

# Formes cinématographiques et structures topologiques II

Louis-José Lestocart

## Topologie 1

Ce cadavre *définif* de Diane Selwyn (à la limite seule donnée *réelle* du récit comme on le verra) est le pivot autour duquel s'enroule tout *Mulholland Drive*. Lequel propose d'un côté, une *fiction* (celle de Betty et de Rita), de l'autre une soi-disant *réalité* (celle de Diane et Camilla)<sup>35</sup>. Dans l'incongruité de sa masse, ce cadavre induit les deux pans d'une histoire ayant chacun leur espace et leur temps. Les fragments et *précipités* dont on parlait plus haut dans la première partie de « Formes cinématographiques et structures topologiques », mènent à cette évidence : l'idée d'un monde paradoxal bâtit, sur l'idée d'une boucle, un espace topologique incurvé, plié sur lui-même comme un ruban de Möbius, structure non-linéaire, non-euclidienne, qui réunit extérieur et intérieur de l'espace du film<sup>36</sup>. C'est sur les deux côtés de ce ruban à deux dimensions que sont les choses. Mais les deux faces se trouvant en continuité, il n'y en a en fait qu'une, où espace et temps se confondent, où intérieur et extérieur inversent sans cesse leurs positions. Là, sur le ruban, se déploient part claire et part sombre des films de Lynch en une topologie complexe où certains de ces moments/points sont visibles et d'autres *cachés* : dedans/dehors et entre eux deux des *passages*. Si l'idée du cauchemar s'oppose à la réalité, comme sur le ruban il est presque impossible de distinguer l'intérieur de l'extérieur, il devient difficile donc de situer précisément le domaine de l'un et de l'autre. Car en parcourant une face du ruban, on se retrouve subitement de l'autre côté. Il s'agit toujours de la même surface du ruban, sa seule et même face où l'envers est aussi l'endroit. Aussi un des moments/instants sur cette surface, postulé à la fin de *Mulholland Drive*, peut donc (l')être bien au début. L'affaissement dû à la corruption du corps de Diane et surtout son visage déformé, tordu, bicornu, rendu *méconnaissable* (il y réside une forme d'obscénité légiste), évoque presque

cette courbe spéciale du ruban de Möbius. C'est aussi ce visage de la mort, horreur tangible avec relents de frayeur « mortelle » enfantine, celui du monstre qui surgit derrière le mur au bout du travelling sous la forme de la face repoussante d'un être inidentifiable qui paraît d'ailleurs « décomposée ». Par-là Lynch engendre la vraie peur, l'ultime malaise créé par elle : l'impossible à supporter, voire l'impossible à penser. L'évidence. Cet *irreprésentable* est d'ailleurs montré par l'affolement/ébranlement *dédoublé* de Betty et Rita sortant horrifiées du bungalow après leur macabre découverte de Diane<sup>37</sup>. Plan à la fois saccadé et ralenti, évoquant une sortie de sas de dépressurisation et qui, subrepticement, *unit* les deux histoires (visages se dédoublant) que chacune des deux femmes symbolise. Point de raccordement comme l'est l'apparition des visages angéliques, surexposés de Diane et Camilla (*réalité* de Rita), transfigurées en halos blancs à la fin du film, après le suicide de la *vraie* Diane. Sous ces images court toujours soterrainement un réseau de significations devant être *reconnues* : vérification de la *réalité*<sup>38</sup>. Autour d'elles, comme autour de chaque image, jouant en fragments, existe une infinité d'intervalles où peut se glisser le sens, au final se reconstituant dans le cerveau du spectateur, vrai lieu du « raccordement ».

Au fond, la seule réalité autour de la mort de Diane est sans doute les puissances qu'elle déclenche en se tuant. Elle déclenche par son acte toute la fiction hollywoodienne vue comme Mal en univers éclaté. D'où la présence mafieuse des frères Luigi et Vincenzo Castigliane, mystérieux complot, arcanes du pouvoir cinématographique, tueurs, vamps, flics de base, entrecoupée des scènes d'une Red Room – figure auto-référentielle dans l'œuvre de Lynch, généralement lieu d'un principe opératoire (métaphore du travail du réalisateur et peut-être aussi plus généralement du cerveau). Red Room qui est, ici revisitée (jusque dans sa couleur : elle

