland Drive. Mêmes fumées et mêmes éclairs s'y retrouvent pouvant très bien évoqués par anticipation la détonation de l'arme au moment du suicide de Diane. Et l'histoire irradie bien au-delà de ce point d'impact. Après l'accident, Rita, par effet de choc, devient amnésique. Mais plus encore, comme on le verra, elle est une morte en sursis. Puisqu'avec Betty (dans la première partie, l'avatar de Diane), elle découvre son propre cadavre. Elle inaugure en quelque sorte le « voyage » de Diane après sa mort. La lecture du film se fait alors palindromique. Et c'est bien l'histoire obscure et confuse de cette « morte » (quelle qu'elle soit finalement) que perçoit et suit en premier le spectateur, qui, pris de fait en ce jeu, doit comme la Rita amnésique créer ses propres repères, jusqu'à la découverte par elle et Betty du cadavre définitif et décomposé de Diane. Le sien puisqu'à ce moment du film, elle réalise qu'elle s'appelle Diane Selwyn. Là, tout bascule. L'affolement de Rita correspond à une sorte d'affolement inexplicable (et anticipé) chez le spectateur, d'abord « rassuré » dans la découverte du corps, (il s'agit donc d'un thriller), soudain il ne comprend plus. Car de quelle femme ce corps est-il le cadavre ? Un

réel d'une autre portée insiste. « Les rêves les mieux interprétés gardent souvent un point obscur ; on remarque là un nœud de pensées que l'on ne peut défaire, mais qui n'apporterait rien de plus au contenu du rêve. C'est 'l'ombilic' du rêve, le point où il se rattache à l'Inconnu<sup>34</sup>. »

La force du film réside en la surprenante inversion de la vue « divine » ou plutôt son envers « diabolique » (le monstre du mur), ce *sentiment de réalité* de la tragédie grecque, et trouve par-là l'explication de son mystère : la mort tragique de Diane. La seule réalité découverte par les deux héroïnes, la blonde Betty (avatar de Diane) et la brune amnésique Rita (avatar de Camilla), est celle du corps en décomposition de Diane Selwyn dans l'appartement n°17 de la résidence Sierra Bonita (après son suicide ?) : le fond même de l'histoire — un film dont la protagoniste est morte depuis le début.

<sup>1</sup> Reprise de mon article, « Formes cinématographiques et structures topologiques », in Id. (dir.), *Esthétique de la Complexité. Pour un cognitivisme non-linéaire*, Paris, Hermann, « Visions des sciences », 2017, p. 167-188.

<sup>2</sup> Hitchcock décorateur puis scénariste sur les plateaux de la UFA (société de production cinématographique) en Allemagne en 1924, a observé Murnau sur le tournage de *Der Letzte Mann* (*Le Dernier des hommes*, 1924).

<sup>3</sup> Ainsi les scènes de fête foraine au début de *The Ring* (Hitchcock, *Le Masque de cuir*, 1928).

<sup>4</sup> Comme le dit Merleau-Ponty (sans parler de cinéma) : « Puisque le visible total est toujours derrière, ou après, ou entre les aspects qu'on en voit, il n'y a accès vers lui que par une expérience qui, comme lui, soit toute hors d'elle-même : c'est à ce titre, et non comme porteur d'un sujet connaissant, que notre corps commande pour nous le visible, mais il ne l'explique pas, ne l'éclaire pas, il ne fait que concentrer le mystère de sa visibilité épars[e] [...] ». Maurice Merleau-Ponty, « L'entrelacs-le chiasme », in *Le visible et l'invisible*, texte établi et édité par Claude Lefort, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1964, p. 180.

<sup>5</sup> Paul Bach y Rita, « Substitution sensorielle et qualia ». In Joelle Proust (éd.), *Perception et intermodalité. Approches actuelles de la question de Molyneux*, Paris, PUF, 1997, p. 81-100. De son côté Gerald M. Edelman dit dans *Biologie de la conscience* : « la

*séquence de sensations que l'on éprouve effectivement est extrêmement personnelle, car elle repose sur une série de moments de l'histoire personnelle ou de l'expérience immédiate de chacun* ». Gerald Edelman, *Biologie de la conscience*, trad. fr. Ana Gerschenfeld, Paris, Odile Jacob, 1992, p. 176.

