



reCHERches

Culture et histoire dans l'espace roman

13 | 2014

Chronotopes de l'attente

Lost highway de David Lynch : couloir de la mort, couloir mental et organique

Estelle Dalleu



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cher/6054>

DOI : 10.4000/cher.6054

ISSN : 2803-5992

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 17 novembre 2014

Pagination : 57-63

ISBN : 978-2-86820-576-6

ISSN : 1968-035X

Référence électronique

Estelle Dalleu, « *Lost highway* de David Lynch : couloir de la mort, couloir mental et organique », *reCHERches* [En ligne], 13 | 2014, mis en ligne le 13 décembre 2021, consulté le 15 décembre 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/cher/6054> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cher.6054>



Ce(tte) œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Lost highway de David Lynch : couloir de la mort, couloir mental et organique

ESTELLE DALLEU
Université de Strasbourg

La prison, et plus particulièrement le couloir de la mort, est le point central du film *Lost highway* [1997] réalisé par le cinéaste américain David Lynch. Dans l'attente de son exécution par chaise électrique, Fred Madison [Bill Pullman], accusé du meurtre de sa femme, Renee [Patricia Arquette], est sujet à une expérience physique et mentale qui provoque sa disparition de la cellule; se substitue alors à lui une nouvelle forme humaine, celle de Pete Dayton [Balthazar Getty]. Séquence pivot d'une durée de neuf minutes, ce moment semblerait laisser place à deux parties à la fois distinctes et en miroir dans l'articulation du film. Mais loin de ne penser cet acte de métamorphose que comme un instant de séparation, il est intéressant d'observer l'attente en elle-même, de cartographier les éléments narratifs et plastiques mis en place par le cinéaste pour faire d'un espace d'isolation le lieu où s'élaborent et s'organisent les autres espaces-temps du film, quelque part dans une antichambre, autour d'une disparition ou d'une métensomatose.

L'antichambre

Lost highway centre sa première partie sur le domicile du couple Fred/Renee, avec la présence visuelle très marquée d'un rideau rouge, situé dans la chambre à coucher. Panoramiqué à plusieurs reprises, vu en travelling avant ou arrière, cet élément de décor fait l'objet de tout un déploiement de la gamme et de la grammaire cinématographique. Et

bien qu'il habille souvent l'arrière-plan des deux protagonistes, c'est le personnage de Fred qui est le plus souvent vu en sa présence. Ce rideau rouge a un double intérêt : fonctionnel tout d'abord puisqu'il ferme une baie vitrée, mais surtout, il recompose l'architecture intérieure de la maison. Il la déconstruit pour perturber le temps – car il est impossible de déterminer s'il fait jour ou nuit – et l'espace en venant rompre les murs rectilignes sombres par une nouvelle portion de mur, plissée, mobile et colorée. Le rideau rouge obture donc l'espace et le temps au cœur même de la maison, ce qui donne une première indication sur ce lieu de vie imaginé comme un espace clos, proche d'une cellule.

Mais le rideau rouge évoque un aspect qui n'est pas étranger au cinéma de Lynch, il indique la présence d'une antichambre, qui se manifeste essentiellement de deux manières. Elle est tout d'abord celle de ces nombreux lieux de spectacle représentés dans ses films, type scène de théâtre ou de music-hall. On pensera à la séquence de la Dame dans le radiateur du film *Eraserhead* [1977], où, dans l'exiguïté de sa chambre, Henry [Jack Nance] découvre – ou imagine – un espace scénique caché derrière un radiateur et entièrement structuré et orné de rideaux – ici ils ne diront pas leurs couleurs puisque le film est en noir et blanc. On songera encore au club Silencio dans *Mulholland drive* [2001], lieu scénique situé dans l'antichambre de la mémoire perdue du personnage de Rita [Laura Elena Harring]. Dans ces deux exemples l'antichambre est prétexte au déploiement de l'imaginaire d'un personnage, à une mise en abyme du film, à une mise en crise de la fabrication du spectaculaire autant qu'à une forme d'alerte sur la manipulation de la réalité.