n'est pas rouge) en y faisant vivre un énigmatique Mister Roque qui peut à tout moment « tout arrêter ». Il y a enfin la menace de l'être derrière le mur (comme dans les peurs enfantines) au visage terrifiant. En face ou au-delà, demeure le Théâtre des Illusions rempli de fumée et d'éclairs bleus. Ce vrai monde du procès créateur qu'est le théâtre *Silencio* où le silence imposé à la fin du film est plutôt radical et où, peu avant la fin de la première partie, se produit pour Betty et Rita le début d'une révélation<sup>39</sup>. Au sein de cet espace infini des illusions dans lequel Rita et Betty (et le spectateur) se débattent, réside un espace vide symbolisé par la boîte bleue, apparue dans le sac de Betty, à laquelle s'adapte la clé découverte dans celui de Rita. Quand après, Rita seule dans la chambre ouvre la boîte avec la clé bleue, on n'y voit qu'un intérieur noir et profond qui, littéralement aspire la fiction qui prévalait jusqu'alors et son personnage, devenu au reste caduc depuis l'épisode du théâtre *Silencio* ; la boîte se fait ainsi boîte de Pandore inversée. La nuit obscure qu'elle contient est la mort et le lieu où elle se passe (ou s'est passée). Une des premières images suivantes sera Diane morte et décomposée sur son lit. Vue de dos exactement comme Betty et Rita ont vu le cadavre la première fois<sup>40</sup>.

## Topologie 2

Le cinéaste et artiste contemporain thaïlandais Apichatpong Weerasethakul, qui s'intéresse aussi à la recherche sur la perception et le cerveau, tisse ce thème du ruban de Möbius de façon plus radicale. *Tropical Malady* (2004) montre bien le repliement topologique d'un monde sur l'autre. Comme si la surface du ruban se traversait elle-même (cross cap ou retournement d'un tore ou encore surface de Boy ou retournement d'une sphère) pour aboutir à l'envers exact du point de départ. On passe sur cette même surface de la réalité aux ères imaginaires ou aux mythes archaïques (mythe du chaman). Le passage d'un monde (idylle amoureuse liant un soldat et un paysan) à l'autre (la survie du soldat dans la jungle) se fait par un simple écran noir d'une durée inusitée, rompant brutalement le récit à un peu plus de la moitié du film, et par l'apparition de

quelques simples intertitres illustrés racontant la légende d'un chaman se muant en bête sauvage. Puis une autre histoire commence.

Un autre film montre une telle rupture brutale dans son cours. La coupure, intervenant peu après le début d'*Edipo re* (*Œdipe roi*, Pier Paolo Pasolini, 1967) jette soudain le spectateur dans l'espace archaïque où se rejoue *in vivo* le mythe grec d'Œdipe (d'après Sophocle) tel quel (parricide et inceste), pour *expliquer* précisément le complexe œdipien à l'œuvre dans le rapport père/enfant lors de la scène inaugurale<sup>41</sup>. Dans *Tropical Malady*, la seconde partie décrit aussi un espace mythique, une sorte d'inconscient fondamental hanté par les esprits de la forêt, en particulier par un tigre-chaman. Contre-monde en total hiatus, cette partie reprend néanmoins de manière interne, codée, plus restreinte, l'histoire de la première et formant une « articulation » associative entre les deux, et exprime d'autant mieux le désir (ou l'espace du désir ou encore de la *theôria*, spéculation et donc théorie) entre le soldat et le paysan de la première partie. Dans cette métaphore au sens propre (*metaphorá* signifie « transport »), le soldat se trouve face à un homme nu<sup>42</sup> qui le défait dans un premier temps, puis la nuit à un tigre (le chaman) qu'il doit combattre. Ce tigre est le fermier de la première partie – mais aussi, en quelque sorte, le soldat. Comme chez Pasolini, le héros rejoue le mythe, l'incarne en quelque sorte<sup>43</sup>. Filer cette métaphore mythologique pousse le soldat, sorte de *performance*, à marcher à quatre pattes comme le tigre (acte chamanique s'il en est), révélant ainsi l'entité à deux faces que sont le signifiant et le signifié. Si l'on suit Jacques Lacan, dont les recherches sur l'inconscient s'appuient sur la topologie<sup>44</sup>, le fauve est l'*autre* (le paysan), il peut aussi être l'Autre selon une idée lacanienne, soit l'Autre, absolu, radical, *celui qui sait ce qui sera*. Comme on l'a vu pour Lynch, *en parcourant une face du ruban, l'on se retrouve subitement de l'autre côté*, ainsi doivent être perçus, toujours selon Lacan, le signifiant<sup>45</sup> et le signifié, comme deux côtés en miroir<sup>46</sup>. Le signifié soldat tue le signifiant chaman qui recherche la paix – une fois mort l'« âme » de celui-ci s'en va dans la forêt en buffle transparent – et prend

