

**DAVID LYNCH**

**M A N**

**W A K I N G**

**f r o m**

**D R E A M**



DAVID LYNDEN

MAN

Waking

from

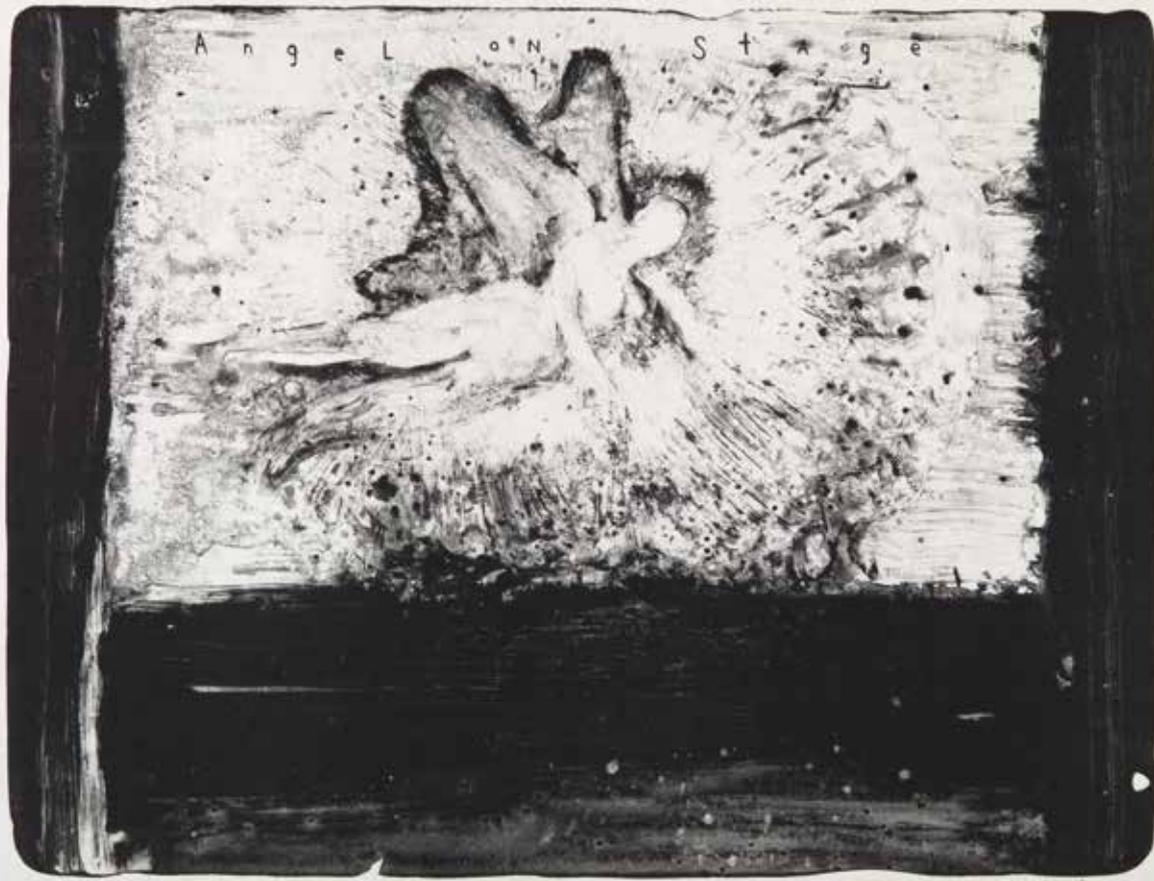
DREAM

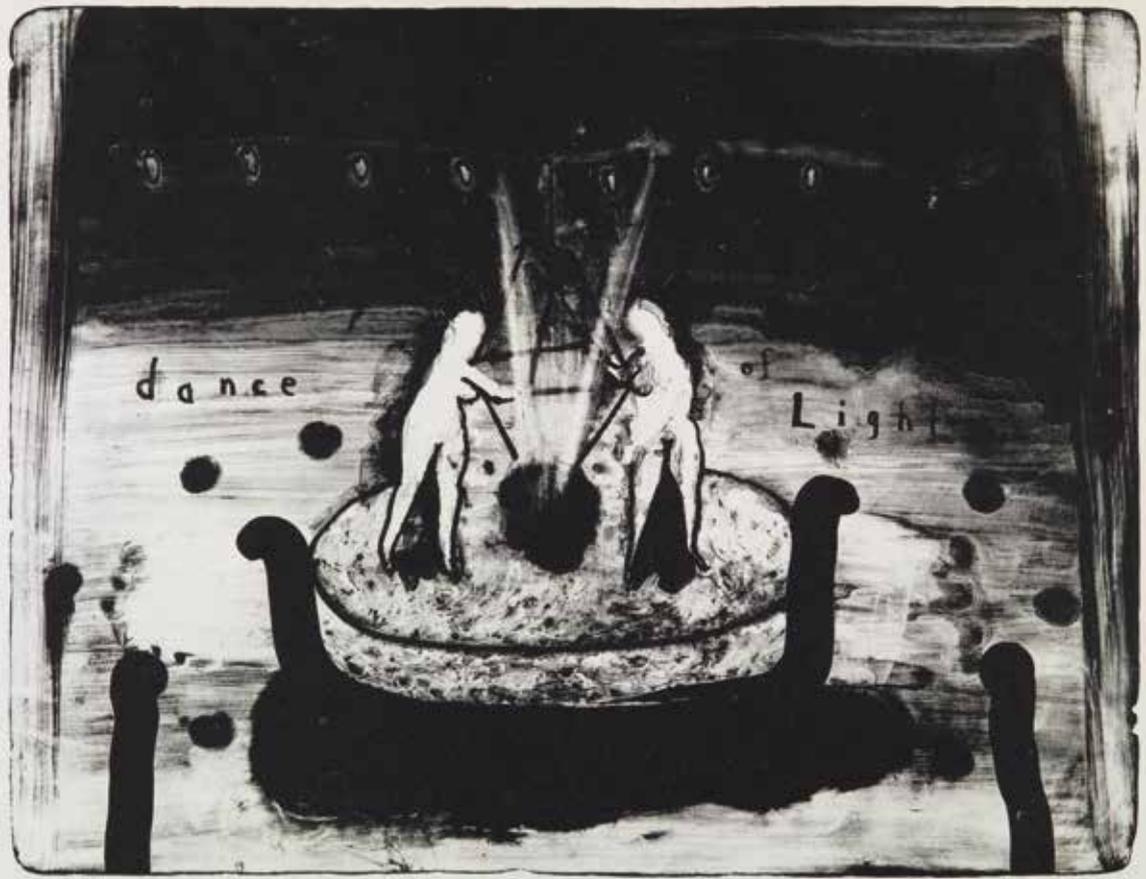


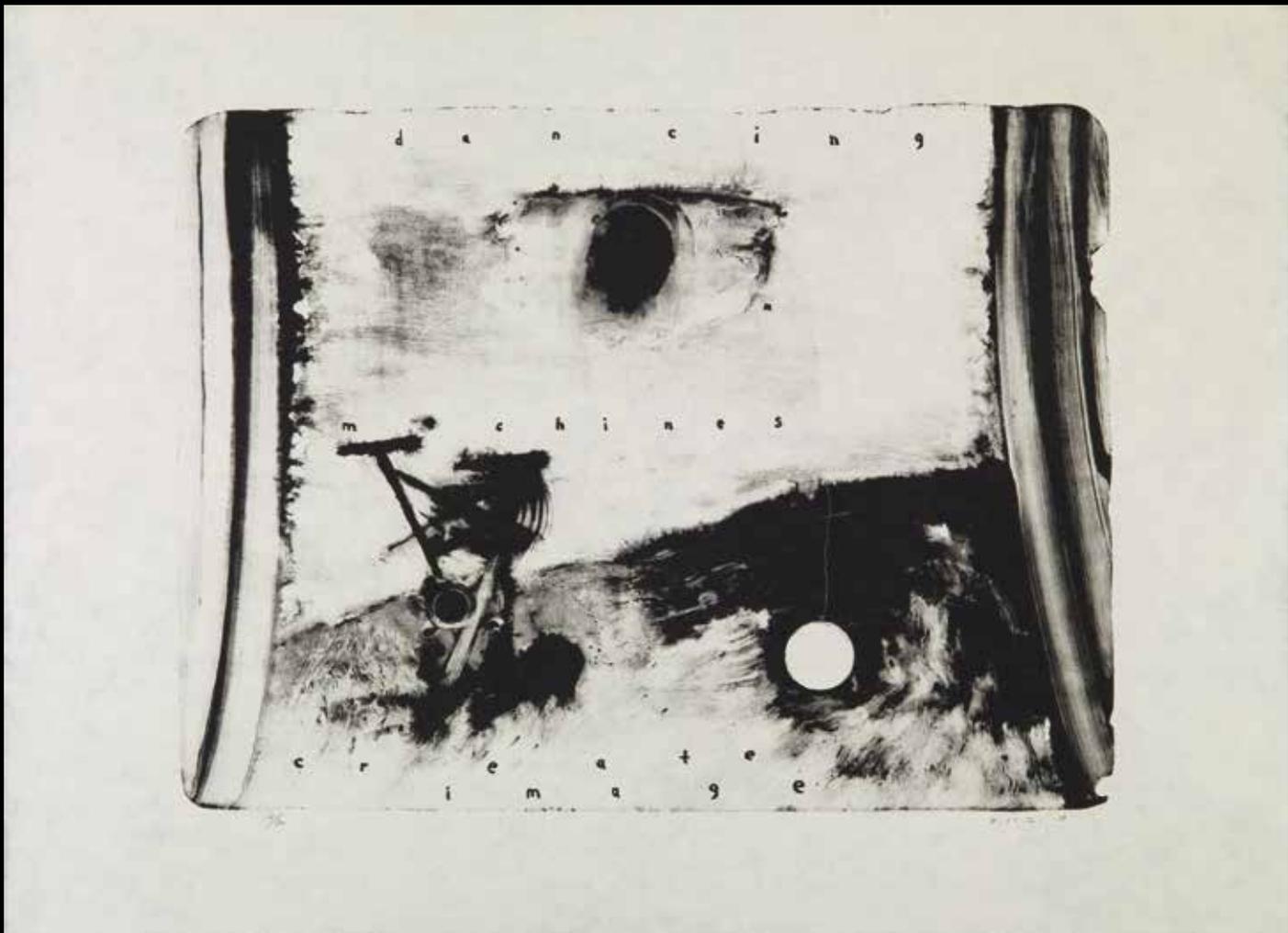














HEAD ON STAGE - 2010

INSECT ON CHAIR - 2007





















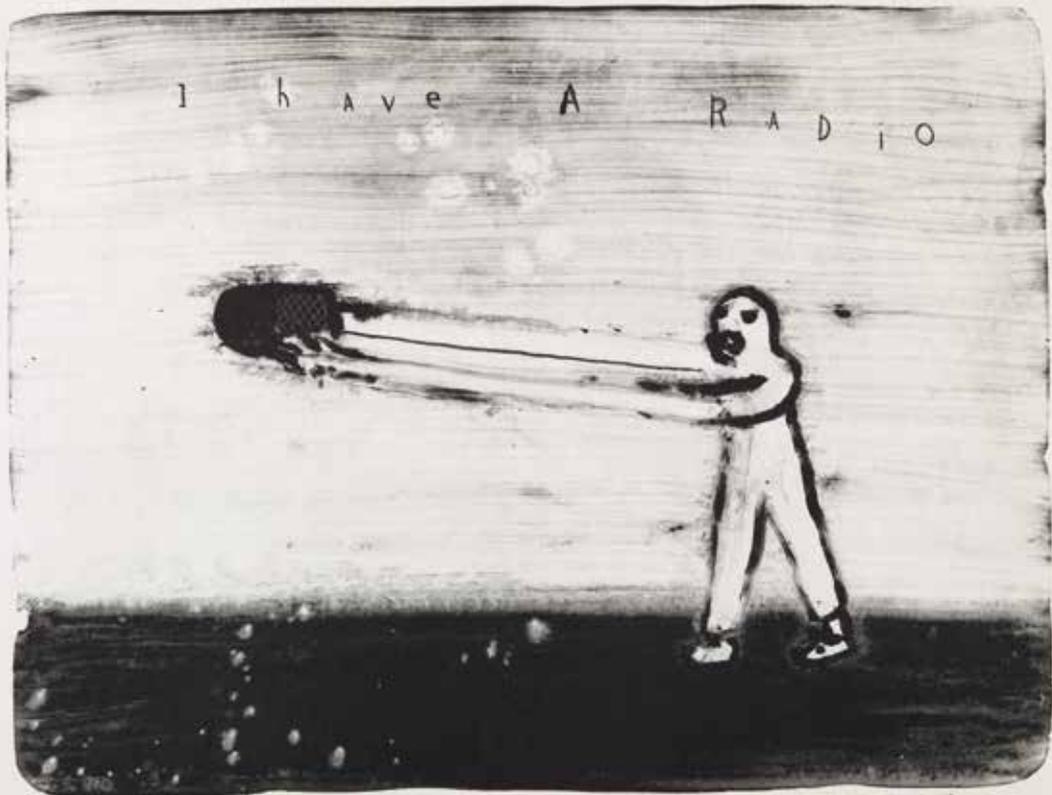
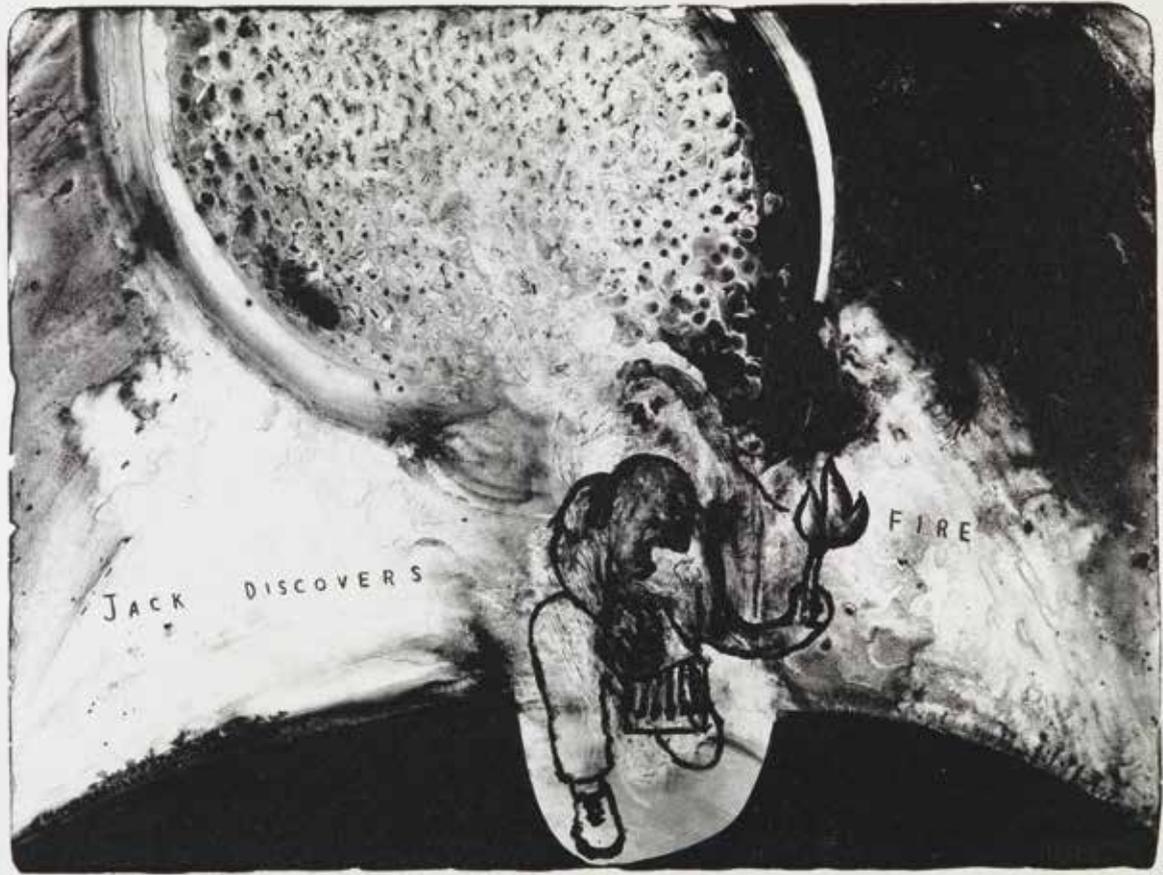


THE ZAMTOG THEORETICAL EXPERIMENT - 2009

MAN IN ROOM WITH KNIFE - 2009









A PARTING KISS - 2007

MAN AND WOMAN MEET AT NIGHT - 2009



two figures DANCE  
by a tree with  
Ladder



MAN AND WOMAN IN BOX ARGUING - 2009

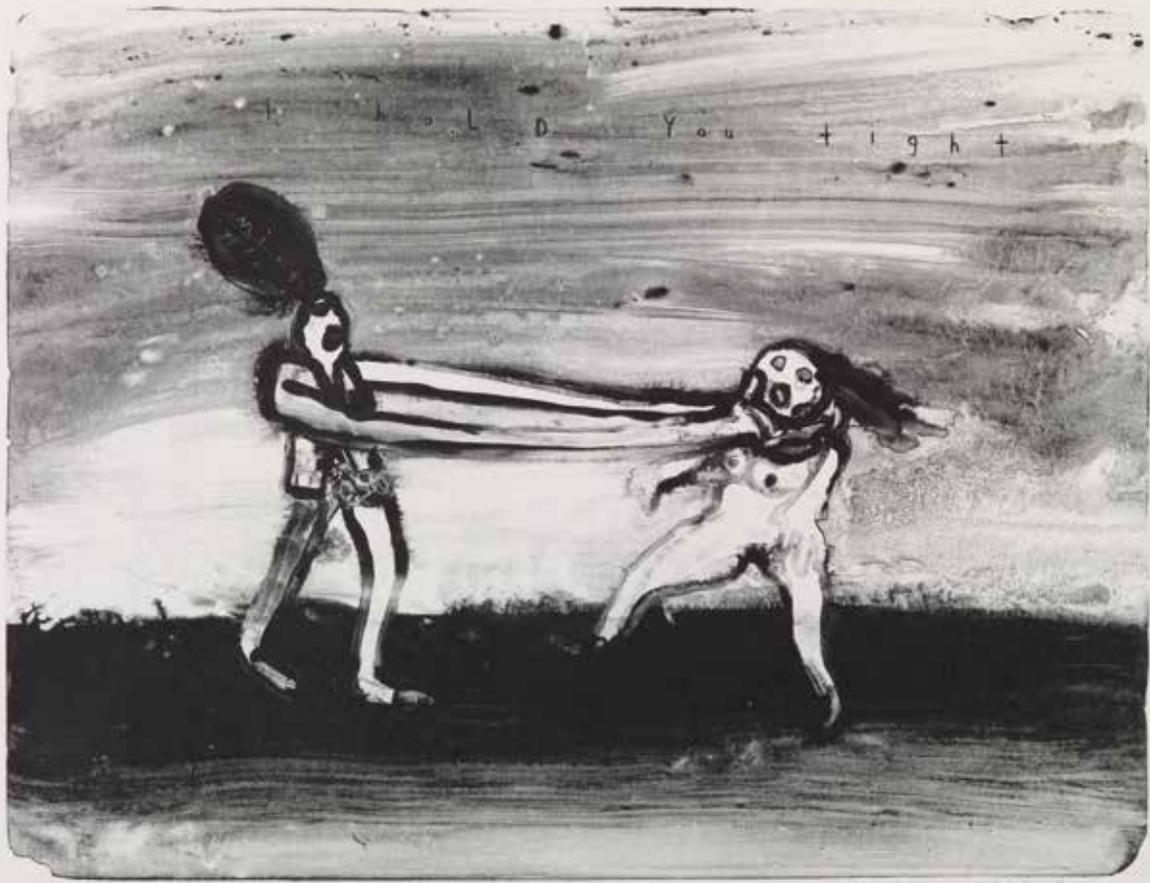


MAN AND WOMAN ON COUCH - 2010

OH I LOVE YOU SO MUCH YOU ARE LIKE A DREAM TO ME - 2007



I WRITE ON YOUR SKIN HOW MUCH I LOVE YOU - 2010



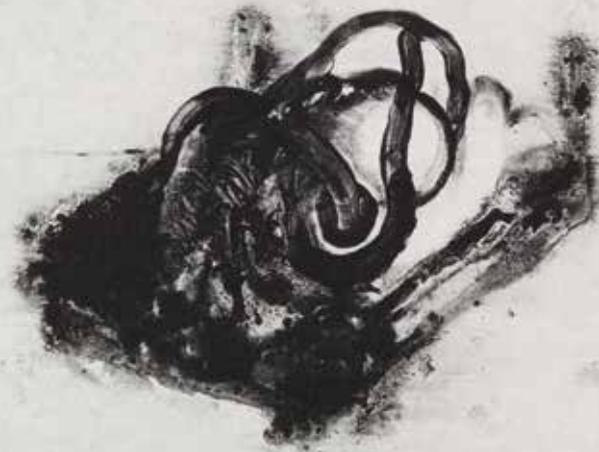
W O M A N R I S I N G

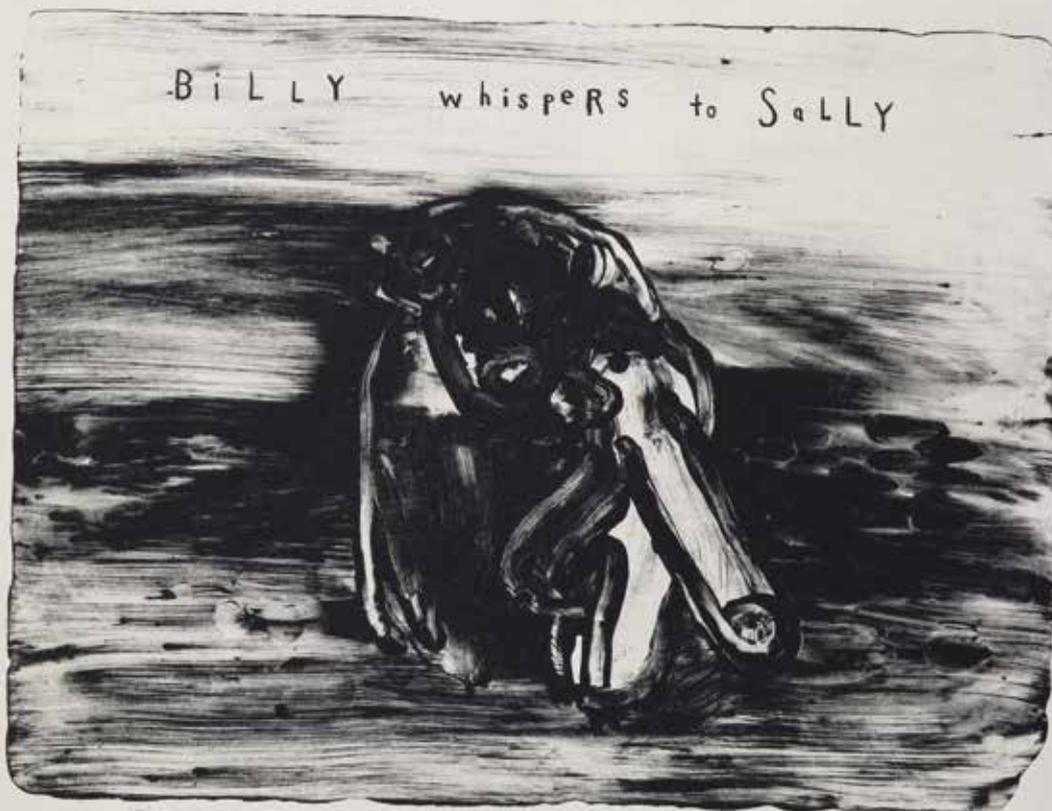
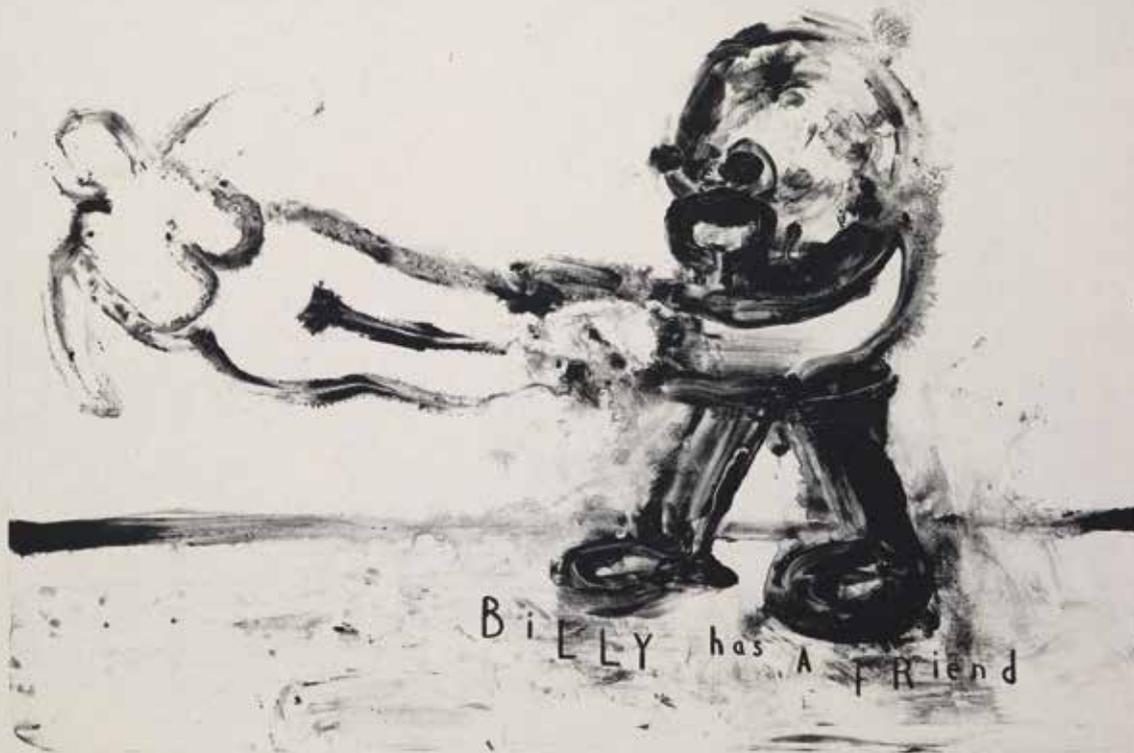


Since my baby  
Left me

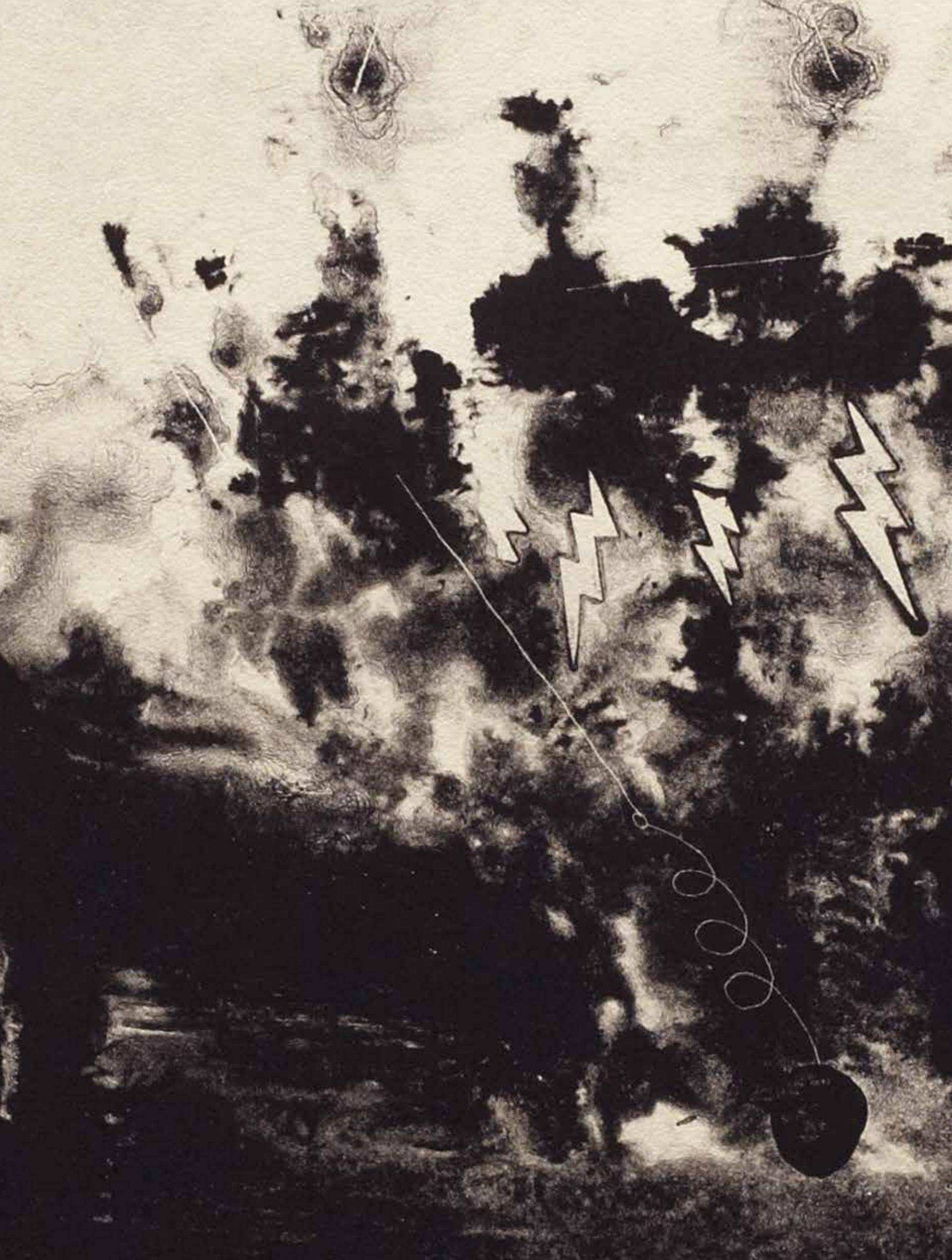


two figures in bed

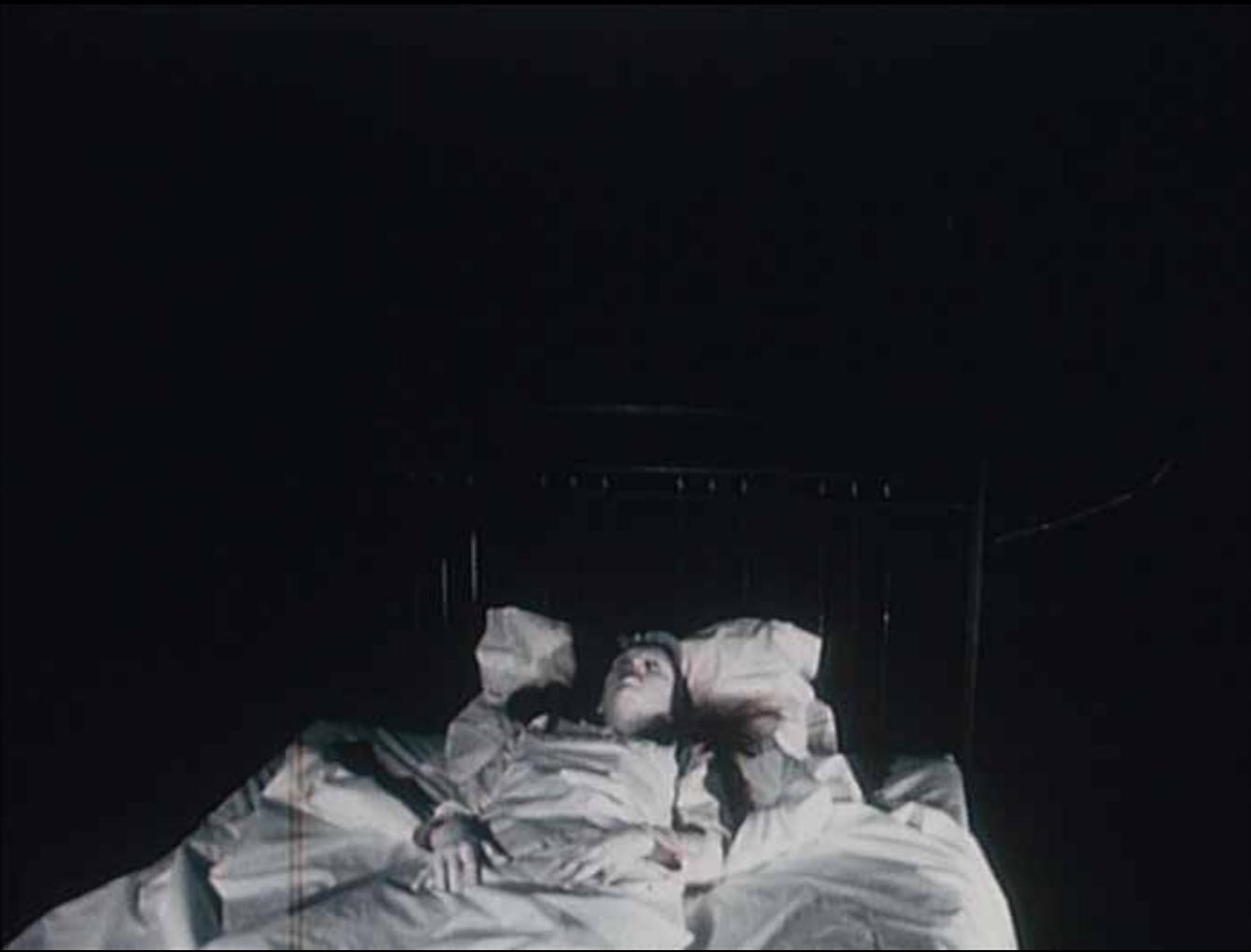


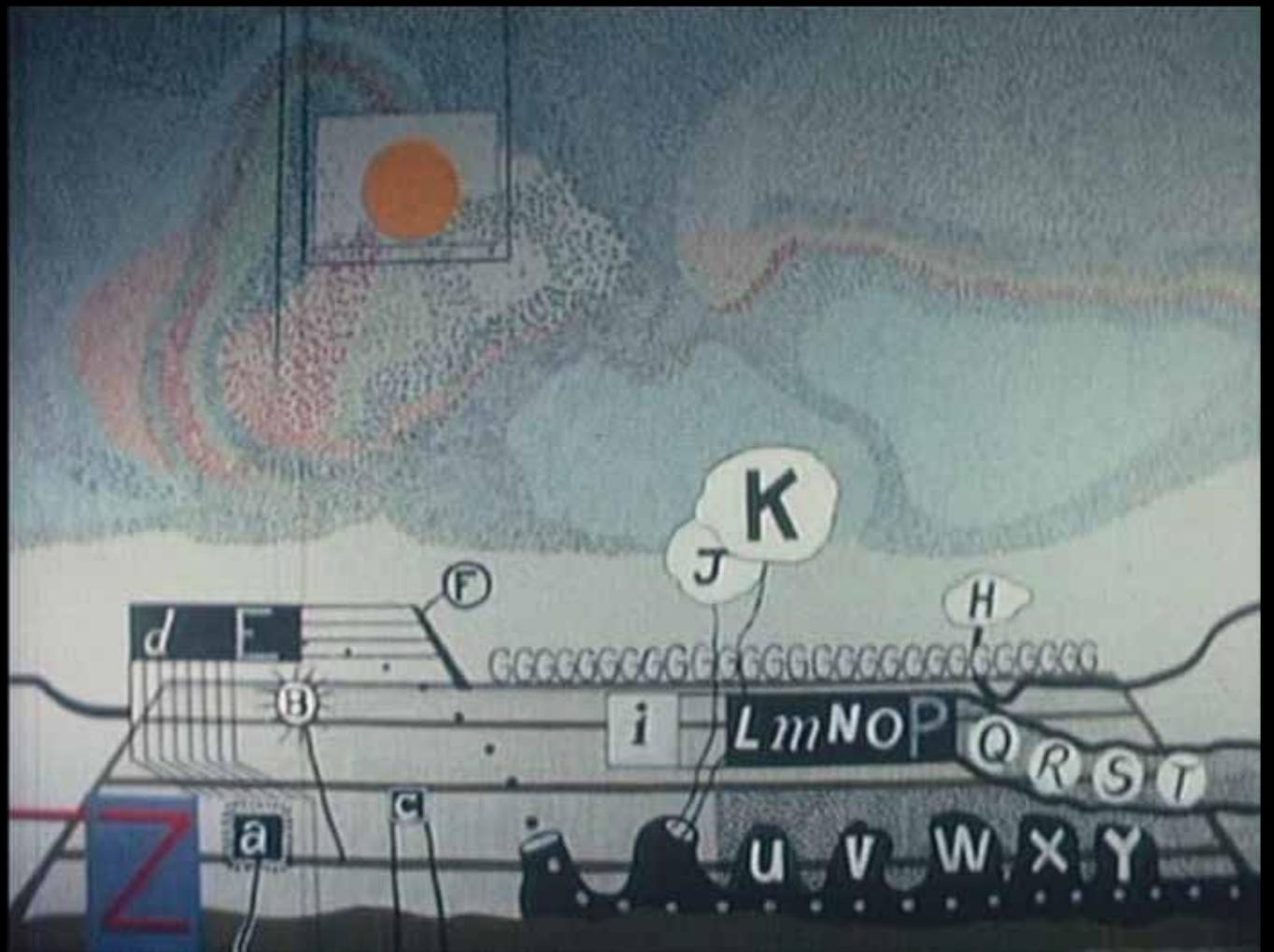


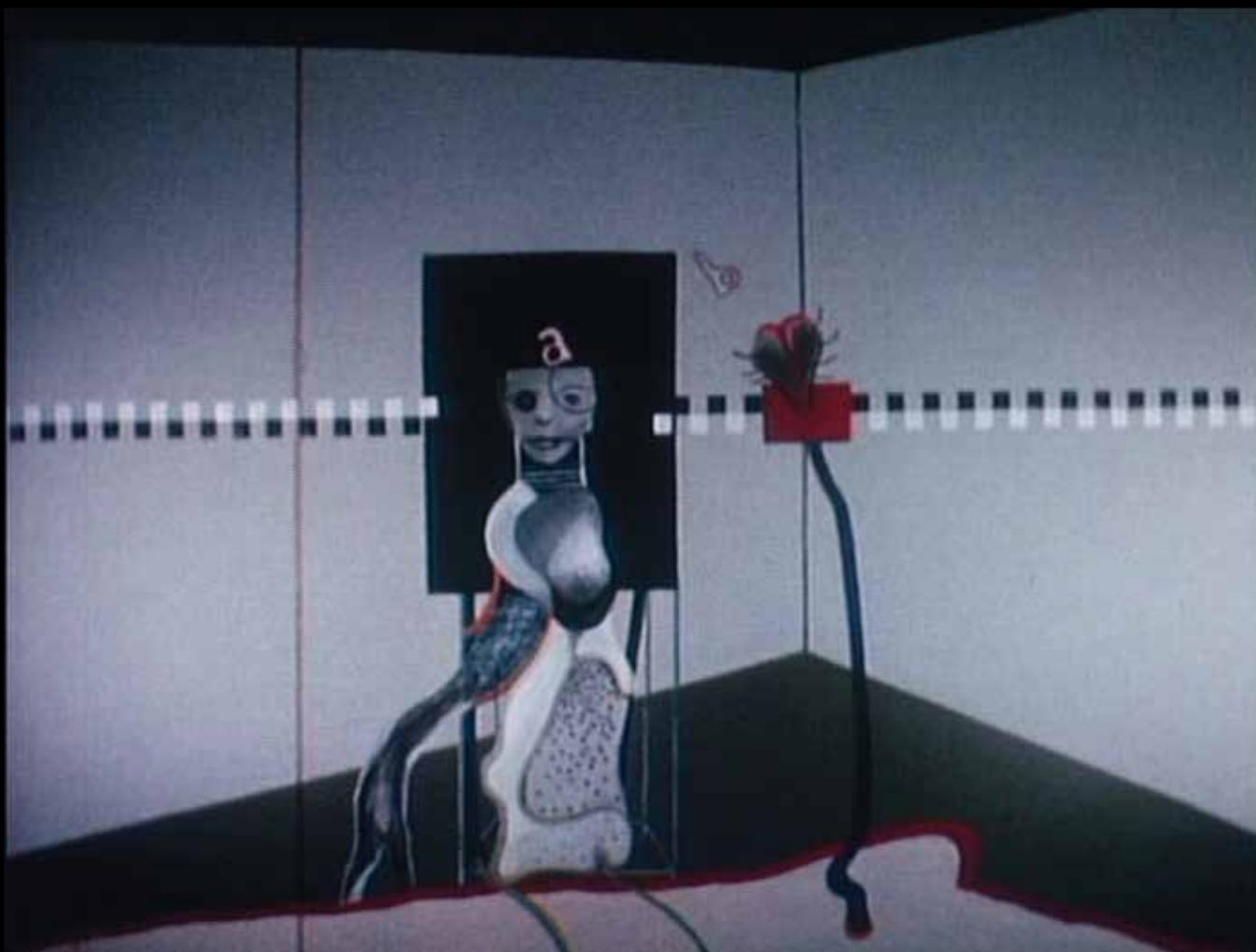
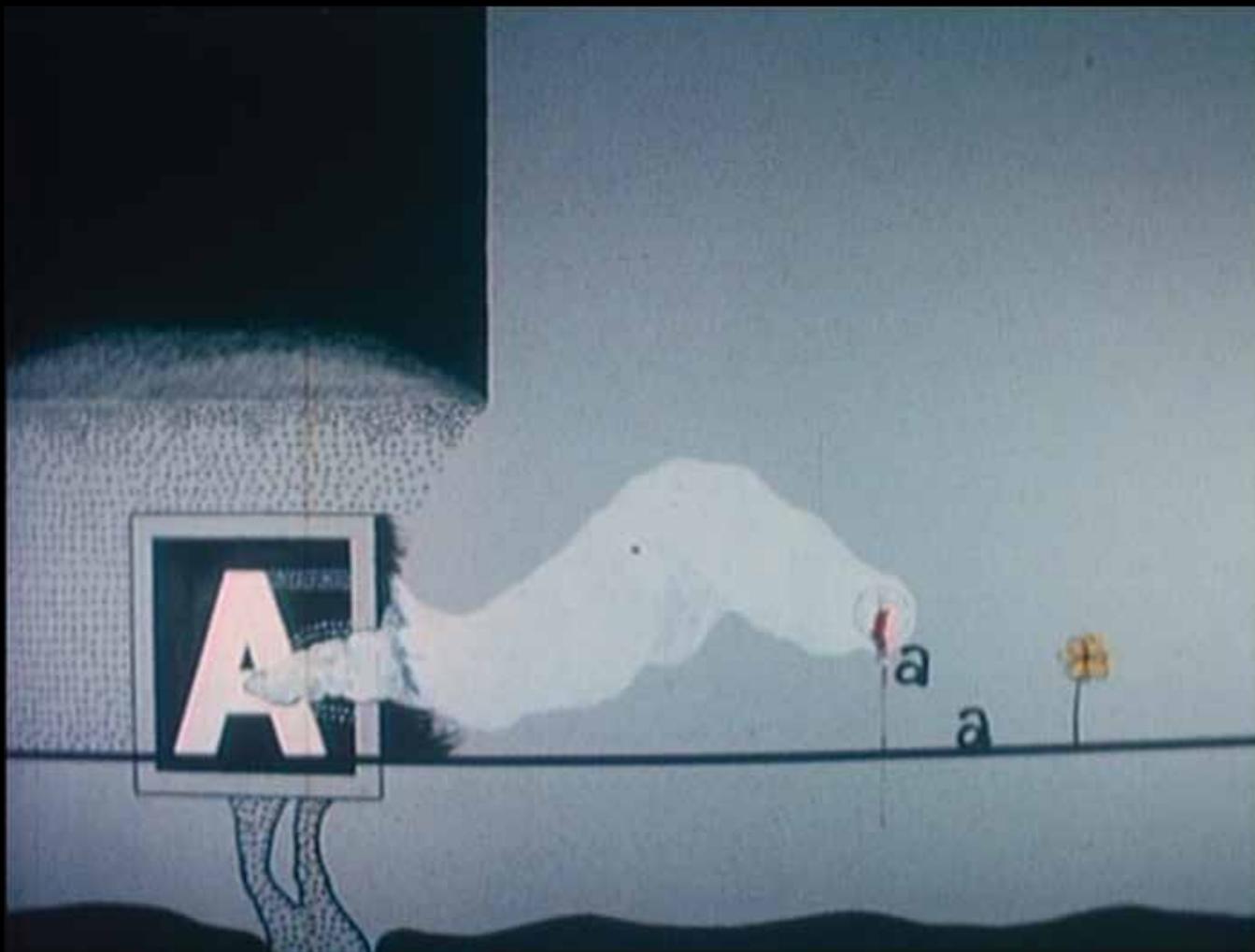
