La seconde manifestation d'une antichambre dans le cinéma de David Lynch est celle qui indique une perturbation et un jeu entre les divers espaces-temps. Elle apparaît dans ce cas lorsqu'un rideau rouge en délimite les frontières et se voit traversé par l'un des personnages. C'est l'antichambre rencontrée dans la série télévisée *Twin Peaks* [1989-1991], ou dans le film *prequel* à la série, *Twin Peaks: fire walk with me* [1992]. Elle porte le nom de Red Room (chambre rouge) et est clairement identifiée dans l'épisode 29 de *Twin Peaks* comme la salle d'attente de la Black Lodge, ou Loge noire¹, lieu

1 Au cours de l'épisode 18 de *Twin Peaks* [15:49] la Black Lodge donne lieu à une explication par le personnage de l'Adjoint Hawk [Michael Horse]: elle serait le double obscur de la Loge blanche (où résident les esprits qui gouvernent l'homme et la nature), et tout esprit doit y passer pour atteindre la perfection; on y rencontre son double, le gardien du passage, et si on n'affronte pas la Loge noire avec un courage total, l'âme est entièrement détruite.

où réside le mal, et contrepoint de l'univers fictionnel principal du film, celui d'une petite ville américaine.

Le point commun de toutes ces antichambres est la présence systématique d'un rideau rouge, élément visuel essentiel de la première partie de *Lost highway*. Seulement, il acquiert ici une nouvelle dimension. Il n'indique pas un espace scénique et il est par ailleurs impossible de le traverser. Il est scellé et enferme, au même titre qu'un espace carcéral. En postulant qu'il annonce comme à son habitude l'existence immédiate de plusieurs espaces-temps (chambre rouge, Loge noire), ceux-ci ne sont pas montrés de part et d'autre du rideau. Ainsi, de quel côté Fred se trouve-t-il? Probablement est-il en train d'évoluer dans un monde où cohabitent l'espace-temps du foyer et de la cellule intime avec celui qui serait la salle d'attente de sa cellule de prison.

D'autres éléments esthétiques, qui se répondent entre la première partie et la séquence centrale du film, viennent confirmer que Fred serait bel et bien dans l'antichambre de sa cellule : la présence dans les deux lieux d'éclairs, ou de flashes, qui irradient de lumière son visage – ces mêmes éclairs présents par ailleurs dans la Red Room ou dans le Club Silencio de *Mulholland drive*, ce qui vient renforcer l'idée d'antichambre. Les postures physiques de Fred également : en déambulant dans l'espace clos et les couloirs sombres de sa maison il se comporte dans son domicile comme s'il était déjà en cellule. Les cadrages et l'échelle des plans sont des indicateurs importants à ce sujet : le point de vue sur Fred est le même dans la première partie du film que dans la séquence où il se trouve en cellule. D'ailleurs, l'occurrence du gros plan, où le visage est systématiquement cadré à gauche, permet de laisser une place importante à l'arrière-plan dont l'absence de profondeur de champ suggère avant tout un aplatissement coloré, un élément pictural en quelque sorte : la gamme rouge inonde le lieu de vie de Fred ; le vert sa cellule de prison ; les deux couleurs sont perturbées par des éclairs bleutés. Se joue tout un dialogue sur les couleurs primaires, qui s'invitent là où elles ne sont pas dominantes et contaminent un lieu qui n'est pas le leur : des touches vertes dans le rouge, des touches rouges dans le vert, et le bleu des éclairs comme présence d'un indéterminé.