sa place<sup>47</sup>. Alors les deux histoires de *Tropical Malady* semblent se rassembler dans le même espace qui est peut-être simplement notre cerveau, lieu réel de l'interprétation des images. La liaison amoureuse du début s'est transformée en lutte épique se déroulant en un autre temps, consistant pour l'être humain à devenir encore celui qui sait ou « celui qui se souvient de ses vies antérieures » (celui qui interprète). *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (*Oncle Boonmee : celui qui se souvient de ses vies antérieures*, 2010) où des réminiscences de *Tropical Malady* subsistent, et qui dépeint aussi une sorte d'envers fait de boucles à plusieurs tours, disant l'entrelacement, l'interpénétration de diverses réalités (passé/présent, vivants/morts, dehors/dedans, jour/nuit, rêve/réalité, et encore homme/animal, homme/nature), porte d'ailleurs ce titre.

### Resnais et le temps éternel de la création

Alain Resnais a autant ce souci de maniement du temps et de l'espace. Moins mémorisation (fût-elle involontaire) que réflexion sur un temps éternel : l'éternel présent d'un dispositif de (re)présentation fictionnelle. Voulant substituer l'ordre artistique à celui du réel, il décrit dans *L'année dernière à Marienbad* (1961) ou *Providence* (1977) et surtout *Je t'aime, je t'aime* (1968) un labyrinthe mental où le film semble être en train de se faire sous nos yeux. Non seulement de se réaliser, mais de se penser en un espace de réflexivité au-delà de toute représentation habituelle. Cet « en dedans » récursif apparaît dans le montage de *Je t'aime, je t'aime*. Car, au lieu d'assister à une succession traditionnelle de scènes, suivant les moments de l'action et du cadre narratif, des micro-événements se mettent en boucle, certains revenant périodiquement, et, ce qui est engendré ainsi, à la limite, on pourrait le nommer : flux. Vies de quelques secondes. Semblant aléatoire, fait de « bribes et de détails », temps morts du quotidien de la vie d'un homme, heurté et répétitif, le film crée un récit éclaté se reconstituant petit à petit dans l'esprit du spectateur, en même temps que dans celui du héros Ridder (rescapé d'un suicide), et instille une idée d'éternité, voire d'Éternel retour. Le temps s'enroule entre deux pôles, le

suicide raté au début (et non vu qu'on verra pourtant ensuite) et l'autre « réussi », réactualisé en quelque sorte, de Ridder dont la mémoire s'active à l'intérieur d'une machine à remonter le temps ayant la forme d'un cerveau qui, bientôt, se détraque. Devant à l'origine revivre une minute, il y a un an, Ridder dérive sans cesse presque irréversiblement vers son passé, comme prisonnier du Temps, et revit les scènes de sa vie coupées, ça et là, par des retours au présent, dans la machine. Mêmes scènes souvent anodines qui reviennent, imperceptiblement « rejouées » de façon différente (comme lorsque, un an auparavant, il fait de la plongée sous-marine et sort de la mer devant sa maîtresse Catrine, morte depuis), rêves parfois qui s'enchevêtrent, un épisode d'abord seulement raconté et plus tard visualisé (du moins son amorce), circonstances réelles et rêveries qui se mêlent un peu comme lors d'essais d'interprétation ; tout ce qui se bouscule en nous avant de parvenir à une certaine lisibilité extrême ou intelligibilité est ainsi renvoyé comme suivant notre investigation. Ainsi certaines scènes esquissées montrées à certains moments trouvent leur prolongement à d'autres. Ce montage contenant en lui-même une multitude d'informations, parfois cachées au sein de strates complexes de mémoire, décrit en même temps sous son aspect plus achronique qu'aléatoire, des opérations qui mettent en évidence, même par procédés rudimentaires, une idée assez proche de certains mécanismes de fonctionnement de l'appareil perceptif. Perception qui se présente tel un foisonnement d'informations pour celui qui regarde et vit les événements de ce monde ; ce qui peut s'apparenter également au procès créatif. Ces précipités d'images et de scènes, telle une bande annonce qui, d'une certaine manière, n'en finit pas de re-commencer, créent une vraie dynamique de représentation restituant l'instabilité ou la métastabilité perceptive, celle-là même qui est apte à recevoir le sens.

<sup>35</sup> En fait de cadavre, il ne peut s'agir de la brune Rita, mais bien de la blonde de la première partie Betty, la Diane de la deuxième partie suicidée. Ce qui crée un paradoxe. Les deux femmes se trouvant bien là, à ce moment de l'histoire (première partie), devant le cadavre de l'une d'elles. C'est bien Betty alias Diane que nous retrouvons dans la deuxième partie avant qu'elle ne se tue et qui se réveille alors qu'on la voit peu avant dormir dans la même posture, dans la pénombre, en un endroit qui n'est autre que celui de la découverte macabre : la résidence Sierra Bonita. Juste, alors, commence le « réel »... Voire.