SPIDER BITES MAN WITH RESULTING IMAGE  
2009



EXAMINATION - 2008

I SEE MYSELF - 2007



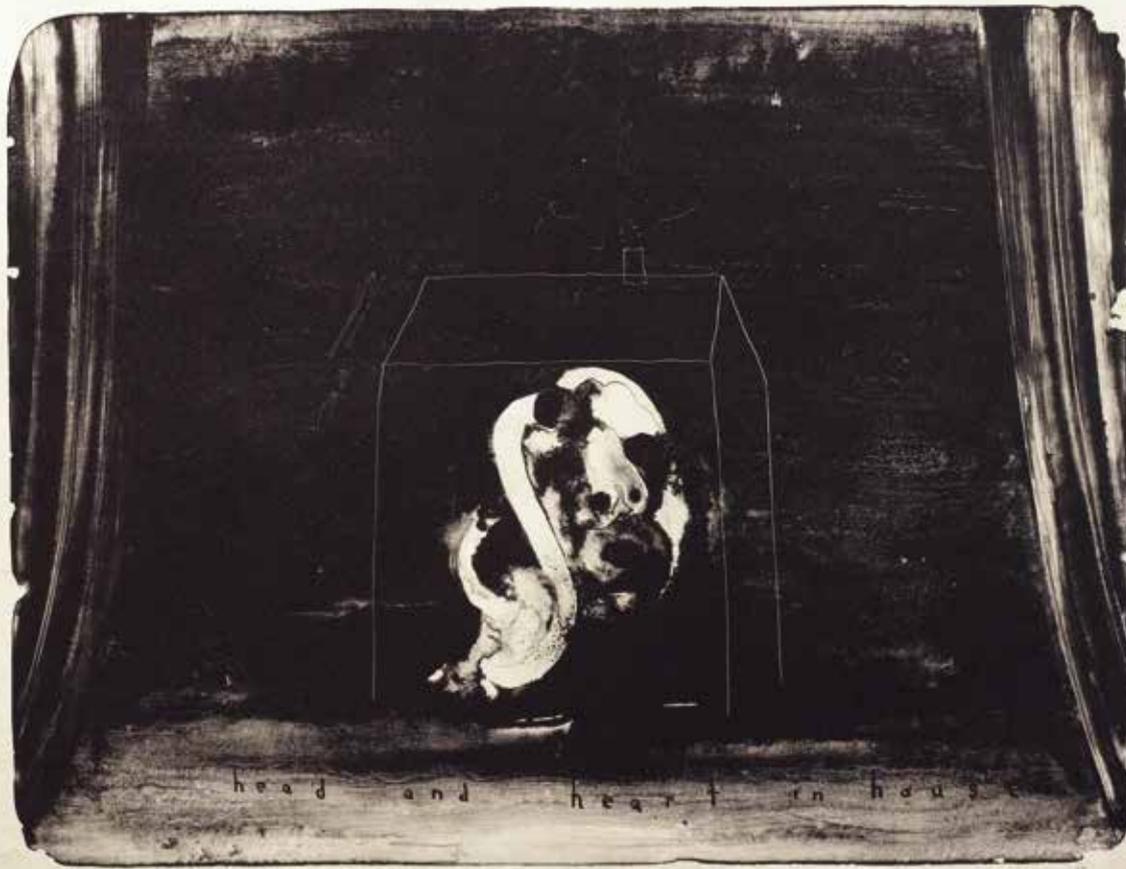
SMOKING - 2008



CIRCLE OF DREAMS - 2008



GURU - 2008



LAUGHING WOMAN - 2008



DREAMS - 2010





HOUSE OF ELECTRICITY - 2008

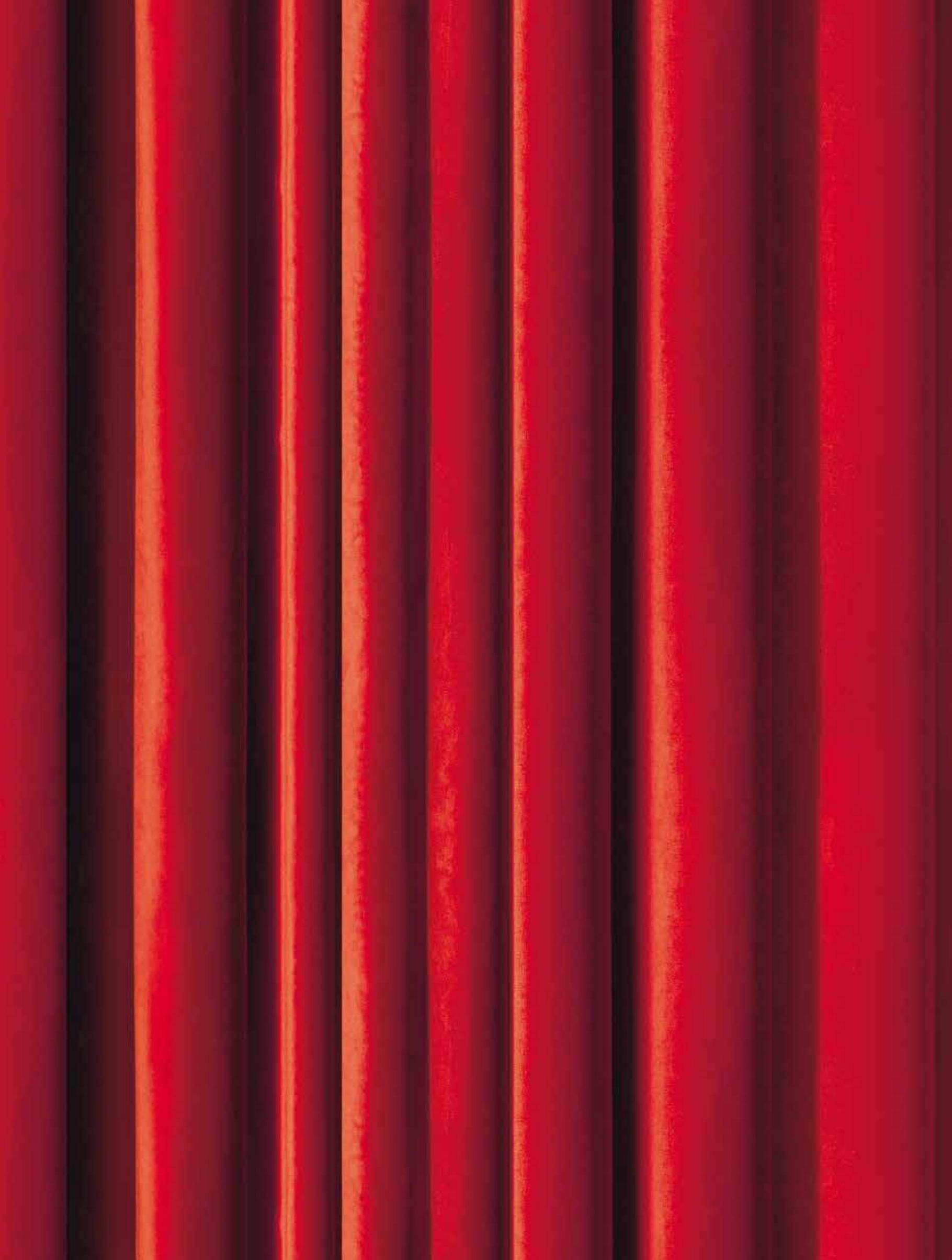


MAGIC MAN OUTSIDE MY HOUSE - 2008

DREAMS OF LIGHT IN STORM - 2009

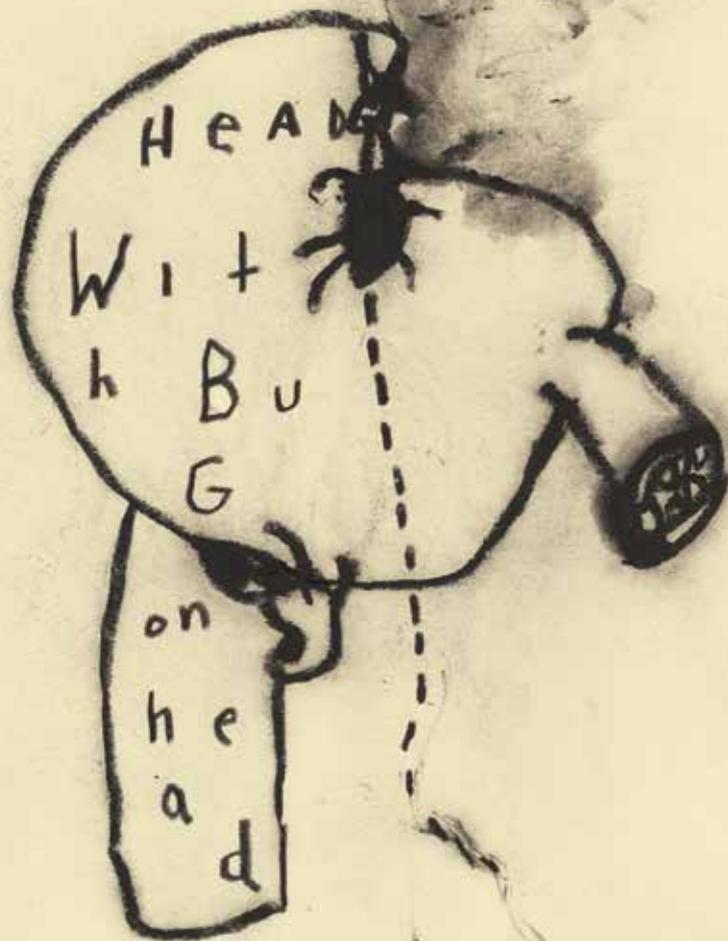


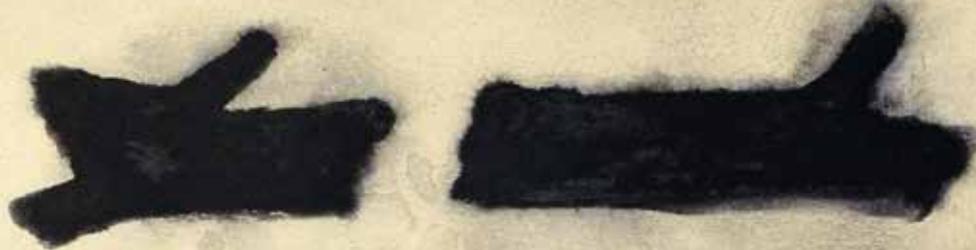




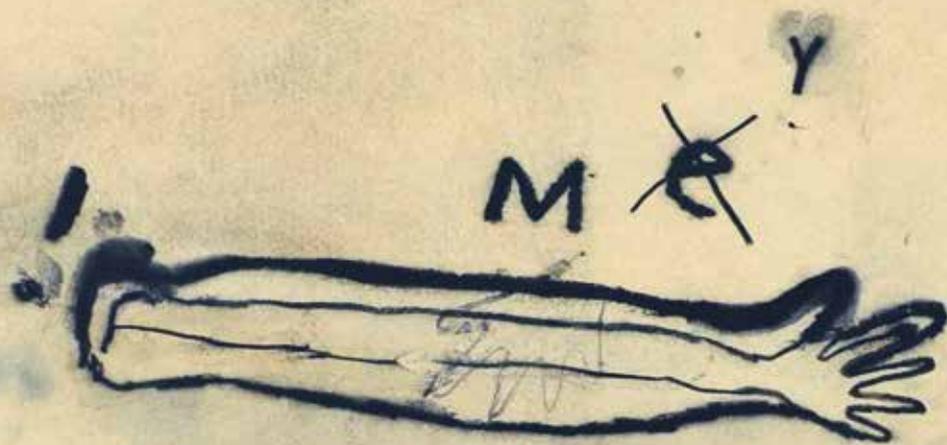


MAN  
w/teeth





A b s t r a c t  
W o o d  
f o r B i l l y

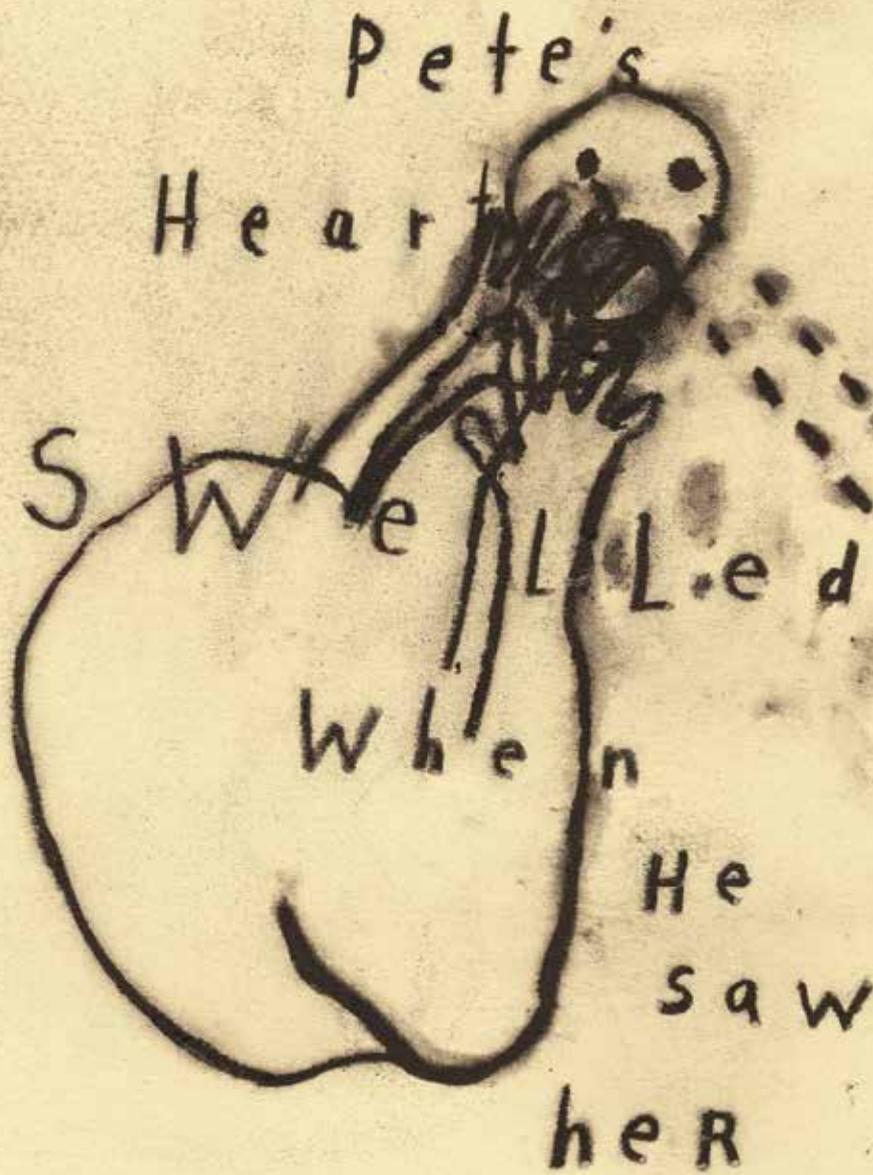


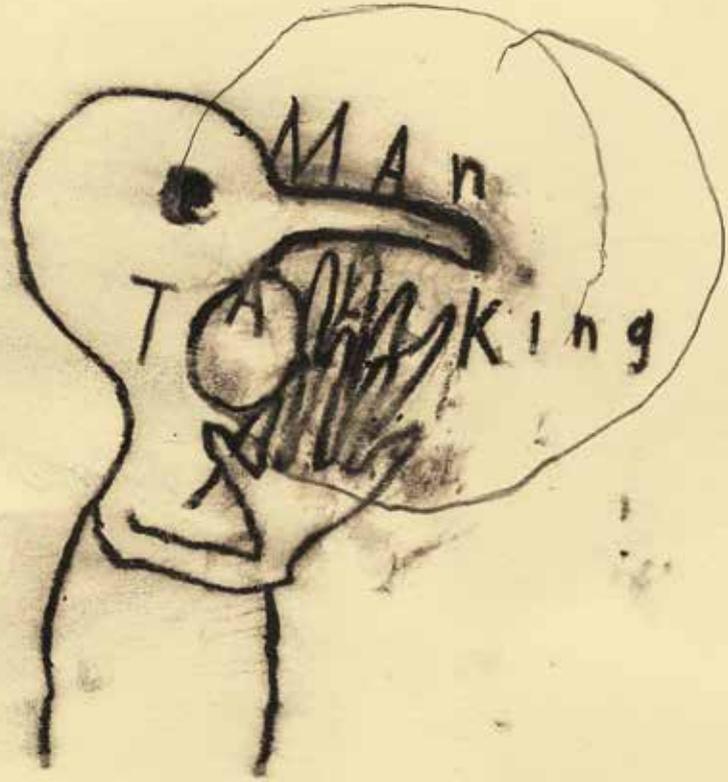
was  
grABbed  
HARD

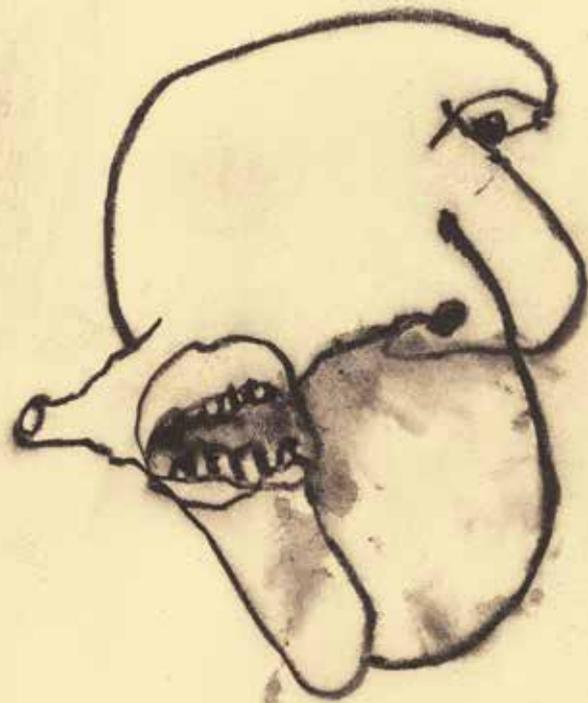
.10

*Handwritten signature or mark*

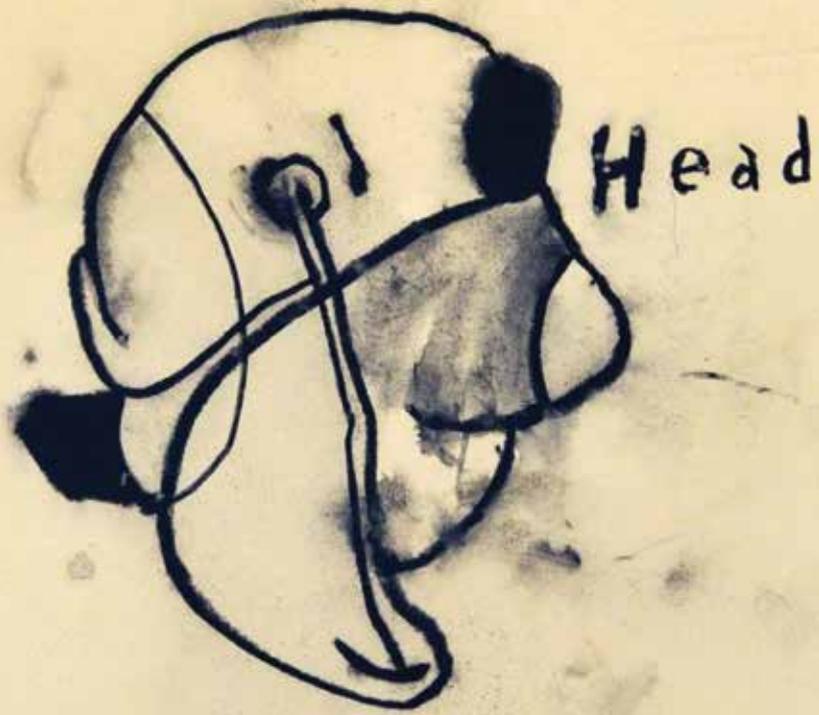
Pete's  
Heart  
Swell  
Lied  
When  
He  
saw  
her







Head

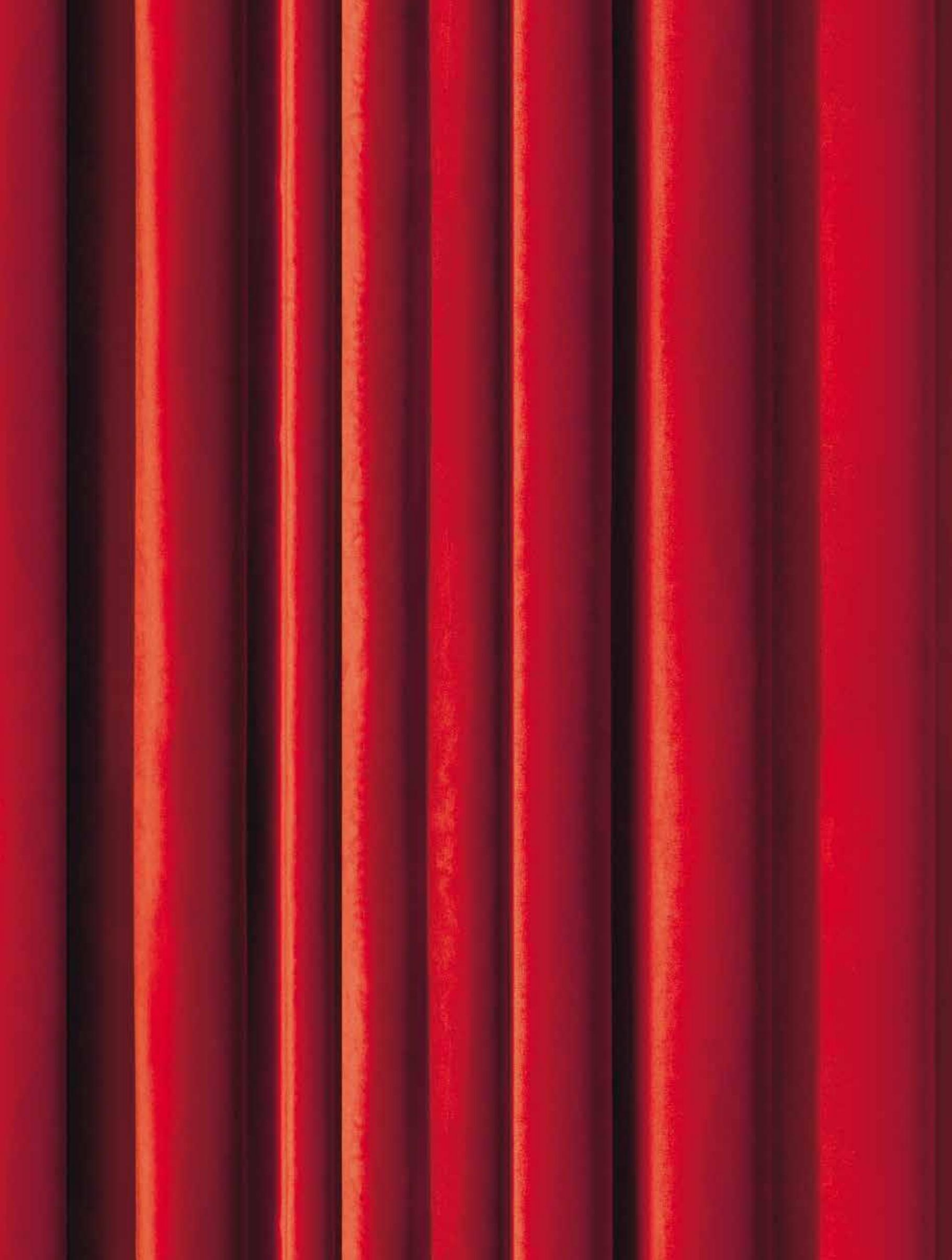


Head

.10

*Handwritten signature or initials*







## Abécédaire

L'œuvre de David Lynch – films, peintures, dessins, estampes, photographies... – est une structure tentaculaire, non linéaire, dont le développement s'effectue simultanément par toutes les extrémités. Il semblait trop restrictif d'organiser une pensée sur celle-ci en effectuant des choix qui, nécessairement, auraient impliqué de mettre en avant certaines choses au détriment d'autres sujets, auraient obligé à classer ce qui refuse expressément toute forme de hiérarchisation. L'œuvre de David Lynch obéit à une dynamique vibratile qui exclut toute forme d'organisation rationalisée et, pour reprendre un terme qui lui est cher, il faut envisager les différents aspects de sa création comme appartenant à un vaste champ unifié au sein duquel les idées s'expriment sous des formes diverses, croisées, complémentaires, polymorphes et fluctuantes. Le choix de l'abécédaire s'est donc effectué assez naturellement pour ce texte, répondant également avec ironie à la défiance de David Lynch pour l'apprentissage et pour le langage, et dont l'expression la plus directe est sans doute son second court-métrage, *The Alphabet*, dont il est question à la lettre G (comme Grammaire). Cet abécédaire peut-être abordé indifféremment dans l'ordre ou le désordre. Certaines lettres demeurent sciemment lacunaires.

## Billy Whispers to Sally (This is the girl)

Ce livre et l'exposition conçue au FRAC Auvergne présentent, avec une série de courts-métrages et de dessins, près de quatre-vingt lithographies réalisées ces cinq dernières années par David Lynch. C'est en 2007, à l'occasion de sa grande exposition à la Fondation Cartier à Paris, que David Lynch a découvert l'imprimerie d'art Idem, située rue du Montparnasse dans un lieu incroyablement beau, baigné d'une lumière zénithale sublime, empli de l'odeur mêlée de l'encre et du papier. C'est un lieu presque indescriptible qui ne peut être qu'expérimenté. Certes, il y a l'histoire de plus d'un siècle au cours de laquelle sont venus travailler les plus grands artistes sur ces presses manuelles dont l'arbre de transmission demeure encore, suspendu aux plafonds, vestige d'une époque où ces machines étaient entraînées par un jeu de courroies et de poulies. Il y a ces pierres lithographiques rangées tels des livres précieux et dont chacune porte en sa surface la mémoire des estampes qui y furent exécutées avant d'être effacées par sablage. Mais il y a également Patrice Forest, maître de ce monument de savoir-faire que fréquentent les créateurs du monde entier, qui a su captiver l'intérêt de David Lynch pour entamer avec lui ce grand *work in progress* en lui permettant de venir chaque année quelques semaines pour travailler dans cet endroit qui, sans exagération, est un havre de paix. L'air y est chargé d'une texture particulière, les sons ne s'y propagent pas comme ailleurs et, lorsque les presses sont au repos, le silence est total mais sans être pesant. J'y ai observé David Lynch travaillant sur une pierre, très concentré, toujours assis à la même place depuis qu'il vient créer ici, testant les possibilités offertes par les pinces, outils contondants, pochoirs, doigts, souffle, poussière, œuvrant à l'envers, en miroir, ce qui précisément le concernant prend tout son sens (voir les lettres I, P, R de cet abécédaire). David Lynch déclarait, à l'occasion de la parution de son premier catalogue de lithographies : « C'est Hervé Chandès de la Fondation Cartier qui m'a fait découvrir ce lieu et rencontrer Patrice Forest. J'ai vu ce lieu incroyable, et on m'a donné l'occasion d'y travailler. Tout cela a été comme un rêve ! Cela m'a permis d'accéder à ce nouveau monde de la lithographie et à la magie des pierres... Cela a été quelque chose de vraiment formidable ! Ce procédé de la lithographie, ce vaste champ de la lithographie s'est ouvert. Et plein d'idées en sont sorties, et cela a donné une centaine de lithographies. [...] Je dirais que l'atelier Idem a une atmosphère très spéciale, unique, qui encourage vraiment à la création. [...] Et je pense que le lieu est très important, autrement dit, la même pierre pourrait être déplacée et je pense que le travail qui en sortirait serait différent. Les idées viennent de la combinaison de la pierre, du lieu, des gens et de cette atmosphère.<sup>1</sup> »

<sup>1</sup> *David Lynch – Lithos*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2010, non paginé.

Depuis 2007, près de 150 lithographies ont été créées et il a été choisi d'en présenter une moitié. Corps, théâtralité, interaction, intériorité, rencontre, passage, sont les thématiques retenues pour leur importance dans le travail que mène David Lynch depuis plus de trente ans, auxquelles s'ajoutent les douze estampes rouges et noires de la série *Paris Suite* qui furent les toutes premières œuvres de David Lynch à l'atelier Idem, réalisées sur plaques de zinc. Dans ce corpus, un groupe important de lithographies concerne la question de la rencontre, de la relation homme/femme, du baiser à la rupture, de la fusion au déchirement. Les trois lithographies *Billy Whispers to Sally*, *Billy Touches Sally* et *Billy Has a Friend* sont, de ce point de vue, caractéristiques des forces puissantes qui sont à l'œuvre lorsqu'il s'agit d'évoquer la relation amoureuse. Ces forces sont manifestes et ont toujours été une articulation maîtresse de ses films comme le démontrent les liens souvent ambigus qui unissent leurs protagonistes.

Henry Spencer - Mary X - la voisine – *Eraserhead*

Jeffrey Beaumont - Dorothy Vallens - Sandy Williams – *Blue Velvet*

Sailor Ripley - Lula Pace Fortune – *Wild at Heart*

Dale Cooper - Audrey Horne - Annie Blackburn – *Twin Peaks*

Fred Madison/Pete Dayton - Renee Madison/Alice Wakefield – *Lost Highway*  
Betty Elms/Diane Selwyn - Rita/Camilla Rhodes - Adam Keshner – *Mulholland Drive*  
Nikki Grace/Susan Blue - Devon Berk/Billy Side – *Inland Empire*

Cette liste, ordonnée chronologiquement, montre manifestement à quel point l'organisation même de ces relations se perturbe, se complexifie au fil du temps, avec les dédoublements de personnalités, les changements d'identités, les mises en abymes successives de films dans le film. Si les premiers films obéissent à une typologie de structures affectives finalement assez classiques (un homme aime deux femmes ; un homme hésite entre deux femmes ; deux femmes aiment le même homme...), les structures interrelationnelles évoluent pour tendre vers une entropie de plus en plus forte (un homme arraché à son identité aime une seconde femme *alter ego* de la première épouse qu'il a assassinée ; deux femmes font au total quatre identités fusionnelles ; un homme et une femme s'aiment par les rôles qu'ils interprètent dans un film dans le film...). Lorsque, dans les lithographies, Billy chuchote ou touche Sally, c'est avec une ambivalence où la violence se mêle à une forme de tendre ingénuité : il se fonde en elle pour lui susurrer des mots dont la teneur reste secrète, enfonce son doigt dans un corps devenu mou, la fait tournoyer autour de lui en la tenant par les pieds, comme une poupée désarticulée. Billy n'est pas adulte, Billy n'est pas enfant, Billy est un peu Billy The Kid, dont on apprendra peut-être la mort par la radio tendue à bout de bras de *I Have a Radio*, comme dans la poésie de Jack Spicer<sup>2</sup>. Billy serait un peu à Sally ce que Frank Booth (Dennis Hopper) est à Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) dans *Blue Velvet* et l'œuvre *I Hold You Tight* avec sa bulle indiquant froidement « Mine » s'inscrit dans le même type d'analogie. Dans les lithographies, la rencontre et la relation amoureuse sont traitées dans leur plus grande ambiguïté et les étreintes amoureuses frôlent souvent la furie d'un acte terminal avec des postures et des enchevêtrements de corps qui évoquent ceux des tableaux de Francis Bacon, peintre capital pour David Lynch. *Man and Woman on Couch*, *Man and Woman in Box Arguing*, *Two Figures in Bed*, sont des hommages aux déchirements des amants baconiens transposés dans un monde lynchien.

<sup>2</sup> « La radio qui m'apprit la mort de Billy The Kid », in Jack Spicer, *Billy The Kid*, [1958], *Les livres de Jack Spicer – C'est mon vocabulaire qui m'a fait ça*, traduit de l'américain par Eric Suchère, Bordeaux, Le Bleu du Ciel, 2006, p. 121.

*A Parting Kiss*, magnifique estampe aux noirs intenses, est une figure sublime du baiser dont la composition joue d'une complétude de la visagité. Deux visages se joignent et forment un troisième visage, exactement comme dans *La Rencontre d'Anne et de Joachim à la porte dorée* peinte par Giotto dans la Chapelle Scrovegni de Padoue : « Joachim et Anne se penchent l'un vers l'autre et s'embrassent en se serrant prudemment dans les bras, chacun connaissant le secret de l'autre. [...] Là où les visages des saints époux entrent en contact l'un avec l'autre, le peintre, par un artifice visuel, fait apparaître un troisième visage.<sup>3</sup> » Cette sphère intime interfaciale, comme la nomme Peter Sloterdijk<sup>4</sup> est l'une des plus fantastiques et subtiles découvertes picturales de Giotto qui parvient à créer, avec cette perspective particulière où le visage de Joachim avance légèrement sur celui d'Anne, une union symbolique qui relève du sublime. Ce trouble est aussi à l'œuvre dans l'estampe *A Parting Kiss* : les deux visages forment un troisième visage mais il s'agit, à l'opposé de la fresque de Giotto, d'un visage déjà détruit, aux yeux pulvérisés, aux traits déformés. Ce baiser échangé est déjà signe du déchirement qui doit advenir. Une scène semblable se joue avec un autre type de perspective dans *Mulholland Drive*, lorsque Betty et Rita sont allongées sur un lit, Rita au premier plan cadrée net, Betty à l'arrière-plan, floue. Leurs visages, bien que ne se trouvant pas dans le même plan, sont alignés selon un même axe et donnent le sentiment d'être à la fois disjoints et unis, distants et fondus l'un à l'autre par un baiser virtuel, uniquement visible depuis la position privilégiée de la caméra. Cette sphère intime interfaciale constituée de deux yeux clos, d'une seule bouche, d'un nez, contient toute la charge symbolique de leur désir, présente dans ce baiser à distance : c'est dans cet assoupissement sublime que se joignent ces deux femmes qui n'en font en réalité qu'une.

<sup>3</sup> Peter Sloterdijk, *Bulles – Sphères I*, Paris, Pauvert, 2002, pp. 162-164.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 153.

Cette union des visages et des corps est également à l'œuvre dans certaines lithographies consacrées à la représentation de la puissance sentimentale des amours les plus pures – et dont la force pourrait évoquer la quintessence de l'amour qui unit Sailor à Lula dans *Wild at Heart*. *Man and Woman Meet at Night*, *Two Figures Dance by a Tree with Ladder* sont les états fusionnels de deux corps joints par une énergie électrisante. *Woman Rising* porte à son acmé une projection idéalisée de la femme, perçue dans toute l'intensité d'une magnificence, frôlant de manière assumée l'image stéréotypée de la déesse ou de la nymphe émergeant des eaux. Il est d'ailleurs intéressant de noter que David Lynch, malgré sa défiance pour le langage (voir la lettre G de cet abécédaire), utilise dans les estampes qui traitent de la sphère intime la langue dans ce qu'elle a de plus universel. L'amour est exprimé dans ce qu'il a de plus fulgurant et profond par l'emploi d'une terminologie vieille comme le monde, qui est celle – intemporelle – des amants qui dans l'intimité se disent leur amour : "*I Write on Your Skin How Much I Love You*", "*Oh I Love You So Much, You Are Like a Dream to Me*" (avec, au centre de cette dernière lithographie le motif d'une béance en feu que l'on retrouve dans la série *Rabbits* – voir la lettre R de cet abécédaire).

## Corps(e)

a morcelé le corps, à conserver les restes, à avaler l'angle du coude, a expulsé le creux du bras, à courir les lignes de flottaison, a composé la base, à virer à l'acide la base, a expulsé le creux de derrière le genoux, à se tenir ainsi, a déplié quelques doigts, ou bien deux, ou bien sept ou autre, à poser un bâton au sol, a fait la pluie moite du cou, à tendre devant soi une radio, a su la mort de Dick Laurent comme il apprit celle de Billy The Kid, a connu ce qui sera dévoilé, à rouer de coups l'animal apprivoisé, a calé, à faire rouler un objet lourd et anguleux, a ployé un arbre en forme d'arbre ou en forme d'autre chose, à construire un corps avec des branches, a utilisé de la corde prise ça et là

dans tous les coins, à nouer ensemble des rondins irréguliers pour faire mauvaise fortune bon cœur, a tiré les ficelles, à réparer sa tête, a échangé sa tête contre une géométrie, à compter le plus grand nombre de marches en un temps le plus court, a crié au début, à appeler la chance, a conjuré les sorts, à vaciller sous la lune, a découvert le feu, à se demander si le jour est plus court, a imaginé que certaines choses puissent se mettre debout, à se rouler à quatre pattes, a endigué la coulée brune, à respirer les perles, a percé le grand secret des nombres, à ne jamais plus dire oui, a refusé en bloc, à trembler de la main, a expiré les fluides, à revoir sa copie, a dit nous vieillirons ensemble, à souhaiter partir le premier, a rayé les sillons, à se frotter au sable, a tracé sur la pierre un territoire en forme de cercle, de carré, de triangle, pour faire une maison, à regarder ses membres se mouvoir un à un, a voyagé en cale, à se rouler en boule pour gagner de la place, a ployé la colonne pour disparaître un peu, à réduire les écarts entre un torse et un œil, a creusé la terre meuble de la vallée de l'ombre, à se briser les membres pour en faire collection, a engrangé le mou, à classer les soupirs par ordre décroissant, a compté dix-sept fautes dont trois irréparables, à manger ce qui est mort, a glissé sous l'eau sale, à aspirer le jus, a crié au début,

## Dessin

Si David Lynch n'a pas cessé de peindre depuis les années soixante, et si c'est par la peinture qu'advient son cinéma (voir la lettre S de cet abécédaire), le dessin est sans conteste le médium primitif de toute son œuvre. Il faut rendre hommage à la Fondation Cartier d'avoir été la première institution à montrer en France l'étendue de cette pratique, essentielle si l'on veut comprendre les mécanismes qui permettent aux idées de muter et de prendre leurs formes artistiques ultimes. Nous avons choisi dans l'exposition conçue au FRAC Auvergne de ne montrer les dessins – une dizaine tout au plus – qu'à la toute fin, jouant d'un renversement dans la logique d'élaboration de l'œuvre de David Lynch. Il faut en effet attendre la dernière salle de l'exposition pour accéder à ce qui, contrairement au reste, relève d'une action directe et sans intermédiaire de la main. Si le cinéma nécessite les moyens technologiques que l'on sait, le dessin est un langage immédiat duquel l'intuitif n'est jamais contingenté par une nécessité d'ordre mécanique : il se passe de tout intermédiaire, accepte tous les supports et son effectuation est un prolongement direct de la pensée. Du cerveau à la main, de l'idée au dessin. Pour un créateur comme David Lynch, il importe de pouvoir tendre vers une simultanéité entre l'idée et son expression. Lorsqu'un gros poisson est attrapé (voir la lettre U de cet abécédaire), il doit être conservé dans la nasse, même si la forme qu'il prend alors n'est que pure abstraction. Une idée passe, se couche, s'endort, attend d'être éveillée plus tard. D'un dessin peut naître un autre dessin, un film, un espace, un son, un mot, une peinture, etc. Parfois, rien d'autre n'advient que le dessin lui-même. Les dessins sont exécutés sur de petites feuilles de papier souvent sans qualité, sur des boîtes d'allumettes, des serviettes en papier de drugstores, des blocs-notes trouvés dans les hôtels, des post-it, etc. Ils sont archivés dans de grands classeurs noirs, ne sont jamais datés lorsqu'ils sont reproduits et refusent toute organisation chronologique quand ils sont exposés. Le temps importe peu car ils sont les jachères potentielles d'œuvres à l'état parcellaire, les idées fragmentaires, les mémos, les prises de notes. Ils sont comme ces messages de dictaphone laissés en vrac par l'agent Dale Cooper à l'improbable Diane dans la série *Twin Peaks*.

Les dessins de David Lynch se passent de commentaires<sup>5</sup>, sont de magnifiques exercices de sincérité.

<sup>5</sup> Comme l'atteste le livre monumental édité en 2011 par la Fondation Cartier qui regroupe 661 œuvres sur papier : *David Lynch – Works on Paper*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Göttingen, Steidl, 2011.

## Electricité

Les mondes de David Lynch crépitent comme de l'électricité sur un câble.

## Feu

L'air est en feu. Le feu marche avec moi.

## Grammaire

Je me souviens d'une affiche collée dans les rues de New York indiquant "*If I had known I would have never learned how to read*"<sup>6</sup> – si j'avais su je n'aurais jamais appris à lire. Oui, si j'avais su je n'aurais jamais appris à lire et probablement ma perception des œuvres d'art s'en serait trouvée plus subtile. Nous avons tous fait l'expérience d'une confrontation problématique avec l'art, nous avons tous éprouvé ce hiatus, ce fossé infranchissable entre une œuvre et notre incapacité à en percevoir la puissance esthétique et intellectuelle. Nos existences sont bâties sur des fondations communes qui constituent un ensemble de préalables indispensables sans lesquels la vie en société serait tout simplement inconcevable. Enfants, nous apprenons à lire, à écrire, et cet apprentissage se fonde sur l'assimilation et la maîtrise d'une grammaire commune, d'un langage partagé, d'un code qui, par la suite, trouve de multiples déclinaisons, du code de la loi au code de la route... Nous apprenons l'alphabet, nous commençons à reconnaître les mots puis lisons des phrases. Nous débutons nos vies de lecteurs par les textes fondateurs que sont *Oui-Oui va à l'école*<sup>7</sup> et *Martine fait la cuisine*<sup>8</sup>, avant d'accéder plus tard, peut-être, à des niveaux de langages inédits, à des langues impures,

<sup>6</sup> Il s'agissait d'une œuvre de l'artiste français Patrick Mimran.

<sup>7</sup> Enid Blyton, Bibliothèque Rose, 1952.

<sup>8</sup> Gilbert Delahaye, Marcel Marlier, Casterman, 1974.

impropres, ou faussement simplistes comme celle de Kafka. Cette question est au cœur de *The Alphabet*, second court-métrage que David Lynch réalise en 1968 grâce au financement apporté par H. Barton Wasserman, étudiant comme lui à la Pennsylvania Academy of Fine Arts de Philadelphie. Le film, qui combine images d'animation et séquences filmées, trouve ses origines dans un cauchemar que fit la petite nièce de Peggy Reavey, la première femme de David Lynch. Dans ce cauchemar, elle répète inlassablement l'alphabet, d'une manière semblable à cette ritournelle universellement connue, « abc », que tous les enfants apprennent à l'école. Comme le précise David Lynch, *The Alphabet* concerne « la peur d'apprendre ».

Ritournelle entêtante – plan fixe sur une jeune femme endormie dans un lit.

Peau livide, posture rigide, mains posées sur les draps, cheveux déliés, évoquent la photographie préraphaélite de Henry Peach Robinson (et, en particulier, *She Never Told Her Love*, datée de 1857).

Visage androgyne sur fond noir, lunettes noires, visage blafard sous lequel est écrit à la craie « The alphabet ». Un faciès dont les traits font surgir le souvenir de toutes les incarnations totalitaires, des atmosphères kafkaïennes, des accoutrements gestapistes, des bourreaux froids et raffinés du cinéma d'épouvante : une allégorie du langage donneur d'ordres.

Déferlement des lettres de l'alphabet en images animées : emplissent le cadre, poussent tels des pédoncules, dressent cages et herses, se développent en rhizome sur toute la partie inférieure de l'image alors que la partie supérieure se couvre simultanément d'une surface pointilliste multicolore.

Ouverture circulaire habillée de barreaux : une bouche lascive aux lèvres peintes de carmin, une béance à l'intérieur de laquelle une langue passe sur des dents, émet un geignement. Évoque *Not I*, pièce de théâtre pour bouche de Samuel Beckett (voir la lettre O de cet abécédaire).

En animation, un « A » majuscule expulse en jappant des « a », objets minuscules ensanglantés, par une excroissance tubulaire organique.

Un « objet a » devient la tête d'un buste, le buste devient bulbe rachidien en morphing primitif, émet les cris d'un nourrisson affamé dans un espace construit comme un tableau de Francis Bacon.

Un cœur dégénèrescent, putréfié, pousse sur une tige au son strident d'une sirène, devient plante vénéneuse, expulse les lettres « a, b, c » vers la tête qui crie, convulse, perd du sang par les yeux, s'effondre sur elle-même.

Visage inversé monstrueux profère calmement : "*please remember you are dealing with the human form*".

La ritournelle accélère. « abc » psalmodié comme un chant rituel extatique.

La jeune femme dans son lit, couverte de sang, fait jaillir dans l'espace obscur les lettres une à une, scande l'alphabet, demande "*now I've said my ABC, tell me what you think of me?*", grimace, sa peau dégénèrescente comme atteinte de progéria, convulse dans ses draps, crache du sang, semble contrôlée par un parasite maître de ses gestes.

*The Alphabet* est la parfaite allégorie du caractère coercitif de la grammaire. Comme l'exprime Gilles Deleuze dans *Mille Plateaux* : « Une règle de grammaire est un marqueur de pouvoir avant d'être un marqueur syntaxique. [...] Le langage n'est pas la vie, il donne des ordres à la vie. [...] Dans tout mot d'ordre, même d'un père à son fils, il y a une petite sentence de mort – un Verdict, dirait Kafka.<sup>9</sup> » Dans les œuvres de David Lynch, la langue fait bulbe, évolue par tiges et flux souterrains, utilise autant le balbutiement que le bégaiement : les choses s'ajustent, se jouxtent, vibrent les unes par rapport aux autres, se frôlent, se refoulent, leurs franges entrent en friction. La langue créée par David Lynch est une langue mineure, définie par sa puissance de variation, par sa mue permanente, par opposition à une langue majeure, dominante, définissable par la règle, régie par le pouvoir de constantes universelles. Cette mue syntaxique se manifeste autant dans les choix narratifs opérés dans les films que dans la multiplication des moyens d'expressions (cinéma, dessin, peinture, sculpture, estampe, photographie, musique, design...) toujours choisis de manière à trouver la bonne adéquation avec l'idée à exprimer. En ce sens, David Lynch est multilingue mais dans une seule et même langue. « C'est là que le langage devient intensif, pur continuum de valeurs et d'intensités. C'est là que toute langue devient secrète, et pourtant n'a rien à cacher.<sup>10</sup> » L'une des grandes questions de l'art consiste à trouver les moyens adéquats pour dire la complexité du monde dans un souci de sincérité, quitte à se départir des règles syntaxiques usuelles. Le langage commun se révèle insuffisant, il faut en changer les règles, procéder par courts-circuits, trancher dans la langue, inventer des langues inédites pour dire ce qui doit être dit. Le poète Emmanuel Hocquard exprime ceci de manière remarquable dans son introduction à une merveilleuse petite anthologie de poésie contemporaine :

« Nous vivons tous avec l'idée reçue – avant même l'école primaire – que la grammaire (le squelette de la langue), comme la Loi, doit être la même pour tous et qu'elle est immuable. Nul n'est censé l'ignorer et tout manquement à ses règles est sanctionné comme une faute grave. La grammaire dit : « Tout le monde se ressemble. » Nous la « respectons » comme un monopole d'État, jusque dans les aspects les plus anodins et les plus intimes de notre vie. Ses lois régissent nos manières de parler et d'écrire, de lire et d'écouter. Mais aussi le ton et le débit de notre parole. Cette musique grammaticale, nous la percevons même dans les langues étrangères, lorsque nous les entendons parler, même quand le sens de ce qui se dit nous échappe.

Pourtant on peut se poser des questions. Par exemple, pourquoi la grammaire d'un bègue devrait-elle être la même que celle de quelqu'un qui ne bégaye pas ? Parce que, rétorquera-t-on, la norme



Henry Peach Robinson  
*She Never Told Her Love*  
1857 - Photographie  
d'après négatif sur verre  
18 x 23,2 cm  
Metropolitan Museum of  
Art, New York.



Samuel Beckett - *Not I*  
1972.

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980, p. 96.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 124-125.