Lynch, en définitive, suggère que cette première partie de film est l'antichambre de cet espace d'attente qu'est la cellule de Fred, qu'elle est l'antichambre du couloir de la mort. Elle s'envisage comme divulguant des éléments épars et dilués qui n'attendent que de se concentrer une fois Fred en cellule. De cette manière Lynch perturbe la narration filmique en dérogeant à l'habituelle entrée en matière d'une œuvre, qui veut que

ses premiers instants soient comme le moment stratégique qui condense, autant qu'il énonce, tout ce qui suit. C'est en effet lors de la découverte de la séquence de la prison, qui justement condense et énonce, qu'il devient possible de structurer une éventuelle articulation du film, et d'envisager que tout ce qui la précède n'est qu'une première étape de l'espace de l'attente, une antichambre plastique et narrative qui repousse en quelque sorte l'*incipit* en milieu de film.

La disparition

En cellule, Fred se plaint de violents maux de crâne, puis une crise le prend qui le fait se tordre de douleur. À l'écran, il se tient la tête tout en convulsant; ce qui semble être du sang est présent au niveau de son front, et dans le champ situé autour de sa tête. Puis la caméra se perd sur les murs de la cellule, pour aboutir à une masse de chair. Celle-ci comporte une béance, qui pourrait tout aussi bien être une ouverture quelconque dans un corps quelconque, comme il pourrait s'agir du propre corps de Fred, et de sa bouche en particulier. Ne devine-t-on pas une bouche déformée, par la présence de ce qui pourrait être la dentition d'une mâchoire défoncée? S'agit-il véritablement de la propre chair de Fred? Il est impossible de le dire, car celle-ci est bien souvent indéterminable chez Lynch. Toujours est-il que la caméra s'engouffre par l'ouverture de cette chair béante et pénètre cette cavité sombre.

La pénétration dans un conduit ou une cavité est une autre figure de style typique de la cinématographie de Lynch. Quasiment tous ses films possèdent une séquence où la caméra opère un mouvement avant – et parfois arrière – qui consiste à pénétrer l'intérieur d'objets, ou des parties du corps humain : cavité dans un mur [*Twin Peaks*]; bouche [*Twin Peaks: fire walk with me*]; boîte bleue [*Mulholland drive*]; trou formé dans la soie [*INLAND EMPIRE*]. Généralement la finalité de ces traversées est de montrer la coexistence de plusieurs espaces-temps. Plus rarement, il s'agit d'illustrer certains mouvements du mental d'un personnage, comme ce moment de songe dans *Elephant man* [1981], où la caméra pénètre l'intérieur de la découpe de l'œil de la cagoule de l'homme éléphant, pour aller se perdre dans le brouhaha visuel et sonore des machines de l'ère industrielle naissante. L'exemple le plus connu, mais néanmoins notable, est probablement celui du film *Blue Velvet* [1986], au moment où la caméra pénètre à l'intérieur d'une oreille coupée. C'est alors tout un macrocosme qui se dévoile derrière cette oreille, un espace-temps insoupçonné, celui d'un monde violent qui ne prendra fin

qu'une fois effectuée la sortie de la cavité d'une autre oreille, celle de Jeffrey [Kyle MacLachlan], au terme du film.

L'existence des divers mondes, qui semblent cohabiter les uns à côté des autres, ou les uns dans les autres, n'est donc pas uniquement marquée par la présence d'un rideau, mais se manifeste dès lors qu'il devient possible de pénétrer dans une anfractuosité. Dans la séquence de la prison de *Lost highway*, la caméra pénètre dans les profondeurs obscures de cette cavité de chair pour révéler au final du conduit une forme abstraite, floue et mouvante, qui pourrait laisser deviner une silhouette humaine. Ici, le cinéaste donne à voir pour la première fois une abstraction au bout de la traversée d'un conduit. Et il le fait avec insistance, en un plan fixe d'une durée de plus d'une trentaine de secondes, qui détonne avec la frénésie visuelle des plans qui précèdent, aux images *flashées* et où la caméra ne cesse de panoramiquer. Pour l'heure, Fred a disparu de sa cellule. Il s'est échappé du couloir de la mort par le biais d'un couloir fait de chair, un nouvel espace de circulation, un conduit organique, un tube à essai où Lynch effectue ses expériences combinatoires. L'espace de l'attente s'est converti en lieu de transsubstantiation, voire de mutation, de la matière organique. Un tunnel s'est ouvert d'un monde à un autre, fait de chair, et lieu concret de l'évasion de Fred.