<sup>6</sup> Le problème de la conscience, trop vaste pour être traité ici, sortirait d'ailleurs du champ de cet article.

<sup>7</sup> Les *qualia* ne se rapportent pas non plus seulement aux qualités distinctives des expériences telles que « [les] maux de dents, le goût du chocolat noir, le son d'un violon », ou encore la rougeur d'une cerise contrairement à ce que disent Georges Lakoff et Mark Johnson dans *Philosophy in the Flesh*. Georges Lakoff et Mark Johnson., *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999, p. 103. À noter que le premier qui parle de *qualia* (au singulier *quale*) est Charles S. Peirce en 1866. Cf. Charles S. Peirce, « The Logic of Science ; or Induction and Hypothesis [Lecture IX of the Lowell Lectures, 1866] », in *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce, vol. VIII*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, p. 471-488.

<sup>8</sup> Ici s'instaure l'idée d'un « canal à capacité limitée » ainsi que hypothèse du goulot d'étranglement central ou de l'« entonnoir » du psychologue Donald E. Broadbent, *Perception and Communication*, London, Pergamon Press, 1958.

<sup>9</sup> L'homme est un innocent touriste.

<sup>10</sup> C'est un bouton qui sert à repérer la future victime.

<sup>11</sup> Dans *Number Seventeen* (Numéro 17, 1932), la bagarre très réaliste à la violence sèche entre deux hommes, évoque un petit film expérimental à part entière (alternance de plans très courts heurtés, juxtaposés, parfois accélérés, avec plusieurs angles de prise de vue).

<sup>12</sup> À l'époque, Hitchcock a un projet de « film symphonique » expérimental, *London* projet proche de *Berlin, symphonie d'une grande ville* (Walther Ruttmann, 1927), mais aucun de ses projets expérimentaux n'aboutit. Patrick McGilligan, *Alfred Hitchcock. Une vie d'ombres et de lumière*, trad. fr. Jean-Pierre Coursodon, Lyon/Paris, Institut Lumière/Actes Sud, 2011, p. 142.

<sup>13</sup> Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie scientifique*, Paris, Minuit, « Arguments », 1956, p. 107.

<sup>14</sup> Antonio Damásio, *Le Sentiment même de soi. Corps, émotion, conscience*, Paris, Odile Jacob, « Sciences », 1999, p. 19. Damásio y représente dans un tableau la scénographie de la conscience comme une partition dont les multiples portées seraient : les émotions d'arrière-plan, les émotions spécifiques, le verbal, l'éveil...

<sup>15</sup> Comme on observe dans le cerveau des phénomènes superposés à l'œuvre lors d'une perception.

<sup>16</sup> Le personnage « double » renvoie d'ailleurs au doublement entre les deux sœurs : l'une « bonne », Gisèle, et l'autre « mauvaise » (vampirisée), Leone.

<sup>17</sup> Points de vue aussi présents à la fin de *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928), lorsque Jeanne est conduite vers son supplice.

<sup>18</sup> Comme pour marquer cette emprise, la pellicule est voilée, grise sur tout le film, à l'origine du fait d'une erreur de laboratoire. Incident habilement exploité par Dreyer.

<sup>19</sup> Il se rapporte au père de Lula, Clyde, brûlé vif dans une incendie chez lui.

<sup>20</sup> En tant qu'elles permettent l'interprétation sémantique. Chomsky distingue ainsi une *structure superficielle* linéaire (*shallow structure*), c'est-à-dire la manière dont le message est prononcé – la forme phonétique-, et une *structure profonde ramifiée* de la langue ou *représentation sous-jacente*, c'est-à-dire un format de représentation des sons – la forme phonologique. Cette forme phonologique définit une grammaire propre, indépendante du contexte : soit une hiérarchie de phrases qui suit les lois de la syntaxe. Noam Chomsky, « Three Models for the Description of Language ». In *LR.E. Transactions on Information Theory*, vol. IT.2, 1956, p. 113-124 ; Id., *Aspects of the theory of syntax*, Cambridge, The MIT Press, 1965.