<sup>11</sup> Emmanuel Hocquard, *Tout le monde se ressemble – Une anthologie de poésie contemporaine*, Paris, P.O.L., 1995, pp. 15-16.

est de ne pas bégayer. Et si, précisément, le bégaiement était une manière de désobéissance, de résistance aux mots d'ordre de la grammaire imposée ? Gilles Deleuze dit qu'écrire, c'est bégayer dans la langue. En cela bégayer serait aussi un comportement politique. Claude Royet-Journoud demandait si un asthmatique a la même syntaxe qu'un non-asthmatique (Proust, par exemple, ses très longues phrases). Etc.<sup>11</sup> »

<sup>12</sup> "But words are still the principal instruments of control. Suggestions are words. Persuasions are words. Orders are words. No control machine so far devised can operate without words, and any control machine which attempts to do so relying entirely on external force or entirely on physical control of the mind will soon encounter the limits of control." William S. Burroughs, *The Limits of Control*, 1975.

Prolongeant *The Alphabet* plus de quarante ans après, le film court d'une minute intitulé *The 3 Rs* que David Lynch réalise en 2011 à l'invitation du Festival International du Film de Vienne poursuit cette incursion dans le cauchemar de l'apprentissage. Les trois R correspondent à l'acquisition des savoirs basiques des programmes scolaires anglo-saxons : « Reading, wRiting, aRithmetic » ou « Read, wRite, Recite », selon les pédagogues. Un homme porte une pierre dans chaque main. Une question est posée selon deux structures grammaticales distinctes : "*Pete has how many rocks?*", "*How many rocks does Pete have?*" Une élève écrit le chiffre trois sur un tableau noir accroché au-dessus d'une porte au son d'un bourdonnement intense de mouches. Le tableau est effacé par une seconde élève qui corrige en inscrivant le nombre quatorze. Un petit canard en plastique flotte sur l'eau, se fait couper la tête par un coup de ciseau qui retentit comme un coup de feu, l'eau devient écarlate, s'agite, un cri de femme terrorisée retentit. Le mot SCHOOL apparaît à l'écran. Un visage apparaît furtivement, prononce le mot « school » avec un timbre de canard (comme après avoir respiré de l'hélium). L'homme vu lors du premier plan frappe le sol avec un marteau sur un rythme burlesque, produit à chaque coup porté un petit couinement (nourrisson + cochon + canard). L'impérieuse apparition du mot SCHOOL est une allégorie du contrôle telle que la définit selon d'autres termes William S. Burroughs :

« Les mots sont les principaux instruments du contrôle. Les suggestions sont des mots. Les persuasions sont des mots. Les ordres sont des mots. Aucune machine de contrôle, aussi perfectionnée soit-elle, ne peut opérer sans les mots, et toute machine de contrôle qui tenterait de le faire en se fondant exclusivement sur la force externe ou sur le contrôle physique de l'esprit, atteindrait rapidement les limites du contrôle.<sup>12</sup> »

<sup>13</sup> Gaël Charbaud, « Le sens ou la valeur », in *Revue Particules* n°28, avril-juin 2010, p. 1.

L'art est un filtre, un transistor, un amplificateur destiné à fabriquer du singulier, du complexe, voué à nous aider à penser contre les limites imposées par la langue et « si ça nous aide à penser, à décaler quelque chose dans notre conception du monde, il y a de l'art, et ça a du pouvoir.<sup>13</sup> »

## Humour

<sup>14</sup> *The Fugitive Kind* (L'Homme à la peau de serpent en français), Sidney Lumet, 1959.

La dimension humoristique des univers créés par David Lynch est indéniable. Les longs-métrages regorgent de scènes qui dérapent, jouent d'effets burlesques ou grotesques tout en frayant avec la violence la plus dure. Que l'on se souvienne de la violence incontrôlable de Frank Booth inhalant de l'oxygène pur dans *Blue Velvet*, de Sailor dans *Wild at Heart* avec sa veste en peau de serpent, « symbole de sa liberté et de sa personnalité », jouant en mode mineur le Marlon Brando de *The Fugitive Kind*<sup>14</sup>, des scènes où Benjamin Horne se prend pour le Général Lee dans *Twin Peaks*, du personnage hilarant de Gordon Cole (interprété par un David Lynch sourd comme un pot) ou du mime de la femme en rouge dans *Fire Walk With Me*, de la fureur de Monsieur Eddy contre un automobiliste dans *Lost Highway*, de la scène de la régurgitation du café dans *Mulholland Drive*, des plans hallucinés de Grace Zabriskie dans *Inland Empire*... David Lynch est un grand admirateur du cinéma de Jacques Tati et le sens de l'absurde qu'il déploie dans ses œuvres est celui d'un comique se frottant à l'horreur afin de créer un trouble des genres. La série *Twin Peaks* est à ce titre un incontestable chef-d'œuvre d'humour décalé : la femme à la bûche, l'agent acariâtre Albert Rosenfield, l'agent travesti Denise Bryson, Nadine Hurley et ses tringles à rideau silencieuses, le couple Lucy Moran/Andy Brennan, le ubuesque Jerry Horne, Leland Palmer et ses numéros de chant, Lawrence Jacoby le psychiatre perché, jusqu'aux plus terrifiants comme Leo Johnson à l'état de légume ou le démoniaque Windom Earle. Une bonne moitié des personnages de *Twin Peaks* porte l'absurde à son paroxysme sur fond d'atrocités et de dégénérescence psychique. En ceci, *Twin Peaks* est sans doute la synthèse d'une structure commune à bon nombre de films de David Lynch où le principe consiste à opérer par transgressions des genres. *Twin Peaks* pratique le mixage contre nature de pratiquement toutes les catégories de séries télévisées (soap opera, comédie, thriller, épouvante, fantastique, bluette...), jouant des registres inextricablement mêlés de la *Quatrième Dimension*, *Dallas*, *Dynastie*, *Santa Barbara*, *Bonanza*, *Au Cœur du temps*, *Happy Days*, etc. L'héritage de Jacques Tati ou de Buster Keaton sont chez David Lynch les contrepoints à la construction d'univers où s'exercent les forces les plus sombres.

<sup>15</sup> "The dog who is so angry he cannot move. He cannot eat. He cannot sleep. He can just barely growl. Bound so tightly with tension and anger, he approaches the state of rigor mortis."

Si l'humour absurde n'a de sens que par la répétition *ad lib* de motifs insensés, la bande dessinée *The Angriest Dog in The World* que Lynch publie de 1983 à 1992 dans le L.A. Reader est un monument du genre, avec ces quatre cases toujours identiques et ce chien « tellement furieux qu'il ne peut pas bouger, ne peut pas manger, ne peut pas dormir, peut juste grogner, tellement tendu et en colère qu'il est proche de la rigidité cadavérique.<sup>15</sup> » Ajoutons, dans un autre registre, le bulletin météo désopilant que David Lynch diffuse chaque jour depuis sa maison de Los Angeles sur le temps qu'il fait au moment où il le dit, indiquant avec une précision scientifique la température, la qualité du vent et de la luminosité et n'hésitant pas à conclure par l'annonce des nouveautés disponibles dans la rubrique merchandising de son site Internet.

*Dumbland* est une série d'animation en huit épisodes écrite, dessinée, réalisée par David Lynch qui en assure également les voix. Il s'agit là d'une forme d'apothéose dans ce que l'univers de David Lynch

peut contenir d'humour dans les registres les plus inattendus. Les huit épisodes, d'une durée d'un peu plus de cinq minutes, sont un condensé d'idiotie, de cruauté et de violence. Réduit au microcosme d'une famille débile dont Randy, le père gras et édenté, incarne l'archétype du white trash décérébré, inculte et intolérant, *Dumbland* développe huit saynètes plus absurdes et vulgaires que tous les épisodes de *Beavis and Butthead* réunis. Dans le premier épisode, Randy accuse son voisin manchot d'avoir des relations sexuelles avec un canard, ce que celui-ci confirme, terrorisé, admettant qu'il est un "one-armed duck-fucker" (« un manchot enculeur de canards »). Randy rote, pète furieusement pendant des temps interminables, parle de chasse (« J'aime tuer des cerfs », « J'aime tuer des choses »), frappe sa femme, hurle, boit de la bière en regardant du catch à la télé, renvoyant Homer Simpson dans la catégorie la plus coincée et conservatrice de la population américaine. La série *Dumbland* va tellement loin dans le mauvais goût qu'elle en est presque impossible à regarder. Mal dessinée, animée de la manière la plus archaïque qui soit, totalement absurde dans son scénario, elle synthétise tout ce que l'univers de David Lynch peut avoir d'odieux, faisant de Randy une quintessence des personnages les plus abjects que l'on trouve dans ses films, du pustuleux baron Harkonnen de *Dune* à l'édenté Bobby Peru dans *Wild at Heart*, en passant par Bytes, le propriétaire de John Merrick dans *Elephant Man* ou Leo Johnson (avant qu'il ne devienne un légume) dans *Twin Peaks*.

## I See Myself

Sur la lithographie intitulée *I See Myself*, David Lynch représente un espace théâtralisé encadré de deux rideaux ouverts sur une scène. Sur la scène, un corps blanc, allongé, duquel émane un second corps en négatif, flottant dans l'air comme un corps astral. Les deux corps sont liés l'un à l'autre par une matière hybride, à la fois feu et électricité. Cette estampe synthétise les grands thèmes qui parcourent l'œuvre lithographique que David Lynch élabore depuis 2007. Dualité, complémentarité, corps, énergie, théâtralité, interaction, intériorité, regard, se fondent en une seule réalisation jouant d'un effet miroir exécuté en miroir comme le nécessite la pratique de l'estampe. Comme dit le Monsieur Teste de Paul Valéry, « Je suis étant, et me voyant ; me voyant me voir, et ainsi de suite.<sup>16</sup> » Monsieur Teste – étymologiquement « tête » et « témoin » – est l'être tendu vers une seule et unique question : que peut un homme ? Cette quête intérieure, pour laquelle il renonce à tout (argent, plaisirs, lectures, émotions...) se heurte, comme tout questionnement introspectif, à l'impossibilité d'être à la fois tête et témoin, d'être simultanément celui qui voit et celui qui est vu. C'est, pour Beckett, « l'absurde impression que nous me regardons » dans *L'Image* (voir la lettre Y de cet abécédaire), c'est Buster Keaton déconnecté de lui-même, fuyant son propre regard (qui est aussi celui de la caméra) dans le film de Samuel Beckett et Alan Schneider *Film* (1965), ces deux exemples prolongeant la réflexion de Monsieur Teste en un : « Je me vois, je me vois me voir, je me vois me voyant me voir, mais je ne parviens pas à être à la fois celui qui voit et celui qui est vu ». Chez David Lynch, les univers sont fragmentaires, brisés, scindés ; les corps sont segmentés, partitionnés, démembrés ; et pourtant tous ces mondes, tous ces corps, toutes ces réalités atomisées tendent toujours vers une réunification, vers une unité renouvelée, quel que soit le prix à payer pour y parvenir. Si elle est fragmentaire et désolidarisée, l'intériorité lynchienne est mue par une dynamique de recouvrement de soi. *A Man Talks to Himself* – une tête désolidarisée dont un œil laisse fuser cinq appendices – est symptomatique de ces énergies puissantes et vibratiles qui parcourent les personnages des films, estampes, dessins, peintures..., et reflètent la manière dont David Lynch envisage la relation de l'être au soi, de l'être au monde, de l'être aux idées.

<sup>16</sup> Paul Valéry, *La Soirée avec Monsieur Teste*, 1896.

## J.K. – Joseph K

« Le seul artiste dont je me sens le frère – et je n'aime pas avouer cela parce que les gens réagissent toujours en me disant : "Oui, toi et à peu près tout le monde !" – est Franz Kafka. Je l'aime vraiment. Certains de ses livres sont les plus extraordinaires combinaisons de mots que j'ai jamais lues.<sup>17</sup> »

<sup>17</sup> David Lynch – *Entretiens avec Chris Rodley*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, pp. 42-43.

Kafka hante l'œuvre de David Lynch depuis le début, des atmosphères d'*Eraserhead* aux lithographies récentes, parmi lesquelles *Insect on Chair* m'évoque une théâtralisation de Grégoire Samsa, le personnage de *La Métamorphose* que David Lynch a toujours rêvé de pouvoir adapter à l'écran.

## Lumière (Premonitions Following an Evil Deed)

En 1995, à l'initiative du Musée du Cinéma de Lyon et pour célébrer le centième anniversaire du cinéma, une quarantaine de cinéastes a accepté de réaliser un film dans des conditions identiques à celles des Frères Lumière. Ces courts-métrages, tournés avec le cinématographe d'Auguste et Louis Lumière, devaient obéir aux contraintes inhérentes à la célèbre caméra : temps de pellicule limité à cinquante-deux secondes, pas de sons synchronisés, trois prises maximum et pas de montage. Le film créé par David Lynch à cette occasion est incontestablement l'un des plus réussis, même s'il transgresse certaines des règles préalablement établies. Intitulé *Premonitions Following an Evil Deed*, il parvient à opérer une remarquable fusion entre son art et les origines du cinéma. David Lynch parvient à y simuler une succession de plans en effectuant un travelling le long de décors construits côte-à-côte. Bien qu'il soit impossible de raconter de manière linéaire de quoi il retourne, cinq scènes

se succèdent et tissent entre elles des liens narratifs :

Trois policiers arrivent près d'un corps gisant dans la rue.

Plan serré sur le visage d'une femme dans un intérieur.

Trois femmes assises sur un lit dans ce qui s'apparente à un sous-bois. Arbres, biche, atmosphère paisible de partie de campagne. Une femme se lève et se dirige hors champ.

Scène de terreur : une femme nue enfermée dans un cylindre rempli d'un liquide transparent comme de l'eau est martyrisée par des entités monstrueuses. L'une d'entre elles frappe le cylindre à l'aide d'un objet métallique, une autre porte une sorte de poêle qui semble contenir un liquide en ébullition.

Retour sur l'intérieur de la seconde scène avec un plan plus large : la femme, en compagnie d'un homme, reçoit la visite d'un policier. Ôtant son couvre-chef, il lui annonce une nouvelle – un drame.

Sur un plan formel, le film parvient à effectuer la synthèse entre les trois grandes écoles de montage qui sont à l'origine du cinéma moderne. On y trouve en effet les caractéristiques du montage organique du cinéma américain porté notamment par D.W. Griffith en 1915 avec *Naissance d'une nation* : le film est envisagé comme une grande unité organique au sein de laquelle des parties différenciées entrent en friction sur un mode binaire (extérieur et intérieur, mouvement des policiers et immobilité du couple dans la maison...) tout en étant soumises à la menace d'un troisième élément (la scène de terreur). On y trouve les particularismes du montage dialectique propre au cinéma russe de Sergei Eisenstein où chaque plan s'imprègne du plan précédent, trouve une puissance ou une agressivité dans le développement des plans antérieurs et fait subir au spectateur une pression sensorielle ou psychologique. Enfin, *Lumière* rend hommage au montage du cinéma expressionniste allemand : le plan de la femme martyrisée puise autant ses racines chez Robert Wiene (*Le Cabinet du docteur Caligari*, 1920), F.W. Murnau (*Nosferatu le Vampire*, 1922), que Fritz Lang (*Metropolis*, 1927), dans une complémentarité intense entre la lumière et les ténèbres. Il faut ajouter à cela la surprenante analogie qu'entretient le faux montage de *Lumière* avec une scène de *Possessed*, réalisé par Clarence Brown en 1931. Une femme d'origine ouvrière regarde un train passer lentement devant elle et voit, à chaque fenêtre des wagons qui défilent, une représentation autonome : des cuisiniers préparent un repas, un serveur dresse une table, une employée repasse du linge, une femme enfille ses bas, un homme se rase, un couple danse en tenue de soirée et s'embrasse, jusqu'à la dernière saynète où un homme accoudé à l'extérieur sirote un cocktail et propose à l'héroïne de boire un verre avec lui. La scansion des fenêtres encadrées par leurs cadres d'acier riveté donne l'illusion d'une pellicule qui défile devant l'héroïne. La succession des « tableaux » crée par association une bribe de narration : un homme et une femme se préparent pour un dîner romantique, ils dansent, s'embrassent, se séparent et l'homme termine la soirée seul. Clarence Brown parvient à reproduire la magie du cinéma jusqu'à ce dernier personnage qui littéralement crève l'écran, passant de l'espace illusionniste du train/pellicule à celui de la réalité extérieure (avec cette réplique lancée à la femme : « Vous regardiez à l'intérieur ? Mieux vaut être dedans et regarder dehors.<sup>18</sup> »). Face au train qui passe, l'héroïne se transforme en spectatrice contemplative de la magie de l'écran sur lequel se projettent ses fantasmes de vie meilleure. C'est l'art du cinéma dans sa forme la plus pure et c'est sur un mode semblable que David Lynch choisit de régler le dispositif de son court-métrage. *Premonitions Following an Evil Deed* fonctionne grâce à l'ingénieux bricolage des décors montés les uns à côté des autres et à l'interruption artificielle du film : le cinématographe défile le long du décor, simule la succession des plans, active un processus de narration. Les plans sont très courts, les noirs comparativement très longs. Voici comment se structure le film :

Scène des policiers : quatre secondes.

Noir : trois secondes.

Scène d'intérieur : deux secondes.

Noir : six secondes.

Scène de sous-bois : six secondes.

Fondu au blanc avec écran de fumée : cinq secondes.

Scène de terreur : cinq secondes.

Transition opérée par le feu : quatre secondes.

Scène d'intérieur avec couple et policier : quatorze secondes.

Fondu au noir : trois secondes.

Au total, 40 % du film sont occupés par du noir, par des fondus ou des transitions. Cela pose la question de ce qui se passe durant ces moments où l'écran n'est plus le lieu de l'image mais de son absence, de sa disparition ou de son apparition. A ce sujet, Raoul Ruiz énonce ceci :

« Le cinéma est toujours très subjectif. Plus subjectif d'ailleurs qu'on pourrait l'imaginer. [...] Quand un spectateur va dans une salle pour voir un film de deux heures, il voit une heure d'image et une heure d'écran noir. Ce qui est littéralement vrai. Puisque le déroulement d'un film est le suivant : image, obturateur, image, obturateur... Donc, lorsque nous voyons un film de deux heures, nous avons vu une heure d'image, et l'heure restante, c'est nous qui la comblons. Cette remarque m'a tellement intéressé que je suis allé voir des chercheurs en neurologie à l'Université d'Aberdeen pour qu'ils travaillent sur ce phénomène. Ce que l'on sait pour le moment, c'est que sur un film de trois heures, on voit quarante minutes de noir absolu. Qu'est-ce qui se passe durant ces quarante minutes ? Quand on nous projette un film, au début, lors de ces « écrans noirs », il ne se passe

<sup>18</sup> Notons au passage la résonance particulière que cette réplique entretient avec la structure de *Rabbits* (voir la lettre R de cet abécédaire).

rien. On ne voit que du noir. Au bout d'un moment, nous projetons nous-mêmes un autre film sur le film, ou plutôt on se projette le même film mais modifié. On voit donc deux films. Et j'ai une formule qui en un sens peut fonctionner : un film est intéressant dans la mesure où il nous regarde. Si le film ne vous regarde pas, c'est qu'il n'est pas bon.<sup>19</sup> »

<sup>19</sup> Raoul Ruiz, in L'Étincelle #6, Editions IRCAM, Centre Pompidou, Novembre 2009, p. 19.

Les chercheurs en neurologie d'Aberdeen calculent qu'un film traditionnel est constitué d'un peu plus d'un cinquième de noir. Dans *Premonitions Following an Evil Deed*, la proportion est telle que le film en devient le lieu d'une projection mentale : le noir crée une profondeur essentielle sans laquelle ce film n'aurait pas de sens. L'espace laissé vacant est celui que David Lynch aménage pour son spectateur. Car en effet : aucun lien cohérent n'existe entre ces policiers, le premier plan d'intérieur, le sous-bois avec les trois femmes et la biche, la scène de terreur et la dernière scène d'intérieur... Il est d'ailleurs intéressant de surfer de sites Internet en forums pour y lire les interprétations de ces cinquante-deux secondes de film. L'une d'elles affirme que le personnage couché sur la voie publique est la fille du couple que l'on voit ensuite et que l'arrivée de la police, dans la dernière scène, correspond au moment où les parents apprennent le décès de leur enfant. Une autre lecture postule que le cadavre est celui de la femme que l'on retrouve plus loin en immersion dans le cylindre, etc. En revanche, à ma connaissance, aucune interprétation n'intègre la scène de sous-bois avec les trois femmes et la biche alors que celle-ci, avec ses six secondes, est plus longue que toutes les autres scènes (à l'exception des quatorze secondes de la dernière scène d'intérieur). Et pour cause : cette séquence ne parvient pas à s'insérer dans les possibilités narratives générées par les autres scènes. S'il est possible de trouver du lien entre les policiers, le couple et cet outre-monde où l'on torture, il devient extrêmement ardu d'insérer de manière « cohérente » cette scène anachronique qui pourrait faire penser à une évocation de la peinture préraphaélite, à une scène extraite d'un film muet des années 1910, ou à bien d'autres choses encore. Les différentes lectures proposées de *Premonitions Following an Evil Deed* font l'impasse sur cette scène, comme si elle n'existait pas. Sur ces images, dont la partie supérieure est quasiment occultée par le noir, la lumière ne rend visible les choses que durant une fraction de seconde, lorsqu'est pulsée une volute de fumée blanche qui, l'instant suivant, fait entièrement disparaître le décor. S'il faut plusieurs visionnages pour distinguer les éléments de la séquence (des arbres, trois femmes sur un divan qui se passent des objets mystérieux de la main à la main, une biche...), rien ne permet de comprendre comment ces images interagissent avec les autres scènes du film. Les « prémonitions qui suivent un acte maléfique » sont enchâssées dans ces quelques secondes énigmatiques. Les noirs et les transitions du film, éléments techniques nécessaires à David Lynch pour passer d'un décor à un autre, deviennent les éléments syntaxiques fondamentaux de ce film court. C'est lorsque rien n'advient que se structurent les bribes d'un scénario car le cerveau porte l'inconnu en horreur et ne peut s'empêcher de créer du sens coûte que coûte. C'est durant les noirs et les absences que les narrations se tissent, et si *Lumière* est un film dont les fondements reposent sur une histoire du cinéma, dont les séquences amènent l'évocation iconographique des grandes écoles de montage, alors il est également un film sur la temporalité cinématographique. Ces trois femmes ne seraient-elles pas les trois Parques, filles de la nuit chargées de tisser et couper le fil du temps humain, maîtresses de toutes les prémonitions ?



*Premonitions Following an Evil Deed* - Image du making of, *Lumière et compagnie*, 1995.

## Man Waking From Dream

« Le rêve est une hypothèse, puisque nous ne le connaissons jamais que par le souvenir, mais ce souvenir est nécessairement une fabrication. »

Paul Valéry

## Nom

Peu de créateurs voient leur nom transformé en adjectif. Ce privilège n'est pas spécifiquement lié à leur talent, mais à la faculté rarissime d'être en capacité de construire des mondes qui ne puissent être qualifiés autrement que par le prolongement du nom en adjectif. Machiavel, Sade, Dante, Kafka, Bacon, Hitchcock, Antonioni, Fellini, Wagner. Un monde est un nom devenu adjectif.

## O

O est un trou (voir la lettre R, troisième section).

O est organique comme le contact des doigts sur la surface lisse de la pierre minérale.

O est une bouche ouverte, béance hurlante de *Laughing Woman* dont le rire est un cri, un son étranglé, une logorrhée verbale, formellement semblable à celle de Sarah Palmer apprenant la mort de Laura dans la série *Twin Peaks*.

O est une bouche qui flotte dans l'espace, comme la bouche de la pièce de Samuel Beckett, *Not I*, puissant clair-obscur d'une bouche désolidarisée de son corps, comme la bouche en O de la tête en O de *Head and Hand*, tête ronde qui tente de se rassembler avec sa bouche ronde et son œil pour reconstituer, si cela est possible, un semblant de corps intègre.

O est le « O » de *The Missing Piece Meets the Big O* (*Le Petit bout manquant rencontre le Grand O*), livre best-seller pour enfants<sup>20</sup> : l'histoire d'une petite forme à la recherche de son Tout, qui rencontre le Grand O qui lui ne cherche rien et lui apprend à se débrouiller seul. Cette histoire m'évoque *Head*

<sup>20</sup> Shel Silverstein, *The Missing Piece Meets the Big O*, New York, Harper & Row, 1981. *Le Petit bout manquant rencontre le grand O*, Nantes, MeMo, 2006.

<sup>21</sup> Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 21 octobre 2011 – 18 mars 2012.

*and Hand* et tous les « organes sans corps » des mondes lynchiens (voir en particulier la troisième section de la lettre R de cet abécédaire) : tête, torse, mains, bras, œil, dent...

O est le nom de Buster Keaton fuyant le regard de « Oe », dans *Film*, coréalisé en 1965 par Samuel Beckett et Alan Schneider (voir la lettre Y de cet abécédaire).

O est le zéro mathématique – absence dont la graphie fut initialement inspirée par la forme de la voûte céleste – auquel David Lynch a consacré une importante installation dans l'exposition *Mathématiques – Un dépaysement soudain*, à la Fondation Cartier<sup>21</sup>. Comme précisé dans la présentation de l'exposition, « David Lynch imagine une structure en forme de zéro accueillant la Bibliothèque des mystères de Misha Gromov. D'Archimède à Poincaré, de Descartes à Einstein, cette bibliothèque, mise en images et en sons par le réalisateur américain avec la complicité de Patti Smith, retrace les étapes majeures de l'histoire des mathématiques et de la pensée humaine. »

O est un passage : passage du négatif au positif. O est un passage-retour : de B à B dans BOB, exactement comme l'agent Cooper passe de la Black Lodge à la Black Lodge dans le dernier épisode de *Twin Peaks*, empruntant un corridor qui mène toujours dans la pièce qu'il vient de quitter (voir la toute fin de la lettre P ci-dessous).

## Passage

### Intuitio

L'intuition joue un rôle prépondérant dans la création des lithographies, à double titre. Dans le protocole de création, d'une part, où les idées apparaissent comme une évidence plutôt que d'obéir à un développement rationalisé (voir la lettre U de cet abécédaire). Dans le sens latin du mot *intuitio*, d'autre part, qui correspond à l'action de voir une image dans un miroir. Le dessin exécuté sur la pierre est un dessin en miroir et l'écriture – toujours présente sur les lithographies – est une écriture à l'envers, tout comme « L'Homme Venu d'Ailleurs », le nain de la Black Lodge, qui parle à l'envers dans *Twin Peaks*, comme la cabane de *Lost Highway* qui explose à l'envers. L'inversion n'est donc pas seulement technique, elle est aussi celle de l'inversion des mondes, et l'impression finale qui fait naître la lithographie correspond, symboliquement, au passage d'un monde à l'autre. La pierre, pour David Lynch, est un seuil, un passage, un véhicule.

### Substance

La qualité spécifique de la pierre lithographique est de n'être pas à usage unique mais de subir, après emploi, un effacement par sablage qui la prépare à être le réceptacle d'une œuvre à venir. Les images qui s'y créent se superposent aux images anciennes, effacées, qui continuent néanmoins de hanter la surface de la pierre telles des survivances fantomatiques. Bien sûr, il est possible – et c'est généralement le cas – de ne pas tenir compte de cet aspect des choses, d'envisager que la pierre ne soit qu'un support neutre comme un autre. Mais David Lynch est habité par la conviction que les choses importent, qu'elles ne viennent pas de nulle part, que d'une façon ou d'une autre tout est lié, et il serait paradoxal que la vie passée des pierres lui soit étrangère. Il garde à l'esprit, depuis qu'il a choisi la pierre au détriment des plaques de zinc (comme il le fit au tout début pour la série *Paris Suite*, créée à partir de dessins préexistants) que celles-ci portent la mémoire de ceux qui, avant lui, ont œuvré sur les mêmes pierres.<sup>22</sup> Il en va des pierres comme des films de David Lynch qui portent, eux aussi, la mémoire vive des films anciens (*Sunset Boulevard* de Billy Wilder, *8 1/2* de Federico Fellini et bien d'autres). Mais, plus encore, sur les pierres se dépose la mémoire des propres estampes qu'il a lui-même exécutées. La réutilisation d'une même pierre pour plusieurs lithographies crée du lien d'une estampe à l'autre : *Spider Bites Man with Resulting Image / Examination / I See Myself / Smoking*, par exemple, ont ainsi été réalisées sur le même support, comme en attestent les irrégularités visibles aux mêmes emplacements sur les quatre lithographies.

*Laughing Woman / Dreams / House of Electricity / I Fix my Head* sont également exécutées sur une même pierre, particulièrement belle, reconnaissable à ce trou situé en haut, au centre, véritable lieu du passage symbolique auquel David Lynch accorde un rôle graphique à part entière. Le trou redouble la béance de la bouche grande ouverte de *Laughing Woman*, il crée une aspiration par le vide dans le brasier qui émane de la tête de *Dreams*, il est entouré d'un « pansement » d'encre sur *I Fix My Head* (« Je répare ma tête »)... Dans l'exposition du FRAC Auvergne, l'alignement *Laughing Woman / Dreams / House of Electricity* a été accroché sous l'agencement *Circle of Dreams / Guru / Head and Heart in House*, constitué de trois lithographies réalisées sur une autre pierre. Les deux lignes ainsi obtenues forment un quadrillage où les passages sont multiples, horizontalement et verticalement, la béance de la pierre trouée jouant le rôle de lieu symbolique de la transition. Il y a circulation du sens, il y a narration intuitive (et, en latin, *intuitus* : « coup d'œil ») : l'œil de *Guru* répond aux yeux clos du personnage de *Dreams*, les maisons de *House of Electricity* et de *Head and Heart in House* entament un dialogue signifiant, etc.

Parmi les estampes exposées au FRAC Auvergne, deux lithographies présentent un particularisme qui les lie d'une manière tout à fait étonnante : *Magic Man Outside My House* et *Dreams of Light in Storm* ont été dessinées sur la même pierre mais renversée, le haut de l'une étant le bas de l'autre. Il y a dessin en miroir, passage par la pierre, inversion de la pierre. L'homme de *Dreams of Light in Storm* tend les bras vers le haut, en direction d'une boule d'énergie blanche, « Magic Man » tend les bras vers le bas, projette un flux d'énergie noire vers la maison : les deux personnages se répondent, échangent leurs puissances, opèrent la transmission de leurs champs d'énergie respectifs d'un monde vers

<sup>22</sup> Et, dans l'atelier Idem, cette vie passée des pierres importe plus que dans tout autre endroit quand on sait que Picasso, Matisse, Miro, Dubuffet, Braque, Chagall, Giacometti, Léger, Cocteau ou Calder ont réalisé leurs estampes sur les mêmes presses à l'époque de l'Imprimerie Mourlot qui précéda Idem rue du Montparnasse.

l'autre. C'est avec ces deux lithographies que se termine la dernière salle de l'exposition, avant que le visiteur ne pénètre, pour finir, dans un petit corridor recouvert de tentures rouges<sup>23</sup> habité par un son mystérieux qui le ramène au début de son parcours, devant l'estampe *Man Waking From Dream*...

<sup>23</sup> Il s'agit en réalité d'un simulacre, un papier peint trompe-l'œil imitant les reliefs et la texture des rideaux.

## Question

- Y a-t-il vraiment trois lapins dans *Rabbits* ? Ne serait-ce pas en réalité un seul et même lapin ayant subi une scission en trois entités distinctes afin de pouvoir supporter le poids d'un secret trop lourd ?

- (sourire) Trois lapins. Il y a trois lapins.

## Rabbits

"*Funny how secrets travel*"

David Bowie<sup>24</sup>

<sup>24</sup> David Bowie, "I'm Deranged" (1995), thème principal de *Lost Highway*, 1997.

### Rabbits I / Champ unifié

Dans une ville sans nom, trois lapins<sup>25</sup> vivent avec un terrifiant secret... C'est par cette introduction que débute *Rabbits*, série en huit épisodes réalisée en 2002 pour une diffusion réservée au site Internet de David Lynch. Une caméra filme en plan fixe une scène de théâtre sur laquelle est planté le décor d'un salon. Sa lumière crépusculaire aux tonalités complémentaires de rouge et de vert et les quelques meubles qui s'y trouvent – un sofa, un téléphone, une table à repasser, un guéridon, une console et deux lampes – rappellent les intérieurs peints par Edward Hopper, l'un des peintres de référence de David Lynch<sup>26</sup>. Dans un silence à peine perturbé par le déferlement incessant d'une pluie battante, entrecoupé par les sirènes de navires qui retentissent dans le lointain, trois lapins humanoïdes – un « homme » et deux « femmes »<sup>27</sup> – échangent des phrases sans que jamais un dialogue ne semble être en mesure de pouvoir s'instaurer. Suzie, en robe de chambre, repasse inlassablement la même étoffe ; Jane assise dans un sofa trop mou regarde devant elle ; Jack, vêtu d'un costume chic, entre sous les ovations d'un public en liesse. Il s'agit en apparence d'un théâtre filmé qu'un certain nombre d'éléments parasites viennent perturber pour en faire un genre impur. Le premier d'entre eux – le plus manifeste – est sans doute la série de rires préenregistrés, déclenchés alors qu'aucun effet comique n'est décelable, qui ponctuent certaines phrases proférées par les trois protagonistes et proviennent d'un public énigmatique que nous ne verrons pas. Des salves d'applaudissements retentissent avec une frénésie disproportionnée lorsqu'un lapin entre sur scène, s'avance vers le public ou termine un monologue. Chaque série d'applaudissements est accueillie par une immobilité du lapin concerné qui attend le retour du silence pour poursuivre son action : il y a interaction entre la scène et la salle malgré l'absence de lien cohérent entre l'action des personnages et la réaction du public. Enfin, quelques éléments purement cinématographiques s'insèrent dans le déroulé *live* de la pièce de théâtre : montage (un plan rapproché effectué sur le téléphone dans le sixième épisode), mises au point défectueuses, effets spéciaux (apparition d'une entité maléfique qui flotte dans l'air, disparition fantomatique de la « lapine » Suzie, combustion du mur du fond par apparition d'un trou en flammes, etc.)... *Rabbits* est conçu comme un champ unifié, à l'intérieur duquel se mêlent les codes du théâtre, du cinéma, de la télévision (il s'agit d'une série), de l'Internet, du conte pour enfants (trois lapins dans leur maison), de la philosophie (un parallèle avec le *Huis-clos* de Jean-Paul Sartre pourrait être tentant).

<sup>25</sup> Il s'agit en fait de lièvres mais le terme « lapin » sera utilisé par commodité vis-à-vis du titre de la série.

<sup>26</sup> La lumière et les couleurs évoquent celles de *Nighthawks*, la plus célèbre de ses peintures, et il faut souligner que Hopper a aussi consacré plusieurs œuvres à la représentation de scènes de théâtre : *Two on the Aisle* (1927), *The Sheridan Theatre* (1937), *Girlie Show* (1941), *First Row Orchestra* (1951), *Two Comedians* (1966)...

<sup>27</sup> Jack, Jane et Suzie, interprétés par Scott Coffey, Laura Elena Harring et Naomi Watts (ces deux dernières étant les héroïnes de *Mulholland Drive*).

### Rabbits II / 1+1+1=1

*Rabbits* est une pièce de théâtre à laquelle assiste un public invisible dont les réactions ne coïncident pas avec ce qui se joue. Il y a la scène et il y a l'obsène, dans le sens étymologique du terme<sup>28</sup>, à savoir ce qui est hors de la scène, ce qui n'est pas montré. L'obsène est ce public invisible réagissant indépendamment du jeu des acteurs, riant sur un "*what time is it?*", sur un "*It is 11:15 pm, it is dark outside*"... Le public de *Rabbits* n'existe pas, est un public play-back à l'image du chant play-back du club Silencio de *Mulholland Drive*. Si le public n'existe pas, il n'y a pas de théâtre et ce que nous voyons de *Rabbits* n'est qu'un pur simulacre. De ce point de vue, *Rabbits* est l'histoire de trois lapins humanoïdes convaincus d'être les acteurs d'une pièce de théâtre jouée devant une salle comble. Nous sommes les spectateurs distancés d'un univers dont les lois n'obéissent pas aux lois communes, d'un univers finalement peu éloigné de celui de la scène de théâtre d'*Eraserhead* logée à l'intérieur d'un radiateur. La réalité est réduite à une pure extension, à une matière répartie dans un espace abstrait. L'abstraction du temps est alors le seul contact avec le réel. La récurrence des phrases relatives au temps qui passe ou au temps qu'il fait est significative de cette aspiration des lapins à vouloir être inclus dans une réalité tangible : "*Do not forget that today is Friday*", "*It must be after 7:00 pm*", "*I said it looks like it is still raining*", "*It must be the rain*"... Tout se passe donc comme si ces lapins indifférenciés se trouvaient pris au piège d'un entre-deux. D'un côté, il y a la salle, réalité devenue simulacre avec une audience qui, si elle existe, n'appartient plus de toute façon au monde dans lequel se trouvent les lapins. Comme Fred Madison transfiguré en Pete Dayton dans *Lost Highway*, les lapins de *Rabbits* ont basculé dans l'imaginaire, ils ont traversé le miroir comme pour fuir l'inadmissible d'une réalité violemment choquée par le « secret » dont il est fait état dans la série. De l'autre côté, les lapins tendent vers « plus de réalité », ils aspirent à revenir

<sup>28</sup> L'étymologie de l'adjectif latin *obsœnus*, duquel obsène a été emprunté est *ob-scœnus*, ce qui reste d'un homme quand il ne se met plus en scène (*ob* : à la place, en échange de). Quand s'exhibe ce que l'on doit cacher ou éviter.

vers la réalité (comme le montrent les données temporelles), au risque d'une violence inouïe. Il y a un secret et l'examen attentif des dialogues démontre que ce secret est partagé par les trois lapins, qui d'ailleurs n'en sont pas conscients. Plus encore : le secret n'est pas partagé, il est divisé en trois parts égales et l'hypothèse, dès lors, consiste à affirmer que les trois lapins ne forment qu'une seule et même entité désolidarisée qui tenterait de se réunifier. Une vision psychanalytique pourrait avancer que les trois lapins incarnent respectivement le ça, le moi et le surmoi, désunifiés par la puissance du trauma. *Rabbits* fonctionnerait alors sur un modèle semblable à celui de la maison de Norman Bates dans *Psychose* où Hitchcock confère aux trois niveaux de la bâtisse – cave, rez-de-chaussée et premier étage – une fonction symbolique rattachée aux trois lieux communicants de la psyché. Mais, contrairement à *Psychose*, l'univers lynchien est toujours parcouru par des lignes d'intensité dont l'objet consiste à recomposer ce qui a été décomposé : les deux scènes au cours desquelles les trois lapins se blottissent sur le sofa, joignant leurs corps, leurs têtes et leur oreilles sont les tentatives manifestes d'une ré-individuation, d'un retour à l'unité du corps et de la psyché. *Rabbits* raconte comment trois lapins n'en faisant qu'un s'efforcent de reconstituer le puzzle à trois pièces d'un indicible secret qui conditionne leur retour à une forme unique et indivisée.

## Rabbits III / Œil-Trou

*Rabbits* se place très exactement sur la limite qui fixe le passage entre l'image-mouvement et l'image-temps, pour se référer aux catégories énoncées par Gilles Deleuze dans sa théorie du cinéma<sup>29</sup>. Le principe d'action et de réaction des personnages est bouleversé et, avec ce public rendu à l'état de pur phénomène sonore, les lapins deviennent les spectateurs de leurs propres actes, les auditeurs de leurs propres répliques. Par leurs tentatives existentielles répétées, ils sont submergés par le réel, spectateurs impuissants d'eux-mêmes, habitants passifs d'un micro-monde en proie aux attaques d'autres mondes – le monde des esprits ou, pire encore, le monde réel avec cet œil-cinéma démiurgique effectuant mises au points, plans rapprochés, maître absolu du scénario et de ses ruptures. Se pose alors la question de notre propre statut de spectateur. Nous regardons *Rabbits* en voyeurs<sup>30</sup> et sommes situés à l'emplacement même de l'œil de la caméra. Le plan fixe, commun à tous les épisodes de la série, est une pure subjectivité : nous ne voyons pas par les yeux d'un des personnages, nous ne sommes pas non plus placés au milieu du public. L'angle de vue, situé un peu au-dessus de la scène, en plongée, est celui de l'objectif de la caméra, un objectif subjectivé, un œil fonctionnant comme un « organe sans corps<sup>31</sup> », un œil autonome, détaché de son corps, flottant dans l'espace comme cette lithographie d'Odilon Redon, *L'Omniscience divine*<sup>32</sup>. Cet œil est tout autant l'œil de la caméra, le « Ciné-Œil » comme le nommait Dziga Vertov en 1924, qu'un organe autonome surplombant la scène. Le regard que nous portons sur cet univers est un regard intrusif. Nous surprenons les lapins, leur secret, leur intimité, leur intérieur, sans y être conviés. En d'autres termes, nous « jetons un œil », au sens propre comme au sens figuré, tout comme Henry jette un œil à travers le radiateur de sa chambre pour observer la « dame du radiateur » dans *Eraserhead*. Cet œil jeté nous est rendu lors des trois épisodes où chaque lapin effectue un solo<sup>33</sup>, lorsqu'apparaît sur le mur du fond, au dessus de la porte, face à nous, un trou en flammes, ou du moins ce qui à première vue ressemble à un trou en flammes. Cette béance noire en combustion apparaît dans toute son ambiguïté car si son aspect est bien celui d'un trou, deux détails doivent cependant être soulignés : ce « trou » est en rotation sur lui-même et il possède en son centre un point scintillant. Cette béance est à la fois vide et sphérique, trou et œil noir. Notre œil, qui est aussi l'œil de la caméra, se trouve littéralement mis en regard avec cet œil noir qui paraît surgir des confins. Les monologues durant lesquels ce phénomène se produit tiennent à la fois de l'incantation et de l'hallucination : la voix passe du naturel au gospel, le timbre s'adjoint une réverbération, les gestes semblent obéir à un rituel magico-religieux. Dans le premier solo (épisode 3), Jane prononce les paroles suivantes : "Smoke / Oil / Heat", et le phénomène incandescent se déclenche. Elle poursuit : "Mirror / Smear of blood / Eye opened." Trois éléments appartenant au champ lexical de la combustion sont suivis de trois répliques connectées au regard et au corps : un miroir, des traces de sang, un œil ouvert. Un œil noir est ouvert au fond de la scène, un œil en miroir de notre œil. Un trou noir est ouvert sur le mur, auto-consumé. « Dans notre vie psychique inconsciente, il n'est de trous qu'engendrés dans la tension et le mouvement<sup>34</sup> » et l'apparition sur le mur du fond de cette béance en rotation, simultanément concave et convexe, dont les bords palpitent d'un flux d'énergie continu, correspond à l'irruption d'un autre « organe sans corps », à la fois œil et orbite vide, ouvrant un passage vers un outre-monde :

« Le noir de l'œil doit s'élargir si l'on veut continuer à voir dans la pénombre. Si la pénombre est aussi profonde que dans la nuit exquise, il serait utile que la pupille puisse être aussi grande que l'œil lui-même. Un tel œil-sphère serait peut-être préparé à ce qui nous attend – le voyage à travers un monochrome noir. Si le sujet, dans la pénombre, était devenu tout entier pupille, et la pupille entièrement organe du toucher, l'organe du toucher entièrement corps sonore, le massif homogène du globe de noirceur pourrait se développer en paysages insoupçonnés. D'un seul coup, un monde commencerait à s'esquisser avant le monde ; un vague univers planant devant nous prendrait des contours, comme un souffle, pré-discret. La nuit salée demeurerait protégée par son indicible densité, son cercle resterait fermé, sans issue ; et pourtant, dans sa pénombre, un quelque chose organique commencerait à se détacher comme une sculpture de mercure noir sur fond noir.<sup>35</sup> »

Le motif redoublé dans *Rabbits* de la projection de l'œil hors du corps trouve un écho plus large dans les lithographies que David Lynch consacre au corps où, souvent, les organes sont représentés disjoints de leur matrice (*Torso, Head and Hand, Woman in Parts*), arrachés, blessés (*I Pull Your Tooth Out, Arm of Sores*), ou transfigurés (*Valley of Shadow*, qui renverse *L'Origine du monde* de

<sup>29</sup> Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Minuit, 1983 - *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985.

<sup>30</sup> « Je suis sûr que nous sommes tous des voyeurs, ça fait partie du boulot de détective. On veut connaître des secrets et on veut savoir ce qui se passe derrière ces fenêtres. Et pas afin de faire du mal à quelqu'un. Il y a une dimension d'amusement, mais au même temps on veut savoir : que font les humains ? Font-ils la même chose que moi ? Je pense qu'il s'agit de gagner une certaine forme de savoir. »

David Lynch.

<sup>31</sup> J'emprunte l'expression au titre du livre de Slavoj Žižek, *Organes sans corps – Deleuze et conséquences* (Paris, Editions Amsterdam, 2008), lui-même inspiré du concept du « Corps sans organes » de Gilles Deleuze (ce dernier empruntant la formule à Antonin Artaud).



<sup>32</sup> Odilon Redon *L'Omniscience divine* 1879 - Lithographie 16,5 x 11,5 cm - 25 ex.

<sup>33</sup> Jane dans l'épisode 3, Jack dans l'épisode 5, Suzie dans l'épisode 7.

<sup>34</sup> J.-D. Nasio, *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, p. 123.

<sup>35</sup> Peter Sloterdijk, *Op. Cit.*, pp. 373-374.

Courbet en une béance sombre et inquiétante). Le corps démembré, la béance laissée par l'organe ponctionné, sont des motifs de prédilection que l'on retrouve également chez Georges Bataille avec lequel David Lynch partage un intérêt commun pour la décomposition organique, dans les deux sens du terme : décomposition en parties autonomes, décomposition de la chair en abstraction fascinante aux différents stades de la putréfaction. *Histoire de l'œil* de Bataille est à ce titre un livre particulièrement éloquent en faisant de l'œil projeté hors du corps le héros du récit, à la fois organe indépendant, sujet-narrateur et modèle d'identification mortifère pour le lecteur. *Rabbits* joue de toutes ces ambivalences, où l'on passe de l'œil-caméra à l'œil du spectateur, de l'œil du spectateur à l'œil noir en combustion, de l'œil noir à la béance d'un trou incandescent qui « ouvre l'obscurité » (*"Eye opens darkness"*, épisode 7, solo de Suzie). Comme dans la célèbre scène du premier meurtre de *Psychose*, le trou (celui du siphon de la douche dans le film d'Hitchcock) se transforme en œil en rotation qui nous renvoie notre regard, une ouverture au-delà de laquelle nous plongeons dans un abîme obscur où règnent des forces cachées. Cet œil-trou possède les mêmes caractéristiques formelles que certains Salagrama, ces pierres de méditation indiennes<sup>36</sup>. Il est autant le miroir de notre œil d'observateur qu'une énergie à l'état pur, un point de passage d'un monde vers un autre. En ce sens, l'œil/trou de *Rabbits* est doté d'une fonction semblable à celle de l'oreille/trou ramassée dans le gazon par Jeffrey au début de *Blue Velvet*, de même que l'ambivalence sphère/cavité ou plein/vide est similaire à celle de la boîte bleue de *Mulholland Drive*, à la fois volume cubique et tunnel sans fond.