Mais la disparition pure et simple de l'être ne pourrait être totale sans une échappée mentale. Fred, jusqu'à la séquence de la prison passe son temps à déambuler dans des couloirs, matérialisés, certes, mais que l'on imagine plus facilement comme une représentation métaphorique de ses méandres mentaux. Il se promène en fait dans les couloirs qui perturbent sa conscience, ou dans les couloirs de sa conscience perturbée. Une fois les couloirs de sa maison – et antichambre de sa cellule de prison – devenus ceux, tangibles, du couloir de la mort, les parois deviennent le lieu de la constitution d'un imaginaire. Et plus précisément la porte de sa cellule, qui se transforme en support de projection aux visions d'un ailleurs, celui d'un chalet en feu en plein désert, de nuit. Une fois de plus, c'est le rideau qui est choisi comme figure de style, utilisé comme élément d'enchaînement d'un plan à un autre. En effet, c'est une ouverture au rideau qui apparaît en vue subjective lorsque Fred dirige son regard vers la porte. Le rideau dévoile, cette fois, pour montrer le lieu où se déplace et se connecte mentalement Fred, lieu qui se révélera celui de sa soudaine réapparition physique à la fin du film, à la place de Pete.

Métensomatose (Μετενσωμάτωση)

Fred s'est donc échappé physiquement et mentalement de sa cellule. Et à la grande stupéfaction des gardiens, c'est une autre entité physique qui a pris sa place, un dénommé Pete Dayton. Celui-ci, une fois découvert en cellule, porte des traces de blessures au visage, et en particulier au front, à l'exact emplacement qui était la source des douleurs intenses de Fred. Cet élément suggère un lien entre les deux personnages. Pete semble endosser les stigmates de Fred, qui n'aurait apparemment pas fait que disparaître. L'espace de l'attente, lieu de la chair altérée, a en fait remodelé Fred en Pete. Et ce que Pete porte au visage n'est pas une blessure quelconque, ce sont les stigmates de la douloureuse transformation du visage de Fred en celui de Pete, ceux de l'ancien corps sur le nouveau.

Il ne semble donc pas impossible que la masse de chair et la silhouette abstraite qui ferment la séquence centrale soient, en fait, les visions d'une chair en construction, en pleine élaboration d'une fusion Fred-Pete afin d'aboutir à une métensomatose – du grec ancien Μετενσωμάτωση, « Faire passer dans un autre corps » (Alexandre 1848: 905) –, c'est-à-dire de cet instant où le corps de Fred passe dans le corps de Pete. C'est ici la vision de la pâte informe d'un remodelage identitaire qui forme ou déforme la figure, qui dévisage Fred pour envisager Pete. C'est peut-être encore l'empreinte du David Lynch plasticien, qui, après son travail des couleurs, endosse le rôle du sculpteur qui façonne la matière figurale. Que Pete, dans la troisième partie de film, reproduise certains des gestes de Fred de la première partie ne paraît donc plus surprenant. Et la métensomatose modifie la perception courante qui est faite d'un film construit en miroir, en celle, plus appropriée, d'une troisième partie de film consacrée à Pete habité par les souvenirs du corps de Fred. Car Pete reproduit les gestes de Fred, soit, mais ce sont les gestes souvenirs de l'ancien corps: Pete, par exemple, ne se regarde pas seulement dans le miroir, il se touche le front à l'exact endroit des maux de crâne de Fred et des stigmates formés lors de la métensomatose. L'espace de l'attente qu'est le couloir de la mort se révèle ainsi comme le lieu de l'élaboration d'une enveloppe corporelle modulable à l'infini, comme le lieu point de départ de l'échappée de soi, et dont l'écho se poursuit jusque dans les derniers plans du film, lorsque Fred, réapparu brusquement à la place de Pete, prend la fuite en voiture. Cadré en gros plan dans le véhicule, son visage subit de violentes déformations. Un chaos figuratif qui par instants semble révéler les traits du visage de Pete, mais aussi des traits méconnus. La séquence finale expose à l'écran l'existence de plusieurs corps, ou personnalités, qui cohabitent