<sup>21</sup> Voyeurisme sur Dorothy par Jeffrey caché dans le placard. Découvert par elle, il est, à son tour, exhibé nu. Un début de scène d'amour est coupé par la venue de Frank. Puis face à Jeffrey derechef dans le placard, viennent sadisme (Frank) et masochisme (Dorothy).

<sup>22</sup> La flamme redondante au cours de *Wild At Heart*, qu'elle vienne d'un briquet pour allumer une cigarette (avant ou après l'amour entre Sailor et Lula) ou d'une allumette avec bout de cigarette grillant en gros plan, ou d'un briquet à nouveau, est une énigme. Tout comme ce plan récurrent d'une fenêtre brisée avec incendie derrière. On voit plus tard à deux reprises Clyde en feu traverser une pièce et s'écrouler. Deux lectures sont possibles ou bien il s'est suicidé ou bien... Plus tard, on voit le bandit Santos arroser d'essence le corps couché de Clyde, puis une allumette enflammée en gros plan, enfin le corps en feu de Clyde.

<sup>23</sup> Neil Tennant, « Cognitive Phenomenology, Semantic Qualia, and Luminous Knowledge », in Patrick Greenough and Duncan Pritchard (éds.), *Williamson on Knowledge*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 242-243.

<sup>24</sup> Telle la scène primitive, le coït parental.

<sup>25</sup> Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, trad. fr. Ignace Meyerson, nouvelle édition augmentée et

entièrement révisée par Denise Berger, Paris, PUF, « Quadrige », 1993, chapitre VI « Le travail du rêve », « III. — Les procédés de figuration du rêve », p. 269.

<sup>26</sup> Comme le Mal chez Fritz Lang qu'il s'agisse du bandit Mabuse et sa bande ou encore des nazis.

<sup>27</sup> « Ne pas traverser ».

<sup>28</sup> La bouteille de Klein ou surface de Klein (1882) du mathématicien allemand Felix C. Klein (1849-1925) est au reste étroitement liée au ruban de Möbius.

<sup>29</sup> Ainsi dans *Eraserhead* (Lynch, 1977), un radiateur dans une chambre ouvre sur un ailleurs, un monde parallèle où vit sur une scène de théâtre miniature (préfiguration de la Lodge, la Red Room de *Twin Peaks*) une femme au visage spongieux : la Dame du Radiateur.

<sup>30</sup> Selon Lynch, descendre dans une oreille, conduit à quelque chose d'immense. Autres passages. « [...] c'est une ouverture. L'oreille est large, et quand elle se rétrécit, on peut y descendre. Et elle mène à quelque chose d'immense... » Cf. *David Lynch : entretiens avec Chris Rodley*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 105. Autres passages. Dans le générique de *Sailor et Lula*, les flammes d'un incendie suivent l'allumette enflammée en très gros plan. Énoncé ou compression qui conduit par anticipation à la révélation de la mort du père de Lula. Même si celle-ci n'est pas le sujet du film. Dans *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992) une porte ouverte dans un mur se trouve au sein d'une photographie dans la chambre de Laura Palmer. S'y enfonce, c'est découvrir un monde contigu au monde réel, menant à la Red Room, lieu constant d'où partent les événements opposés au normal. Structure *en plus*, comme rapportée, dans les films de Lynch, la Red Room en renforce néanmoins la construction très cohérente.

<sup>31</sup> Prise de conscience soudaine du héros voyant enfin les choses *telles qu'elles sont*.

<sup>32</sup> Même s'il peut s'agir d'une révélation triviale comme celle de la sexualité trouble de Dorothy, la chanteuse perverse dans *Blue Velvet*.

<sup>33</sup> Coups d'ailleurs déjà entendus dans d'autres circonstances juste avant que le personnage du Cow Boy entre dans le bungalow.

<sup>34</sup> Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 446.