<sup>36</sup> Le Salagrama est une pierre percée contenant des ammonites, dont le trou représente le début de la création, par une ouverture vers l'extérieur.

## Rabbits IV / Energie noire

« Affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. »

Georges Bataille<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Georges Bataille, *Documents*, [1929], Paris, Jean-Michel Place, 1991, tome I, p. 382.

Je me souviens avoir regardé il y a quelques années un documentaire « sidérant » consacré aux recherches du mathématicien et astrophysicien Saul Perlmutter sur l'expansion de l'Univers. Il prétendait, contre l'avis de tous, que ses calculs, établis d'après l'observation de supernovae<sup>38</sup>, l'avaient conduit à un résultat aberrant : si l'Univers est bien en expansion, il ne ralentit pas ni ne se stabilise comme le supposaient les hypothèses en vigueur, mais il accélère, éloignant inexorablement les galaxies les unes des autres, se diluant dans une béance infinie. À l'heure où j'écris ce texte et me penche sur cet étrange trou/œil en rotation auréolé d'une énergie intense, j'apprends dans les journaux que Saul Perlmutter et son équipe viennent de se voir décerner le Prix Nobel de Physique et je ne puis résister à l'étrange résonance que leur propos entretiennent avec l'univers lynchien (voir la lettre O de cet abécédaire) : « Nous avons découvert que l'univers accélérerait son expansion et qu'il était rempli d'énergie sombre. Mais la question est de savoir ce qu'est cette énergie dont nous ne comprenons pas la nature. [...] Nous avons soudainement découvert quelque chose qui pourrait représenter les trois quarts de l'univers et nous n'en avons aucune idée avant, mais nous ne savons pas encore si cette mystérieuse force pourrait conduire à modifier la théorie de la relativité d'Einstein. L'énergie noire est devenue la plus grande chose que tous les astrophysiciens et physiciens essayent de comprendre. [L'énergie noire] semble résider à la frontière entre la mécanique quantique – l'infiniment petit – et la théorie générale de la relativité d'Einstein, nos deux grandes théories en physique mais juste à la frontière car ces deux théories ne sont pas compatibles.<sup>39</sup> »

<sup>38</sup> Une supernova est une étoile mourante qui, au moment de son agonie émet une lumière dont l'intensité, constante, est comparable à celle de centaines de milliers de soleils.

<sup>39</sup> Source : AFP, 5 octobre 2011.

## Rabbits V / Prologue

Le regard subjectif qui nous permet de dominer la scène de *Rabbits* et ce qui s'y passe ne confère pas la toute-puissance escomptée puisque nous ne participons ni au secret dont il est fait état ni à la dimension comique qui déclenche l'hilarité du public imaginé. Nous sommes exclus de ce théâtre et de ses codes ; jamais les lapins ne regardent dans notre direction (et jamais, d'ailleurs, nous ne voyons leurs yeux). Sur ce dernier point, il convient de noter qu'en dehors de leurs interactions propres, délimitées par l'espace scénique, les lapins ne portent leurs regards que dans deux directions extérieures à la scène : face à eux lorsqu'ils sont assis sur le sofa, et face au public lorsqu'il s'agit des épisodes joués en solo. Dans le premier cas, assis dans le canapé, ils n'ont d'autre attitude que celle, triviale, de téléspectateurs face à leur écran. Ils regardent une télévision que nous ne voyons pas ; nous les regardons par un écran (celui de notre ordinateur, puisqu'à l'origine la série est réservée à Internet) dont ils ignorent l'existence et cet écran est à l'emplacement même de l'optique d'une caméra. Dans l'autre cas, chaque lapin en situation de solo, s'avance sur le devant de la scène, s'adresse au public et le salue à la fin de son monologue, tel le Prologue, ce personnage présent chez Shakespeare notamment, dont les apparitions entre les scènes ont pour fonction de donner au public des indications sur la pièce qui se joue. Les épisodes 3, 5 et 7 accueillent chacun un solo et la régularité arithmétique selon laquelle ils s'insèrent dans la série laisse envisager qu'ils puissent être perçus comme des intermèdes entre deux épisodes plutôt que comme des « actes » à part entière. Cette hypothèse permet d'aller plus loin et de conclure que *Rabbits* n'est pas une série en huit épisodes mais une seule et même pièce ponctuée de trois intermèdes. Cette hypothèse se vérifie d'ailleurs lorsqu'est analysé le script global des phrases proférées par les lapins : ces phrases se répètent et se croisent sans cesse dans les différents épisodes. Envisagés sous l'angle du Prologue, les trois monologues et leurs nombreuses répliques communes apportent des indices sur le secret qui unit les lapins en ouvrant un champ sémantique sombre à triple face : une atmosphère (sombre, fumée, huile, électricité, froid, brûle, sirènes lointaines, vent, goutte à goutte au plafond, chiens trempés...), des objets (un miroir, une corde, un vieux tapis chaud, du fil barbelé, un couteau aiguisé, des navires au loin, une fenêtre brisée, de la gaze, du vieux coton gras...), un corps mutilé (en vrac, jambes en l'air, doigts, peau vieillie, traces de sang, sang noir comme de l'huile,

sang évaporé, salive jaune, langue gonflée, maladie, dents souriantes, pieds bleus et enflés...). La répétition de ces éléments, donnés dans un ordre différent selon le solo, dessine les contours du secret dont il est fait état dès la cinquième réplique de la série ("*I have a secret*") et que partagent les trois lapins. Abasourdis par la violence du choc et par l'indicible de ce à quoi ils ont assisté, ils tentent de reconstituer le souvenir refoulé, opèrent un transfert triangulaire du secret, plongent dans une discordance des temps où passé, présent et futur permutent sans cesse. Un meurtre, des actes de torture, un corps en putréfaction, ou tout cela à la fois : nous n'en saurons pas davantage et ne pouvons « qu'épiloguer » autour des révélations de ces trois Prologues. Au final, la dernière scène de la série – la porte qui s'ouvre, les cris déchirants, la lumière blanche aveuglante – est peut-être l'acte fondateur de toute l'histoire, le précurseur sombre qui n'advient qu'à la fin de ce déroulement temporel erratique.

## Rabbits VI / Histoire du cinéma

Il n'est pas surprenant que David Lynch ait choisi d'insérer des séquences de *Rabbits* dans le long-métrage *Inland Empire*, réalisé en 2006. *Inland Empire* clôt une trilogie formée avec *Lost Highway* et *Mulholland Drive* dans laquelle émerge une réflexion de plus en plus étendue sur le cinéma.

*Lost Highway* joue sur la scission, le dédoublement, le schisme entre des individualités brutalement désolidarisées et recomposées dans d'autres individualités. Fred Madison devient Pete Dayton, Renee Madison devient Alice Wakefield, avec toutes les connotations que ces noms peuvent faire surgir : le nom de Madison, évoquant la danse éponyme et les pas dupliqués et synchrones des danseurs disposés en ligne, la symbolique du prénom Alice qui renvoie à la traversée du miroir de l'héroïne de Lewis Carroll, le sens du nom « Wakefield », littéralement « champ d'éveil », jusqu'au nom du garagiste Pete Dayton qui évoque la ville du même nom dans l'Ohio... connue pour son industrie de fabrication de pièces « détachées » de voitures... Fred Madison, après avoir assassiné sa femme, quitte pour un temps la réalité pour se réfugier dans un espace fantasmagique sous les traits de Pete Dayton : il se réinvente et réinvente tout son environnement social, il se duplique et « danse » littéralement en ligne avec lui-même comme dans un madison. Sa femme, devenue blonde et sulfureuse, répond dans l'espace fantasmagique aux attentes frustrées de la réalité. Fred/Pete se « réalise » au sens filmique du terme dans cet imaginaire mais cette « projection », ce leurre, ne peut fonctionner : Pete Dayton redevient Fred Madison et cette désintégration de l'espace fantasmagique est un véritable cauchemar. A l'intérieur de cette « réalisation », de cette « projection », un personnage appelé l'Homme-mystère joue clairement le rôle du cinéaste caché. Durant la soirée du début du film, il démontre son ubiquité (il se trouve face à Fred Madison et lui parle au téléphone en même temps depuis son domicile) ; dans la cabane, à la fin du film, il pointe sur Fred l'objectif d'une caméra, et l'interpelle en le poursuivant : "*And your name ? What the fuck is your name?*"

*Mulholland Drive* prolonge le processus de schize avec ce que je qualifierais volontiers de personnages « quantiques » puisqu'au final l'une des dynamiques du film réside dans une série d'interrogations de type *et que se serait-il passé si untel avait fait ceci plutôt que cela ?* La structure de *Mulholland Drive* est celle d'un enchaînement d'incertitudes quantiques<sup>40</sup> sur le devenir des deux héroïnes (qui n'en font qu'une) au sein duquel vient s'insérer un travail de mise en abyme du cinéma. Sur ce point, deux films au moins semblent pouvoir être considérés comme les pierres angulaires de *Mulholland Drive*. Le film de Billy Wilder *Sunset Boulevard*, d'une part, auquel David Lynch accorde une importance fondamentale dans l'histoire du cinéma, est implicitement cité : même regard sur la déchéance d'une actrice, même effet miroir entre cinéma *has been* et cinéma *in*, jusqu'aux indications géographiques des titres des films. *Vertigo* d'Alfred Hitchcock, d'autre part, dans lequel on retrouve comme dans *Mulholland Drive* un jeu sur la dualité des personnages mise en regard de la duplicité des actrices à rôles multiples : dans *Vertigo*, Kim Novak joue Madeleine Elster/Judy Barton, dans *Mulholland Drive* Naomi Watts joue Betty Elms/Diane Selwyn et Laura Elena Harring joue Rita/Camilla Rhodes.

*Inland Empire* prolonge cette mise en abyme, jouant du film dans le film, de références et d'intrications multiples entre un film jamais tourné en raison de la mort mystérieuse de ses acteurs principaux, un film en tournage, une traversée du miroir effectuée par le passage au-delà du décor, etc. De *Lost Highway* à *Inland Empire* s'opère une série de duplications qui concernent d'abord les personnages pour s'étendre au genre cinématographique lui-même. L'emploi de saynètes extraites de *Rabbits* dans *Inland Empire* obéit à une grande cohérence d'ensemble, la série jouant elle-même d'un principe de mises en abymes successives et s'organisant autour de personnages morphologiquement semblables, dont les rôles féminins sont interprétés par les deux figures quasi jumeaux de *Mulholland Drive* et le rôle masculin par un acteur déjà associé aux deux autres films de cette trilogie. La série *Rabbits*, de ce point de vue, peut être regardée sous l'angle d'une traversée de l'histoire du cinéma et des différents médias de diffusion de l'image. La peinture, la télévision, le théâtre et Internet ont été précédemment évoqués mais il est tentant de poursuivre, au risque de se perdre, en cherchant dans *Rabbits* des éléments qui, manifestement, renvoient aux origines mêmes du cinéma.

## Rabbits VII / Histoire du cinéma, au risque de se perdre dans l'anachronisme d'images fantômes

Une posture, répétée deux fois par les lapins sur la petite scène de théâtre filmé de *Rabbits*, mérite d'être mentionnée à nouveau. A deux reprises, au milieu exact et à la toute fin de la série, les trois lapins sont assis ensemble sur le sofa, se blottissent les uns contre les autres, leurs têtes collées, leurs longues oreilles emmêlées. Au visionnage de la série, cette image répétée en a fait surgir d'autres, vues dans un ouvrage consacré à l'historien et iconologue Aby Warburg par

<sup>40</sup> Rappelons l'expérience du Professeur Schrödinger. Un chat est enfermé dans une boîte avec un flacon rempli d'un liquide radioactif mortel qui a 50% de chances de tuer le chat. D'un point de vue quantique, on dit que tant que la boîte reste fermée, le chat est à la fois vivant et mort. En d'autres termes, la curiosité tue (ou ne tue pas) le chat. *Mulholland Drive* possède aussi sa boîte « quantique », son petit cube bleu dont l'ouverture est déterminante.

Philippe-Alain Michaud<sup>41</sup>. Aby Warburg a montré au début du XX<sup>e</sup> siècle comment les images explosent hors de leur cadre, traversent le temps, télescopent d'autres images, créant de multiples associations formelles. En d'autres termes, il y a pour Aby Warburg un phénomène de survivance des images et de certaines formes iconographiques qui, telles des fantômes, parcourent le temps et se superposent les unes aux autres de manière anachronique. Dans son livre, Philippe-Alain Michaud revient sur les origines du cinéma et s'attache, notamment, à l'invention du premier studio d'enregistrement cinématographique en 1893 par William Kennedy Laurie Dickson, assistant de Thomas Edison au sein de la Edison Manufacturing Company. Ce studio, surnommé Black Maria, était une grande boîte noire à l'architecture étrange à l'intérieur de laquelle était installée une petite scène de théâtre. Sur cette scène se déroulaient les expérimentations cinématographiques enregistrées sur les premiers kinégraphes. L'une d'entre elles, effectuée le 24 septembre 1894, fut consacrée au tournage d'un film de vingt secondes réalisé à l'occasion du passage à Brooklyn du Buffalo Bill Show, avec trois indiens en costume rituel exécutant une danse de guerre circulaire, collés les uns aux autres.

<sup>41</sup> Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.

« Deux des danseurs, concentrés sur le mouvement, regardent à l'intérieur du cercle, le dernier fixe l'objectif, comme si ce seul regard tourné vers la caméra suffisait pour les trois. Ces danseurs, qu'aucun espace ne sépare, ne sont pas entièrement individués : ils forment la tresse organique que Hegel décrit dans la *Phénoménologie de l'esprit* à propos de la religion des Hommes-fleurs, ce bref moment d'harmonie dans l'histoire de l'humanité primitive où les corps restaient unis par un lien d'empathie. [...] Les trois danseurs composent une guirlande dont les fleurs sont les plumes. [...] On peut voir, sous un jour strictement formel, le mouvement des trois danseurs de *Buffalo Dance* comme celui d'un seul, simultanément décomposé et recomposé dans le plan. [...] *Buffalo Dance* montre que le cinéma ne s'est pas mécaniquement constitué en enchaînement d'images, mais a commencé par s'installer à l'intérieur du temps de pose que la photographie, avec l'accélération des émulsions, avait déserté.<sup>42</sup> »

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 58-60.



W. K. L. Dickson  
*Buffalo Dance* - 1894.



H. R. Voth  
*Clown-danseur* (détail)  
Collection Aby Warburg.

<sup>43</sup> *Crazy Clown Time* est le nom de l'album édité par David Lynch en novembre 2011.

En voyant l'image de ces trois indiens blottis dans une danse fusionnelle, leurs plumes emmêlées, l'analogie avec les trois lapins de *Rabbits* s'est effectuée d'elle-même, presque de force : l'image d'un cinéma primitif, activant son potentiel de survivance dans une autre image de cinéma, inscrite elle-même dans une réflexion sur le langage cinématographique. Sur un plan formel le jeu scénique des lapins, essentiellement composé de poses immobiles et longues, évoque la démesure des temps de poses des premiers daguerréotypes. Et, pour aller plus loin encore, le trou noir percé au fond de la boîte scénique de *Rabbits* devient celui d'une lentille de *camera obscura*, ancêtre de l'appareil photographique, disposée face à nous, face à l'objectif de la caméra qui filme. Sur un plan iconographique, les lapins font surgir des confins la séquence cinématographique primitive de la *Buffalo Dance*. Comme les indiens, ils forment une structure qui n'est pas individualisée, forment un tout, sont un tout, partagent le même secret. Le mouvement commun qui joint leurs corps est en soi un mouvement ritualisé, comme le sont les mouvements exécutés lors de chaque solo, comme le sont aussi les gestes qui accompagnent l'apparition de cet esprit flottant dans l'air (épisodes 2 et 8), dont le visage grotesque m'évoque la figure du Clown-danseur des rituels pratiqués par les indiens Hopis d'Arizona, étudiés avec précision par Aby Warburg en 1896... Et, pensant que tout ceci va décidément très loin, je songe à *Lumière (Premonitions Following an Evil Deed)*, le film d'une minute que David Lynch réalise en 1995 à l'aide de la caméra des Frères Lumière... Et je songe à la série *Twin Peaks*, à sa forêt habitée d'esprits, aux rituels, à la danse du nain, à l'indien Hawk, à la cartographie et aux mouvements cosmiques qui ouvrent le passage vers la Black Lodge, à la prépondérance des signes et des symboles, au feu... *Crazy Clown Time*<sup>43</sup>...

## Six Men Getting Sick (Six Times)

« J'avais peint un tableau – je ne me souviens plus lequel – mais c'était un tableau presque totalement noir. Il y avait une figure, juste au centre de la toile. Je regarde cette figure, j'entends un bruit de vent et je vois une sorte de mouvement. Et j'ai eu l'espoir que le tableau soit vraiment capable de bouger, rien qu'un petit peu. Et voilà. [...] Je ne savais rien sur le cinéma ou la photo. Je croyais qu'une camera 16 mm était une marque de camera ! Et je ne comprenais pas, quand je me suis renseigné, qu'il y avait une telle gamme de prix. J'ai donc acheté la moins chère dans une boutique qui s'appelait Photorama, à Philadelphie.<sup>44</sup> »

<sup>44</sup> David Lynch, *entretiens avec Chris Rodley*, Op. Cit. p. 30.

Cette anecdote, célèbre, est essentielle pour comprendre ce qui importe dans le cinéma de David Lynch. Il y a d'abord un son – celui du vent – puis un mouvement. C'est par un phénomène acoustique que le mouvement advient et ouvre l'imaginaire d'une peinture animée. Dans cette expérience vécue alors qu'il est étudiant à la Pennsylvania Academy of Fine Arts de Philadelphie sont présents les trois éléments qui vont ensuite structurer l'ensemble de son œuvre cinématographique : peinture, son, mouvement. David Lynch ne se destinait pas au cinéma et ces années de formation au cours desquelles s'est développé son intérêt pour la peinture sont particulièrement déterminantes pour l'élaboration de son langage cinématographique. Si Francis Bacon est l'incontestable référence picturale – pour la représentation du corps, pour l'organisation scénique des espaces, pour les textures –, Edward Hopper est le second pilier de l'œuvre future de David Lynch. Ces références sont bien connues et une littérature importante existe à ce sujet. J'ajouterais à ces jalons contemporains celui, classique, du Caravage et de ses minutieuses compositions élaborées en utilisant tout le potentiel de précision et de montage offert par la *camera obscura*<sup>45</sup>. Une lumière caravagesque nimbe les ambiances pourpres de certaines scènes de *Blue Velvet*, *Lost Highway*, ou *Rabbits*. *La Mort de la Vierge* (1606) m'évoque l'évanouissement de Rebecca del Rio sur la scène du Silencio dans *Mulholland Drive*, le *Martyre de*

<sup>45</sup> Sur la question de l'emploi révolutionnaire de la *camera obscura* par Le Caravage, je renvoie à l'étude de Clovis Whitfield, *Caravaggio's Eye*, Londres, Paul Hoberton, 2011.

*Saint-Matthieu* (1600) emploie une lumière crue sur fond de pénombre semblable à celle de la lampe qui inonde le visage blafard de Dean Stockwell sur le play-back de *In Dreams* de Roy Orbison, dans *Blue Velvet*.

Les trois éléments déterminants – peinture, son, mouvement – sont réunis avec le court-métrage que David Lynch réalise en 1967 grâce à l'achat de sa première caméra. Il concrétise sa vision d'une peinture en mouvement en exécutant un tableau dont il filme les différentes étapes, image par image. Le film d'une durée de moins d'une minute est projeté en boucle sur un panneau auquel sont fixés trois moulages en plâtre de son corps ; l'ensemble est accompagné du son strident d'une sirène diffusé depuis un magnétophone. Les trois moulages sont collés sur la partie supérieure gauche de l'écran. La partie droite est occupée par trois autres corps peints qui, formellement, évoquent assez manifestement l'influence de Francis Bacon, tant dans la façon dont les têtes sont traitées que dans la manière de dessiner les vêtements – je songe notamment aux liserés des revers de vestes assez caractéristiques des figures de Bacon. Une peinture en particulier, *Homme assis* (1961) pourrait être de ce point de vue une source d'inspiration possible – consciente ou non – dans le dessin de ces trois personnages tant par le port de tête (qui ressemble à celui de la troisième figure), par le dessin de la veste (deuxième figure) que par la manière dont David Lynch circonscrit l'espace par des délimitations linéaires, enfermant ses personnages dans des sous-espaces géométriques<sup>46</sup>. Le déroulement du film d'animation opère la transformation de cinq des six figures, rapidement prolongées par leurs organes digestifs – estomac, intestins – qui se remplissent de peinture jusqu'à l'indigestion. La cinquième figure (l'avant-dernière) est, quant à elle, dotée d'un appareil respiratoire qui apparaît sous la forme d'une radiographie de poumons collée sur le panneau. Les six figures sont prises de convulsions alors qu'apparaît le mot « *sick* » (malade) à deux reprises. Des bras blancs et noirs apparaissent, qui tentent de contenir le flux gastrique. Leurs têtes prennent feu (les flammes sont visibles sur la première des six figures), puis c'est au tour du panneau d'être rongé par les flammes – sur la tranche de droite – avant que les six hommes ne vomissent un flot de peinture.

Cette installation intitulée *Six Men Getting Sick*<sup>47</sup> remporte un prix lors de sa présentation dans une exposition de l'Academy of Fine Arts et constitue le déclencheur de tout ce que David Lynch fera par la suite. Il a été écrit que les coulées de peintures étaient une manière pour David Lynch de réagir contre l'Action Painting mais là n'est pas l'essentiel. Ce qui importe vraiment, dans ce passage de la peinture au cinéma, est de pouvoir constater la réunion d'éléments qui déjà contiennent le devenir de l'œuvre : rôle des sons acousmatiques<sup>48</sup>, mutations corporelles et organiques, composition picturale des cadrages, symbolique du feu, présence autocratique du langage...

## Théâtre

L'univers des films de David Lynch est scandé par de régulières distanciations théâtrales qui ouvrent des passages, interrompent le temps, basculent les espaces : théâtre-monde de la dame du radiateur dans *Eraserhead*, chambre de Dorothy Vallens agencée comme une scène encadrée de tentures dans *Blue Velvet*, concerts de Julee Cruise au Roadhouse dans *Twin Peaks*, scènes du club de jazz dans *Lost Highway*, du club Silencio et des plateaux de tournage dans *Mulholland Drive*, décors imbriqués comme des poupées russes dans *Inland Empire*...

Une pierre lithographique, par sa nature même, est une scène. Elle est, comme tout lieu de représentation scénique, un espace clos, emprunté par d'autres par le passé, enceinte spatiale et temporelle que d'autres ont arpenté avant que le support n'ait été débarrassé, arasé, remis à neuf pour d'autres représentations, d'autres créations (voir la lettre P de cet abécédaire). Une scène est un lieu dépouillé où à la vacuité spatiale supplée l'alternance de l'ombre et de la lumière. L'encre lithographique est l'ombre de la scène, crée la théâtralité du micro-monde qui se déploie sur cette surface vouée à l'effacement, à la disparition : un tombeau. Une pierre est une scène de théâtre accueillant une gestuelle, une mise en espace, un point de vue frontal. L'omniprésence de la théâtralité dans les films de David Lynch ne pouvait que trouver son prolongement naturel sur la surface lithographique dont l'expression finale sur le papier impressionné est une vue inversée.

Dans l'exposition du FRAC Auvergne, une salle regroupe une série de lithographies dont les sujets prennent place dans un espace théâtral délimité par la présence de tentures ouvertes sur chaque bord. Les deux premières d'entre elles, *Girl Dancing* et *Fire on Stage*, ont justement été réalisées sur la même pierre, comme en attestent les fissures, défauts, marques du temps diverses qui apparaissent çà et là aux mêmes emplacements sur les deux œuvres. Même support pour deux lithographies qui, placées côte à côte, engagent l'idée d'un mouvement, comme le feraient les photogrammes d'une pellicule cinématographique. Sur *Girl Dancing*, une femme danse, les bras levés, le corps comme parcouru d'un crépitement d'énergie qui déjà semble vouloir la pulvériser. Sur *Fire on Stage*, elle est devenue flamme, émanation, combustion magique, brèche.

La tête saisissante détachée du corps de *Head on Stage* m'évoque deux peintures du Caravage – *La Décollation de Saint Jean-Baptiste* et *Judith décapitant Holopherne* – fascinantes représentations où les ombres et les lumières créent une théâtralité nouvelle, stupéfiante, angoissante, où l'emploi de la *camera obscura* inscrit Le Caravage aux prémices d'une généalogie dont David Lynch est l'une des branches. Ce qui a été évoqué à propos du passage (lettre P) et de *Rabbits* (lettre R), à savoir la manière dont les images circulent, fantomatiques, passant d'une époque à une autre sans craindre l'anachronisme, déployant toutes leurs potentialités de survivance, permettent ce genre d'analogie et c'est ainsi que fonctionne l'œuvre de David Lynch. Il suffit pour s'en convaincre d'analyser les méthodes d'investigation de l'agent Dale Cooper – intuition<sup>49</sup>, analogies formelles, puissance des

<sup>46</sup> D'autres hommages à la peinture de Francis Bacon figureront par la suite dans l'univers lynchien, du bébé monstrueux d'*Eraserhead* inspiré par les *Trois études au pied d'une crucifixion* (1944) au visage de Fred Madison secoué par de violentes convulsions physiologiques dans *Lost Highway*.

<sup>47</sup> L'œuvre sera ensuite intitulée *Six Men Getting Sick* (*Six Times*) lorsque l'installation deviendra un court-métrage où la séquence se répète six fois.

<sup>48</sup> C'est-à-dire de sons dont la source, mystérieuse, n'est pas donnée à voir à l'écran.

<sup>49</sup> L'*intuitio* évoqué à la lettre P prend ici tout son sens : dans la dernière scène de la série *Twin Peaks*, Dale Cooper regarde son reflet dans un miroir et ce miroir lui renvoie l'image terrifiante de Bob.

signes – dans la série *Twin Peaks*, que je considère comme une sorte de manifeste que le réalisateur livre pour l'ensemble de son œuvre, manifeste pour une forme spécifique de la connaissance.

## Unifié

« Les idées sont comme les poissons.

Si l'on veut attraper un petit poisson, on peut rester près de la surface de l'eau. Mais si l'on veut attraper un gros poisson, alors il faut descendre plus en profondeur.

Dans les profondeurs, les poissons sont plus vigoureux et plus purs. Ils sont immenses et abstraits. Et ils sont très beaux.

Moi, je cherche un certain type de poisson qui a une grande importance à mes yeux, un poisson que je puisse transposer au cinéma. Mais dans le fond, il y a toutes sortes de poissons. Des poissons pour le commerce, d'autres pour la pêche sportive, qu'on attrape puis qu'on relâche. Il y a des poissons pour tout.

Chaque chose, tout ce qui existe, émane des profondeurs. Ce niveau, la physique moderne l'appelle champ unifié. Plus votre conscience s'élargit, plus vous vous enfoncez vers cette source, et plus le poisson que vous pourrez attraper sera gros.

Ma pratique du programme de méditation transcendantale depuis trente-trois ans a eu un rôle déterminant dans mon œuvre cinématographique et picturale, ainsi que dans tous les secteurs de ma vie. Pour moi, ça a été le moyen de plonger plus en profondeur dans ma quête du gros poisson.<sup>50</sup> »

<sup>50</sup> David Lynch, « Introduction », *Mon Histoire vraie*, Paris, Sonatine Editions, 2008, traduction de Nicolas Richard.

## Vidéo

David Lynch ne filme plus en 35mm, préférant à la lourdeur du matériel traditionnel la légèreté de la caméra numérique qui lui permet, depuis *Inland Empire*, de tourner plus rapidement, sur des temps plus longs, en ayant la possibilité de visionner en temps réel et de manière précise ce qui est filmé. L'emploi du numérique soustrait de l'acte cinématographique une bonne partie des contraintes et des intermédiaires technologiques. Le numérique serait en quelque sorte au 35mm ce que le dessin est au cinéma : une façon de rendre encore un peu plus direct le passage de la pensée créative à sa matérialisation.

## W

*Double you / tWin / Miroir / Cimes inversées des deux pics jumeaux de « twin peaks ».*

## X

Un homme sans tête marche, vit  
pendant quatre heures  
se dévore  
Tu portes la mort dans ta bouche – X  
nous sommes appelés –  
dormons, à la hâte, charriens des pierres  
L'œil se poursuit sur l'écran  
Des mots passent à reculons  
sur la langue  
des hirondelles<sup>51</sup>  
sur les falaises de limon  
La mer n'est en rien une image  
montagne bleue incisée d'un visage  
finit en amas brûlé  
boue, télématique privée, chaque  
personne dirige une machine

Michael Palmer – *Sun*<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Michael Palmer fait un jeu de mots impossible à traduire en français. « Swallows » possède en anglais la double signification *hirondelles* et *déglutitions*, le deuxième sens étant particulièrement significatif dans ce qui est dit à la lettre Y de cet abécédaire.

<sup>52</sup> Michael Palmer, *Sun*, traduit de l'américain par Richard Sieburth, (1988), Dijon, Ulysse fin de siècle, 1990, p. 9.

## Yellow Saliva

La « salive jaune » dont il est fait état à deux reprises dans *Rabbits* (lors du second et du troisième solo) me renvoie à la « langue [chargée] de boue » de *L'Image*<sup>53</sup> de Samuel Beckett, à cette incapacité à user des mots pour dire les choses, à l'entrave que constitue la grammaire lorsqu'il est question de rendre compte de la réalité qui ne soit pas une réalité accommodée ou filtrée mais une « réalité réelle ».

<sup>53</sup> Samuel Beckett, *L'Image*, [années 50], Paris, Minuit, 1988.

<sup>54</sup> J'ajoute que *Film* entretient un certain nombre d'analogies formelles avec *Eraserhead*, tant dans l'univers industriel commun aux deux films que dans les postures et démarches adoptées respectivement par Buster Keaton et Jack Nance.

La défiance de David Lynch vis-à-vis du langage et de ses modalités d'apprentissage a été abordée (voir le A de cet abécédaire) et ses œuvres suivent dans ce domaine une voie explorée par Beckett. Comment décrire avec des mots ce que l'on voit avec ses yeux, en ôtant tout système de filtrage ? Le narrateur peut dire : « je me souviens avoir été vers l'âge de seize ans sur un champ de course avec une fille et un chien, nous nous promenions main dans la main et avons mangé des sandwiches. » Le filtre une fois ôté, la scène devient chez Beckett une longue phrase de dix pages où se télescopent toutes les sensations perçues, tous les fragments d'une mosaïque quasiment impossible à appréhender dans sa totalité, tous les angles de vue possibles d'une même scène – barrière blanche et tribune rouge, « ciel bleu d'œuf et chevauchée de petits nuages », « herbe émeraude »... La scène s'ouvre par la description des extrémités du corps du narrateur – axe de la clavicule, bras, mains, doigts, pouce, jambes : ainsi Samuel Beckett affirme-t-il la position du regardeur comme éternel point aveugle de la scène dans laquelle il se trouve, concluant ce constat par un « j'ai l'absurde impression que nous me regardons ». Sur ce point, *L'Image* entretient une forte analogie avec *Film*, le film qu'il coréalise avec Alan Schneider en 1965, mettant en scène un Buster Keaton (« O ») terrorisé par une chose qui le poursuit (« Oe ») qui n'est autre que lui-même, thème que l'on retrouve chez David Lynch sous des formes diverses, des identités dédoublées de ses films à la lithographie *I See Myself*<sup>54</sup>.

La syntaxe utilisée dans *Rabbits* semble surgir d'un manuel de grammaire ou de la méthode d'apprentissage d'une langue étrangère par ses expressions usuelles. "Were there any calls?", "What time is it?", "It was the man in the green coat"... transforment les échanges en exercices syntaxiques pour débutants. Les intonations des lapins ressemblent à celles d'acteurs qui prennent connaissance de leurs répliques dans une oreillette au moment même où ils doivent les prononcer, exactement comme des élèves répétant les phrases prononcées par leur professeur. La langue de *Rabbits* est non seulement dévitalisée, elle est aussi désolidarisée du contexte narratif et temporel de la pièce de théâtre : une question posée par un lapin peut trouver sa réponse bien en amont (parfois dans un épisode antérieur) ou bien plus tard. Ainsi, le "What time is it?" de l'épisode 1 trouve sa réplique dans l'épisode 2 ("It must be after 7 :00 pm"). A l'inverse, la réponse "It was a man in a green suit" donnée dans l'épisode 2 trouve sa question dans l'épisode 4 ("Who was it?"). Dans certains cas, la question est à réponses multiples : la question "Were there any calls?" posée dans le premier épisode reçoit une réponse dans le même épisode ("There have been no calls today") puis une seconde réponse dans l'épisode 4 ("There was a call for you, earlier in the day"). Et parfois, toutes les configurations se mêlent, comme avec cet échange à propos du téléphone dont les répliques (inversées ou non) se répartissent entre les épisodes 6 et 8 : "It was the voice of a man" / "Who was on the phone?" / "Did he say anything?" / "No. Nothing". La réalité et le réel entrent en friction comme s'opposent la vacuité des trois lapins sans identité et les formules abstraites qu'ils préfèrent telles des marionnettes qui tenteraient vainement de donner caution à leur existence, à l'image de la toute dernière phrase de la série : "I wonder who I will be?" (que l'on pourrait reformuler ainsi : « Je me demande qui je serai lorsque l'objet partiel que je suis aura rejoint le Tout de mon individualité reconstituée »). En lisant l'intégralité des dialogues, le script a fait surgir le souvenir du livre *L'art poétique* d'Olivier Cadiot<sup>55</sup> et sa mise en vers d'une grammaire basique, dont voici un passage éloquent :

« Je sais que tu es là. J'aime quand tu viens.  
 Il pleut. Il fait beau.  
 a) La mer et les tempêtes  
 Quand est-ce qu'il viendra ?  
 Qui ? Moi ? C'est absurde ? –  
 Complètement. Venez-vous ? – Non  
 Il ne sait pas s'il n'a pas raison de partir »<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Olivier Cadiot, *L'art poétique*, Paris, P.O.L., 1988.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>57</sup> Je songe notamment à *Testimony : The United-States 1885-1890*, publié en 1965, écrit à partir de retranscription de procès-verbaux de tribunaux de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le visionnage complet de la série *Rabbits* engage une perception finalement proche du théâtre de l'absurde porté, surtout, par Samuel Beckett ou Eugène Ionesco, proche également d'une littérature dont Kafka fut l'un des piliers. Ou, dans un registre complémentaire, ce sont aussi les agencements de Charles Reznikoff<sup>57</sup> et la poésie objectiviste américaine. Cette syntaxe primitive est celle que David Lynch affectionne pour toute son œuvre graphique, bien qu'il en pervertisse l'apparente naïveté. Les phrases "Billy Touches Sally", "Man Eats dog", "Billy Has a Friend", "I Hold You Tight"... deviennent les énoncés sombres d'un manuel de grammaire écrit par un instituteur habité par un démon surgi de la béance d'un monde noir.

## Zamtog

<sup>58</sup> Retranscription d'un fragment de conversation entre David Lynch et l'auteur, Atelier Idem, Paris, 26 octobre 2011.

- Le nom de Zamtog, utilisé dans la lithographie *The Zamtog Theoretical Experiment* est-il, comme je l'ai vu en faisant une recherche, le nom d'un village du Bhoutan ?  
 - Non. C'est un nom que j'ai inventé. Mais il devient de plus en plus difficile d'inventer des noms qui n'aient pas déjà été utilisés (sourire).  
 Mais j'imagine qu'il doit y avoir beaucoup d'expérimentations à Zamtog !<sup>58</sup>

## Alphabet

David Lynch's oeuvre – films, paintings, drawings, prints, photographs... – is sprawling rather than linear in structure, sprouting simultaneously from all edges. It seemed overly restrictive to analyze his work by emphasizing certain topics to the detriment of others, thus forcibly classifying that which resists hierarchy. David Lynch's work pursues vibratory dynamics that exclude rationalized organization, and to use one of his pet terms, the different aspects of his output should be viewed as belonging to a vast Unified Field within which ideas are expressed under different forms, intersected, complementary, polymorphous and fluctuating. It was thus quite natural to use the ABC format, offering an ironic riposte to David Lynch's longstanding mistrust of learning and language, succinctly conveyed in his second short film, *The Alphabet* (discussed under G for Grammar). This ABC can be read in any order. Some of the letters are deliberately elusive.

## Billy Whispers to Sally (This is the girl)

This book and exhibition devised by the FRAC Auvergne, present, along with a series of short films and drawings, nearly eighty lithographs made by David Lynch over the past five years. In 2007, while in Paris for his mammoth show at the Fondation Cartier, he discovered the Idem printing studio, located on Rue du Montparnasse in stunning premises, bathed in sublime zenithal light and suffused with the scent of ink and paper. It is a virtually indescribable place that must be experienced in the flesh. Admittedly, it has seen over a century of great artists working on its manual presses, and the transmission shaft still hangs from the ceiling as a vestige of an era when these machines were hauled by belts and pulleys. There are lithographic stones aligned like precious books, each surface encasing the memory of prints that were made on it before being erased by graining. Moreover, there is Patrice Forest, master of this monument to savoir-faire visited by artists from all over the globe. Patrice Forest kindled David Lynch's interest in jointly launching this immense work-in-progress by giving him the opportunity several weeks each year to work in this site that is literally a haven of peace. The air has a particular texture, sounds do not disperse as elsewhere, and when the presses are at rest, the silence is total yet not oppressive. I watched David Lynch working on a stone, in deep concentration, seated at the same place since he started coming here, testing out the various possibilities of brushes, blunt tools, stencils, fingers, breath, dust, working backwards, in mirror image, which is a significant facet of his quest (see letters I, P, R). David Lynch declared, when his first catalogue of lithographs came out: "Hervé Chandès from the Fondation Cartier brought me over to Idem and introduced me to Patrice Forest. I see this incredible place, and I get the opportunity to work there. And this was like a dream! It just opened up this brand-new world of lithography and the magic of lithography, the magic of stones. And it was a great, great thing! This thing of lithography, this channel of lithography opened up and a bunch of ideas came flowing out and it led to about a hundred lithographs. I will say that Idem printing studio has a unique, very special mood, and it is so conducive to creating. [...] And I think the place is very important – in other words, the same stone could be moved to another place, and I think that the work that comes out would be different. It's a combination of the stone, the place, the people, this mood, and out comes these certain ideas."<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *David Lynch – Lithos*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2010, Unpaginated.

Since 2007, he has created nearly 150 lithographs, half of which are presented here. The topics of corporeality, theatricality, interaction, interiority, encounter and passage are underscored for their importance in David Lynch's output over the past thirty years, to which are added the twelve red and black prints of the *Paris Suite* series, being his very first works at Idem, done on zinc plates. In this corpus, a large group of lithographs probes the notion of encounter, the man/woman relationship, from kiss to split-up, from fusion to heartbreak. From this standpoint, the three lithographs *Billy Whispers to Sally*, *Billy Touches Sally* and *Billy Has a Friend* embody the powerful forces underlying the love relationship. These forces are explicit and have always been a driving force in his films, as demonstrated by the often ambiguous links between the protagonists.

Henry Spencer - Mary X - The neighbor – *Eraserhead*

Jeffrey Beaumont - Dorothy Vallens - Sandy Williams – *Blue Velvet*

Sailor Ripley - Lula Pace Fortune – *Wild at Heart*

Dale Cooper - Audrey Horne - Annie Blackburn – *Twin Peaks*

Fred Madison/Pete Dayton - Renee Madison/Alice Wakefield – *Lost Highway*

Betty Elms/Diane Selwyn - Rita/Camilla Rhodes - Adam Keshner – *Mulholland Drive*

Nikki Grace/Susan Blue - Devon Berk/Billy Side – *Inland Empire*

This chronological list shows how the order of relationships is increasingly disrupted and enmeshed over time, with split personalities, identity changes, and mise-en-abymes of films within the film. While the typology of emotional structures in his earlier films is rather classical (a man loves two women; a man wavers between two women; two women love the same man...), the interrelational structures evolve with increasing entropy (a man cleft from his identity loves a woman who is the alter ego of the

<sup>2</sup> "The radio that told me about the death of Billy The Kid", Jack Spicer, Billy The Kid, [1958], in *Les livres de Jack Spicer – C'est mon vocabulaire qui m'a fait ça*, translated into French by Eric Suchère, Bordeaux, Le Bleu du Ciel, 2006, p. 121.

<sup>3</sup> Peter Sloterdijk, *Bulles – Sphères I*, Paris, Pauvert, 2002, pp. 162-164.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 153.

first wife he killed; two women comprise four fused identities; a woman and a man love each other via the roles they perform in a film within the film...). When in the lithographs, Billy whispers to or touches Sally, it is with an ambivalence that blends violence with tender ingenuousness: he merges with her to whisper secret words, presses his finger in her soft flesh, twirls her by grasping her feet, like a disjointed doll. Billy is not a grownup, Billy is not a child, Billy has a whiff of Billy The Kid, whose death is perhaps announced by the radio held out in *I Have a Radio*, as in Jack Spicer's poem<sup>2</sup>. Billy is to Sally a bit like what Frank Booth (Dennis Hopper) is to Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) in *Blue Velvet*, and the work *I Hold You Tight* with the caption that coldly reads "Mine" prompts this type of analogy. In the lithographs, encounters and relationships are treated with utter ambiguity, and loving embraces often graze the fury of a fatal act, with postures and entangled bodies that evoke paintings by Francis Bacon, highly esteemed by Lynch. *Man and Woman on Couch*, *Man and Woman in Box Arguing*, and *Two Figures in Bed* suggest the ravages of Baconian lovers transposed in a Lynchian world.

*A Parting Kiss*, a magnificent print with intensely dark hues, is a sublime figure of the kiss depicted as facial fusion. Two faces merge and form a third face, as in Giotto's fresco *L'incontro di Anna e Gioacchino* at the Cappella degli Scrovegni in Padua: "Joachim and Anna lean toward one another and kiss by clasping each other cautiously, each aware of the other's secret. [...] At the very point of contact between the saintly spouses' faces, the painter, through visual artifice, conjures a third face."<sup>3</sup> This intimate interfacial sphere, as Peter Sloterdijk<sup>4</sup> calls it, is one of the most eerie and subtle glimpses into Giotto, who skillfully creates, through that particular angle where Joachim's face slightly overlaps with Anne's, a symbolic union that verges on the sublime. Such blurring also occurs in the print *A Parting Kiss*: two faces form a third face, but as opposed to Giotto's fresco, here it is a ruined face, with smashed eyes and warped features. It is a kiss that foreshadows the pending breakup. A similar scene uses another type of perspective in *Mulholland Drive*, when Betty and Rita are lying in bed, Rita in a clearly framed foreground, Betty blurry in the background. Their faces, while not in the same shot, are aligned on the same axis and give a sense of being at once disjointed and united, distant and mingled by a virtual kiss, solely visible from the privileged viewpoint of the camera. This intimate interfacial sphere of two closed eyes, a single mouth and nose, contains the symbolic thrust of their desire, captured in this long-distance kiss: a sublime drowsiness merges the two women, who are ultimately one.

Such merging of faces and bodies also occurs in certain lithographs about the sentimental power of pure love – with a force that evokes the quintessence of love between Sailor and Lula in *Wild at Heart*. *Man and Woman Meet at Night* and *Two Figures Dance by a Tree with Ladder* are states of fusion between two bodies joined by an electrifying energy. *Woman Rising* embodies an idealized projection of womanhood, fraught with splendor, deliberately skimming the stereotype of the goddess or sea-emerging-nymph. It is interesting to note that David Lynch, despite his mistrust for language (see letter G), conveys its universality in his prints that deal with the sphere of intimacy. Love is expressed as dazzling and profound using age-old terminology, such as the timeless avowals of lovers: "I write on your skin how much I love you", "Oh I love you so much, you are like a dream to me" (at the center of this latter lithograph is the gap motif, which recurs in the series *Rabbits* – see letter R).

## Corpse

has sliced the body, to keep its remains, has swallowed the elbow, has expelled the arm's hollow, to go round the waterlines, has composed the base, to veer from acid to base, has ousted the hollow behind the knee, to stay this way, has folded some fingers, even two, or seven or more, to place a stick on the ground, has moistly crinkled the neck, to hold out a radio, has heard about Dick Laurent's death like Billy The Kid's, has known what will be divulged, to beat up the tame animal, has stalled, to roll a heavy angular object, has bent a tree into the shape of a tree or of something else, to construct a body with branches, has used rope pilfered here and there, to tie together irregular logs to make the best of a bad job, has pulled strings, to mend his head, has replaced his head with geometry, to count the largest number of steps in the shortest span, has started out crying, to summon luck, has warded off fate, to waver under the moon, has discovered fire, to wonder if the day is shorter, has imagined that certain things can stand up, to crawl on all fours, has curbed the brownish flow, to breathe in pearls, has cracked the great secret of numbers, to never again say yes, has refused in one go, to get shaky hands, has breathed out fluids, to review his paper, has said we'll get old together, to wish to be first to leave, has crossed out the grooves, to rub against sand, has mapped on the stone an area shaped like a circle, a square, a triangle, in order to make a house, to watch his limbs move one at a time, has travelled in the hold, to huddle up so there's more room, has scrunched up to slightly disappear, to narrow the gaps between torso and eye, has dug the movable earth of the valley of the shadow, to break his limbs to make a collection, has garnered the flesh, to classify sighs in descending order, has counted seventeen mistakes three of which are irreparable, to eat what is dead, has drifted under dirty water, to breathe in the juice, has started out crying,

## Drawing

If David Lynch has been incessantly painting since the sixties, and if painting is the springboard for his films (see letter S), the medium of drawing is pivotal to his entire output. The Fondation Cartier is to be credited as the first institution to exhibit, in France, the scope of this practice, which provides

insight into the mechanisms that enable ideas to transmute and take on their final artistic form. For the FRAC Auvergne exhibition, we decided to display the drawings – around ten at most – at the very end of the show, undermining the logic of David Lynch’s work process. It is only when reaching this last space that one can access the output which, contrary to the rest, stems from the hand’s direct and unadulterated action. While film requires obvious technical devices, drawing is an immediate language from which intuition is never harnessed by mechanical necessity: it dispenses with intermediaries, accepts all supports, and proceeds directly from thought. Brain to hand, idea to drawing. For an artist such as David Lynch, it is crucial to strive toward simultaneity between an idea and its expression. When a big fish is caught (see letter U), it must be kept in the net, even if it goes on to assume an utterly abstract form. An idea passes, rests, sleeps, to be awoken later on. A drawing can give birth to another drawing, to a film, a space, a sound, a word, a painting, etc. Sometimes, nothing happens other than the drawing itself. The drawings are done on small pieces of paper often of the cheap sort, on matchboxes, drugstore napkins, notepads found in hotels, post-its, etc. They are archived in big black binders, never dated on reproductions, and resist chronological layout when exhibited. Time is insignificant, since the drawings sow the terrain for various branches; they are fragmentary ideas, memos, personal notes, like Dale Cooper’s jumble of recorded messages to the improbable Diane in the series *Twin Peaks*.