en une seule entité. Elle annonce une probable nouvelle métensomatose, alors même qu'elle laisse le personnage dans l'expectative d'une résolution identitaire.

Ce final amène d'ailleurs à une nécessaire clarification de l'interprétation courante qui veut que ce film soit construit selon la structure d'un ruban de Möbius: « Les deux côtés du ruban se retournent comme les deux faces interchangeable d'une seule et même réalité, et la fin rejoint le début en circularité infinie. » (Jousse 2001: 20-23). Or, le propre d'un ruban de Möbius est qu'il ne possède pas deux côtés mais un seul. *Lost highway* serait une ligne infinie, une face unique formée par la succession continue de métensomatoses. Enfin, quand bien même on ferait abstraction de la toute dernière séquence pour ne s'attarder que sur le cycle filmique encadré par les mots « Dick Laurent is dead » (« Dick Laurent est mort », [03:50 et 123:13]), il n'est pas question que la fin rejoigne le début, simplement parce que le point de vue sur ces deux temps s'en trouve fortement modifié et qu'ainsi il en brise la circularité. En fait, les mots entendus par Fred Madison dans l'interphone depuis l'intérieur de sa maison au début du film sont les mots qu'on le verra et entendra prononcer dans le même interphone depuis, cette fois, l'extérieur de sa propre maison, à la fin du film. Ainsi le personnage passe d'une situation passive à une situation active, où il se met à prononcer les mots entendus au début du film après être passé de l'autre côté de la porte de sa propre maison, de l'autre côté de sa propre conscience.

Au-delà d'une séquence de rupture, qui provoquerait une lecture en miroir – ou duelle – du film, Lynch élaborerait plutôt une séquence centrale qui noue l'ensemble. Il fait de l'espace carcéral l'acmé, le point de concentration ultime, qui porte dans sa construction narrative l'*incipit* de la première partie, et, à y regarder de plus près, également celui de la seconde partie du film. Il s'agit du moment choisi par le réalisateur pour convoquer toutes les ressources thématiques, esthétiques et narratives typiques de son cinéma. Mais il fait aussi de l'espace de l'attente le lieu d'un approfondissement de son propre langage cinématographique. Il propose en effet une autre grille de lecture d'éléments comme le passage au travers d'un conduit, ou le rideau, qui, pour la première fois, intègre d'autres potentialités comme l'enfermement ou la construction mentale d'un personnage.

Lost highway, en définitive, contribue à une approche tout à fait singulière de cet espace-temps de l'attente qu'est le couloir de la mort, en interprétant de manière plus abstraite des sujets tels que l'évasion d'un prisonnier ou son échappée psychique. Mais *Lost highway*, avec en particulier la séquence de

mi-parcours, indique également une avancée notoire vers une plastique que le réalisateur s'appliquera à renforcer au fil de ses *opus* suivants, *Mulholland drive* et *INLAND EMPIRE*, où abstraction et figuration dialoguent à la croisée de l'art cinématographique et des arts visuels.

Bibliographie

Alexandre, Charles P., 1848, *Dictionnaire grec-français*, Paris, L. Hachette et Cie.
Jousse, Thierry, 2001, « L'amour à mort », *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 562, novembre 2001.