<sup>36</sup> Aussi appelé bande de Möbius ou anneau de Möbius du nom du mathématicien et astronome théoricien allemand August F. Möbius (1790-1868). Soit une surface topologique particulière obtenue en cousant bord à bord deux extrémités d'un ruban rectangulaire avec une torsion d'un demi-tour.

<sup>37</sup> On peut penser ainsi que l'affolement de l'une des femmes voyant sa « mort en face » est immédiatement transféré sur l'autre. Les deux personnages peuvent être les deux faces d'une seule et même personne, une illusoire Betty/Rita.

<sup>38</sup> On trouve dans le film un certain nombre de signes : petite boîte cubique bleue avec serrure triangulaire, clé bleue triangulaire en plastique correspondant à la serrure de la boîte, clé métallique bleue, 50000 dollars (qui sont en fait la liasse donnée au tueur par Diane pour exécuter Camilla), carnet noir, etc. Chacun de ces signes se retrouve dans les deux histoires.

<sup>39</sup> L'espace des illusions est déjà présent au tout début du film avec la scène des couples de jeunes gens qui dansent sur fond mauve et dont les corps se mélangent peu à peu à leurs ombres grandissantes, évoquant la Caverne de Platon et légèrement *Vampyr*. Car comme le film de Dreyer, *Mulholland Drive* est un film bardo. Le Bar Do (dans le *Bardo Thödol*, le *Livre des Morts tibétains*) désigne l'état intermédiaire entre mort et renaissance, passage d'un état à un autre état.

<sup>40</sup> Avant qu'elle ne se réveille dans la même posture, exsangue, épuisée, comme après une *petite mort* (on la verra d'ailleurs se masturber plus loin). Sans doute la vérité va plus profond encore. Quand commence la seconde partie, on voit d'abord Diane de dos en robe noire endormie. Puis quand le cow-boy entre dans le bungalow (« Il est temps de te réveiller, ma belle »), le cadavre en putréfaction toujours de dos. Enfin, on la voit à nouveau dormir, mais en chemise de nuit et pas dans la même lumière. La réalité reste clignotante. Si le point zéro est la mort, on continue sans arrêt à osciller d'un côté, puis de l'autre de cet axe sans pouvoir réellement se stabiliser. Soit

quelques minutes seulement, soit plutôt tout le restant de cette deuxième partie. Thème souvent montré par des lumières clignotantes dans les films de Lynch.

<sup>41</sup> Dans *Cœdipe roi*, un père en uniforme militaire (on se situe au début du xx<sup>ème</sup> siècle) saisit son enfant dans le berceau par les pieds, reproduisant ainsi l'origine du mythe où l'enfant Cœdipe (« Cœdipe » signifie « pieds enflés » ou encore « pieds percés ») qui, selon la prédiction de l'oracle de Delphes, « tuera son père et épousera sa mère », est abandonné au désert sur le mont Cithéron, accroché à un arbre par ses pieds percés.

<sup>42</sup> Déjà apparu au début de la première partie.

<sup>43</sup> Dans *Tropical Malady* il n'y a pas de retour au monde « réel » du début, même si les détails entre les deux parties semblent coïncider.

<sup>44</sup> Dans son approche phénoméno-structurale, Lacan montre un intérêt pour les objets topologiques complexes tels les rubans de Möbius ou leurs dérivés (surface du Cross Cap ou mitre ou bonnet, bouteille de Klein, surface de Boy) comme outils de réflexion et de description de sa théorie du sujet et de l'Autre.

<sup>45</sup> Le signifiant qui représente le sujet et en même temps le fait disparaître est la représentation de choses formant le contenu de l'inconscient, et constituant un réseau de significations (presque) indépendamment de tout signifié.

<sup>46</sup> Jacques Lacan, « L'identification ». In *Le Séminaire IX*, 1961-1962, Leçons du 28 mars et du 16 mai 1962. Textes inédits en ligne. [http://gaogoa.free.fr/Seminaires\\_HTML/09-ID/ID28031962.htm](http://gaogoa.free.fr/Seminaires_HTML/09-ID/ID28031962.htm) ; [http://gaogoa.free.fr/Seminaires\\_HTML/09-ID/ID16051962.htm](http://gaogoa.free.fr/Seminaires_HTML/09-ID/ID16051962.htm)

<sup>47</sup> Comme Jeffrey dans *Blue Velvet* reprend la place de Frank, lequel s'identifie à lui.