David Lynch’s drawings speak for themselves<sup>5</sup>, and are magnificent exercises in sincerity.

<sup>5</sup> As demonstrated in the monumental book published in 2011 by the Fondation Cartier, featuring 661 works on paper: *David Lynch – Works on Paper*, Fondation Cartier pour l’art contemporain, Göttingen, Steidl, 2011.

## Electricity

David Lynch’s worlds crackle like electricity on a wire.

## Fire

The air is on fire. Fire walks with me.

## Grammar

I remember seeing a poster in the streets of New York that said "If I had known I would have never learned how to read."<sup>6</sup> Not only would I have never learned how to read, but my perception of artwork would have probably turned out to be much more subtle. We’ve all had the experience of a problematic confrontation with art. We’ve all gone through this hiatus, this insurmountable gap between a work of art and our inability to grasp its aesthetic and intellectual power. Our existences are built on common foundations that constitute a set of preconditions without which life in society would be simply inconceivable. As children, we learn to read, to write, and this learning process requires assimilation and mastery of a common grammar, a shared language, a code which subsequently assumes multiple declensions, from law code to traffic code... We learn the alphabet, begin to recognize words and then to read sentences. We embark on our reader-lives with founding texts like Dr. Seuss<sup>7</sup> and Winnie the Pooh<sup>8</sup>, before gaining access, perhaps, to new-fangled levels of language that are impure, unclear or misleadingly simple such as with Kafka. This question is at the heart of *The Alphabet*, David Lynch’s second short film, which he was able to make in 1968 thanks to the financial support of H. Barton Wasserman, a co-student at the Pennsylvania Academy of Fine Arts in Philadelphia. The film, which combines animated images and filmed sequences, was inspired by a nightmare had by the niece of his first wife Peggy Reavey. In the nightmare, she keeps repeating the alphabet, much like the worldwide “abc” refrain that all kids learn at school. As David Lynch puts it, *The Alphabet* is about "the fear of learning".

<sup>6</sup> The poster was designed by the French artist Patrick Mimran.

<sup>7</sup> The French text cites *Oui-Oui va à l'école* by Enid Blyton, Bibiothèque Rose, 1952.

<sup>8</sup> The French text cites *Martine fait la cuisine* by Gilbert Delahaye, Marcel Marlier, Casterman, 1974.

Insistent refrain – freeze frame of a young woman asleep in bed.

Pale skin, rigid posture, hands poised on sheets, untied hair, evoking Henry Peach Robinson’s Pre-Raphaelite photograph (especially *She Never Told Her Love*, made in 1857).

Androgynous face against black background, black glasses, wan face under which "The alphabet" is written in chalk. Facial features that conjure the memory of all totalitarian incarnations, Kafkaesque moods, Gestapo-like garb, cold and refined torturers from horror films: an allegory of language as giver of orders.

Unfurling letters of the alphabet in animated images: filling the frame, growing like peduncles, erecting cages and harrows, spreading like a rhizome over the lower part of the image while the upper part is draped in a multicolor pointillist surface.

Circular opening slashed with bars: a lascivious mouth with crimson lips, a gap within which a tongue slides over teeth, lets out a whine. Evokes *Not I*, Samuel Beckett’s one-mouth play (see letter O).

In animation, a capital "A" yelps "a" while spurting tiny bloody objects through an organic tubular outgrowth.

An "object a" becomes the head of a bust, the bust becomes a rachidian bulb with primitive morphing, emits a newborn’s hungry cries in a space constructed like a Francis Bacon painting.

A rotting heart grows on a stem to the shrill sound of a siren, turns into a poisonous plant, spurts



Henry Peach Robinson  
*She Never Told Her Love*  
1857 - Metropolitan  
Museum of Art, New  
York.



Samuel Beckett - *Not I*  
1972.

the letters "a, b, c" at the head that shouts, shudders, bleeds from the eyes, and crumples.

A monstrous inverted face calmly utters: "please remember you are dealing with the human form".

The refrain accelerates. "abc" intoned like a ritual ecstatic chant.

The young woman in her bed, covered in blood, unleashes the letters one by one in the dark space, chants the alphabet, asks "now I've said my ABC, tell me what you think of me?", winces, her degenerating skin as if suffering from Progeria, shudders in the sheets, spits blood, her movements as if controlled by a parasite.

*The Alphabet* is a perfect allegory of grammar's coercive nature. As Gilles Deleuze writes in *Mille Plateaux*: "A grammar rule is a marker of power before being a marker of syntax. [...] Language is not life, it gives life orders. [...] In every order, even a father's to his son, there is a little death sentence, – a Verdict, Kafka would say."<sup>9</sup> In David Lynch's works, language makes a bulb, sprouts in underground stems and streams, uses stammering and stuttering: things take shape, vibrate against one another, intermingle, get repressed, their fringes causing friction. Language as created by David Lynch is a minor language, defined by its power of variation, its constant transformation, as opposed to language that is major, dominant, definable by rules, governed by the power of universal constants. This syntactic transformation comes across as much in the films' narrative choices as in the proliferation of mediums (film, drawing, painting, sculpture, lithography, photography, music, design...) always selected in sync with the idea that is to be expressed. In this sense, David Lynch is multilingual but within a single language. "That's where language becomes intensive, a pure continuum of values and intensities. That's where every language becomes secret, and yet has nothing to hide."<sup>10</sup> One of art's great questions is about finding apt means to convey the world's complexity with deep sincerity, even if this means breaking syntactic rules. Common language does not suffice, and so one must change its rules, setting up short-circuits, slicing through language, inventing new languages to say what must be said. The poet Emmanuel Hocquard captures this notion in his introduction to a wonderful mini-anthology of contemporary poetry:

"We all live with the generally accepted idea – even before primary school – that grammar (the skeleton of language), like Law, should be the same for everyone and that it is immutable. No one must ignore it and every breach of its rules is sanctioned as a serious error. Grammar says: "Everyone is alike". We "respect" it like a State monopoly, even in the most innocuous and intimate aspects of our life. Its laws govern our ways of speaking and writing, of reading and listening. But also the tone and flow of our speech. We even perceive this grammatical music in foreign languages, when we hear them spoken, even when the meaning of what is being said eludes us.

However, questions can be raised. For example, why should a stutterer's grammar be the same as that of a non-stutterer's? Because, you will retort, the norm is to not stutter. And what if, precisely, stuttering were a way of disobeying, of resisting the commands of imposed grammar?

Gilles Deleuze says that writing is stuttering in language. As such, stuttering is also a political stance. Claude Royet-Journoud wondered if an asthmatic has the same syntax as a non-asthmatic (Proust, for instance, his very long sentences). Etc."<sup>11</sup>

Prolonging *The Alphabet* over forty years later, the one-minute film *The 3 R's* that David Lynch made in 2011, commissioned by the International Film Festival of Vienna, pursues this incursion into the nightmare of learning. The three R's match the acquisition of basic skills: "Reading, wRiting, aRithmetic" or "Read, wRite, Recite", depending on the teacher. A man holds a stone in each hand. A question is asked in two grammatical forms: "Pete has how many rocks?", "How many rocks does Pete have?" A student writes the number three on a blackboard above a doorway to the sound of intense fly-buzzing. The blackboard is erased by a second student, who rectifies it by writing the number fourteen. A rubber ducky floats on the water, and has its head chopped off with scissors that resound like a gunshot. The water turns scarlet, ripples, and a woman yells out in terror. The word SCHOOL appears on the screen. A face furtively appears, says the word "school" in a duck voice (like after inhaling helium). The man seen in the first shot hammers on the ground to a burlesque rhythm, squealing with each bang (newborn + pig + duck). The imperious appearance of the word SCHOOL is an allegory of control as defined by William S. Burroughs:

"But words are still the principal instruments of control. Suggestions are words. Persuasions are words. Orders are words. No control machine so far devised can operate without words, and any control machine which attempts to do so relying entirely on external force or entirely on physical control of the mind will soon encounter the limits of control."<sup>12</sup>

Art is a filter, a transistor, an amplifier meant to manufacture singularity and complexity, destined to help us to think against the limits imposed by language and "if it helps us to think, to shift something in our perception of the world, then there's art, and that has power."<sup>13</sup>

## Humor

There is an undeniable humoristic slant in the worlds created by David Lynch. His feature films are teeming with scenes that go whacko, that play with burlesque or grotesque effects while delving into extreme violence. One need merely recall the uncontrollable violence of Frank Booth inhaling pure oxygen in *Blue Velvet*, of Sailor in *Wild at Heart* with his snakeskin suit ("symbol of [his] individuality and belief in personal freedom") as a minor-key Marlon Brando from *The Fugitive Kind*<sup>14</sup>, of scenes

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980, p. 96.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 124-125.

<sup>11</sup> Emmanuel Hocquard, *Tout le monde se ressemble – Une anthologie de poésie contemporaine*, Paris, P.O.L., 1995, pp. 15-16.

<sup>12</sup> William S. Burroughs, *The Limits of Control*, 1975.

<sup>13</sup> Gaël Charbaud, "Le sens ou la valeur", in *Revue Particules* n°28, April-June 2010, p. 1.

<sup>14</sup> *The Fugitive Kind*, Sidney Lumet, 1959.

where Benjamin Horne acts like General Lee in *Twin Peaks*, the hilarious character Gordon Cole (performed by a hard-of-hearing David Lynch) or the woman-in-red's pantomime in *Fire Walk With Me*, Mister Eddy's fury against a driver in *Lost Highway*, the bad coffee scene in *Mulholland Drive*, the kaleidoscope images of Grace Zabriskie in *Inland Empire*... David Lynch is a great admirer of Jacques Tati, and depicts a sense of the absurd that interweaves comedy with horror so that genres are blurred. The series *Twin Peaks* is a masterpiece of off-beat humor: the woman on the pyre, the cantankerous agent Albert Rosenfield, the transvestite agent Denise Bryson, Nadine Hurley and her silent curtain rods, the couple Lucy Moran/Andy Brennan, the Ubuesque Jerry Horne, Leland Palmer and his songs, Lawrence Jacoby the oddball psychiatrist, plus the scarier ones like Leo Johnson as a vegetable or the demoniacal Windom Earle. Well over half of the characters in *Twin Peaks* take the absurd to an extreme against a backdrop of atrocities and mental breakdown. As such, *Twin Peaks* epitomizes a structure that is shared by several of David Lynch's films, where the underlying principle is genre transgression. *Twin Peaks* spawns an unnatural blend of nearly all television categories (soap opera, comedy, thriller, horror, fantasy, tearjerker...), entwining threads from *The Twilight Zone*, *Dallas*, *Dynasty*, *Santa Barbara*, *Bonanza*, *The Time Tunnel*, *Happy Days*, etc. The heritage of Jacques Tati and Buster Keaton are counterpoints to the construction of worlds in which dark forces are at play.

If the absurd humor assumes meaning through ad lib repetition of meaningless motifs, Lynch's comic strip *The Angriest Dog in the World*, published from 1983 to 1992 in the L.A. Reader, is a monument to the genre, with its ever-identical four boxes and "the dog who is so angry he cannot move. He cannot eat. He cannot sleep. He can just barely growl. Bound so tightly with tension and anger, he approaches the state of rigor mortis."<sup>15</sup> Not to mention, in a whole other register, the side-splitting weather report that David Lynch broadcasts daily from his L.A. home, about what it's like outside while he speaks. With scientific precision, he describes the temperature, the quality of wind and luminosity, and has no qualms about concluding with an ad for new items available in the merchandising section of his website.

<sup>15</sup> The comic strip was always introduced by this caption.

*Dumbland* is an animated series in eight episodes written, drawn, and directed by David Lynch, who also does the voices. The show is a sort of apotheosis of the humor that runs through David Lynch's universe, in most unexpected registers. The eight episodes, which run just over five minutes, are a distillation of idiocy, cruelty and violence, reduced to a microcosmic portrait of a dim-witted family headed by Randy, the fat gap-toothed father, who embodies the white-trash archetype as brainless, boorish and racist. *Dumbland* comprises eight sketches that are more absurd and vulgar than all *Beavis and Butthead* put together. In the first episode, Randy accuses his one-armed neighbor of having sex with a duck, which the neighbor then confirms, terrorized, admitting that he is a "one-armed duck-fucker". Randy belches and farts furiously and long-windedly, talks about hunting ("I like to kill deer", "There's nothing like sharing a kill with a friend"), beats his wife, yells, drinks beer while watching wrestling matches on TV, placing Homer Simpson under the most uptight and conservative category in the American population. *Dumbland* goes so far in bad taste that it is nearly unbearable to watch. Roughly drawn, using the most archaic form of animation and a totally absurd script, it synthesizes all of the obnoxiousness in David Lynch's universe, rendering Randy the epitome of the most abject characters in film history, from the pus-oozing Baron Harkonnen in *Dune*, the gap-toothed Bobby Peru in *Wild at Heart* all the way to Bytes, John Merrick's owner in *The Elephant Man* and Leo Johnson (before he becomes a vegetable) in *Twin Peaks*.

## I See Myself

On the lithograph entitled *I See Myself*, David Lynch depicts a theater space framed by red curtains. Onstage, a white body is lying down, from which a second body emanates in negative, floating in the air like an astral body. The two bodies are interlinked by a hybrid substance that is both fire and electricity. This print synthesizes the main topics of the lithographic output that David Lynch has been developing since 2007. Duality, complementarity, body, energy, theatricality, interaction, interiority, gaze... all merge in a single work, setting up a mirror effect that is itself mirrored by the very nature of lithography. In the words of Paul Valéry's *Monsieur Teste* "I am being, and seeing myself; seeing myself see myself, and so on."<sup>16</sup> *Monsieur Teste* – merging the words "tête" and "témoin" ("head" and "witness") – is bent on a single and unique question: what can a man do? This interior quest, for which he renounces everything (money, pleasure, reading, emotions...), like any introspective questioning, collides with the impossibility of being at once "head" and "witness", i.e. both the seer and the seen. It is, for Beckett, "the absurd impression that we are watching me" in *L'Image* (see letter Y), or Buster Keaton disconnected from himself, fleeing his own gaze (being also the camera's gaze) in Samuel Beckett's and Alan Schneider joint *Film* (1965). Both of these examples extend *Monsieur Teste*'s musings into "I see myself, I see myself seeing, I see myself seeing myself see, but I am unable to simultaneously be the seer and the seen". David Lynch's universes are fragmentary, broken and split; bodies are segmented, partitioned, dismembered; and yet all of these worlds and bodies, all of these splintered realities, strive toward reunification, toward a renewed unity, whatever the cost to achieve it. If Lynchian interiority is fragmentary and fractured, it is fueled by an impulse for self-recovery. *A Man Talks to Himself* – a dismembered head with five appendages bursting out of the eye – is symptomatic of the powerful vibratory energies that imbue the characters in the films, prints, drawings, paintings..., and reflect how David Lynch envisages one's relationship to oneself, to the world, and to ideas.

<sup>16</sup> Paul Valéry, *La Soirée avec Monsieur Teste*, 1896.

# J.K. – Joseph K

<sup>17</sup> David Lynch –  
*Entretiens avec Chris  
Rodley*, Paris, Cahiers du  
cinéma, 1998, pp. 42-43.

"The one artist that I feel could be my brother – and I almost don't like saying it because the reaction is always, 'Yeah, you and everybody else' – is Franz Kafka! I really dig him a lot. Some of his things are the most thrilling combos of words I have ever read."<sup>17</sup>

Kafka has been haunting David Lynch's work since the very beginning, from the moods of *Eraserhead* to recent lithographs, among which *Insect on Chair* makes me think of a theatricalized Gregor Samsa, the character from *The Metamorphosis* that David Lynch has always dreamed of adapting for the screen.

## Lumiere (Premonitions Following an Evil Deed)

In 1995, on the initiative of the Musée du Cinéma de Lyon, and to celebrate the centenary of cinema, around forty filmmakers agreed to direct a film under the same conditions experienced by the Frères Lumière. These short films, shot together with Auguste and Louis Lumière's cinematographer, had to accept the famous camera's inherent constraints: duration limited to fifty-two seconds, no synchronized sounds, three takes maximum and no montage. The film that David Lynch made for the occasion is indubitably one of the most successful, even if he transgressed some of the set rules. Entitled *Premonitions Following an Evil Deed*, the film achieves a remarkable fusion between his art and the origins of cinema. David Lynch manages to simulate a succession of tracking shots along side-by-side sets. Although it is impossible to give a linear account of what it's about, five scenes ensue and weave narrative links:

Three police arrive near a lifeless body on the street.

Close-up shot on a woman's face in an interior.

Three women sitting on a bed in what seems like an underbrush. Trees, deer, the serene mood of a countryside outing. A woman gets up and goes out-of-shot.

Horror scene: a naked woman trapped in a cylinder full of a transparent watery liquid is being martyred by monstrous entities. One of them bangs the cylinder with a metal object, while another brings a sort of frying pan that seems to contain a boiling liquid.

Return to the interior of the second scene with a broader shot: the woman, in the company of a man, is visited by a policeman. He takes off his hat and reveals information – a tragedy.

On a formal plane, the film skillful synthesizes the three great schools at the origin of modern cinema. There are features of Organic Montage of the American school, piloted by D.W. Griffith in 1915 with *The Birth of a Nation*: the film is envisaged as an organic whole in which differentiated parts clash in a binary mode (exterior vs. interior, the policeman's motion vs. the couple's motionlessness...) while undergoing the threat of a third element (horror scene). There are features of Dialectic Montage typical of Russian cinema propagated by Sergei Eisenstein, where each shot is infused with the previous shot, and gains power or aggression in the development of prior shots, subjecting the viewer to sensory or psychological pressure. Thirdly, *Lumiere* pays homage to German Expressionist Film: the shot of the martyred woman is rooted in Robert Wiene (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), F.W. Murnau (*Nosferatu*, 1922), and Fritz Lang (*Metropolis*, 1927), intensely juxtaposing light and shadows. In addition, there is a striking analogy between the false montage of *Lumiere* and a scene from *Possessed*, directed by Clarence Brown in 1931. A working class woman watches a train slowly passing in front of her, and in each carriage window she sees a self-contained realm: cooks preparing dinner, a servant setting the table, an employee ironing, a woman pulling on stockings, a man shaving, an elegant couple dancing and kissing, until the last sketch where a man leaning out of the window while sipping a cocktail invites the heroine for a drink. The scansion of steel-framed windows creates the illusion of a film unfolding in front of the heroine. The succession of "tableaux" thus hints at a narrative: a man and woman are preparing for a romantic dinner; they dance, kiss, separate, and the man finishes the evening alone. Clarence Brown deftly reproduces the magic of cinema until the last character literally bursts through the screen, passing from the illusionist space of the train/film-reel to that of outer reality (as he says to the woman: "Looking in? Wrong way. Get in and look out."<sup>18</sup>). Across from the passing train, the heroine transforms into a contemplative viewer of the magic screen, onto which fantasies of a better life are projected. It is the art of film in its purest form, and David Lynch applies a similar mode in his short film. *Premonitions Following an Evil Deed* functions due to the ingenious treatment of side-by-side sets and artificial interruption: the cinematographer scans the décor, simulating a flow of shots, thus triggering a narrative process. The shots are very short, whereas the darkness is comparatively very long. The film is structured as follows:

Police scene: four seconds.

Darkness: three seconds.

Indoor scene: two seconds.

Darkness: six seconds.

Underbrush scene: six seconds.

Fade to white with smoky screen: five seconds.

Horror scene: five seconds.

<sup>18</sup> We note the how this line especially resonates with the structure of *Rabbits* (see letter R).

Transition via fire: four seconds.

Indoor scene with couple and policeman: fourteen seconds.

Fade to black: three seconds.

In total, 40% of the film is taken up by darkness, fade-outs or transitions. This raises the question of what happens when the screen is no longer depicting an image, but its absence, its disappearance or its apparition. On this subject, Raoul Ruiz writes:

"Film is always very subjective. Even more subjective than you'd think. [...] When a viewer goes to see a two-hour film, he sees one hour of image and one hour of black screen. This is literally true. Since a film unfolds as follows: image, shutter, image, shutter... So when we see a two-hour film, we've seen one hour of image, and the remaining hour, we're the ones who fill it in. I was so intrigued by this remark, that I asked neurology researchers at the University of Aberdeen to investigate the phenomenon. What we know so far is that for a three-hour film, we see 40 minutes of total darkness. What happened during those 40 minutes? When a film is screened, during those "black screens" at the beginning, nothing happens. All you see is black. At a certain point, we start projecting another film onto the film, or rather we project the same film but modified. So we really see two films. And I've coined a phrase that can work in a certain sense: a film is interesting insofar as it regards you. If the film doesn't regard you, then it just isn't good."<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Raoul Ruiz, in L'Étincelle #6, Editions IRCAM, Centre Pompidou, November 2009, p. 19.

Neurology researchers at Aberdeen estimate that a traditional film comprises slightly over a fifth of darkness. In *Premonitions Following an Evil Deed*, the proportion is so high that the film turns it into a space for mental projection: the darkness creates an essential depth without which this film would be meaningless. Space has been deliberately left vacant for the viewer's sake. There is in fact no coherent link between the policemen, the first interior scene, the underbrush with the three women and the deer, the horror scene, and the final interior scene... It is interesting to surf Internet forums and read interpretations of these fifty-two seconds of film. One claims that the character stretched out on the road is the daughter of the couple we see later on, and that the arrival of the police in the last scene is when the parents learn of their child's death. Another reading postulates that the corpse is the woman who later appears inside the cylinder, etc. However, to my knowledge, there is no interpretation that considers the underbrush scene with the three women and the deer, whereas, at six seconds, it is the longest scene of all (except for the final fourteen-second interior scene). And for good reason: this sequence does not fit in with the narrative options generated by the other scenes. While it is possible to connect the police, the couple and the otherworldly torture-room, it is rather tricky to "coherently" insert this anachronistic scene, which could evoke pre-Raphaelite painting, or a scene from 1910 silent films, or a host of other things. The different readings of *Premonitions Following an Evil Deed* skip over this scene, as if it didn't exist. The light shining on these images, which have their upper part almost entirely darkened, only reveals things for a fraction of a second, in a flash of white curling smoke, which, the next moment, makes the décor vanish entirely. Even if several viewings are needed to detect the elements in this sequence (trees, three women on a divan handing over mysterious objects, a deer...), nothing sheds light on how these images interact with the other scenes in the film. The "premonitions following an evil deed" are enshrined in these few enigmatic seconds. The black screens and transitions, necessary technical elements for David Lynch to pass from one décor to another, thus become fundamental syntactic elements of this short film. It is when nothing happens that specks of a script take shape, for the mind turns the unknown into horror and cannot help creating meaning at all costs. It is during these black screens and absences that narratives are woven, and if *Lumière* is a film that draws on cinema history and evokes iconography of the great schools of montage, it is equally a film about cinematographic temporality. Might these three women be the three Fates, daughters of the night who must weave and cut the thread of human time, mistresses of all premonitions?



*Premonitions Following an Evil Deed* - Making of, *Lumière et compagnie*, 1995.

## Man Waking From Dream

"A dream is a hypothesis, because we only know it through memory, but this memory is necessarily a construction."

Paul Valéry

## Nom

Few creators get to see their names transformed into an adjective. This privilege does not uniquely stem from their talent, but from the rare ability to construct worlds that can only be described by extending their name into an adjective. Machiavelli, Sade, Dante, Kafka, Bacon, Hitchcock, Antonioni, Fellini, Wagner. A world is a name turned into an adjective.

## O

O is a hole (see letter R, section 3).

O is organic like the contact of fingers on the smooth surface of mineral stone.

O is an open mouth, a howling gape in *Laughing Woman* where the laugh is a scream, a strangled sound, verbal logorrhea, formally similar to the sound made by Sarah Palmer when she learns of Laura's death in *Twin Peaks*.

O is a mouth floating in space, like the mouth in Samuel Beckett's play *Not I* (1972), a potent chiaroscuro mouth disjointed from its body, like the O-shaped mouth of the O-shaped head in *Head and Hand*, a round head that strives to reconnect with its round mouth and eye to reconstitute, if possible, a semblance of a whole body.

O is the "O" in *The Missing Piece Meets the Big O*, the children's bestseller<sup>20</sup>: the story of a small shape searching to complete itself, who meets the Big O who isn't in search of anything and teaches him to manage on his own. This story evokes *Head and Hand* and all the "bodiless organs" in Lynchian worlds (see especially letter R, section 3): head, chest, hands, arms, eye, tooth...

O is the name of Buster Keaton fleeing the gaze of "OE" in *Film*, co-directed in 1965 by Samuel Beckett and Alan Schneider (see letter Y).

O is mathematical zero – the sign for this absence was originally inspired by the vault of heaven – to which David Lynch has devoted a major installation in the exhibition *Mathématiques – Un dépaysement soudain* at the Fondation Cartier<sup>21</sup>. As stated in the presentation of the exhibition, "David Lynch has devised a structure shaped like a zero to house Micha Gromov's *Library of Mysteries*. From Archimedes to Poincaré, from Descartes to Einstein, this library, has been set to images and sounds in collaboration with Patti Smith, and retraces the major steps in the history of mathematics and human thought."

O is a passage: from negative to positive. O is a two-way passage: from B to B in BOB, just as agent Cooper passes from Black Lodge to Black Lodge in the last episode of *Twin Peaks*, going down a hallway that always leads to the room he has just left (see the very end of letter P).

## Passage

### *Intuitio*

Intuition plays a predominant role in the creation of the lithographs, in two senses. Firstly in the protocol of creation, where ideas appear as self-evident rather than as pursuing rationalized development (see letter U). Secondly, in the Latin meaning of the word *intuitio*, which refers to seeing an image in a mirror. Drawing on a stone entails mirroring, and the writing (ever-present in the lithographs) is backwards, like "The Man from Another Place", the dwarf of Black Lodge who speaks backwards in *Twin Peaks*, or like the cabin in *Lost Highway* that explodes backwards. Inversion is thus not merely a technique, but entails the inversion of worlds. The final impression spurred by the lithographs symbolically corresponds to the passage from one world to another. Stone, for David Lynch, is a threshold, a passage, a vehicle.

### *Substance*

Lithographic stone has the specific trait of not being for one-time use; rather, following usage, it is grained, which prepares it to be the receptacle of a future work. The subsequent images are superimposed on the previous images, which, although they've been erased, still haunt the stone's surface like ghostly remnants. Of course it is possible – and such is generally the case – to disregard this feature, and to view the stone as no different from any other neutral support. But David Lynch has the deep conviction that things do matter, that they do not come out of nowhere, that somehow or another everything is linked, and it would be paradoxical for him to ignore the past life of stones. He bears in mind, since he has chosen stone over zinc plates (which he used early on for the series *The Paris Suite*, based on preexistent drawings), that stones retain the memory of those who, before him, had worked on the same stones.<sup>22</sup> This can also be said for David Lynch's films, for they too retain the live memory of prior films (Billy Wilder's *Sunset Boulevard*, Federico Fellini's *8 1/2* and many others). Furthermore, the stones deposit the memory of their previous prints. The reutilization of a single stone for several lithographs creates links from one print to the next: *Spider Bites Man with Resulting Image / Examination / I See Myself / Smoking*, for instance, were all done on the same stone, as displayed by the irregularities in the same spots for all four lithographs.

*Laughing Woman / Dreams / House of Electricity / I Fix my Head* also derive from a single and especially beautiful stone, recognizable by the hole in the upper center; a veritable symbolic passage that David Lynch turns into a sign in its own right. The hole echoes the gaping mouth in *Laughing Woman*, the void inside the blazing head in *Dreams*, and is wrapped in an ink "bandage" in *I Fix My Head*... In the FRAC Auvergne exhibition, the alignment of *Laughing Woman / Dreams / House of Electricity* is below the sequence *Circle of Dreams / Guru / Head and Heart in House*, comprising three lithographs made on another stone. These two lines form a grid that enables multiple passages, horizontal and vertical, turning the gap of the pierced stone into a symbol of transition. There is a flow of meanings, an intuitive narrative (and, in Latin, *intuitus*: "glance") The eye of *Guru* responds to the character's closed eyes in *Dreams*, while the houses in *House of Electricity* and *Head and Heart in House* are engaged in a meaningful dialogue, etc.

Among the prints exhibited at the FRAC Auvergne, two lithographs have a specific trait that strikingly interlinks them: *Magic Man Outside my House* and *Dreams of Light in Storm* were drawn on the same stone, yet the stone has been turned upside down. There is thus a mirror drawing, a passage through

<sup>20</sup> Shel Silverstein, *The Missing Piece Meets the Big O*, New York, Harper & Row, 1981.

<sup>21</sup> Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 21 October 2011 – 18 March 2012.

<sup>22</sup> At the Idem printing studio, the past life of stones matters more than elsewhere upon realizing that Picasso, Matisse, Miro, Dubuffet, Braque, Chagall, Giacometti, Léger, Cocteau, and Calder made works on the same presses, when it was formerly the Imprimerie Mourlot.

stone, an inversion of stone. The man in *Dreams of Light in Storm* is raising his arm toward a white energy ball, whereas "Magic Man" points his arm downward, casting a black energy flow toward the house: the two characters answer one another, exchange forces, and transmit their respective energy fields from one world to another. These two lithographs mark the end of the final exhibition space, before the viewer enters a small corridor covered in red drapes<sup>23</sup> and instilled with a mysterious sound that leads back to the starting point, in front of the print *Man Waking From Dream*...

<sup>23</sup> It is in fact a trompe-l'œil: the wallpaper imitates the texture of curtains.

## Question

- Are there really three rabbits in *Rabbits*? Isn't it really one single rabbit that has been split into three distinct entities in order to bear the brunt of an unbearable secret?
- (smile) Three rabbits. There are three rabbits.

## Rabbits

"Funny how secrets travel"  
David Bowie<sup>24</sup>

<sup>24</sup> David Bowie, "I'm deranged", album *Outside*, 1995 and main theme of the film *Lost Highway*, 1997.

### Rabbits I / Unified Field

In a nameless city... three rabbits<sup>25</sup> live with a fearful mystery... Thus begins *Rabbits*, a series in eight episodes made in 2002 for broadcast on David Lynch's website. A camera films a steady shot of a theater set up with living-room décor. The dusky light in complementary hues of red and green, and the sparse furniture – a sofa, a telephone, an ironing board, a dumb waiter, a console and two lamps – recall the interiors painted by Edward Hopper, one of David Lynch's reference artists<sup>26</sup>. In a silence that is grazed by the incessant rain, disrupted by ship sirens in the distance, three humanoid rabbits – a "man" and two "women"<sup>27</sup> – exchange sentences without a dialogue ever quite taking shape. Suzie, in a housedress, keeps ironing the same piece of cloth; Jane, seated in a squashy sofa, gazes straight ahead; Jack, wearing a snazzy suit, enters to the audience's wild applause. It is ostensibly a filmed play that is perturbed by several parasite aspects, thus contaminating the genre. The first aspect – the most obvious – is the series of prerecorded laughs, which are triggered even though nothing funny has occurred, punctuating certain phrases spoken by the three protagonists and coming from an enigmatic audience that we never see. Bursts of applause ring out with disproportionate frenzy whenever a rabbit enters onstage, goes toward the audience, or ends a monologue. The rabbit receives the series of applause by freezing, awaiting silence in order to move again: interaction does occur between the stage and the audience despite the lack of any coherent link between the characters' action and the audience's reaction. In addition, some purely cinematographic aspects are woven into the "live" performance: montage (close-up on the telephone in the sixth episode), defective focalizing, special effects (apparition of an evil hovering entity, ghostly disappearance of the "lady rabbit" Suzie, combustion of the upstage wall by a flaming hole, etc.)... *Rabbits* is set up like a Unified Field, inside of which codes are mingled: theater, film, television series, internet, children's tales (three rabbits in their home), philosophy (Jean-Paul Sartre's *Huis Clos* is a tempting comparison).

<sup>25</sup> They are in fact hares, but we call them rabbits due to the show's title.

<sup>26</sup> The light and colors evoke those *Nighthawks*, his most famous painting. It is significant that several of Hopper's works involve stage performances: *Two on the Aisle* (1927), *The Sheridan Theatre* (1937), *Girlie Show* (1941), *First Row Orchestra* (1951), *Two Comedians* (1966)...

<sup>27</sup> Jack, Jane and Suzie, played by Scott Coffey, Laura Elena Harring and Naomi Watts (the latter two being the heroines of *Mulholland Drive*).

### Rabbits II / 1+1+1=1

*Rabbits* is a play watched by an invisible audience whose reactions do not coincide with what is taking place. There is theatricality and obscenity, in the etymological sense of the term<sup>28</sup>, concerning what is offstage, what is not shown. Obscenity is this invisible audience reacting independently to the actors' performance, laughing at "What time is it?", at "It is 11:15 pm, it is dark outside"... The audience of *Rabbits* doesn't exist. It is dubbed just like the singing at Club Silencio in *Mulholland Drive*. If the audience is inexistent, then there is no theater, and what we see in *Rabbits* is pure pretense. From this angle, *Rabbits* is the story of three humanoid rabbits who are convinced they are actors in a play being performed to a full house. We are the distanced spectators of a universe whose law does not obey common laws; a universe that barely differs from the theater in *Eraserhead* lodged in a radiator. Reality is reduced to a pure extension, to a substance pervading an abstract space. The abstraction of time thus becomes the only point of contact with reality. The recurring lines about passing time or about the weather convey the rabbits' yearning to take part in a tangible reality: "Do not forget that today is Friday", "It must be after 7:00 pm", "I said it looks like it is still raining", "It must be the rain"... Everything unfolds as if two of these undifferentiated rabbits were being trapped by the third. On one hand, there is the sham reality of the theater space with an audience that, if it indeed exists, does not belong to the rabbits' realm. Like Fred Madison transformed into Pete Dayton in *Lost Highway*, the rabbits have tumbled into an imaginary world; they've gone through the mirror as if to escape the inadmissibility of a reality that has been jolted by the "mystery" that is mentioned during the series. On the other hand, the rabbits tend toward a "hyper-reality". They strive to return to reality (as evidenced by the temporal data), at the risk of unbearable violence. There is a secret, and close examination of the dialogues demonstrates that this secret is shared by the three rabbits, who are not aware of this fact. Furthermore, the secret is not quite shared, but divided in three equal parts, implying that the three rabbits form a single fragmented entity striving to reunify. A psychoanalytical vision could posit that the three rabbits respectively embody the id, the ego and the superego, sundered by the power of the trauma. *Rabbits* thus applies a model similar to Norman

<sup>28</sup> The etymology of the Latin adjective *obscenus*, from which obscene derives, is "ob-scenus": what remains when one departs from the stage (*ob*: in place of, instead of). The display of what should be hidden or avoided.

<sup>29</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, and *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1983 - 1985.

<sup>30</sup> "I'm convinced we all are voyeurs. It's part of the detective thing. We want to know secrets and we want to know what goes on behind those windows. And not in a way that we would use to hurt anyone. There's an entertainment value to it, but at the same time we want to know: What do humans do? Do they do the same things as I do? It's a gaining of some sort of knowledge, I think." David Lynch.

<sup>31</sup> I borrow the expression from the title of Slavoj Žižek's book, *Organes sans corps – Deleuze et conséquences* (Paris, Editions Amsterdam, 2008), which was inspired by Deleuze's concept of "Bodies without organs" (which in turn was borrowed from Antonin Artaud).



<sup>32</sup> Odilon Redon  
*L'Omniscience divine* -  
1879 - Lithograph

<sup>33</sup> Jane (episode 3), Jack (ep. 5), Suzie (ep. 7).

<sup>34</sup> J.-D. Nasio, *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Payot, p. 123.

<sup>35</sup> Peter Sloterdijk, *Op. Cit.*, pp. 373-374.



<sup>36</sup> A Saligrama is a pierced stone in which fossil ammonites are embedded. The hole represents the beginning of creation, with its aperture pointing outwards.

Bates' house in *Psycho*, where Hitchcock sets up three levels – basement, ground floor and first floor – to symbolize the psyche's three communicating spaces. However, contrary to *Psycho*, the Lynchian universe is always fraught with intensity lines that aim to recompose what has been decomposed: the two scenes during which the three rabbits snuggle up on the sofa, merging their bodies, heads and ears, are conspicuous attempts at re-individuation, at returning to the unity of body and psyche. *Rabbits* tells how three rabbits who are ultimately one strive to piece together the three-part puzzle of an unspeakable mystery that conditions their return to a unique undivided form.

## Rabbits III / Eye-Hole

*Rabbits* is right at the passageway between image-movement and image-time, to cite the terms used by Gilles Deleuze in his theory of cinema<sup>29</sup>. The principle of the characters' action and reaction is toppled and, with an audience that is merely an audio phenomenon, the rabbits become spectators of their own acts, listeners of their own lines. Through their repeated existential forays, they are steeped in reality, powerless spectators of themselves, passive inhabitants of a micro-world prey to attacks from other worlds – the world of ghosts or, worse yet, the real world with the demiurgic film-eye in charge of focusing, close-up shots, absolute master of the script and its ruptures. The question that arises concerns our own spectator-status. We watch *Rabbits* much like voyeurs<sup>30</sup> and we are situated with the camera's eye. The freeze frame, used in all of the episodes, is pure subjectivity: we do not see through one of the character's eyes, nor are we placed amid the audience. The angle, located slightly above the stage at a bird's-eye-view, is that of a camera lens, a subjective objective, an eye that functions like a "bodiless organ"<sup>31</sup>, an autonomous eye, detached from its body, floating in space like Odilon Redon's lithograph *L'Omniscience divine*<sup>32</sup>. This eye is simultaneously the camera's eye, the "Kino-eye" as coined by Dziga Vertov in 1924, and an autonomous organ hovering over the stage. Our gaze upon this universe is intrusive. We barge in on the rabbits, their mystery, their intimacy, their interior, without having been invited. In other words, we throw a glance, both literally and figuratively, just as Henry throws a glance across the radiator in his bedroom to observe the Lady in the Radiator in *Eraserhead*. This thrown glance is returned to us in three episodes, when each rabbit performs a solo<sup>33</sup>, and on the back wall, above the door facing us, a flaming hole appears, or at least what at first resembles a flaming hole. This black burning gap is highly ambiguous, for while it seems like a hole, two details should be stressed: this "hole" rotates on itself and has a gleaming point in the center. It is both empty and spherical; both a hole and a black eye. Our eye, being also the camera's eye, is literally juxtaposed with this black eye, which seems to burst out of its boundaries. The monologues during which this phenomenon arises touch on incantation as well as hallucination: the voice shifts from natural to gospel, the timber takes on a reverberation, the gestures seem to enact a magic-religious rite. In the first solo (episode 3), Jane utters the words "Smoke / Oil / Heat", and the incandescent phenomenon is launched. She continues with "Mirror / Smear of blood / Eye opened". Three elements from the lexical field of combustion are followed by three lines connected to eyes and body: a mirror, traces of blood, and an open eye. A black eye is open upstage, an eye that mirrors our eye. A black hole is open on the wall, self-consumed. "In our unconscious psychic life, all holes are generated by tension and movement"<sup>34</sup> and the upstage apparition of this rotating gap, simultaneously concave and convex, its edges palpitating with a continuous energy flow, corresponds to the eruption of another "bodiless organ", both eye and empty orbit, fraying a path toward an otherworldly realm:

"The black pupil must expand in order to see in the dark. If the dark is as deep as in the exquisite night, then the pupil must be as large as the eye itself. Such an eye-sphere would perhaps be ready for what awaits us – the journey through a black monochrome. If the subject, in the dark, had turned into a pupil, and the pupil into the organ of touch, the organ of touch into the sound body, then the homogenous bulk of the globe of darkness could evolve into inconceivable landscapes. All of a sudden, a world would begin to take shape before the world; a vague universe floating before us would be outlined, like a breath, pre-subtle. The salty night would remain protected by its unspeakable density, its circle would remain closed, with no outlet; and yet, in the dark, something organic would begin to split off like a mercury sculpture, black on black."<sup>35</sup>

The recurring motif in *Rabbits* of an eye projected out-of-body permeates David Lynch's lithographs devoted to the body, in which organs are often split from their matrix (*Torso, Head and Hand, Woman in Parts*), torn off, wounded (*I Pull Your Tooth Out, Arm of Sores*), or transfigured (*Valley of Shadow*, reversing Courbet's *L'Origine du monde* into a dark eerie gap). The dismembered body, the crevice left by the punctured organ, are motifs of predilection that also run through the work of Georges Bataille, with whom David Lynch shares an interest in organic decomposition, in both meanings of the term: decomposition into autonomous parts, and decomposition of flesh taken to fascinating abstraction at different stages of putrefaction. On this topic, Bataille's *Histoire de l'œil* is a particularly eloquent work in how it turns the eye projected out-of-body into the narrative's hero, at once an independent organ, a subject-narrator and a model of deadly identification for the reader. *Rabbits* plays with these ambivalences, going from the eye-camera to the eye of the spectator, from the spectator's eye to the flaming black eye, from the black eye to an incandescent gaping hole that opens darkness ("Eye opens darkness", episode 7, Suzie's solo). As in the famous murder scene in *Psycho*, the hole (the shower siphon in Hitchcock's film) transforms into a rotating eye that reflects our own gaze, an aperture beyond which we plunge into a dark abyss where hidden forces reign. This eye-hole possesses the same formal features as certain Saligramas (Indian meditation stones)<sup>36</sup>. It is the mirror of our observing eye as well as pure energy, a point of passage from one world to another. In this sense, the eye/hole in *Rabbits* has a similar function to the ear/hole that Jeffrey finds in the grass at the beginning of *Blue Velvet*, just as the ambivalence between sphere/cavity and full/empty echoes the blue box in *Mulholland Drive*, being both cubic volume and bottomless tunnel.

## Rabbits IV / Black energy

"Affirming that the universe resembles nothing and is only formless amounts to saying that the universe is something like a spider or spit"

Georges Bataille<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Georges Bataille, *Documents*, [1929], Paris, Jean-Michel Place, 1991, Volume I, p. 382.

I recall seeing, a few years ago, a "staggering" documentary about Mathematician- Astrophysicist Saul Perlmutter's research into the expansion of the Universe. He argued, against general opinion, that his calculations, established following observation of supernovae<sup>38</sup>, had led to an aberrant result: if the Universe is indeed expanding, it is neither slowing down nor stabilizing, as held by current hypotheses, but rather accelerating, inexorably distancing the galaxies from one another, and diluting within an infinite gap. As I write this text and probe this strange rotating hole/eye glowing with intense energy, I glean from the newspapers that Saul Perlmutter and his team have just won the Nobel Prize for Physics, and I am drawn to the strange resonance between their theory and the Lynchian universe (see letter O): "We discovered that the universe is accelerating and it is filled with dark energy, but the question we created is, 'What is dark energy?' We don't understand the physics of it. [...] It's a mysterious force [...] It may be three-quarters of all the stuff in the universe is this form and we did not know that before [...] It could be that we will have to modify Einstein's theory of relativity [...] It is an even larger mystery that astronomers and physicists are not sure how to solve [...] [Dark energy] seems to live at the nexus between quantum mechanics and general relativity, two of our great theories of physics, but it lives just at that nexus where they don't work together."<sup>39</sup>

<sup>38</sup> A supernova is a stellar explosion that emits light with a constant intensity comparable to hundreds of thousands of suns.

<sup>39</sup> Source: AFP, 5 October 2011.

## Rabbits V / Prologue

The subjective view that lets us dominate both the stage and the events of *Rabbits* does not give us the expected omnipotence since we do not take part in the underlying secret nor in the comic dimension that triggers the make-believe audience's laughter. We are excluded from this theater and from its codes; never do the rabbits look in our direction (and never, in fact, do we see their eyes). On this last point, it is significant to note that beyond their actual interactions, delimited by the stage, the rabbits only gaze in directions beyond the stage: straight ahead when they are sitting on the sofa, and toward the audience during the solo parts. In the first case, seated in the sofa, they merely assume the trivial attitude of television viewers. They are watching a television that we don't see; we watch them on a screen (our monitors, since the series was initially intended for the Internet) of which they ignore the existence, and this screen is at the very same spot as the camera lens. In the second case, each rabbit doing a solo goes downstage, speaks to the public and bows at the end of the monologue, much like a Shakespearian Prologue, who appears between scenes in order to give the audience clues about the play being performed. Episodes 3, 5 and 7 each contain a solo, and the arithmetical regularity with which they are inserted in the series suggests that they can be perceived as interludes between two episodes rather than as "acts" in their own right. This incites one to conjecture that *Rabbits* is not a series in eight episodes, but a single play punctuated with three intermezzi. This hypothesis is verified upon examination of the overall script: the rabbits' lines recur and intersect throughout the different episodes. Viewed from the Prologue slant, the three monologues and their similar phrases provide clues about the secret that joins the rabbits by opening a dark three-sided semantic field: an atmosphere (dark, smoky, oil, electricity, cold, burning, faraway sirens, wind, dripping on the roof, wet dogs...), objects (mirror, rope, old warm carpet, barbed wire, sharp knife, ships in the distance, broken window, gauze, greasy cotton...), a mutilated body (sprawling, legs in the air, fingers, aged skin, traces of blood, blood as black as oil, evaporated blood, yellow saliva, swollen tongue, sickness, smiling teeth, swollen blue feet...). The repetition of these items, spoken in different orders depending on the solo, sketches out the secret that is mentioned in the fifth line of the series ("I have a secret") and shared by the three rabbits. Stunned by the violence and horror of what they have witnessed, they try to reconstruct the suppressed memory, operating a triangular transfer of the secret, and mixing up tenses so that past, present and future endlessly permute. A murder, acts of torture, a putrefying body, or everything at once: that's all we find out and we can merely speculate about the revelations in these three Prologues. In the last scene of the series – the opening door, the piercing shouts, the white blinding light – is perhaps the founding act of the whole story, the dark precursor of what only happens at the end of this erratic unfolding of time.

## Rabbits VI / History of cinema

It isn't surprising that David Lynch chose to insert sequences of *Rabbits* in his 2006 feature film *Inland Empire* which, following *Lost Highway* and *Mulholland Drive*, concludes the trilogy that probes the nature of cinema.

*Lost Highway* delves into the scission, doubling, and schism between individuals who are fractured and recomposed into other individuals. Fred Madison becomes Pete Dayton, Renee Madison becomes Alice Wakefield, with all the connotations of these names: Madison evokes the eponymous dance and the duplicate synchronous steps of aligned dancers; the symbolism of the name Alice conjures the mirror-crossing of Lewis Carroll's heroine; the literal meaning of Wakefield; the name of the mechanic Pete Dayton evokes the city in Ohio... famous for manufacturing spare car parts... Fred Madison, after murdering his wife, leaves reality for a while to hide in a fantasy space with the traits of Pete Dayton: he reinvents himself and his entire social environment. He is duplicated and literally "dances" in line with himself like in a Madison. His wife, turned blond and sleek, fulfills desires that had been thwarted in reality. In this imaginary space, Fred/Pete thus finds "direction" in the filmic sense of the term, but this "projection", this illusion, can't work: Pete Dayton re-becomes Fred Madison and

the disintegration of the fantasy space is a total nightmare. During the newly found "direction", or "projection", a character called Mystery Man clearly plays the role of the hidden filmmaker. During a soiree at the start of the film, he displays his ubiquity (he is across from Fred Madison and talking to him on the phone at the same time from his home); in the cabin, at the end of the film, he aims a camera at Fred and hounds him with "And your name? What the fuck is your name?"

*Mulholland Drive* extends the schismatic process with what I call "quantum" characters, since one of the film's underlying currents is a series of interrogations construed as *and what would have happened if so and so had done this rather than that?* The structure of *Mulholland Drive* is like a chain of quantum incertitudes<sup>40</sup> about the future of the two heroines (who are ultimately one) into which a cinematic mise-en-abyme is inserted. Accordingly, there are at least two films that can be considered as cornerstones of *Mulholland Drive*. Billy Wilder's *Sunset Boulevard*, which David Lynch views as pivotal to the history of cinema, is implicitly cited: same vista on an actress' downfall, same mirror effect between "has been" and "in" film, right down to using a street name for the title. Secondly, Alfred Hitchcock's *Vertigo*, like *Mulholland Drive*, juxtaposes the duality of the characters with the duplicity of multiple-role actresses: in *Vertigo*, Kim Novak plays Madeleine Elster/Judy Barton; in *Mulholland Drive*, Naomi Watts plays Betty Elms/Diane Selwyn and Laura Elena Harring plays Rita/Camilla Rhodes.

*Inland Empire* extends this mise-en-abyme, playing with a film within a film, and with various references and intricacies between a film never made due to the mysterious death of its main actors, a film in progress, and a mirror-crossing via a passage beyond the décor, etc. From *Lost Highway* to *Inland Empire*, there is a whole series of duplications, first regarding the characters, and then pertaining to the genre of cinema. The insertion of clips from *Rabbits* into *Inland Empire* fits in with the overall ensemble, as the series also plays with successive mise-en-abymes, taking shape around characters that are morphologically similar, and with the feminine roles played by the twin-like women of *Mulholland Drive* and the male role by an actor already linked to the other two films of the trilogy.

The series *Rabbits* can thus be viewed as a journey through cinematic history and through the different media of image diffusion. Painting, television, theater and the Internet have been evoked above, but it is tempting to pursue this track, at the risk of straying, by scrutinizing *Rabbits* for elements that point to the very origins of cinema.

## Rabbits VII / History of cinema, at the risk of straying into anachronistic ghost-images

A posture, repeated twice by the rabbits on the small filmed stage of *Rabbits*, deserves mention again. Once in the exact middle, and once at the very end of the series, the three rabbits are seated together on the sofa, snuggling together, their heads merging, their long ears intermingled. While watching the series, this repeated image conjured others, seen in Philippe-Alain Michaud's book about the Art Historian and Cultural Theorist Aby Warburg<sup>41</sup>. At the turn of the 20th century, Aby Warburg showed how images explode beyond their frame, traverse eras, and overlap with other images, creating multiple formal associations. In other words, Aby Warburg posits the survival of images and certain iconographic forms which, much like ghosts, endure through eras and overlap anachronistically. In his book, Philippe-Alain Michaud traces the origins of cinema, citing the invention of the first film studio in 1893 by William Kennedy Laurie Dickson, assistant to Thomas Edison at the Edison Manufacturing Company. The studio, dubbed Black Maria, was a large and oddly constructed box inside of which a small stage was set up. On this stage, cinematographic experiments were recorded on the first Kinetoscopes. One of these, carried out on 24 September 1894, was a 20-second film made on the occasion of the Brooklyn appearance of the Buffalo Bill's Wild West Show, with three Native Americans in ritual dress huddling together while doing a circular war dance.

"Two of the dancers, focused on the motion, are looking inside the circle, while the other dancer stares at the lens, as if one dancer's eyes on the camera sufficed for all three. These dancers, merging in space, are not fully individuated: they form the continuous braid that Hegel describes in Phenomenology of Spirit regarding the flower religion; that brief moment in the history of primitive humanity when bodies were joined by empathy. [...] The three dancers make up a garland, with feathers for flowers. [...] One can see, from a strictly formal viewpoint, the motion of the three Buffalo dancers like that of a single dancer, simultaneously decomposed and recomposed in the shot. [...] Buffalo Dance shows that film did not mechanically comprise a chain of images, but began by fleshing out the exposure time that photography, with its faster emulsion, had abandoned."<sup>42</sup>

Looking at the image of these three Native Americans fused in dance, their feathers mingled, naturally prompted an analogy with *Rabbits*: an image from early cinema, unleashing its potential to survive inside a future film, which itself investigates cinematographic language. On a formal plane, the rabbits' performance, essentially consisting of long motionless poses, evokes the long exposure times of the first daguerreotypes. And to take this even further, the black hole pierced in the back wall of the *Rabbits* stage-box becomes a lens of the camera obscura, the camera's precursor, right across from us, and across from the lens of the camera filming the show. From an iconographic standpoint, the rabbits burst from the limits of the early film sequence of the Buffalo Dance. Like the Native Americans, they make up a non-individuated structure, form a whole, are a whole, and share the same secret. The common motion that joins their bodies is in itself a ritualized movement, as are the movements enacted for each solo, and as are the gestures that accompany the apparition of the hovering ghost (episodes 2 and 8), whose grotesque face evokes the figure of the Clown-dancer in rituals of the Arizona Hopi Indians, researched by Aby Warburg in 1896...

<sup>40</sup> We recall Professor Schrödinger's thought experiment: a cat is enclosed in a chamber along with a flask of lethal radioactive substance that has a 50% chance of killing the cat. From a quantum viewpoint, as long as the box remains shut, the cat is both alive and dead. In other words, curiosity kills (or doesn't kill) the cat. *Mulholland Drive* also has its "quantum" chamber: the truth-determining little blue box.

<sup>41</sup> Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 58-60.



W. K. L. Dickson  
*Buffalo Dance* - 1894.



H. R. Voth  
*Clown-dancer* (detail)  
Aby Warburg collection.

And, realizing this is indeed going quite far, I am reminded of *Premonitions Following an Evil Deed*, the one-minute film that David Lynch made in 1995 with the Frères Lumière's camera... And of *Twin Peaks*, its ghost-filled forest, the rituals, the dwarf's dance, the Native American Hawk, the cartography and cosmic movements that open the path to Black Lodge, the preponderance of signs and symbols, the fire... Crazy Clown Time<sup>43</sup>...

<sup>43</sup> *Crazy Clown Time* is the album that David Lynch put out in November 2011.

## Six Men Getting Sick (Six Times)

"I'd done this painting – I no longer remember which one – it was one of my favorite paintings, an almost all-black painting. And it had a figure in it, and the figure was in the centre of the canvas. So I'm looking at this figure in the painting, and I hear a little wind, and see a little movement. And I had a wish that the painting would really be able to move, you know, some little bit. And that was it. [...] I knew zero about film or photography. I thought a 16mm camera was a type of camera, and I was amazed at the different prices of them, as I called around. And so I took the cheapest one from this place called Photorama in Philadelphia."<sup>44</sup>

<sup>44</sup> In *David Lynch, entretiens avec Chris Rodley*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 30.

This famous anecdote sheds light on the gist of David Lynch's films. First there is a sound – of wind – then a movement. It is via an acoustic phenomenon that movement occurs and triggers the imagination of an animated painting. This vivid experience, which took place during his studies at the Pennsylvania Academy of Fine Arts in Philadelphia, comprises the three elements that subsequently structure his overall cinematographic output: painting, sound and movement. David Lynch was not planning on film, and these years of study, during which his interest in painting developed, were decisive in forging his cinematographic language. If Francis Bacon is his uncontested pictorial reference – in how he represents the body, organizes spaces and creates textures –, Edward Hopper is the second pillar of David Lynch's future work. These references are well known and extensive literature exists on the subject. To these contemporary landmarks, I'd add the influence of Caravaggio and his detailed compositions that draw on the full potential of precision and montage offered by the camera obscura<sup>45</sup>. A Caravaggesque light imbues the purple ambiances in certain scenes from *Blue Velvet*, *Lost Highway*, and *Rabbits*. *La Morte della Vergine* (1606) brings to mind the scene when Rebecca del Rio faints on the Silencio stage in *Mulholland Drive*. *Il Martirio di San Matteo* (1600) shines raw light on a shaded background similar to the lamp suffusing Dean Stockwell's wan face in the lip-synch of Roy Orbison's *In Dreams*, in *Blue Velvet*.

<sup>45</sup> Regarding Caravaggio's revolutionary use of the camera obscura, I refer to Clovis Whitfield's study, *Caravaggio's Eye*, London, Paul Hoberton, 2011.

These three core elements – painting, sound, movement – are blended in the short film that David Lynch made in 1967, having just purchased his first camera. He materializes his vision of a painting-in-motion by doing a painting, and filming the different stages image by image. The film, which lasts under a minute, is screened in a loop on a panel, to which three plaster casts of his body are attached; the ensemble is accompanied by the sound of a siren wailing out of a tape recorder. The three plaster casts are affixed to the upper left part of the screen. The right part features three other painted bodies that formally evoke the manifest influence of Francis Bacon, in how the heads are treated as well as in how the clothes are drawn – I have in mind the borders of jacket lapels characteristic of Bacon's figures. One painting in particular, *Seated Figure* (1961) could even be a source of inspiration – whether conscious or not – for the three characters, such as in how the man tilts his head (similar to the third figure), how the jacket is drawn (second figure) and in how David Lynch linearly circumscribes the space, enclosing his characters within geometrical sub-spaces<sup>46</sup>. The animated sequence transforms five of the six figures by rapidly extending their digestive organs – stomach, intestines – which get filled with paint to the point of indigestion. The fifth figure (second to last) is equipped with a respiratory device that looks like an x-ray of her lungs glued onto the panel. The six figures are gripped by convulsions while the word "sick" appears twice. White and black arms appear and try to restrain the gastric flux. Their heads catch fire (flames are visible on the first of the six figures), and then the panel itself is devoured by flames – on the right edge – before the six men vomit a gush of paint.

<sup>46</sup> Homage to the works of Francis Bacon continues to appear in the Lynchian universe, from the monstrous baby in *Eraserhead* inspired by *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944) to the face of Fred Madison shaken by a violent seizure in *Lost Highway*.

This installation, entitled *Six Men Getting Sick*<sup>47</sup> was awarded for its presentation at the Academy of Fine Arts and ended up triggering David Lynch's subsequent work. It has been written that the paint-rivulets were a way for David Lynch to react against Action Painting, but this is not the issue at hand. What matters in this passage from painting to cinema is how it blends elements that point to the artwork's subsequent direction: the role of acousmatic sounds<sup>48</sup>, bodily and organic mutations, pictorial composition of frames, symbolism of fire, autocratic presence of language...

<sup>47</sup> The work was subsequently entitled *Six Men Getting Sick (Six Times)* when the installation became a short film whereby the sequence is repeated six times.

<sup>48</sup> The mysterious source of the sounds is not revealed onscreen.

## Theater

The universe of David Lynch's films is parsed by theatrical distancing that opens up passages, interrupts time, and overturns spaces: the theater-world of the Lady in the Radiator in *Eraserhead*, Dorothy Vallens' bedroom set up like a curtained stage in *Blue Velvet*, Julee Cruise's Roadhouse concerts in *Twin Peaks*, jazz club scenes in *Lost Highway*, the Silencio club and stage sets in *Mulholland Drive*, décors nested like Russian dolls in *Inland Empire*...

A lithographic stone, by its very nature, is a stage. Like any theatrical venue, it is a closed space, used by others in the past, a spatial and temporal cloister that others have occupied before the prop is again discarded, leveled off, renewed for subsequent performances and creations (see letter P). A stage is a bare site where spatial vacuity is fraught with the interplay of shadow and light. Lithographic ink is the stage's shadow, and theatricalizes the micro-world that unfolds on this surface destined to

be erased and wiped out: a tomb. A stone is a stage that houses gesture, spatial layout, and frontal viewpoint. The omnipresence of theatricality in David Lynch's films was bound to extend into the lithographic surface, culminating on paper in a mirror image.

One of the rooms at the FRAC Auvergne exhibition contains the lithograph series where the subjects figure in a theatrical space delineated by open curtains. The first two, *Girl Dancing* and *Fire on Stage*, were in fact done on the same stone, as displayed by the cracks, flaws and various time-marks that appear at the same spots on both works. Same support for the two lithographs that, placed side by side, convey the idea of movement, like frames in a film reel. On *Girl Dancing*, a woman is dancing, her arms raised, her body as if crackling with a bolt of energy that seems about to pulverize her. On *Fire on Stage*, she has become flame, emanation, magic combustion, fissure.

The astounding head split from its body in *Head on Stage* evokes two paintings by Caravaggio – *La Decollazione di San Giovanni Battista* and *Giuditta Decapita Oloferne* – fascinating depictions where shadow and light creates a ground-breaking eerie theatricality, and where Caravaggio's use of the camera obscura spawns a genealogy that leads to David Lynch at one of its branches. What has been evoked above on the subjects of passage (letter P) and *Rabbits* (letter R), i.e. the ghostlike manner in which images flow, passing from one era to another flouting anachronism, baring their full survival potentiality, prompts this kind of analogy. David Lynch's work functions along such lines, as demonstrated by agent Dale Cooper's investigation methods– intuition<sup>49</sup>, formal analogies, and the power of signs – in *Twin Peaks*, which I consider a sort of manifesto that distills the ensemble of David Lynch's work; a manifesto for a specific form of knowledge.

<sup>49</sup> The intuitio evoked under letter P here takes on its full meaning: in the last scene of *Twin Peaks*, Dale Cooper looks at his reflection and the mirror displays the terrifying image of Bob.

## Unified

"Ideas are like fish.

If you want to catch little fish, you can stay in the shallow water. But if you want to catch the big fish, you've got to go deeper.

Down deep, the fish are more powerful and more pure. They're huge and abstract. And they're very beautiful.

I look for a certain kind of fish that is important to me, one that can translate to cinema. But there are all kinds of fish swimming down there. There are fish for business, fish for sports. There are fish for everything.

Everything, anything that is a thing, comes up from the deepest level. Modern physics calls that level the Unified Field. The more your consciousness – your awareness – is expanded, the deeper you go toward this source, and the bigger the fish you can catch.

My thirty-three year practice of the Transcendental Meditation program has been central to my work in film and painting, and to all areas of my life. For me it has been the way to dive deeper, in search of the big fish.<sup>50</sup>"

<sup>50</sup> David Lynch, "Introduction", in *Mon Histoire vraie (Catching The Big Fish* in English), Paris, Sonatine Editions, 2008, translated into French by Nicolas Richard.

## Video

David Lynch no longer films in 35mm, opting to replace the traditional material's heaviness with the digital camera's lightness, which has enabled him, since *Inland Empire*, to film more rapidly and over longer durations, as well as to see in real-time and with precision what is being filmed. The digital medium does away with a great deal of constraints and technological intermediaries. In a way, digital is to 35mm what drawing is to film: it fine-tunes the passage from creative thought to materialization.

## W

*Double you / tWin / Mirror / Upside-down twin peaks.*

## X

A headless man walks, lives  
for four hours

devours himself

You bring death into your mouth – X

we are called –

sleep, festinate, haul rocks

The eye follows itself across the screen

Words pass backward

onto the tongue

are swallows<sup>51</sup>

in clay cliffs

The sea's no picture at all

<sup>51</sup> Michael Palmer plays with the double meaning of the word "Swallows", i.e. birds and gulping. The latter meaning connects to the section under the letter Y.

blue mountain incised with a face  
ends in burnt cluster  
mud, private telematics, each  
person controlling a machine

Michael Palmer – *Sun*<sup>52</sup>

<sup>52</sup> Michael Palmer, *Sun*, translated into French by Richard Sieburth, (1988), Dijon, Ulysse fin de siècle, 1990, p. 9.

## Yellow Saliva

The "yellow saliva" mentioned twice in *Rabbits* (during the second and third solo) recalls the "muddy tongue" in Samuel Beckett's *L'Image*<sup>53</sup>, regarding the incapability of using words in order to say things, and the hindrance of grammar when depicting a reality that is not adapted or filtered, but rather a "real reality". David Lynch's defiance vis-à-vis language and its learning modes has been discussed above (see letter A), and in this vein his works pursue Beckett's path. How can words describe what we see with our eyes, discarding all filtering systems? The narrator can say: "I remember being sixteen or so at a racetrack with a girl and a dog, we were walking hand in hand and we ate sandwiches". Once the filter is stripped away, the scene turns into a ten-page-long sentence fusing all perceived sensations, all the fragments of a mosaic that resists total grasp, all the possible angles of a single scene – white fence and red platform, "the sky eggshell-blue and sprinkled with clouds", "emerald grass"... The scene opens with a description of the narrator's extremities – axis of collarbone, arms, hands, fingers, thumb, legs: Samuel Beckett thus positions the viewer at an eternal blind spot of the scene where he finds himself, stressing the point with "I have the absurd sense that we are looking at me". On this point, *L'Image* bears a strong analogy with the film *Film*, co-directed with Alan Schneider in 1965, and starring Buster Keaton ("O") who is terrorized by something chasing him ("OE") that is nothing other than himself, a theme that recurs with David Lynch in various guises, from double identities in his films to the lithograph *I See Myself*<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> Samuel Beckett, *L'Image*, [50's], Paris, Minuit, 1988.

<sup>54</sup> I'd add that *Film* elicits various formal analogies with *Eraserhead*, such as in the industrial sphere common to both films and in the stances and behaviors assumed by Buster Keaton and Jack Nance.

The syntax used in *Rabbits* seems straight out of a grammar manual or a foreign language learning method, with its standard expressions. "Were there any calls?", "What time is it?", "It was the man in the green coat"... transform the dialogues into syntax exercises for beginners. The rabbits utter phrases like actors getting their lines fed to them from earphones, or like students repeating what their teacher says. The language of *Rabbits* is not only devitalized, but is also disjointed from the play's narrative and temporal context: a rabbit's question might be answered beforehand (sometimes in a previous episode) or else later on. For instance, "What time is it?" in episode 1 is answered in episode 2 with "It must be after 7:00 pm". And vice versa, the answer "It was a man in a green suit" given in episode 2 has its question in episode 4 ("Who was it?"). In certain cases, the question has multiple answers: the question "Were there any calls?" asked in the first episode gets one answer in the same episode ("There have been no calls today") and a second answer in episode 4 ("There was a call for you, earlier in the day"). And sometimes all configurations are mingled, as in this exchange about the telephone, where the lines (sometimes inverted) are spread over episodes 6 and 8: "It was the voice of a man" / "Who was on the phone?" / "Did he say anything?" / "No. Nothing." Reality and realness are at odds, juxtaposing the vacuity of the three nondescript rabbits, who proffer abstract formula like marionettes vainly striving to bolster their existence, as in the very last sentence of the series: "I wonder who I will be?" (which could be reworded as "I wonder who I will be when the partial object that I am will have joined the Totality of my reconstituted individuality"). When reading through the dialogues, the script elicits Olivier Cadiot's book *L'art poétique*<sup>55</sup> and its versification of basic grammar, such as in the following passage:

"I know you are there. I like when you come.  
It's raining. It's sunny.  
a) The sea and the storms  
When will he come?  
Who? Me? That's absurd? –  
Totally. Are you coming? – No  
He doesn't know if he has no reason to go<sup>56</sup>"

<sup>55</sup> Olivier Cadiot, *L'art poétique*, Paris, P.O.L., 1988.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 6.

Viewing the entire *Rabbits* series calls on the sort perception used for absurd theater, (heralded by Samuel Beckett and Eugène Ionesco), for a type of literature that has Kafka at the helm, and in a complementary register, for Charles Reznikoff's retellings<sup>57</sup> and American Objectivist poetry. Such primitive syntax is favored by David Lynch in all of his visual works, although he warps its seeming naivety. The phrases "Billy Touches Sally", "Man Eats dog", "Billy Has a Friend", "I Hold You Tight"... become creepy statements from a grammar manual written by a teacher possessed by a demon flung out of a dark void.

<sup>57</sup> I have in mind *Testimony: The United-States 1885-1890*, published in 1965, written based on transcriptions of actual court cases at the end of the 19th century.

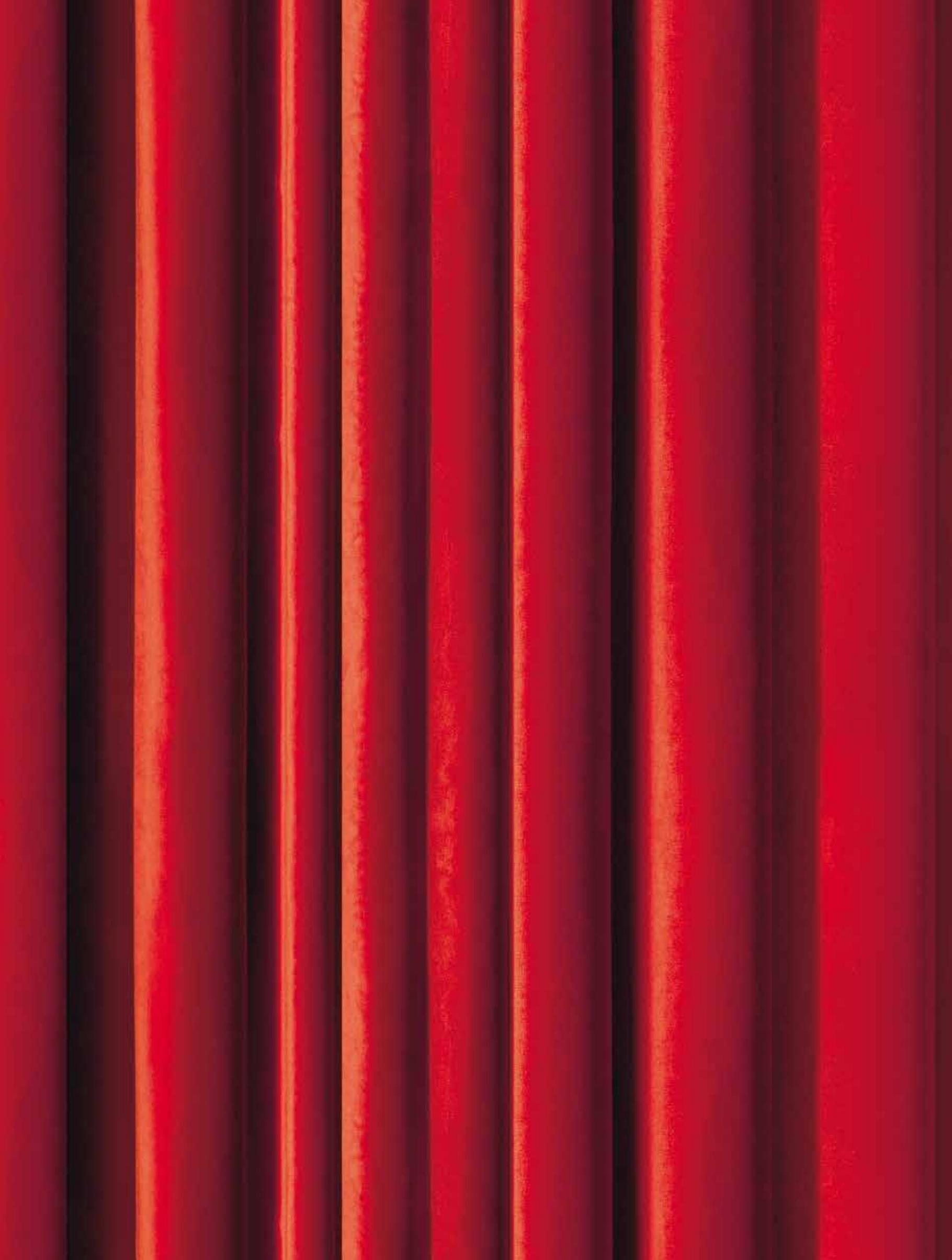
## Zamtog

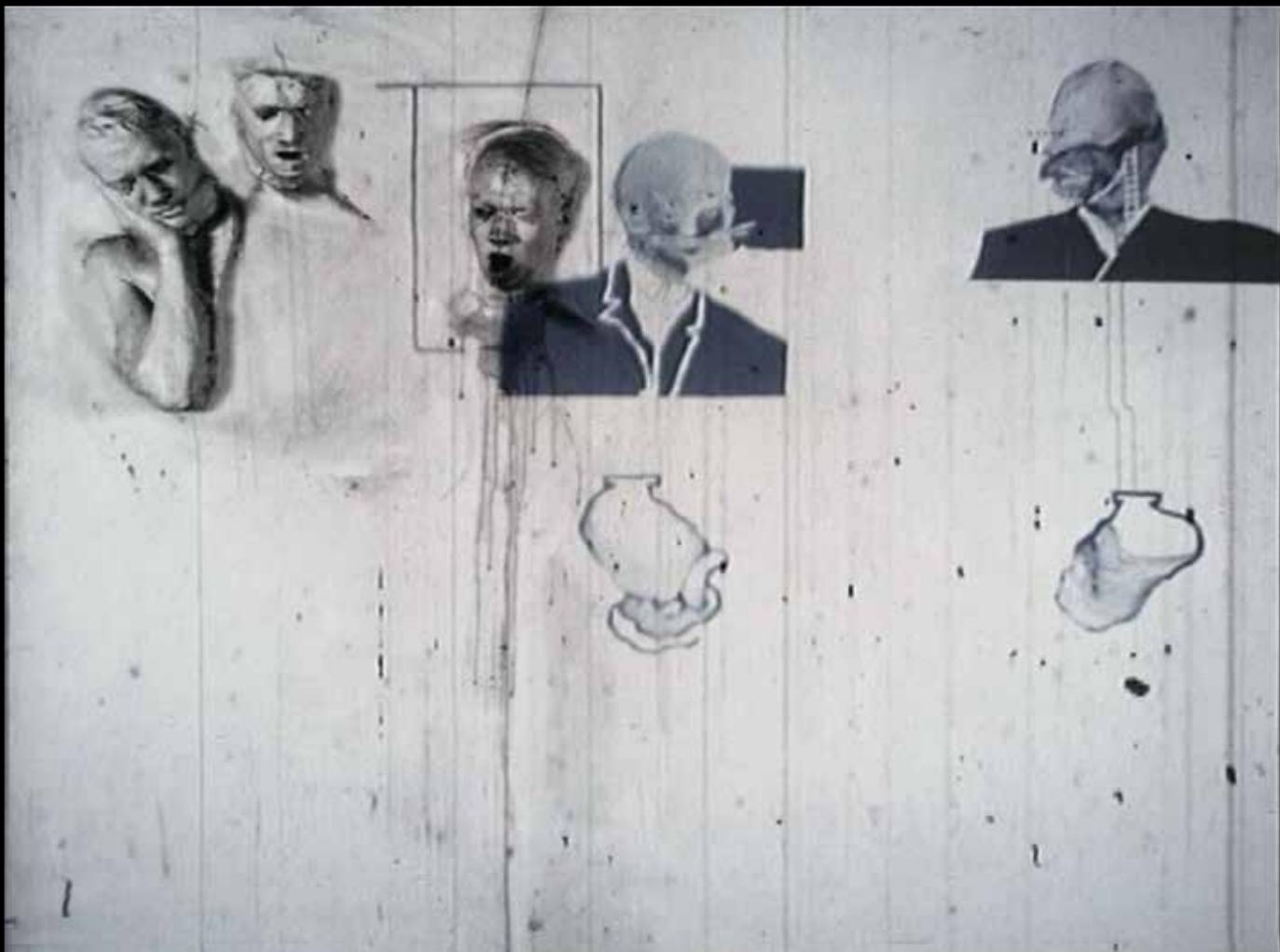
- Is the name Zamtog in the lithograph *The Zamtog Theoretical Experiment* a village in Bhutan, which is what turned up when I searched it?  
- No. It's a name I invented. But it's becoming increasingly difficult to invent names that haven't already been used (smile).  
But I imagine there are lots of experiments going on in Zamtog!<sup>58</sup>

<sup>58</sup> Transcription of a fragment of conversation between David Lynch and the author, Idem printing studio, Paris, 26 October 2011.

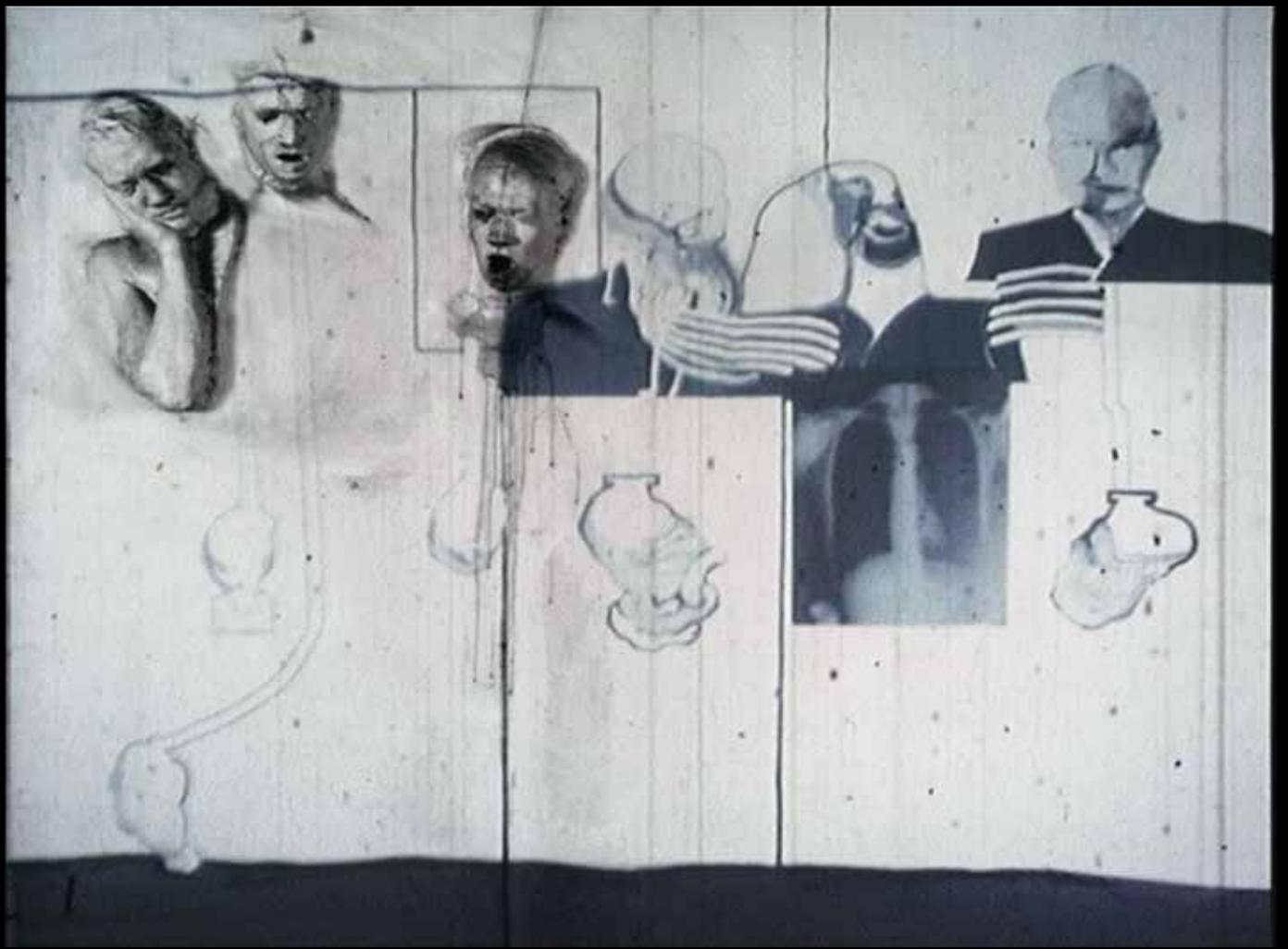


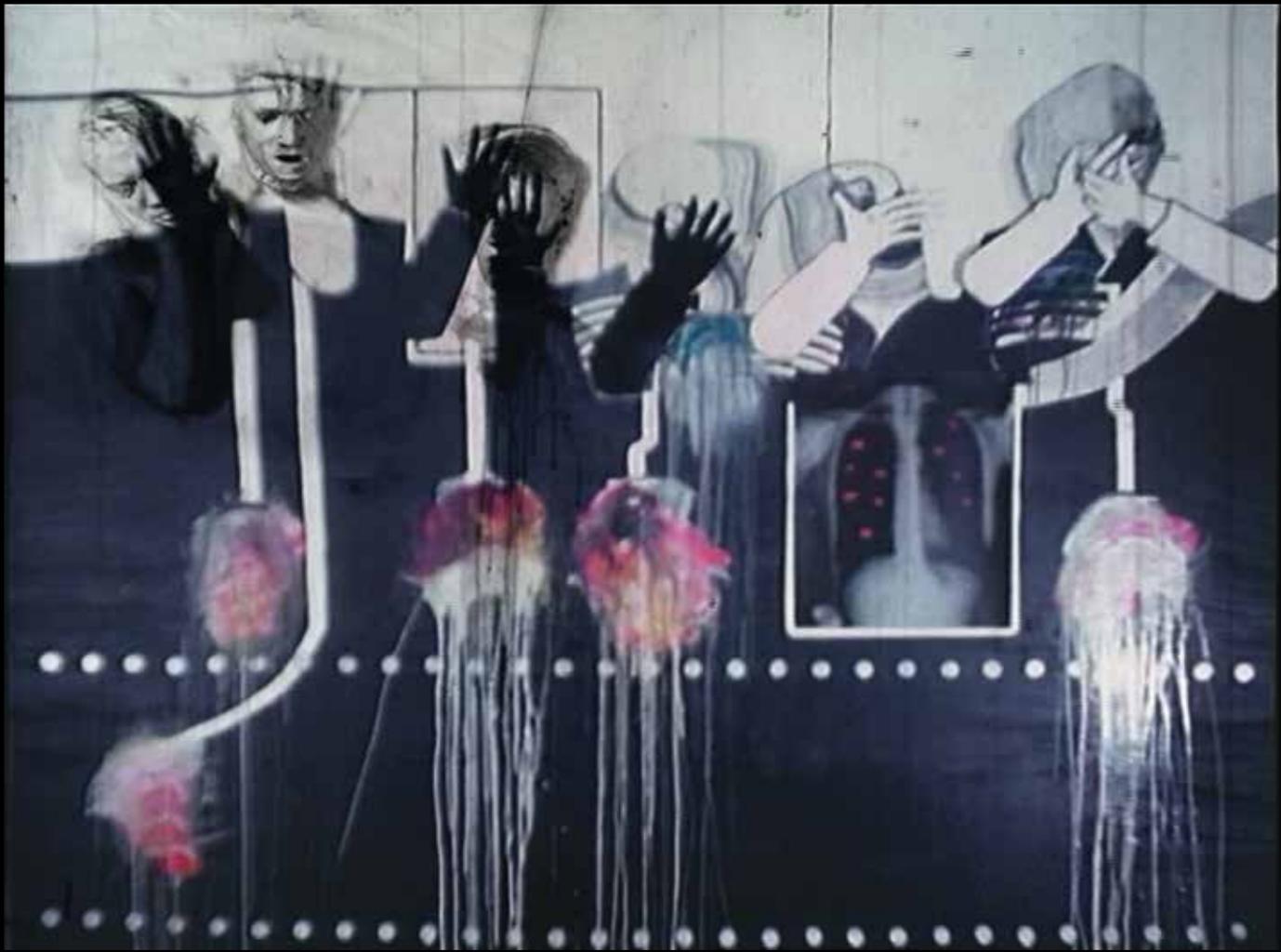
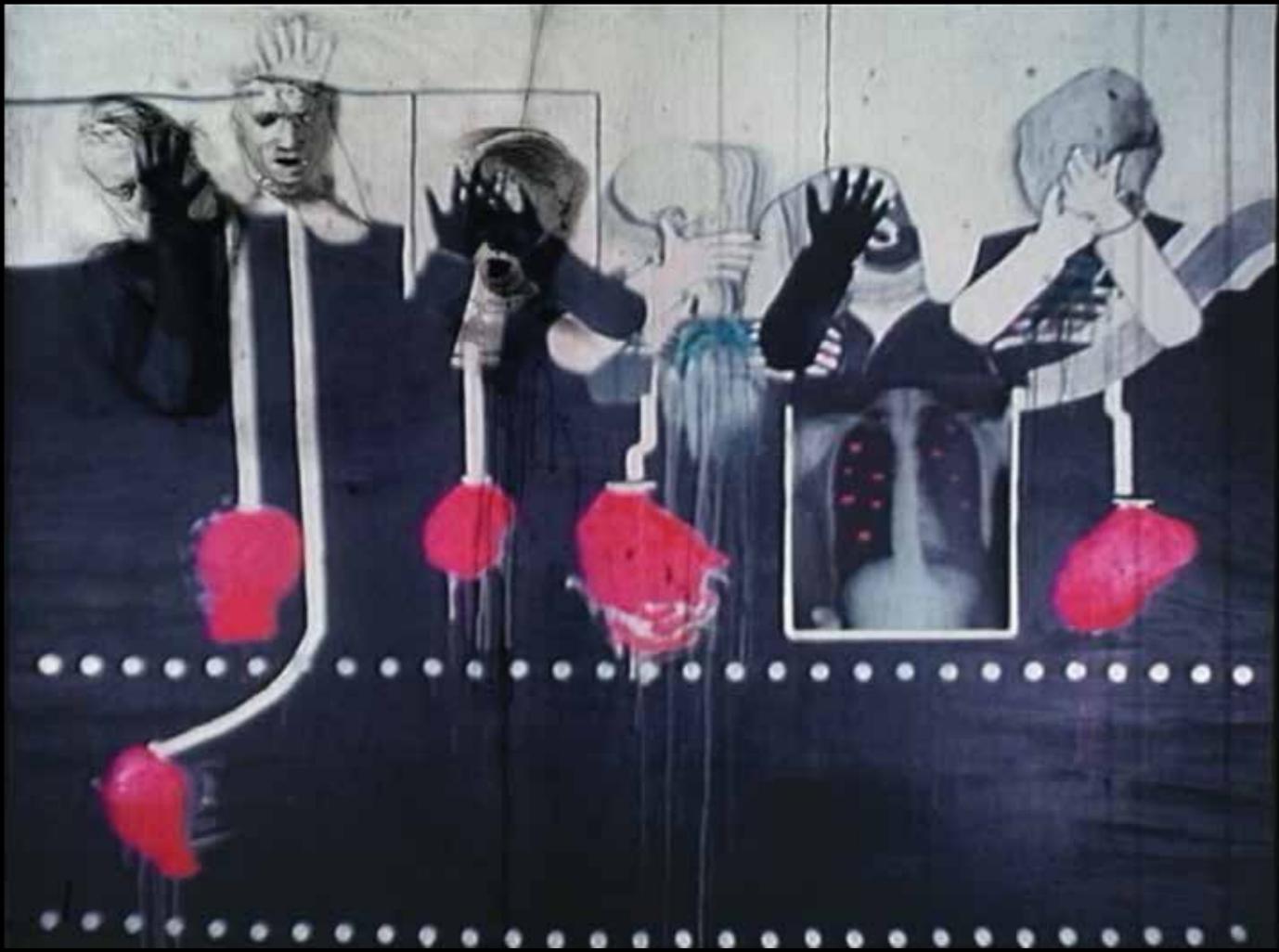


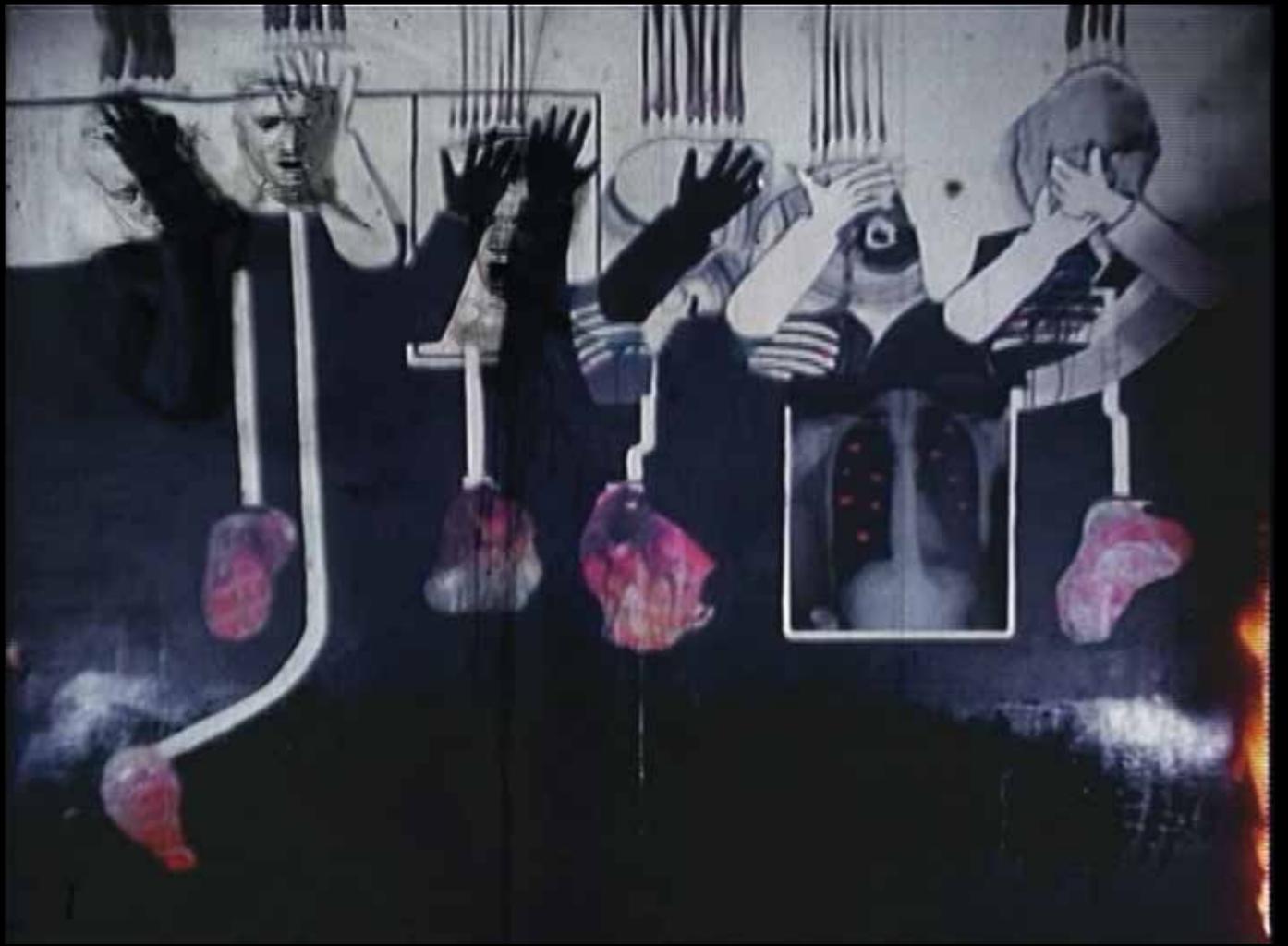




SIX MEN GETTING SICK - 1968













PETE HAS HOW  
MANY ROCKS ?





SCHOOL













# David Lynch - Corps et âme

Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui

« Mais ça commence avec le désir ».

David Lynch, *Mon histoire vraie*

« Nous sentons et nous expérimentons que nous sommes éternels ».

Spinoza, *Éthique*

On ne cesse de s'interroger pour savoir si l'art de David Lynch est avant tout un art cérébral et savamment construit, ou un art des affects librement conduit par les rencontres de hasard de l'émotivité ou de l'intuition sensible. Un art soumettant les images et les corps aux poupées russes du sens, à l'aplat des mots, à la chaîne hyper-maîtrisée d'une narration sophistiquée, aux mondes cohérents et à double-fond de la signification, ouvrant ainsi au vertige d'une herméneutique sans fin de ses œuvres plastiques comme cinématographiques ? Ou à l'opposé un art des corps et de la sensation renvoyant toute narration à ses fantasmes dérisoires de contrôle, disloquant la chaîne signifiante des mots sous le jeu sans fin de la figuration et de la défiguration (au sens où la *figura* désigne classiquement tantôt l'imitation sensible, tantôt l'artifice ou l'*idea* ; et la défiguration un acte non de négation mais de déformation de ce modèle sensible et intelligible) ? Donc un art faisant remonter les abîmes du sens à la surface des aplats de couleur ou les perdant pour de bon tantôt dans l'ambiance a-signifiante de halos de lumière ou dans les trous ouverts de corps sur-sexués, désarticulant l'histoire sous les rencontres et les connexions topologiques des organes — tête et tronc, bras et arbre, corps humain et corps d'insecte ? Un art de la *diégèse*, fut-elle sur-compliquée, créant et détruisant à chaque instant des univers narratifs, ou un art de la *mimesis*, fut-elle défigurative et dynamique, transformant le plan du dessin, de la lithographie ou du film en une pulvérisation d'objets partiels tantôt fusionnant, tantôt se détachant les uns des autres ? En bref, faut-il voir en David Lynch un enfant de Méliès, de l'image-mouvement narrative, et voir ses dessins et ses lithographies comme des coupes instantanées ou des extraits de récits plus vastes, de mondes diégétiques singuliers, ou au contraire, un enfant de Bacon, c'est-à-dire chercher avant tout dans son œuvre une « logique de la sensation » vouée à la saisie d'affects purs, d'une « pitié pour la viande » (pour le corps réduit à l'état de viande par le désir et la souffrance), d'une nouvelle « hystérie de la couleur » interdisant d'avance toute interprétation trop intellectuelle, pour reprendre les analyses de Deleuze à propos du peintre anglais<sup>1</sup>, et ainsi voir essentiellement les films de Lynch comme des tableaux en mouvement ?

<sup>1</sup> Voir Gilles Deleuze,  
*Logique de la sensation*,  
Paris, Flammarion, 1980.

Parions pourtant qu'à poser la question en ces termes on risque de s'interroger encore longtemps, sans fin. Tant il est évident qu'on peut démontrer avec autant de force et d'arguments convaincants l'une et l'autre de ces deux lectures, suivant la perspective adoptée. Soit, par exemple, la lithographie *Two Figures in Bed* (2007). Explicitement, ce sont à la fois une réappropriation de et un hommage à *Two Figures* de Bacon (1953) : les corps là aussi se fondent l'un dans l'autre configurant leur propre *Umwelt*, espace ambiant de désir et de douleur, en rempart contre toute perception extérieure, réduite elle-même à osciller mais suivant d'autres coordonnées. Mais presque aussi explicitement on peut voir là une répétition quintessenciée de la scène d'amour hétérosexuelle, magnifique et brutale, entre Dorothy et Jeffrey dans *Blue Velvet*, tout comme de la scène d'amour homosexuelle, aussi terriblement érotique que lourde de catastrophes à venir, entre Betty/Diane et Rita/Camilla dans *Mulholland Drive*, inscrivant d'emblée cette image dans le monde lynchien des désirs interdits, dangereux, merveilleux, au sein duquel les genres s'estompent autant que la frontière entre réalité et fantasme. Donc d'un côté, une image-citation qui arrache les corps à toute histoire, sinon celle de l'art, de l'autre une image-reprise répétant une histoire à la fois même et autre de désir et d'angoisse. Or bien impossible de dire ici quelle lecture est la plus vraie d'autant qu'il n'est pas sûr que ces deux scènes fameuses de Lynch ne soient pas elles-mêmes filmées déjà sous influence de cette peinture baconienne, comme il n'est pas sûr que ce remake de Bacon ne soit pas une tentative de sortir de la narrativité filmique — on n'y retrouve pas les stries de lumière essentielles chez Bacon comme dans les films de Lynch, ni les draps blancs, seulement une tache noire-sang comme si tout était donné ici, dans la lithographie, sans souci de répéter une même histoire : juste une capture muette et im-monde au sens propre ou beckettien, c'est-à-dire dépourvu de monde — deux corps à la dérive, « les lits d'amour sont seuls au monde » comme dit Norge.

[ Rideaux. – Regarde : la disparition est la loi du cinéma. Invisibilité du support, photogrammes évanouis dans le défilement de l'image, dissipés dans l'immatérialité des fichiers numériques, dispersés dans l'ubiquité des projections simultanées, hors-lieu, partout en même temps. Éclipse des images résorbées à leur tour dans le récit qu'elles déroulent, et des acteurs transfigurés en personnages. Abstraction du récit et des personnages mêmes, repliés dans le point sans épaisseur du *pitch* ou dans l'implosion d'une explication finale – explication que publicitaires et commentateurs s'appliqueront bientôt à faire disparaître dans la leçon censée en tenir lieu, dans la morale qu'un slogan suffirait à résumer. Si le cinéma est né dans les baraques foraines, à côté de la scène où s'exhibent les monstres, c'est qu'il est inséparable de ce tour de passe-passe où d'un même geste on efface ce qu'on fait mine de montrer, de cette dialectique où la mise en présence immédiate du phénomène vaut négation d'un ici et maintenant devenus formes vides : Hegel en a rêvé, Georges Méliès l'a fait. La douleur d'Elephant Man vaut, à ce titre, origine du cinéma, tant Joseph Merrick souffre moins d'être vu que d'être dissipé par les regards qui le traversent, ne voient de lui que son corps, mais ne voient son corps que comme celui d'un animal ; et les rideaux qui, dans notre enfance, masquaient l'écran au public avant les projections n'ouvrent, comme la harangue du bateleur de foire, que sur le néant d'une promesse déçue, sur la sidération exorbitée de ne pas voir ce que l'on voit.

Il s'agit donc de retourner le cinéma, d'interrompre et de renverser cet emboîtement de disparitions successives, de défaire aussi ce nœud qui, dans le désir des spectateurs, entrelace l'appétit de regarder à la hantise de voir. Il s'agit de briser le *legato* de la représentation, de rendre l'image à son intransitivité de pierre dure, à sa raideur de bûche : « Un jour j'ai demandé à David : qu'est-ce que représente *Sailor et Lula* ? Et il m'a répondu : une heure quarante-cinq de pellicule, à peu près »<sup>2</sup>. Aussi les rideaux qui encadrent la chambre de *Blue Velvet*, les tentures du club *Silencio* ou celles de la red room où rêve Dale Cooper dans *Twin Peaks*, le sac de jute où Joseph Merrick enfouit son visage, valent-ils d'abord en ce que bloquant le regard, ils lui imposent un point d'arrêt indéchirable. Son opacité même fait signe à une série de refus obligeant le public à rebrousser chemin, à renoncer à la série de disparitions sur lesquelles il compte pour s'éviter de voir – le conte sera sans morale, l'explication ne viendra pas, le récit sera démembré et quand bien même Lynch abandonne la pellicule, faisant le choix du numérique, il ne cesse d'alerter : dans un pastiche hilarant des publicités pour l'Iphone, il explique d'une voix calme et affligée, derrière un micro et devant un rideau rouge que l'on ne saurait faire l'expérience d'un film sur « un putain de téléphone », qu'il y a là une attristante tricherie ("*you think you have experienced the film, but you'll be cheated, it's such a sadness, you think you've seen a film on a fucking telephone – get real.*"). Cette tricherie, pourtant, n'est pas incidente, et il ne suffit pas de lui opposer la nostalgie des salles obscures : parce qu'elle fait corps avec le cinéma même, c'est de l'intérieur de ce dernier qu'il faudra déployer les moyens propres à faire l'expérience du film, à rendre sensible, intolérablement sensible, la présence et les états du corps. Les héroïnes de Lynch peuvent bien être diaphanes ou séduisantes, *get real* : ma bûche a quelque chose à vous dire. ]

<sup>2</sup> Toby Keeler, cité in Chris Rodley, *David Lynch*, trad. française, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1998, p. 42.

On pourrait généraliser ce chassé-croisé du renvoi signifiant et de l'image-corps a-signifiante. Car en un sens toutes les histoires que nous racontent les films de David Lynch sont parfaitement banales, comme dit Diane Arnaud<sup>3</sup>. Elles ne font que rejouer des histoires mille fois connues de tous : la douleur de la différence, l'ambivalence du désir, la jalousie, la vengeance, la passion d'être un autre, bref l'origine honteuse de notre désir de rêver – *pudenda origo*, vieille histoire. Comme si tout le fond du propos lynchien était d'essence extra-diégétique voire anti-diégétique (au sens où la diégèse est l'ensemble de l'univers spatio-temporel constitué par le récit) : sous les secrets, les mystères, les troubles, il n'y aurait au fond qu'une réalité un peu moins innocente et glamour mais tout aussi plate que celle offerte au premier abord ; comme si la poésie mystérieuse du récit et la fécondité de l'imaginaire étaient au fond toujours prises en sandwich entre le monde plat du cliché (gentil garçon à brushing et gentille fille choucroutée se rencontrant dans *l'American way of life*) et le monde plat du réel (plus brutal, plus sanglant, fait de meurtres, de douleurs, de désirs angoissés ou frustrés, mais ni plus, ni moins valeureux). Vaste entreprise de démystification : pauvreté des corps et des organes dès que détachés et rendus à leur noir et blanc, pauvreté des affects en vérité assez animaux dès qu'épinglés sur un tableau de naturaliste, pauvreté des postures (debout, couché, ou simplement sans repère et sans direction) dès

<sup>3</sup> Nous aimerions remercier ici Diane Arnaud pour son aide et sa science lynchienne considérable. Sur la « banalité » apparente des histoires chez Lynch voir sa conférence à la cinémathèque française « La double vie des personnages », disponible en ligne : <http://www.cine-mathèque.fr/fr/dans-salles/rencontres-conferences/parlons-cinema-video/david-lynch-double-vie-personnages,96.html>

que détachées des illusions qu'elles racontent. Mais, en un autre sens, tous ces dessins, lithographies, images de court-métrages expérimentaux ne tiennent pas en place : ils sont d'emblée pris dans les corridors du rêve et du renvoi et nous racontent au premier regard des histoires qui se poursuivent ailleurs — l'art plastique de David Lynch est un art en série où chaque image s'explique, se complique par une autre, et même en un sens contient toutes les autres. En bref, il n'y a pas à choisir, que l'on considère tout Lynch ou seulement son œuvre plastique ou seulement son œuvre cinématographique, entre narration et figure, entre diégèse et mimésis : c'est à chaque fois une invitation à une entrée et à une sortie, à une herméneutique infinie et à une sidération immédiate de l'image.

Tentons donc une autre hypothèse. Si l'on veut comprendre David Lynch et son étrange schizophrénie (ou gourmandise, car peut-être est-ce la même chose) entre les beaux-arts et le cinéma (et même la musique, la performance : quoi d'autre encore à venir ?), entre différentes « manières de faire des mondes » (suivant la forte expression de Nelson Goodman pour désigner nos capacités logiques et perceptives à ne jamais nous laisser enfermer dans un même monde, et différentes manières de les défaire), entre histoires et fins de l'histoire, il faut peut-être remonter avant, dans le cœur métaphysique de cette disjonction, à savoir le problème de l'union et de la désunion de l'âme et du corps. Dans la philosophie anglo-saxonne actuelle, de Gilbert Ryle à Hilary Putnam, cela s'appelle le « *mind-body problem* »<sup>4</sup>. Et ce problème est le suivant : comment l'âme peut-elle agir sur le corps et inversement, si corps et âme renvoient à deux substances sans rapport, d'un côté une espèce de machine, de l'autre une sorte de « fantôme dans la machine » (dualisme) ? et sinon, si âme et corps renvoient à une même substance (monisme), comment expliquer les expériences constantes de disjonction entre l'âme et le corps que l'on fait sans arrêt (expériences de la volonté, c'est-à-dire des décrets de l'âme s'imposant directement au corps, de la passion, c'est-à-dire de l'âme envahie et possédée par les affects du corps, de bouts de corps dépourvus d'âme (un bras plein de douleurs (la lithographie *Arm of Sores*, 2007) ou une oreille trouvée en chemin (*Blue Velvet*, 1986), ou de bouts d'âmes dépourvus de corps (fantômes étiques, à peine fantômes comme dans *Twin Peaks* ou dans la lithographie *Man Floating in Room Alone*, 2009) ? C'est là un problème radicalement *métaphysique*, c'est-à-dire un problème qui ne saurait recevoir la moindre réponse de l'expérience : d'un côté, nous sentons trop que nous sommes sans cesse double, double entre ce que nous voulons et ce que nous désirons comme entre ce que nous pensons et ce que nous voyons (dualisme) ; de l'autre, nous sentons trop, à d'autres moments, que nous sommes un, non seulement chaque particule de notre corps exprimant chaque mouvement de notre âme et inversement mais chaque geste et chaque mouvement se déployant dans un monde qui n'est pas autre mais sien et même, à la fois partagé (par tous) et unifié (pour tous). C'est sans doute pourquoi les réponses de la philosophie analytique et purement rationnelle sont aussi pauvres : que peut-elle égrener sinon des positions abstraites et arbitraires pour esprits abstraits et arbitraires ?

<sup>4</sup> Pour une claire présentation de ce problème et de ses enjeux, voir Pascale Gillot, *L'esprit, figures classiques et contemporaines*, CNRS éditions, 2007.

[ *Cheveux*. — Écoute : « morbide » est en français un étrange adjectif. Sur sa face subjective et psychologique, il désigne la fascination que peut susciter, chez chacun, l'épuisement de la vie dans les corps, et les infinies manières dont le mort peut y saisir le vif (la difformité d'un crâne ou la claudication d'une silhouette, le trou béant que masque le bandeau sur l'œil d'une femme encore belle, les sécrétions que laisse sourdre le corps obèse du baron Harkonnen privé de ses précieux tubes, les lividités cadavériques sur le corps d'une actrice suicidée, la bave aux lèvres de Leo Johnson après son accident, etc.). Mais sur sa face objective, et lorsqu'il intervient cette fois dans le lexique médical, l'adjectif « morbide » désigne un processus dont les symptômes, les épisodes, l'évolution attestent de l'activité et de la virulence : syndrome de Protée où la boîte crânienne semble vouloir échapper à ses limites propres pour inventer ses propres formes, pulsions brisant les digues, bataille d'insectes sous la pelouse de la normalité, grondement de la flore intestinale par quoi le cadavre travaille à sa propre décomposition. Aussi la morbidité n'est-elle pas l'attraction de la vie pour la mort ou la maladie, sans désigner en même temps la mort et la maladie comme lieux et comme manifestations d'une vitalité souterraine, d'une puissance inhumaine à laquelle la santé nous rend heureusement sourds ; si la santé est selon la formule du médecin René Leriche « la vie dans le silence des organes », la morbidité pourrait bien alors ne pas se résumer à un désir d'autodestruction, pour constituer une condition de perception des corps en vie — ou plutôt, de cette vie des corps qui n'est pas exactement la nôtre, vie où l'on ne saurait ni manquer de se reconnaître (et là est la fascination), ni éviter de devenir à nous-mêmes méconnaissables (et là est l'étrangeté). A ce titre, et à ce

titre seulement, l'œuvre de David Lynch peut être dite morbide : elle fait, de bout en bout, du dérèglement des corps et de la disparition de leurs habitants le moyen d'une apparition des corps eux-mêmes ; elle transforme les désastres de la chair en scène où les corps prennent vie, et notre dégoût fasciné en démarche d'explorateur.

Ce qu'il y a de corps dans un corps : le visage de Laura Palmer, semé de grains de sable, cheveux collés par le sel, serti dans le plastique, n'est pas seulement l'image traumatique de *Twin Peaks*. Il marque surtout l'apparition du corps même, renouant en cela avec la tradition picturale de la Piéta, cette scène où le Christ, d'être couché au pied de la Croix, de n'être plus souffrant et pas encore ressuscité, peut un instant être saisi et peint comme matière, et sa pâleur devenir l'occasion d'exhiber ce qui fait la matérialité même du tableau – la couleur. (Noter ceci, au passage : si l'œuvre peint de Lynch est tourné vers le dessin, son cinéma est celui d'un coloriste, et le bleu qui nimbe Laura Palmer, comme le crème et le violacé du cadavre de Rita dans la pénombre de *Mulholland Drive*, comme la veste jaune et le sang rouge du gangster Gordon pétrifié dans la chambre de Dorothy Vallens, sont inséparables du moment de la mort qui, suspendant l'obligation de les y reconnaître en personne, nous les offre comme corps). Il n'est pas sûr, de même, que l'on n'ait jamais réellement vu une oreille avant que Kyle McLachlan s'en saisisse, coupée, entre deux doigts. Reste qu'on ne saurait limiter ce jeu de la morbidité aux seuls cadavres : en réalité, il s'agit moins pour Lynch de gloser sur la vie dans la mort que de faire apparaître la vie dans la vie. C'est affaire d'échelle : vie géante du ver Shai-Hulud qu'une pulsation régulière suffit à faire surgir du sable de la planète Dune, ou travail microscopique des nécrophages. C'est affaire de temps : la nuit sans fin de *Lost Highway*, la terreur qui, saisissant régulièrement la scène de *Rabbits*, transforme le spectateur en lapin frémissant, cœur battant dans la lumière des phares. C'est affaire, surtout, de déformations et d'excroissances par où les frontières du corps que nous appelons le nôtre se trouvent rendues à leur précarité, mais doté par là-même de puissances imprévues. Même les films les plus apparemment apaisés ou « joyeux » de Lynch ne glorifient la vie que sur le fond de ses dépendances non-humaines : la cigarette et les pochettes d'allumettes dans *Sailor et Lula* (« Quand as-tu commencé à fumer ? – A quatre ans ») communiquent avec l'incendie qui a tué le père de l'héroïne, et avec la fumée dont Lynch note qu'elle est « tellement active : elle ne reste jamais immobile, elle est sensible à la moindre brise, elle change donc tout le temps »<sup>5</sup> ; et la tondeuse à gazon sur laquelle Alvin Straight, dans *Une Histoire vraie*, traverse les Etats-Unis, parce qu'elle est moins l'instrument que le vecteur de son entêtement, fait discrètement signe au masque à oxygène qui provoque chez Dennis Hopper des accès de rage incontrôlables.

« On ne sait pas ce que peut un corps » : dans la formule de *L'Éthique* répétée à l'envi depuis Gilles Deleuze, David Lynch rend moins sensible à l'éloge de la puissance qu'à la part inquiétante d'inconnu, révélée lorsque l'indéfini d'« un » corps perce sous le vernis de la normalité, lorsque je cesse d'être certain que ce corps est mon corps, que sa vitalité m'appartient encore. Problème des cheveux, dont on raconte que comme les ongles ils poussent encore dans le secret de certains cercueils. Il faudrait faire l'histoire de la filmographie lynchienne du point de vue des cheveux, casques blonds et bruns de Naomi Watts et Laura Harring, spikes peroxydées de Sting dans *Dune*, coupe en arrière de Nicolas Cage (dont les avatars capillaires, par ailleurs, sont à eux seuls une épopée), tête de méduse ou diadème de Laura Palmer, tignasse hirsute de Bob dans *Twin Peaks* ou du monstre-clochard vivant derrière le mur du Winkies dans *Mulholland Drive*. Les cheveux ne sont pas mon corps, ils entretiennent avec lui une relation parasitaire ou symbiotique : que l'on ne sache pas ce que peuvent les cheveux, *Eraserhead* est sans doute le manifeste – et les cheveux de Lynch sont sa belle maladie. ]

Reprenons. On pourrait dire que toute l'œuvre de David Lynch, innervée autant par les nouvelles disjonctions/conjonctions que rend possible l'art cinématographique (image/son, champ/contrechamp, image fixe/image mobile, surimpressions, fondus, etc.) que par la philosophie orientale où la question de la disjonction de l'âme et du corps ne se pose pas de la même façon, voire ne se pose pas du tout, est une tentative pour nous replonger dans ce problème des rapports mystérieux entre l'âme et le corps, pour nous permettre de l'expérimenter *in vivo*, donc pour produire non pas une nouvelle métaphysique de l'expérience mais une expérience de la métaphysique, autrement dit pour faire de cette question d'apparence abstraite le nom d'une expérience éminemment concrète mais

<sup>5</sup> David Lynch (à propos de la série de photographies *Nudes and smokes*, 1994), cité par Chris Rodley, *op.cit.*, p.184.

aussi éminemment multiple et créatrice, suscitant des réponses non pas a priori et dogmatiques, mais à chaque fois contextualisées et problématiques. Disons au moins trois.

Première réponse possible, l'esprit n'est qu'une émanation du corps, un appendice émergent et problématique. Dans le court-métrage *The Alphabet*, une tête pousse sur un corps en images animées, devient rougeoyante, à la fois cerveau et sexe, avant de s'ensanglanter et de fondre littéralement — simple excroissance de douleur inutile ? —, pour réapparaître en masque puis en boîte que l'on emplit de lettres. Dans la lithographie *New Head*, la tête sombre entourée d'un halo de gris, s'envole, remplacée au sommet du tronc par un curieux piédestal lumineux à moitié symbolique (le symbole est inachevé ou on ne le reconnaît pas : une sorte de demi-étoile de David). Étrange kabbale ou franc-maçonnerie du corps : "*I fix my head*" comme dit une lithographie de 2010. On se souvient encore de la scène de cet étrange théâtre d'*Eraserhead* où la tête de Jack Nance tombe à terre tandis qu'une nouvelle tête monstrueuse pousse et gémit sur son corps laissé en plan. Réponse effectivement matérialiste à chaque fois : l'esprit n'est qu'une idée du corps, la tête n'est qu'une excroissance du tronc. Mais mystère du matérialisme : si tout est corps matériel, machine géométrique, chimique ou organique, alors l'esprit ou l'âme, en-dehors du cerveau, n'est que plus que fantôme dans la machine ou dans la coquille, *ghost in the shell*, représentation flottante et indéterminée : il peut être encore du corps (tête ou cerveau), ou bien une simple image ou un simple masque au statut incertain, entre réel et symbolique, ou une boîte, une machine d'enregistrement, une caisse de résonance, un amplificateur des affects qui marquent le corps, ou encore les lettres dispersées du langage.

Seconde réponse possible, exactement inverse : c'est plutôt le corps qui émane de l'esprit, de la tête, qui en produit le schéma et en assure l'unité contre les risques de morcellement provoqués par le désir ou le réel. Le dessin *Head and Body* le résume au mieux. On y voit un corps entier, corps et tête, mais minuscule, enfantin, tenter, bien qu'encore tenu par un étrange cordon ombilical, de s'envoler d'une tête sans corps et difforme, sinon réduit à une trachée sectionnée et dénudée. Le corps n'est plus qu'une sorte d'homoncule ou d'« hommellette » comme disait Lacan, qui vole, tel le baron Harkonnen dans *Dune*, au-dessus des esprits et des beautés morales. Réponse comiquement idéaliste ici : le corps n'est qu'une sensation de l'esprit, ou un faisceau de sensations, le produit d'un schéma corporel ou d'une machinerie forgés par l'esprit. Mais mystère tout autant de l'idéalisme : si tout n'est plus que perception de l'esprit, alors c'est le corps lui-même qui devient non plus fantôme mais marionnette ou monstre, hésitant entre l'image et le symbole comme entre fantasme et réalité construite. Dans la réponse matérialiste, on ne savait plus ce qu'était un esprit et ce qu'il pouvait exactement ; dans la réponse idéaliste, on ne sait plus ce qu'est un corps et ce qu'il peut exactement.

[ *Bigoudis*. — Reconnais-le : rien de plus complexe à faire apparaître que le corps d'un acteur. Si les corps d'acteurs (leurs mouvements, leur allure, la manière dont ils prennent ou renvoient la lumière) sont bien le matériau du cinéaste, leur présence est rendue évanouissante par le fait de se situer à l'entrecroisement de deux identités où la corporéité même est matériellement perdue : l'identité biographique de leur personne publique, qui vaut volontiers mot de passe ou nom de code (Isabella Rossellini) ; l'identité narrative du personnage qu'ils « incarnent », à cette nuance près que l'incarnation n'est pas alors investissement d'un corps mortel, mais superposition du rôle à la série immatérielle des autres personnages successivement joués, inscription dans une succession vouée à se prolonger dans d'autres films.

A cet égard, le cinéma est sans doute au plus loin de la peinture, et une part de l'art de David Lynch consiste précisément à déjouer cette difficulté, à disjoindre et à compliquer le rapport entre les deux ordres, à troubler la « distribution », en tous les sens du terme — casting, et règle du rapport entre les acteurs et leur rôle. Tantôt il choisira de faire endosser ses personnages à des acteurs d'allure trop âgée pour le rôle : si *Blue Velvet* est à ce point troublant, cela tient peut-être moins aux perversions qui s'y trouvent mises en scène qu'à la façon dont Kyle McLachlan est, déjà, légèrement trop poussé en graine pour ce qui se donne initialement comme un *teenage movie*, de même qu'il semble engoncé dans l'armure de cuir du héros de *Dune*, luttant corps à corps avec un Sting dont l'image de chanteur ne se laisse pas, de son côté, tout à fait oublier. (Kyle McLachlan : l'aisance de jeu de Cary Grant, mais une tête un peu grosse, un rien de prognathie qui arrêtent le regard). De même, dans *Sailor et Lula*, l'épisode central du viol de Lula exhibe le corps de cette dernière

dans la mesure exacte où il disconvient à la scène : parce qu'elle se donne comme un flashback de l'héroïne perdue dans ses souvenirs, la séquence de viol la montre petite fille sanglotant en chien de fusil, bigoudis sur la tête – mais la montre déjà prise dans le même corps que nous voyons, au présent, dans la chambre d'hôtel où elle raconte son traumatisme ; on sait alors moins gré à Lynch de nous épargner la vision d'une adolescente réelle, et réellement violée, qu'on ne s'inquiète de la collusion entre notre regard et celui du père, si la très jeune fille est bien la même que celle que nous trouvons attirante, il y a une seconde à peine. Tantôt, le cinéaste déploiera au contraire une galerie de personnages lissés de toute aspérité, les rendra mutuellement interchangeables en ramenant leur identité à un « look » renvoyant, à la fois, à la tradition des stars artificielles, à l'imagerie publicitaire et à celle de la télévision – jusqu'à ce qu'installés dans ce défilé sans couture, nous soyons brutalement rendus à la vision de leurs hurlements et de leurs faces ensanglantées. Il vaudrait ici la peine de citer en long les notes que Serge Daney, dans son journal, consacrait à *Twin Peaks*, soulignant que « la persévérance dans leur apparence devient l'être de ces personnages », notant que de la série B Lynch « tire l'aspect Dana Andrews du même personnage (minéral-ultra peigné) et un certain clonage des corps », et traçant à travers la référence à Hitchcock (« même obsession sexuelle entre l'égrillard et le phobique, même oscillation entre l'organique peu ragoûtant et le glacis d'une surface lisse »), la filiation d'un maniérisme « très proche du plaisir de l'enfant qui joue à éventrer ses poupées ou démantibuler ses jouets »<sup>6</sup>. Tantôt, à l'occasion, Lynch ira jusqu'à ne nommer l'acteur que pour le soustraire sous notre nez – « Naomi Watts » portée au générique pour être enfouie sous une tête de lapin, et son corps pris dans une vilaine robe, mais son rôle également perdu dans l'anonymat de l'animal et dans celui de la ménagère. Ni actrice, alors, ni personnage : Naomi Watts fait dans *Rabbits*, comme on dit, une apparition. ]

<sup>6</sup> Serge Daney, *L'exercice a été profitable*, Monsieur, Paris, P.O.L., 1993, pp. 133-134.

Troisième réponse alors, au problème des rapports entre l'âme et le corps – réponse la plus ferme, la plus naturelle dans certaines philosophies orientales mais la plus contre-intuitive par rapport à l'expérience occidentale commune et donc la plus mystérieuse pour nous : l'esprit c'est le corps, le corps c'est l'esprit. C'est peut-être la première réponse de David Lynch mais ce ne sera jamais la seule. Dans son premier court-métrage d'animation, peinture baconienne en mouvement, *Six Men Getting Sick*, six têtes tombent malades d'un estomac qui leur pousse subitement, se palpent comme elles peuvent avec des mains volantes, jusqu'à vomir tout leur corps, toute leur tête, et à n'être plus que corps épars et morcelés d'où ressurgissent par effet de *loop* (la même scène est reproduite six fois en boucle) les têtes initiales. La tête, c'est le corps, le corps c'est la tête. De même toute la construction de *Mulholland Drive* reprend en un sens ce principe de la boucle ou du *looping* entre corps et âme : toute l'histoire initiale de corps et de désirs n'est que le fantasme de l'esprit frustré de Betty/Diane (Naomi Watts), mais ce fantasme ne provient lui-même que du pauvre corps se masturbant pathétiquement de la même Betty/Diane. Ni matérialisme, ni idéalisme ici, mais monisme, c'est-à-dire identité du corps et de l'esprit. C'est aussi la réponse de la spiritualité hindoue : le yogi est tout entier esprit et corps, indistinctement. Mais qui est capable de devenir un vrai yogi et de perdre tout sens de la distinction entre âme et corps ? Mystère des sagesse souveraines d'Asie. Et c'est encore la réponse d'un certain Descartes, celui de la sixième des *Méditations métaphysiques* qui, après avoir posé la différence substantielle entre âme et corps, remarque que l'homme n'est ni pure âme, ni pur corps, mais « union de l'âme et du corps », union qu'il nomme la troisième « notion primitive », c'est-à-dire notion indécomposable qu'il faut accepter comme telle, dans son mystère même qui s'exprime notamment, chez Descartes, dans le mystère de la sensation : dans la sensation, je perçois clairement que ce que je ressens est vrai, donc que mon âme (première notion primitive) et mon corps (seconde notion primitive) sont liés indéfectiblement et véacement, sans malin génie s'interposant entre les deux (troisième notion primitive), mais ce sans que je puisse expliquer cette union autrement que par la rêverie d'une « glande pinéale » (chez David Lynch une trachée, un cordon, un œsophage) qui permettrait la communication entre l'âme et le corps. Et c'est enfin la réponse de Spinoza, plus radicale mais du même coup plus mystérieuse encore puisqu'elle repose sur l'identité absolue de l'intuition vraie et de l'action : quand je perçois par la connaissance intuitive (3ème genre de connaissance), au-delà de la simple connaissance rationnelle (2ème genre), je suis immédiatement dans l'action et dans l'expérience de mon éternité (et chez David Lynch, dès qu'il y a action, il n'y a plus de différence entre l'âme et le corps, et le temps vrille en boucle).

Donc trois réponses possibles, mais, et l'essentiel est là, aucune ne l'emporte clairement sur l'autre : penser en artiste, semble nous susurrer David Lynch, ce n'est jamais trancher entre ou opposer ces différentes manières de vivre les rapports entre son corps et son âme — c'est se mouvoir sans cesse entre elles.

[ Roy Orbison. — Rappelle-toi : dans le débat métaphysique sur le statut de l'âme, on minore souvent la dimension biologique auquel le concept est historiquement attaché. Si l'âme est, traditionnellement, siège de la connaissance, si d'autre part la question se pose du salut qui lui est promis, on perd de vue le fait qu'elle fut d'abord principe d'animation, élément susceptible de rendre compte des spécificités des corps vivants, de leur aptitude à se mouvoir, se reproduire ou croître et conserver leur forme. Aussi les antiques, Aristote le premier, firent-ils de l'âme le principe de développement du corps organisé, l'acheminant vers sa forme normale et adulte, au risque de diviser les choses de la nature selon que, vivantes ou inertes, y agissait ou non ce principe mystérieux. Il revient à Descartes d'avoir rompu ce fil, d'avoir renvoyé chacune de leur côté la matière régie par ses lois mécaniques et une âme strictement incorporelle, nulle part localisable (ni un feu, ni un souffle), accessible seulement à la réflexivité de la conscience pour peu que celle-ci, justement, ait mis en doute l'existence même des corps au prix de suppositions improbables — il se pourrait somme toute que, croyant être ici, je me tiens rêvant tout nu dedans mon lit, ou qu'un malin génie me trompe... A cet égard, et quitte à oser le paradoxe, on pourrait soutenir que Lynch est un cinéaste profondément cartésien. Non seulement parce que le rêve occupe, de film en film, une place constante, et parce que les plans aménagent ce vacillement caractéristique quant à la certitude d'être effectivement ici (les films, eux aussi, s'endorment et se réveillent, Dale Cooper circule librement du monde réel à l'onirique, et s'assoupit à la vision d'*Inland Empire* pour se réveiller hébété devant la neige de l'écran appartient encore à l'expérience du film). Mais surtout parce que ce moment du rêve a pour fonction de laisser retomber, côte à côte, l'ordre des corps et celui d'âmes qu'aucun lieu ne saurait contenir. Sans doute est-ce là un cartésianisme monstrueux : les corps, loin de se ramener à des machines, y ont leurs pulsations propres, et l'individualisation des âmes y est toujours précaire. Reste que cette autonomie des âmes, le caractère insituable et disjoint de l'esprit, est l'une des clefs de cette œuvre. La série dessinée *The Angriest Dog in The World* en propose la démonstration rigoureuse. Dans chaque strip, quatre fois, l'image d'un chien tirant furieusement sur sa laisse y revient, cependant qu'hors-champ des paroles se tiennent, et c'est une triple leçon : la parole n'est nulle part ; la pulsion destructrice s'exerce de son côté, et la nuit tombe selon ses lois propres ; mais les paroles suffisent pourtant à donner, à chaque case, un sens différent au même dessin, comme dans ces expériences menées en 1922 par le cinéaste Lev Kouletchov où, d'être successivement apposée à une image triste ou tendre, la vision identique d'un visage de femme prenait successivement pour le spectateur des significations opposées. L'âme, donc, n'innerve pas le corps ; elle se pose sur lui, lui confère émotions et tensions sans cesser pour autant de se tenir sur un tout autre plan, sans cesser de se faire entendre depuis son nulle part.

Une scène suffirait à circonscrire l'idée. Le jeune homme innocent est amené de force par Frank Booth dans l'appartement-bordel tenu par Ben, joué par Sam Rockwell. Des voix sourdent, hors champ ("*Donnie, oh Donnie, Donnie no, mama loves you*", on n'en saura guère plus). Dean Stockwell décroche brusquement une lampe-torche fixée sur le mur, déroulant son fil comme celui d'un micro (une autre lampe était prévue par Lynch, sur une table basse — l'âme souffle où elle veut). La chanson commence, "*a candy-coloured clown they call the sandman...*", non la voix de l'acteur, mais celle de Roy Orbison, encore que les lèvres de Dean Stockwell bougent, celles de Dennis Hopper aussi, l'émotion est palpable, partagée. « On a donc mis un disque et Dennis et Dean se sont mis à chanter ensemble. Tout d'un coup, Dennis s'arrête de chanter et regarde Dean — qui continue. Dennis était tellement dans son personnage qu'il était ému par la chanson de Dean/Ben. Et la scène se déroulait devant moi : c'était parfait »<sup>7</sup>. La plainte s'arrêtera pourtant *cut* ; dans le claquement du lecteur-cassette, Frank Booth s'exclamera qu'il faut partir, baiser tout ce qui bouge et s'évanouira de l'écran d'un coup, la caméra cadrant encore une seconde le mur du fond déserté. Tout est là. Le playback est un procédé déjà utilisé dans *Eraserhead*, où une femme difforme mime *Dreams* de Peter Ivers sur une scène étroite ; dans

<sup>7</sup> David Lynch, in Chris Rodley, *David Lynch*, op.cit., p. 102.

les deux cas, le playback a charge de rendre sensible la disjonction rigoureuse entre l'image et la chanson, entre les corps et la *soul*, de sorte que leur synchronisation apparaisse problématique et qu'il devienne étrange de voir ainsi le son avoir un tel effet sur les corps en présence, bizarre sa manière de courir de lèvres en lèvres, et incompréhensible qu'un doigt suffise à couper la musique jusqu'à ce que les corps s'effacent à leur tour, happés par la logique du rêve qui laisse subsister derrière elle la tonalité d'une ballade atmosphérique – tant il est vrai, cartésienement parlant, que l'âme est plus certaine que le corps. Lynch n'est certes pas le seul à ordonner certains de ses films à la couleur d'une musique issue, comme un fantôme, de la mémoire américaine ; mais là où Jim Jarmusch cherche avant tout l'expression adéquate d'un ordre dans l'autre – le rap dans la masse absente de *Forrest Whitaker*, ou la silhouette spectrale d'un Elvis en costume scintillant lorsque s'élève *Blue Moon*, dans la chambre d'hôtel de *Mystery Train* –, Lynch organise la séparation minutieuse des plans, laisse la musique teinter le film depuis son insituable ailleurs. Choisit, en somme, Roy Orbison, dont la voix cristalline disconvenait au corps sans grâce, comme un fantôme dans la machine. ]

Admettons : il y a du Descartes chez David Lynch. Comme un Descartes hindou devenu fou qui ne saurait plus du tout quand il rêve et quand il s'enfonce dans le réel des corps : Descartes dans la Klaver Strasse d'Amsterdam ouvrant dans l'ivresse inquiète de l'aube des corps d'animaux morts, David Lynch s'acharnant dans ses dessins et lithographies à « examiner » et anatomiser des corps de femmes, d'hommes, d'animaux, de machines. Mais il y a tout autant du Spinoza. Car tout comme Spinoza est sans doute, dans l'histoire de la philosophie, le chaînon manquant entre la rationalité occidentale, cérébrale, déductive, transcendante, et la spiritualité indienne, corporelle, intuitive, immanente (ou « transcendantale » dans le langage de la « méditation transcendantale »), David Lynch est peut-être le même chaînon manquant dans l'histoire de l'art et du cinéma. Le croisement premier entre ces deux penseurs-artistes, artiste de l'image pour l'un, artiste du concept pour l'autre, ce serait la question du désir : le désir, c'est-à-dire la conscience de son appétit corporel, effort pour persévérer dans son être en se connectant aux corps extérieurs, est « l'essence de l'homme » chez Spinoza comme il est l'essence des dessins et du cinéma de David Lynch – tout part de lui, dans sa douleur comme dans sa joie. Et tout comme le désir chez Spinoza se subdivise ensuite en joie (augmentation de sa puissance d'affecter et d'être affecté – en un sens une belle définition de l'artiste) et en tristesse (diminution), puis la joie elle-même en hilarité, amour, bienveillance, etc., et la tristesse en angoisse, colère, haine, jalousie, vengeance, etc., l'œuvre plastique comme cinématographique de David Lynch est elle-même une vaste modulation de nos différentes manières de désirer : pour le pire et pour le meilleur, pour l'angoisse (Jeffrey dans *Blue Velvet* enfermé dans le placard de Dorothy), pour la douleur (tant et tant de douleurs chez Lynch – visage de la petite fille transi de souffrances dans *The Alphabet* tandis que le drap se couvre des mêmes trous de douleur que dans la lithographie *Arm of Sores*), pour la colère (la série de *The Angriest Dog in The World*), pour la haine (Franck Booth), la jalousie (Betty/Diane), la vengeance (Betty/Diane donnant la photo de Rita/Camilla à un tueur à gages), mais aussi pour l'amour (partout), pour le désir impartial de comprendre (partout), pour le refus radical du mépris et de la raillerie (aucun personnage, aucune figure de David Lynch n'est méprisable ou objet de raillerie : pathétique, burlesque, dérisoire souvent, mais jamais infâme : le monstre est toujours notre frère, une part de nous-mêmes). Et tout comme l'*Éthique* de Spinoza est un vaste mouvement pour « nous conduire comme par la main à la béatitude » tout en passant par une nécessaire compréhension de la servitude de la nature humaine et de ses puissances sans fin d'autodestruction, toute l'œuvre de David Lynch est un vaste mouvement pour nous reconduire à la beauté fragile d'un monde apaisé et unifié tout en passant par toutes les formes d'angoisses, de frustration, d'éventration, de dévoration (la lithographie *Man Eats Dog*, 2010) – c'est-à-dire toutes les formes qui hantent notre quotidien entre nos clichés de bonheur trop simples et nos intuitions d'un bonheur inouï mais au premier abord trop « rare et difficile ».

Le point central n'est toutefois pas encore là. Il repose dans leur naturalisme commun. Le naturalisme de Spinoza est en effet un naturalisme assez particulier, puisque c'est un naturalisme qui n'oppose en rien la nature et l'artifice : si tout est nature, si tout est unifié, alors rien n'est contre-nature – les monstres, les machines, les fantômes, les illusions : tout est d'une certaine manière naturel et réel. Or chez David Lynch, on trouve un naturalisme exactement semblable. C'est un naturalisme qui pense sans cesse la nature dans le risque constant de son dédoublement : comme dessin naïf, esquissé sur un coin de table, sur une feuille d'écolier ou un papier à lettre d'hôtel à la manière de Stendhal, et

comme construction extrêmement savante et artificielle ; comme vision idyllique et comme horreur sans nom ; comme désir pornographique et comme désir divin, amour intellectuel de Dieu ou de la Nature ; comme « ordre commun de la nature » et comme « vraie vie » comme dit encore Spinoza ; bref, comme corps et comme esprit, et au même titre, et avec la même dignité ontologique. Lynch et Spinoza ne cessent ainsi, chacun à sa façon, de chercher à penser une nature désirante et désirée, unifiée et double, simple et compliquée, mortifère et vivifiante, radicalement constructive (produire sans cesse du nouveau) et radicalement contemplative (rien ne change sous le soleil, ce sont toujours les mêmes histoires).

De ce point de vue qui réfute l'anti-naturalisme trop souvent prêté à David Lynch, on pourrait faire encore un autre rapprochement, plus esthétique cette fois, avec l'école du Nouveau Réalisme français des années 1960. Tant il y a en un sens chez Lynch et la colère d'Arman, et l'intellectualité de Restany, et les machineries artificielles de Tinguely, et la mystique des monochromes de Yves Klein. En bref, tout un art spinoziste du mystère de corps hétérogènes et pourtant relevant d'une même nature, en contrepoint (non en négation) de l'influence massive de Bacon, bien davantage cartésienne, car bien davantage centrée sur le mystère de l'union de l'âme et du corps, sur le mystère de la sensation.

[ *Hiboux*. - Ferme les yeux : l'agent Cooper gît au sol, blessé par balle. Le géant le surplombe, lui révèle trois secrets, dont le deuxième seul demeurera dans les mémoires : "*the owls are not what they seem*". Si la formule a marqué, c'est d'abord qu'elle contient en elle un mystère et sa résolution : que les êtres, hiboux ou autres, ne soient pas ce qu'ils semblent paraît dans un premier temps une énigme ponctuelle, mais se révèle bientôt être en réalité l'axiome même sans lequel la narration n'advierait pas, le *cliffhanger* transcendantal, le décrochement qui porte le spectateur à attendre la scène suivante ou l'épisode d'après, quand bien même il a depuis longtemps perdu l'espoir ou l'illusion d'apprendre un jour ce que les hiboux, au juste, pourraient bien être d'autre. Dans l'antiquité, Zénon entendait démontrer la leçon de son maître Parménide en multipliant les paradoxes : parce que « seul l'être est », la flèche ne rejoindra jamais la cible, ni Achille la tortue. Lynch corrige : c'est, au contraire, parce que l'être n'est pas ce qu'il est, parce que la chouette de la philosophie tremblote comme un photogramme, que le mouvement devient à la fois erratique et infini, tantôt laissant les mystères à leur opacité, tantôt se prolongeant au-delà même de leur résolution, comme un coureur sur sa lancée (se souvient-on que l'on apprend, bien avant la fin des deux saisons de *Twin Peaks*, qui a tué Laura Palmer, et que la série continue tout de même ?). La non-coïncidence à soi est donc la règle de l'intrigue. Mais elle est en même temps, deuxième secret dans le secret, ce qui permet à toutes choses de communiquer avec d'autres, si éloignées et disparates qu'elles soient : si les hiboux ne sont pas ce qu'ils semblent, peut-être sont-ils liés aux rideaux rouges, à la bûche ou à la tarte aux cerises, à l'œil mélancolique de Leland Palmer ou à la bouche (est-ce un hasard ? elle aussi cerise) d'Audrey Horne ? C'est ainsi, on le sait, par analogies rêveuses, qu'« enquête » l'agent Cooper – c'est ainsi, aussi, que procède David Lynch, répartissant (comme les pentes du volcan autour de sa caldeira) au long d'une dépression centrale dont la solution ne viendra pas, une multitude de connexions et d'échos entre des choses, prenant les unes pour les autres valeur d'indices réciproques : abat-jour rouge et clef bleue, robe, cendrier, tasse de café dans *Mulholland Drive*, par exemple. On songe ici à la belle description que l'anthropologue Philippe Descola consacre à la pensée analogique, telle qu'on la trouve en Chine ou dans la Renaissance européenne : là où, pour les modernes, tous les corps sont également matière et chaque âme est étroitement encastrée dans son corps, la vision analogique du monde répute différentes les âmes et différents les corps, cherchant alors à décrypter le lien secret entre telle plante et telle maladie, entre mon humeur et le ciel<sup>8</sup>. Chez les Tchouktches de Sibérie, « même les ombres sur le mur constituent des tribus particulières, et elles ont leur propre pays où elles vivent dans des cabanes et subsistent en chassant ».

<sup>8</sup> Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2006.

Axiome d'une intrigue perpétuellement reprise ; bonne nouvelle d'un jeu d'échos ouvert entre choses et sens : on ne minorera pas, pour autant, le fait que le message délivré par le géant vaut aussi (troisième secret dans le secret) avertissement ou prophétie de malheur. Car si les hiboux ne sont pas ce qu'ils semblent, si âmes et corps jouent à cache-cache selon la seule règle des associations libres, la question devient de savoir comment cette âme-ci, ce

corps-là, parviennent à se compénétrer sans se détruire. Le problème n'est pas que les âmes et les corps mènent, de leur côté, des vies propres, les unes circulant en incarnations successives, les autres bourgeonnant en formes imprévues ; le problème survient plutôt lorsqu'ils n'entendent plus faire qu'un, se précipitent l'un dans l'autre à la vitesse d'un accident. Dans une version ultérieure du cauchemar de Dale Cooper, à la prophétie du géant succédera le visage du démon Bob, où se surimprime justement l'image d'un hibou ; et la dernière scène de la série, on le sait, verra la conjonction terrifiante de l'agent Cooper avec son reflet dans la glace jusqu'à ce que, grimaçant, l'arcade éclatée, lui et Bob ne fassent plus qu'un – pour le pire. Chez Descartes, la mort délie ce que Dieu avait uni, et on raconte qu'à sa dernière heure, le philosophe aurait murmuré : « allons mon âme, il faut partir ». Chez Lynch, les personnages seraient plutôt à supplier leur âme de veiller, en entrant, à produire une union qui ne soit pas mortelle. S'unir, dormir, rêver peut-être ? ]

L'œuvre de David Lynch, sinon Lynch lui-même, cartésienne et spinoziste, ou tantôt cartésienne, tantôt spinoziste ? Soit. Mais on doit aller encore un pas plus loin. Car à trop vouloir connaître au lieu d'imaginer, Descartes comme Spinoza risquent toujours de nous enfermer dans un même fantasme, celui d'une âme et d'un corps résolu et généreux suivant leur chemin sans trembler dans le labyrinthe des passions, tant le fantasme est le lieu où se pose en premier comme en dernier recours la question jamais totalement rationnelle de l'union ou de l'identité de l'âme et du corps. Or, produit à la fois pour satisfaire un désir et le cacher, le fantasme est non seulement la forme la plus pauvre de la pensée, mais aussi la plus appauvrissante : plus il se répète, plus il s'appauvrit, se réduisant peu à peu au squelette de la jouissance et de son masque. Au contraire, exactement inverse puisque partant du fantasme pour à la fois le déconstruire et le développer, et ainsi donner à penser, la démarche de David Lynch offre peut-être le vrai lieu où enrichir ses méditations sur l'âme, le corps et la suture du désir : le rêve éveillé, vital, créateur, c'est-à-dire l'envers du fantasme. Ce faisant on pourrait dire que David Lynch invente une « quatrième notion primitive » : le rêve, ou plus exactement la capacité de rêver, de mettre en rêve ses fantasmes, constituerait cette nouvelle notion originelle et inanalysable, au-delà du corps, de l'âme et de leur union. Ce serait dans le rêve et par le rêve qu'il serait pleinement possible non seulement de poser mais de voir et d'expérimenter les valseuses du corps et de l'âme fusionnant, se séparant, s'identifiant, s'opposant,...

Que le rêve puisse se penser comme le processus opposé à celui du fantasme ou de la fantasmatisation, on n'en doute pas depuis les fortes remarques de Winnicott sur la question<sup>9</sup>. « Le rêve (*dreaming*) », écrit ce dernier, « va de pair avec la relation d'objet dans le monde réel » ; « à l'opposé, la fantasmatisation (*fantasying*) reste un phénomène isolé, qui absorbe de l'énergie mais ne participe ni au rêve, ni à la vie ». Et que toute l'œuvre de David Lynch reprenne ce mouvement qui des fantasmes les plus communs et les plus répétitifs extrait des mondes oniriques et mystérieux ne fait pas de doute non plus tant chez lui aussi le rêve s'apparente à la vie même tandis que les fantasmes marquent toujours la retombée dans la solitude des âmes et la frustration des corps. En revanche, toute la question est de savoir comment concrètement David Lynch parvient à métamorphoser nos fantasmes en rêves : quels processus et quels opérateurs sont alors nécessaires ? Comment nous apprend-t-il à rêver ?

Ne prenons qu'un exemple : la sitcom déjantée de 2002, *Rabbits*. On est d'emblée projeté dans cette « autre scène », suivant la formule de Fechner, que constitue le fantasme ou rêve diurne. Tous les traits y sont : c'est une pure scène de théâtre ; qui tourne en boucle ; tout y est dissocié — la banalité des décors comme des costumes et les têtes de lapins, les répliques des trois protagonistes qui ne se répondent pas, le sérieux de ceux-ci et les rires préenregistrés du *laugh track* ; à la fois familier et inquiétant, gros d'un secret terrifiant mais inconnu (*unheimlich*) ; et on y trouve la marque distinctive des fantasmes selon Lacan, ce « trait qui ne fasse pas vrai » et qui est absolument nécessaire pour ne pas s'y perdre (les masques de lapin sont en peluche)<sup>10</sup>. Mais comment alors opère David Lynch pour nous décoller doucement de cette structure fantasmatique archétypique et nous réapprendre à rêver ?

Il y a d'abord la métamorphose de ce petit théâtre intime clos sur lui-même en terrier ou territoire associé au monde — effet immédiat du devenir animal ici filmé, aussi burlesques que soient ces lapins. L'animalité est toujours un opérateur de défantasmatisation tant elle ouvre à la fois sur le monde et sur les bienfaits de la cachette et de l'obscurité. Et partout, chez Lynch, l'animal n'est jamais loin. Il y a ensuite l'humour, omniprésent dans toute son œuvre mais ici particulièrement irrésistible. Jack le lapin entre, et les rires et les applaudissements explosent, incompréhensibles ; Jane la lapine demande avec un sérieux de plomb "What

<sup>9</sup> Voir D. W. Winnicott, *Jeu et réalité*, chap. 2, trad. C. Monod & J.B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1975.

<sup>10</sup> Plus précisément, Lacan écrit ceci à propos du fantasme : « Un trait est commun à tous — il faut dans l'exécution un trait qui ne fasse pas vrai, parce que autrement, peut-être, si cela devenait tout à fait vrai, on ne saurait plus où on en est. [...] L'indication de l'inauthentique, c'est la place du sujet en tant que première personne du fantasme. » *In Lacan, Le Séminaire, Livre VIII, « Le transfert »*, Paris, Seuil, 1991, p. 456.

*time is it ?*" et les rires explosent ; Jack dit "*I have a secret*", Jane répond à côté, Suzy arrête de repasser, se retourne et les rires explosent, magnifiques. C'est bien l'une des premières fois où une boîte à rire fait vraiment rire. Et ce rire, faisant tressaillir et glousser le corps de chair du spectateur, dessert d'un coup les pincettes de la capture fantasmagorique. Il y a encore tout un jeu de redoublement continu qui arrache à la platitude du fantasme (le monde du fantasme est toujours un monde plat) : redoublement des oreilles des lapins par leurs ombres projetées sur le mur du fond ; redoublement des couleurs de l'image par les noms de couleurs prononcées par Jack ; redoublement des scènes qui repartent toujours du même point de départ mais pour produire du différent. On ne sort pas de ses fantasmes en tentant de les réaliser tels quels dans le réel, mais en les redoublant/différenciant dans l'image. Et symétriquement il y a tout un jeu de trouées de la frontalité du fantasme par les aplats de lumière produits par les lampes jusqu'à ce qu'une flamme en surimpression troue littéralement la pellicule. Le fantasme bloque le désir en bouchant tous les trous, le rêve le libère en trouant l'image, en trouant nos récits trop bien ficelés de blancs et d'énigmes. Enfin, il y a la beauté cachée des corps, sorte d'envers de la beauté cachée de l'âme de John Merrick dans *The Elephant Man*. Car comment oublier que sous ces masques grotesques de lapin et ces blouses peu seyantes se cachent les visages et les corps merveilleux de Scott Coffey, Laura Harring et Naomi Watts ? La beauté exhibée, étalée, est la marque du fantasme et de ses terreurs secrètes ; la beauté cachée est la marque du rêve et de la vie — le rêve d'une quête réelle et d'une paix profonde au delà des apparences.

En bref, on peut trouver chez David Lynch au moins quatre opérateurs de métamorphose du fantasme en rêve qui caractérisent non seulement *Rabbits* mais sans doute toute son œuvre : le devenir animal, l'humour burlesque, absurde, mais empathique, et non pas l'ironie encore trop savante et trop méchante, le jeu complexe des doubles et des trouées, la vraie beauté qui se cache toujours. A leur aune, ce n'est plus seulement un plaisir et un trouble proprement esthétiques que l'on éprouve, mais une véritable libération des pathologies qui affectent sans cesse cette unité disjointe d'un corps et d'une âme que chacun incarne à sa façon et comme il peut, et autant qu'il peut. Dans cette perspective, Lynch n'apparaît plus seulement comme un artiste singulier ; c'est un véritable médecin de la civilisation.



# David Lynch - Body and mind

Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui

“But it starts with desire.”  
David Lynch, *Catching the Big Fish*

“We feel and know by experience that we are eternal.”  
Spinoza, *The Ethics*

It is a moot question whether David Lynch's art is chiefly cerebral and erudite, or else an art of affects randomly spawned by emotionalism and sensible intuition. Is it an art that subjects images and bodies to Russian dolls of meaning, to blocks of words, to an intricately wrought narrative, to coherent worlds with double-edged signification in order to yield dizzying hermeneutics throughout his visual artwork and films? Or is it an art of bodies and sensations that spins tales out of paltry control fantasies, breaking down chains of signifiers into an endless play of figuration and disfiguration (in the classical sense of *figura* which can designate sensible imitation, as well as artifice or *idea*; and disfiguration not as an act of negation but deformation of this sensible and intelligible model)? Thus, an art that reaches into gulfs of meaning to pull up flat colors, or else to lose them forever whether in the a-signifying ambiance of luminous haloes or in gaping holes of over-sexed bodies, dismantling history under junctions and topological links between organs – head and trunk, arm and tree, human body and insect body? Is it an art of diegesis, however complicated, constantly creating and destroying narrative realms, or else an art of mimesis, however disfigurative and dynamic, transforming the scope of the drawing, lithograph or film into a spray of objects that sometimes fuse and sometimes break apart? In other words, should David Lynch be regarded as a child of Méliès, of narrative image-movement, and his drawings and lithographs as flashes or clips of vaster tales and odd diegetic worlds? Or to the contrary, as a child of Bacon, i.e. applying a “logic of sensation” that fosters pure affects and “pity for flesh” (when desire or suffering has reduced the body to flesh), of a new “hysteria of color” that does away with overly intellectual interpretations, to cite Deleuze's analysis of Bacon<sup>1</sup>, and thus to regard Lynch's films as paintings-in-movement?

<sup>1</sup> See Gilles Deleuze,  
*Logique de la sensation*,  
Paris, Flammarion, 1980.

Phrasing the question in these terms runs the risk of a rather long-winded and endless inquiry. Especially since one can compellingly demonstrate both readings, depending on the angle of reasoning. Take for instance the lithograph *Two Figures in Bed* (2007). There is an explicit re-appropriation of, and homage to, Bacon's *Two Figures* (1953): here as well, bodies merge and configure their own *Umwelt*, that ambient space of desire and pain, shielded against outer perception, reduced to oscillating although along different coordinates. And yet it also elicits the magnificent and brutal heterosexual love scene between Dorothy and Jeffery in *Blue Velvet*, as well as the homosexual love scene, at once powerfully erotic and fraught with future catastrophe, between Betty/Diane and Rita/Camilla in *Mulholland Drive*, thereby nestling this image within the Lynchian world of forbidden, dangerous, and dazzling desires, where there is a blurring of genres and of the border between reality and fantasy. So on one hand, an image-citation that uproots bodies from all history except that of art, and on the other hand, an image-replay of an ambivalent history of desire and anguish. It is impossible to tell which reading is truer, especially as Lynch perhaps filmed these two famous scenes under the influence of Baconian painting, just as it is possible that the Bacon remake is an attempt to exit filmic narrative – the lithograph doesn't contain those streaks of light that feature in Bacon's paintings and in Lynch's films, nor the white sheets, just a blood-black stain with no aim to repeat any history: a mute and non-worldly capture in the Beckettian sense, i.e. shorn of the world – two drifting bodies, or as Norge puts it “beds of love are alone in the world”.

[ *Curtains*. – Look: disappearance is the law of cinema. Invisibility of props, photograms fading in the stream of images, dissipated in the immateriality of digital files, dispersed in the ubiquity of simultaneous projections, offsite, everywhere at the same time. Eclipse of images that become reabsorbed in the narrative they uncoil, and actors transfigured into characters. Abstraction of story and characters, engulfed in the shallow pitch or in the implosion of a final explanation – an explanation that advertisers and commentators intently dissolve in the lesson that is supposedly being given, in the moral that could be captured by a slogan. The fact that cinema was born on fairgrounds, right next to the monster show, means that

it is inseparable from conjuring tricks whereby a single gesture erases what has just been conjured, and from the dialectic of immediate materialization of a phenomenon so as to negate a here-and-now rendered void: Hegel dreamed it, Georges Méliès achieved it. The Elephant Man's torment points to the origins of cinema, insofar as Joseph Merrick suffers less from being seen than from being seen through and thus dissipated. Merely his body is seen, but like that of an animal, and the curtains which, in our childhood, would mask the screen before the film began, like the showman's holler, over the void of an unfulfilled promise, over the wonderment of not seeing what is seen.

So it is a matter of overturning cinema, of interrupting and reversing the stack of ensuing disappearances, of unraveling this knot which, in the audience's desire, interweaves the audience's appetite with the dread of seeing. It is a matter of breaking the *legato* of representation, giving the image its stony intransitivity, its wooden stiffness: "I asked him once, 'What's *Wild at Heart* about David?' He said 'Well it's about one hour and forty five minutes'<sup>2</sup> ". Likewise, the curtains that frame the bedroom in *Blue Velvet*, the draperies of Club Silencio or those of the red room where Dale Cooper dreams in *Twin Peaks*, and the burlap bag over Joseph Merrick's head, all serve to obstruct the gaze by setting up a tear-proof barrier. This very opaqueness indicates a series of rebuffs, compelling the public to turn away, to abandon the series of disappearances it expects in order to avoid seeing - the tale will have no moral, the explanation will not come, the story will be dismembered, and even when Lynch replaces film with digital, he continues to sting: in a hilarious parody of iPhone ads, he speaks with a calmly distressed voice into a microphone in front of a red curtain: "You'll think you have experienced it, but you'll be cheated. It's such a sadness that you think you've seen a film on your fucking telephone - get real." Such cheating is not incidental, and it isn't enough to invoke nostalgia for dark theaters: it overlaps with cinema, and yet only cinema has the means for experiencing film, for heightening awareness of bodily states and presence. Lynch's heroines can very well be diaphanous or seductive, get real: my log has something to tell you. ]

<sup>2</sup> Toby Keeler, cited in Chris Rodley, *David Lynch*, French translation, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1998, p. 42.

Such reshuffling of signifier and a-signifying image-body can be viewed more broadly. For in a sense, all the stories told by David Lynch's films are utterly banal, to cite Diane Arnaud<sup>3</sup>. They merely replay well-worn stories: the pain of difference, the ambivalence of desire, jealousy, revenge, the longing to be another; in short, the shameful origins of our desire to dream — *puerenda origo*, an old story. As if the main thrust of Lynch's output were extra-diegetic and even anti-diegetic (insofar as diegesis is the entire spatiotemporal universe set up by the narrative): underlying the secrets, the mysteries, the haze, is merely a reality that is slightly less innocent and glamorous, but just as flat as the one given at first glance; as if the mysterious poetry of the narrative and the fecundity of imagination were always sandwiched between the flat world of cliché (all-American 'boy meets girl' story) and the flat world of reality (more brutal, bloodier, filled with murders, pain, tormented or thwarted desires, yet no better and no worse). Vast enterprise of demystification: poverty of bodies and organs once they've been detached and rendered black and white, poverty of affects that are in fact quite animalistic once they've been fastened to a naturalist painting, poverty of postures (standing, lying down, or simply without any reference point or direction) once they've been detached from the illusions they tell. But in another sense, all of these drawings, lithographs, and images of experimental short films do not coalesce: they've been plucked from the corridors of dreaming and sublimation, and ostensibly tell us stories that continue elsewhere - David Lynch's visual art unfolds in series, where each image is explained and complicated by another, and even somehow contains all the others. In a nutshell, whether considering all of Lynch's work or solely his visual art or solely his films, between narration and figure, between diegesis and mimesis: each image is an invitation with an entrance and an exit, with infinite hermeneutics and an immediate jolt.

Let's have a shot at another hypothesis. In order to understand David Lynch and his weird schizophrenia (or his 'gourmandise', which perhaps amounts to the same thing) between visual art and film (and even music, performance...what else is up his sleeve?), between different "ways of making worlds" (to use Nelson Goodman's idiom regarding our logical and perceptive abilities to never get stuck in a single world, and to find different ways of unmaking them), between stories and endings, it is perhaps necessary to backtrack to the metaphysical heart of this disjunction, i.e. the problem of the union and disunion of mind and body. In modern analytic philosophy, from Gilbert Ryle to Hilary Putnam, this is called "the mind-body problem"<sup>4</sup>. And the problem can be stated as follows: how can

<sup>3</sup> We wish to thank Diane Arnaud for her input and impressive Lynchian science. Regarding the apparent "banality" of Lynch's stories, see her lecture at the Cinémathèque Française "La double vie des personnages", available online at : <http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/rencontres-conferences/parlons-cinema-video/david-lynch-double-vie-personnages,96.html>

<sup>4</sup> For a clear presentation of this problem and related issues, see Pascale Gillot, *L'esprit, figures classiques et contemporaines*, CNRS Editions, 2007.

the mind act on the body and vice versa, if body and mind refer to two unrelated substances, on one hand a kind of machine, and on the other a "ghost in the machine" (dualism)? And conversely, if mind and body refer to a single substance (monism), how to explain the ongoing experience of disjunction between mind and body (experiences of will i.e. the mind's commands to the body, and experiences of passion i.e. the mind invaded and possessed by the body's affects or mindless body-fragments, such as in the lithograph *Arm of Sores* (2007) or an ear found in the grass in *Blue Velvet* (1986)), or bodiless mind-fragments (emaciated ghosts that are barely even ghosts as in *Twin Peaks* or the lithograph *Man Floating in Room Alone*, 2009)? The problem here is radically *metaphysical*, that is to say, a problem that will never find its response in experience: on one hand, we acutely feel that we are incessantly double, between what we want and what we desire, and between what we think and what we see (dualism); on the other hand, we occasionally have the strong feeling that we are one, not merely each particle of our body expressing each movement of our mind and vice versa, but each gesture and movement occurring in a world that is not separate, but personal and mutual, simultaneously shared (by all) and unified (for all). This is undoubtedly why the responses of analytic and purely rational philosophy are so meager: what can it proffer other than abstract arbitrary positions for abstract arbitrary minds?

[ *Hair*. – Listen: "morbid" is a strange adjective. From a subjective and psychological standpoint, it designates a fascination for lifeless bodies, and the infinite ways in which death can creep in (a deformed skull or a limping shadow, a gaping hole masked by the band over the eye of a still-lovely woman, the secretions emitted by Baron Harkonnen's obese body deprived of his precious tubes, the livor mortis of an actress who has committed suicide, spittle on Leo Johnson's lips after his accident, etc.). But from an objective standpoint, and when it figures in medical jargon, the adjective "morbid" designates a process whose symptoms, episodes and evolution demonstrate activity and virulence: Proteus syndrome where the skull seems about to brim over its limits in order to invent new shapes, impulses breaking down barriers, insects battling under the lawn of normality, buzzing of intestinal flora that lets the cadaver actively decompose. In addition to life's attraction to death or illness, morbidity can also designate death and illness as sites and manifestations of an underground vitality, an inhuman power to which health luckily deafens us. If health, according to Doctor René Leriche, is "life in the silence of organs", morbidity might not amount to a desire for self-destruction, but a condition for perceiving living bodies – or rather, the life of bodies which is not quite ours, life where one cannot help recognizing oneself (and there lies its fascination) nor avoid becoming unrecognizable to ourselves (and there lies its strangeness). From this angle, and from this angle alone, David Lynch's oeuvre can be described as morbid: it utterly transforms the dismantlement of bodies and disappearance of its dwellers into the means for an apparition of these very same bodies; it turns fleshly disasters into a stage where bodies take on life, and turns our fascinated disgust into an exploration.

The bodyness of a body: Laura Palmer's face sprinkled with grains of sand, hair matted with salt and crimped in plastic, is not merely a traumatic image from *Twin Peaks*. It marks the apparition of bodyness, thus reviving the pictorial tradition of the Pieta, that scene where Christ, laying at the foot of the Cross, no longer in agony and not yet resurrected, can be grasped for a moment and painted as matter, and his paleness is a chance to depict what makes the materiality of the painting – color. (By the way: if Lynch's painted works veer toward drawing, his films have the stamp of a colorist, and the blue that haloes Laura Palmer, like the cream and purplish-blue of Rita's corpse in the gloom of *Mulholland Drive*, like the yellow jacket and red blood of the gangster Gordon transfixed in Dorothy Vallens' bedroom, are inseparable from the moment of death which, suspending the need to recognize them as individuals, offers them up as bodies). It is questionable whether one has ever really seen an ear before Kyle McLachlan held a sliced one between his fingers. Such morbidity is not necessarily limited to corpses: Lynch is less concerned with explaining life-in-death than with conjuring life-in-life. It is a matter of scale: the giant sandworm Shai-Hulud that a steady pulse lures out from the sand of planet Dune, or microscopic work on necrophagia. It is a matter of time: the endless night in *Lost Highway*, the terror that repeatedly grips the stage of *Rabbits*, transforming the viewer into a quivering rabbit, a heart beating in the flashing light. It is chiefly a matter of deformations and outgrowths by which the borders of bodies we call our own are reduced

to their precariousness, yet consequently endowed with unexpected powers. Even Lynch's most seemingly calm or "happy" films glorify life solely through aberrant addictions: the cigarette and matchboxes in *Wild at Heart* ("When did you start smoking, Sail'? - I started when I was about...four") echoing the fire that had killed the heroine's father, and with the smoke that Lynch says is "so active, it never stands still and it's subject to any little breeze, so it's always changing"<sup>5</sup>; and the lawnmower on which Alvin Straight, in *The Straight Story*, travels across the U.S., because it is the vector of his obstinacy (more than its instrument), a nod to the oxygen mask that spurs Dennis Hopper to uncontrollable fits of rage.

<sup>5</sup> David Lynch (regarding the photo series *Nudes and smokes*, 1994), cited by Chris Rodley, *op.cit.*, p.184.

"We don't know what a body can do": in the phrase from *The Ethics* that has been often rehashed since Gilles Deleuze, David Lynch emphasizes power less than the eeriness of the unknown, which gets revealed when the vagueness of "a" body pierces the varnish of normality, and when I stop being sure that this body is my body, that its vitality belongs to me. It is the problem of hair, which, like nails, is said to keep growing in the secrecy of certain coffins. A history of Lynchian filmography should be told from the viewpoint of hair, the blond and brunette bobs of Naomi Watts and Laura Herring, Sting's bleached spikes in *Dune*, Nicolas Cage's backswept hairdo (his capillary avatars are epic in their own right), Laura Palmer's medusa-hair or tiara, Bob's shaggy mop in *Twin Peaks* or the monster-tramp living behind the Winkies' wall in *Mulholland Drive*. Hair is not my body; it has a parasitic or symbiotic relationship with my body. Whether or not we know what hair can do, *Eraserhead* is undoubtedly its embodiment - and Lynch's hair is his 'belle maladie' ]

Back to where we left off. One could say that David Lynch's entire output, fueled by the disjunctions/conjunctions that enable filmmaking (image/sound, shot/reverse shot, still image/moving image, superimposition, fade-outs, etc.) as well as by Eastern philosophy where the mind-body issue does not get raised in the same way if at all, is an attempt to plunge us back into the mysterious rapports between mind and body, in order to let us experience *in vivo*. He thus produces not a new metaphysics of experience, but an experience of metaphysics. In other words, he turns the question of abstract appearance into a namable experience that is eminently concrete, and yet also eminently varied and creative, triggering responses that, rather than being *a priori* and dogmatic, are continuously contextualized and problematic. Here are three examples.

A first possible response: the mind is but an emanation of the body, an emerging problematic appendage. In the short animated film *Alphabet*, a head grows on a body and starts glowing, simultaneously brain and genitals, before becoming bloody and dissolving - simple outgrowth of useless pain? - , to reappear as a mask and then as a box that gets filled with letters. In the lithograph *New Head*, a dark gray-haloed head rises, the top of the trunk replaced by an odd luminous pedestal that is somewhat symbolic (the symbol is incomplete or unrecognizable: a sort of half star-of-David). A strange bodily kabala or free-masonry: "I fix my head" to cite a 2010 lithograph. One still recalls the weird scene in *Eraserhead* where on a miniature stage Jack Nance's head pops off while a new monstrous head grows and groans in its stead. The recurring response is ultimately materialist: the mind is but an idea of the body; the head is but an outgrowth of the trunk. But there is a mystery to materialism: if everything is a material body, a geometrical, chemical or organic machine, then the mind, reaching beyond the brain, is merely a ghost in the machine or in the shell, a hovering hazy representation: it can still stem from the body (head or brain) or it can be a simple image or mask with an uncertain status, between real and symbolic, or a container, a tape recorder, a sound box, an amplifier of the affects that mark the body, or even the dispersed letters of language.

A second response posits the total opposite: body emanates from mind, from the head, which produces its schema and ensures unity against the perils of division triggered by desire or reality. This is succinctly portrayed in the drawing *Head and Body*. One sees a whole body, body plus head, but tiny, childlike, gripped by a strange umbilical cord, yet trying to fly away from a bodiless deformed head, seemingly reduced to a bare and severed trachea. The body is merely a homunculus or 'hommellette' to use Lacan's term, flying like Baron Harkonnen in *Dune* above minds and moral beauties. As such, it is a comically idealist response: the body is but a mental sensation, or a cluster of sensations, resulting from a bodily schema or from a mind-forged mechanism. But there is a mystery to idealism as well: if everything is merely the mind's perception, then the body, albeit not a ghost, becomes a marionette or a monster, wavering between image and symbol, between fantasy and constructed reality. In the materialist response, we no longer knew what a mind was and what it could precisely do; in the idealist response, we don't know what a body is and what it can precisely do.

[ *Rollers*. – Admit it: nothing is trickier to conjure than an actor's body. If actors' bodies (their movements, their allure, how they catch or deflect light) are the filmmaker's material, then their presence grows fainter due to the junction of two identities where corporeality is materially lost: the biographical identity of their public persona, which amounts to a password or codename (Isabella Rossellini); the narrative identity of the character they "incarnate", connoting incarnation not as the possession of a mortal body, but as the role's superposition upon the immaterial series of subsequently played characters, grafted in a chain that carries on to other films.

As such, cinema undoubtedly reaches farther than painting, and a branch of David Lynch's art shirks this problem by displacing and complicating the relationship between both categories, and by blurring the notion of casting, including the protocol of how actors treat their roles. Sometimes he chooses to cast his characters with actors who are too old for the part: *Blue Velvet* does this eerily, perhaps not in how perversions are played out, but in how Kyle McLachlan is a bit mature for what starts out like a teen movie, just as he seems rather hunched in the leather armor of the hero of *Dune*, tussling with Sting, whose singer persona never quite recedes. (Kyle McLachlan has a Cary Grant-like ease but a rivetingly jutting jaw). Similarly, in *Wild at Heart*, the main episode of Lula's rape unfolds disconcertingly: the way Lula's body is displayed undercuts the scene, which unfolds in flashback, with Lula lost in her memories. The rape sequence shows her as a girl curled up and sobbing, rollers in her hair, yet taken in the adult body we see, present-day, in the hotel room where she recounts her trauma; we are thus less grateful to Lynch for having spared us the scene of a real adolescent rape, than we are disturbed by how our gaze merges with the father's, if she is the same girl we found so attractive just a second beforehand. Sometimes, however, Lynch sets up a gallery of glossy characters, making them mutually interchangeable and giving their identity a look that harks back to the tradition of artificial stars, as in ads or TV shows – until the smooth parade gives way to a brutal display of screams and bloody faces. The following excerpt from Serge Daney's notes about *Twin Peaks* is insightful, as it underscores that "the perseverance of appearance becomes the essence of these characters", remarking that "from B series, the film takes the Dana Andrews aspect of the same character (mineral, ultra-combed) and a certain cloning of the bodies", and regarding the Hitchcock reference ("same sexual obsession between bawdiness and phobia, same fluctuations between the unsavoury organic and the glaze of a smooth surface"), dipping into Mannerism that is "very close to the pleasure of a child who plays at disemboweling his dolls or at dismantling his toys."<sup>6</sup> And sometimes Lynch even names actors in order to make them disappear from before our eyes – "Naomi Watts" appears in the credits to get stuffed into a rabbit-head, her body draped in an ugly dress, and her role equally lost in the anonymity of animal and household. Neither actress nor character: in *Rabbits*, Naomi Watts makes a so-called appearance. ]

<sup>6</sup> Serge Daney, *L'exercice a été profitable*, Monsieur, Paris, P.O.L., 1993, pp. 133-134.

There is a third response to the mind-body problem – the firmest and most natural response in certain Eastern philosophies, and yet the most counter-intuitive vis-à-vis the common Western experience, and thus the most mysterious: mind is body, and body is mind. It is perhaps David Lynch's first response, but never his only one. In his first short animation, the Baconian painting-in-motion *Six Men Getting Sick*, six heads are made sick by the stomach that has just grown out of them; they flap about with flailing hands and vomit their whole bodies, their heads, until they are nothing but scattered fragmented bodies, from which their initial heads reemerge (the scene is looped six times). Head is body, and body is head. Similarly, the construction of *Mulholland Drive* involves the principle of body-mind looping: the preliminary story of bodies and desires is merely fantasized by the frustrated mind of Betty/Diane (Naomi Watts), yet this fantasy is sparked by the same Betty/Diane's pathetically masturbating body. There is neither materialism nor idealism here, but rather monism, entailing the identity of body and mind. This is also the response of Hindu spirituality: the yogi is utterly mind and body, without distinction. But who can truly become a yogi and lose all sense of distinction between mind and body? This is the mystery of profound Asian wisdom. And it also happens to be the response given by Descartes who, in the sixth *Méditations Métaphysiques*, after positing the substantial difference between mind and body, remarks that man is neither pure mind nor pure body, but a "union of mind and body", a union he terms the third "primitive notion", i.e. the irresolvable notion that must be accepted as such, in its mystery, which Descartes defines as the mystery of sensation: in sensation, I clearly perceive that what I feel is true, and thus that my mind (first primitive notion) and my body

(second primitive notion) are everlastingly linked, without any evil demon coming between the two (third primitive notion), even though I cannot explain this union other than by the dream of a "pineal gland" (for David Lynch it's a trachea, a cord, an esophagus), which enables communication between mind and body. And this is also Spinoza's response, more radical yet more mysterious since it relies on the absolute identity between true intuition and action: when I perceive through intuitive knowledge (3<sup>rd</sup> type of knowledge), beyond simple rational knowledge (2<sup>nd</sup> type), I am immediately inside the action and experience of my eternity (and for David Lynch, as soon as there's action, there's no longer any difference between mind and body, and time spirals in loops).

So there are three possible answers. However, and there's the rub, none of them clearly holds sway: thinking as an artist, David Lynch seems to whisper, means never severing or clashing these different ways of living the body-mind connection, but rather continually moving among them.

[ Roy Orbison. – Remember: in the metaphysical debate about the status of mind, one often downplays the biological aspect to which this concept has historically been connected. While the mind is traditionally viewed as the seat of knowledge, raising the issue of its promised salvation loses sight of the fact that it was originally the principle of *animation*, implying potential awareness of the specificities of living bodies, their ability to move, reproduce, grow and conserve their form. Thus the ancients, Aristotle to start with, viewed the mind as the principle underlying the development of the organized body, steering it toward its normal adult form, at the risk of splitting things from nature, which enacts this mysterious principle depending on whether things are alive or inert. Descartes was the one to break this thread by creating a rift between matter governed by mechanical laws and an incorporeal mind that is not locatable (neither in fire nor in breath), accessible solely to the reflexivity of consciousness, which has, quite rightly, rarely doubted the existence of bodies for the sake of improbable assumptions – it could very well be that, believing I am here, I am dreaming naked in my bed, or that an evil demon is bewitching me... On this topic, and to flirt with paradox, one could argue that Lynch is a deeply Cartesian filmmaker. Not just because dreaming recurs from film to film, and because the shots emphasize this flux between the certainty of being here (the films also fall asleep and wake up. Dale Cooper moves freely from the real world to the dream world, and dozing off to *Inland Empire* then waking up dazed to the snowy screen is part of the film experience). But especially because this moment of dreaming realigns the order of bodies and the order of minds, which no place can contain. This involves a monstrous Cartesianism: bodies do not boil down to machines, but to the contrary they have their own throbbing, where the individualization of minds is always precarious. Nevertheless, the autonomy of minds, being unlocatable and disjointed, is one of the keys to Lynch's work, as deftly demonstrated in the comic strip *The Angriest Dog in the World*. Each of the four boxes shows a dog pulling furiously at its leash, while the words happen off-frame, and it's a triple lesson: speech is nowhere; the destructive urge goes on; and night falls according to its own laws: yet in each box, the words give a different meaning to the same drawing, as in the famous experiments carried out in 1922 by Lev Kuleshov, in which the same image of a woman's face, alternated with a sad or happy image, took on opposite meanings for the audience. So the mind does not innervate the body; it alights upon it, giving it emotions and tensions although it goes on existing in an entirely different realm, while making itself heard from its nowhere land.

This notion is encapsulated in the following scene. A young innocent man is forcefully led by Frank Booth into an apartment-brothel run by Ben, played by Sam Rockwell. A voice screams out-of-shot ("No! no! Donny, Mama loves you", we don't find out any more). Dean Stockwell brusquely unfastens a flashlight from the wall, unwinding his wire as if he were holding a mike (Lynch had planned on using a different sort of lamp on a coffee table – the mind has a will of its own). The song begins, "a candy-colored clown they call the sandman...", not the actor's voice but Roy Orbison's, while Dean Stockwell keeps moving his lips, Dennis Hopper too, and the shared emotion is palpable. "So we started playing the music and both Dennis and Dean began to sing 'In Dreams'. All of a sudden Dennis stops singing and looks at Dean – who's continuing to sing. Dennis is solidly in character and he is moved by Dan's (Ben's) singing. There was the scene in front of me. It was so perfect." However the lament gets cut; snapping the tape recorder, Frank Booth declares it's time to go, that he'll

<sup>7</sup> David Lynch, cited by Chris Rodley, *David Lynch, op.cit.*, p. 102.

fuck anything that moves and he vanishes from the screen, with the camera hovering a second longer on the wall of the deserted room. The scene says it all. Lip-synching had already been used in *Eraserhead*, when a deformed woman mimics Peter Ivers' *Dreams* on a tiny stage; in both cases, lip-synching underscores the stark disjunction between image and song, between body and soul, so that their synchronization comes across as problematic and it appears strange for sound to have such an effect on bodies, bizarrely skipping from lips to lips, and incomprehensible that just a finger can cut off the music until the bodies vanish too, swept into the logic of dreaming, which leaves traces of the ballad's mood - in light of the truth that, Cartesianly speaking, the mind is more certain than the body. Lynch is by no means the only director to color his films with music that emerges like a ghost from American memory; but whereas Jim Jarmusch strives to set up consistent patterns - rap music in the absent mass of Forrest Whitaker, or the spectral silhouette of Elvis in a shimmering suit while Blue Moon suffuses the hotel room in *Mystery Train* -, Lynch meticulously separates the frames, letting music tint the film from its unlocatable elsewhere. His choice falls on Roy Orbison, whose crystalline voice alighted in his awkward body like a ghost in the machine. ]

We admit it: there is some Descartes in David Lynch. Like a Hindu Descartes gone mad who no longer knows when he is dreaming, and when he is ensconced in the reality of bodies: Descartes in Klaverstraat in Amsterdam, the glimpse of dead animal bodies in the eeriness of dawn. David Lynch's drawings and lithographs focus on "examining" and anatomizing bodies of women, men, animals and machines. But there is some Spinoza too. For in the history of philosophy, just as Spinoza is the missing link between Western rationality, which is cerebral, deductive and transcendent, and Indian spirituality, which is physical, intuitive and immanent (or transcendental in the language of "transcendental meditation"), David Lynch is perhaps the same missing link in the history of art and cinema. The first junction between these two thinker-artists, one an image artist and the other a concept artist, involves desire: desire, specifically the awareness of bodily appetite (the effort to persist in one's being by connecting to exterior bodies) is the "essence of man" for Spinoza, just as it is the essence of David Lynch's drawings and films - all stems from desire, whether in pain or joy. And just as Spinoza subdivides desire into joy (augmentation of its power to affect and be affected - offering a beautiful definition of the artist) and sadness (diminution), and further subdivides joy into hilarity, love, kindness, etc., and sadness into anguish, anger, hate, jealousy, vengeance, etc., David Lynch's work is a vast modulation of our different experiences of desire: its ups and downs, its anguish (Jeffrey in *Blue Velvet* hiding in Dorothy's cupboard), its pain (countless guises - the girl's face streaked with suffering in *Alphabet*, whereas the sheet is pierced with the same holes of pain as in the lithograph *Arm of Sores*), its anger (the comic strip *The Angriest Dog in the World*), hate (Franck Booth), jealousy (Betty/Diane), vengeance (Betty/Diane giving the photo of Rita/Camilla to a hit man), and yet also its love (everywhere), the impartial desire to understand (everywhere), the radical refusal to condescend and ridicule (none of David Lynch's characters or figures are contemptible or ridiculous: often pathetic, burlesque and laughable, but never vile: the monster is always our brother, part of ourselves). And just as Spinoza's *Ethics* is a vast endeavor to "lead us by the hand to beatitude" by prompting a necessary understanding of human nature's servitude and endless potential for self-destruction, all of David Lynch's work is a vast endeavor to reawaken us to the fragile beauty of a pacified unified world by eliciting all forms of anguish, frustration, evisceration, devouring (the lithograph *Man Eats Dog*, 2010) - in other words, all forms that haunt our daily life amid our clichés of simplistic happiness and our intuitions of profound joy that at first seems too "rare and difficult".

The main point, however, is in their shared naturalism. Spinoza's naturalism is quite particular, since it does not set nature apart from artifice: if all is nature, if all is unified, then nothing is anti-nature - monsters, machines, fantasies, illusions: in a way, everything is natural and real. David Lynch's naturalism is very similar in that it views nature with the constant risk of splitting it: as a naive drawing, sketched on a table corner, on scrap paper or hotel notepaper à la Stendhal, and as a highly erudite and artificial construction; as an idyllic vision and as nameless horror; as pornographic desire and as divine desire, the intellectual love of God or Nature; as a "common order of nature", and as "true life" to quote Spinoza again; in short, as body *and* as mind, both with the same weight and ontological dignity. Lynch and Spinoza, each in his own fashion, strive to view nature as desiring and desired, unified and double, simple and complex, mortal and vitalizing, radically constructive (constantly producing new material) and radically contemplative (nothing is new under the sun, the same stories repeat).

From this viewpoint, which refutes the anti-naturalism too often ascribed to David Lynch, another comparison, in a more aesthetic vein, could be made with the French New Realism School of the 1960s. One could argue that Lynch encompasses Arman's anger and Restany's intellectuality, Tinguely's artificial machines and the mystique of Yves Klein's monochromes. In short, an entire Spinozist art of the mystery of bodies that differ and yet stem from a sole nature, in counterpoint (not in negation) to Bacon's massive influence, which is more Cartesian, being centered on the mystery of the mind-body union, and on the mystery of sensation.

[ *Owls*. - Shut your eyes: Agent Cooper is lying on the ground, wounded by a bullet. The looming giant reveals three secrets, the second of which will remain in human memory: *the owls are not what they seem*. The phrase is striking because it contains a mystery and its solution: the fact that beings, owls or other, are not what they seem initially comes across as a makeshift enigma, but soon turns out to be the story's crucial axiom, the transcendental cliffhanger, luring the audience to await the next scene or episode, while they'd long ago lost any hope or illusion of ever finding out what owls really are. In ancient times, Zeno wished to demonstrate his master Parmenides' lesson by multiplying paradoxes: since "only being is", the arrow will never hit the target, and Achilles will never reach the turtle. Lynch corrects this: since, to the contrary, being is not what it is, since the philosophical owl quivers like a photogram, motion becomes both erratic and infinite, sometimes leaving mysteries opaque, sometimes surpassing their resolution, as if sprinting ahead (remember how Laura Palmer's killer is revealed well before the end of the two seasons of *Twin Peaks*, and nevertheless the series goes on?). Non-coincidence is thus the rule of the game. But at the same time, it is a secret within the secret, for it lets everything intercommunicate, however distant or disparate: if the owls are not what they seem, perhaps they're linked to the red curtains, to the log or cherry pie, to Leland Palmer's melancholy gaze or Audrey Horne's mouth (which also happens to be cherry)? Agent Cooper uses such dreamlike analogies in his "investigation", and thus David Lynch proceeds, scattering (like the slopes of a volcano), along a central indent that is never resolved, a swarm of connections and echoes between things, interchanging clues: red lampshade and blue key, dress, ashtray, and coffee mug in *Mulholland Drive*, for instance. This brings to mind the anthropologist Philippe Descola's beautiful description of analogical thinking, as it occurs in China or the European Renaissance: whereas for the moderns, all bodies are equally material and each mind is embedded in its body, the analogical view of the world posits minds as different and bodies as different, and thus attempts to decrypt the secret link between such and such plant or sickness, between my mood and the sky<sup>8</sup>. For the Siberian Chukchis, "even shadows on the wall are tribes, with their own land where they live in cabins and survive by hunting".

<sup>8</sup> Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2006.

Axiom of an ever repeating plot: echoes happily bouncing between things and meaning: however we do not wish to downplay the fact that the giant's message also contains (third secret nested in the first) a warning or prophecy of misfortune. For if the owls are not what they seem, if minds and bodies play hide-and-seek by the sole rule of free association, it becomes important to understand how this mind and this body can interpenetrate without destroying one another. The problem is not that minds and bodies each lead their own lives, the former streaming in successive incarnations, the latter sprouting in unexpected forms; the problem arises when they are bound to merge, and rush into one another at full speed. In a later version of Dale Cooper's nightmare, the giant's prophecy is followed by the face of demon Bob, onto which an owl-image is superimposed. And in the last scene of the series, as we know, Agent Cooper terrifyingly merges with his reflection until, grinning, the arcade shattered, he and Bob become one - alas. For Descartes, death unravels what God had united, and legend has it that during his last hour, the philosopher murmured: "so, my soul, it's time to part". For Lynch, the characters rather beseech their minds to produce, as they enter, a union that is not fatal. To unite, to sleep, perchance to dream? ]

So David Lynch's oeuvre, if not Lynch himself, is Cartesian and Spinozist, or sometimes Cartesian, sometimes Spinozist? Fair enough. But one must go even further. Descartes and Spinoza are so intent on knowing rather than imagining, that they risk trapping us inside the same fantasy, in which mind and body resolutely and generously pursue their path without a shudder in the labyrinth of passions, since fantasy is the ultimate site for raising the never-quite-rational

question of the mind-body union or identity. However, as fantasy aims to both satisfy and hide desire, it is not only the poorest form of thought, but also the most impoverishing: the more it recurs, the more it grows poorer, gradually shrinking into a skeleton of fulfillment and of its mask. David Lynch proceeds in an utterly opposite direction, for he departs from fantasy in order to deconstruct and develop it, thus giving food for thought and creating a genuine site for meditating about mind, body and the seams of desire: the waking dream that is vital and creative, i.e. the opposite of fantasy. As such, one could say that David Lynch invents a “fourth primitive notion”: the dream, or more precisely the ability to dream, to transform fantasies into dreams, locating this original non-analyzable notion beyond body, mind and their union. It is thus in and through dreaming that one can rest, and furthermore see and experience the dance of body and mind merging, separating, overlapping, clashing...

Dreaming has been viewed as the opposite process of fantasy or fantasizing ever since Winnicott's shrewd statements on the topic<sup>9</sup>. “Dream fits into object-relating in the real world. [...] By contrast, however, fantasizing remains an isolated phenomenon, absorbing energy but not contributing-in either to dreaming or to living.” The fact that all of David Lynch's works replay the motion of reaching into the most common repetitive fantasies in order to extract dreamlike mysterious worlds reveals how he too equates dreaming with life, even though fantasies always mean plummeting back into the solitude of minds and the frustration of bodies. The underlying question is how David Lynch concretely succeeds in morphing our fantasies into dreams: what processes and instruments are required? How does he teach us to dream?

We cite just one example: the whacko 2002 sitcom, *Rabbits*. From the start, one is projected into that “other stage”, to use Fechner's term for fantasy or daydreaming. All of the traits are here: a real theater, loops, disconnectedness — the banality of the sets, the rabbits' heads and costumes, their disjointed lines, their seriousness, and the laugh track; at once familiar and eerie, brimming with a terrifying mystery that is unknown (*unheimlich*); as well as the distinctive trait of fantasies according to Lacan, the “trait that looks untrue” and is absolutely necessary in order to keep one's bearings (the rabbits' masks are in plush)<sup>10</sup>. So how does David Lynch gently unhook us from this archetypal fantasy structure and teach us to dream?

First there is the metamorphosis from a tiny self-enclosed theater into a burrow or an everyday area — an immediate *becoming-animal* effect is filmed, however burlesque these rabbits may be. Animality is always a trigger for dis-fantasizing, for it opens onto the world as well as onto the benefits of hideaway and darkness. Animals, with Lynch, are always nearby. Then there is the humor, omnipresent throughout his work but here especially irresistible. The rabbit Jack enters to a burst of inexplicable laughter and applause; the rabbit Jane asks with dead seriousness “What time is it?” to another burst of laughter; Jack says “I have a secret”, Jane says something unrelated, Suzy stops ironing, turns around and the audience bursts into magnificent laughter. This is one of the first times a Laff-box genuinely causes laughter. And this laughter, jolting and jiggling the audience in the flesh, undermines the grip of fantasy. There is also a pattern of *replica* that offsets the platitude of fantasy (the world of fantasy is always flat): replica of the rabbits' ears by their shadows projected on the wall; replica of the image-colors by the color-names uttered by Jack; replica of scenes that always have the same starting point but unfold differently. One does not exit fantasies by trying to materialize them in reality, but by replicating/differentiating them in images. And symmetrically, there is an interplay of *piercing* the fantasy with patches of light produced by the lamps until one of them burns in superimposition and literally pierces the film. Fantasy blocks desire by blocking all the holes, while dreaming liberates it by piercing the image, thus piercing our narratives that are tightly laced with blanks and enigmas. Finally, there is the body's *hidden beauty*, as if mirroring the hidden beauty of John Merrick's soul in *The Elephant Man*. For how can we forget that under these grotesque rabbit masks and unflattering smocks are the magnificent faces and bodies of Scott Coffey, Laura Haring and Naomi Watts? Flaunted beauty is the mark of fantasy and its secret terrors; hidden beauty is the mark of dreaming and life — the dream of a real quest and of deep peacefulness far beyond appearances.

These four triggers of metamorphosis that characterize *Rabbits* run through David Lynch's entire oeuvre: becoming-animal; absurd, burlesque yet empathic humor that never dips into erudite or mean irony; the complex interplay of doubling and piercing; genuine beauty which is always hidden. As a result, we don't merely experience purely aesthetic joy and uneasiness, but a real liberation of the pathologies that incessantly affect the disjointed unity of body and mind that we each embody in our own way and as we can, to whatever extent. From this angle, Lynch is not merely an original artist; he is a healer of civilization.

<sup>9</sup> See D. W. Winnicott, *Jeu et réalité*, chap. 2, French translation C. Monod & J.B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1975.

<sup>10</sup> To be precise, Lacan wrote regarding fantasy: “There is a common trait — it is necessary to construct a trait that looks untrue, because otherwise, perhaps, if it became utterly true, we would lose our bearings. [...] The indication of inauthenticity implies the subject's place as the first person of the fantasy.” In Lacan, *Le Séminaire*, Livre VIII, « Le transfert », Paris, Seuil, 1991, p. 456.





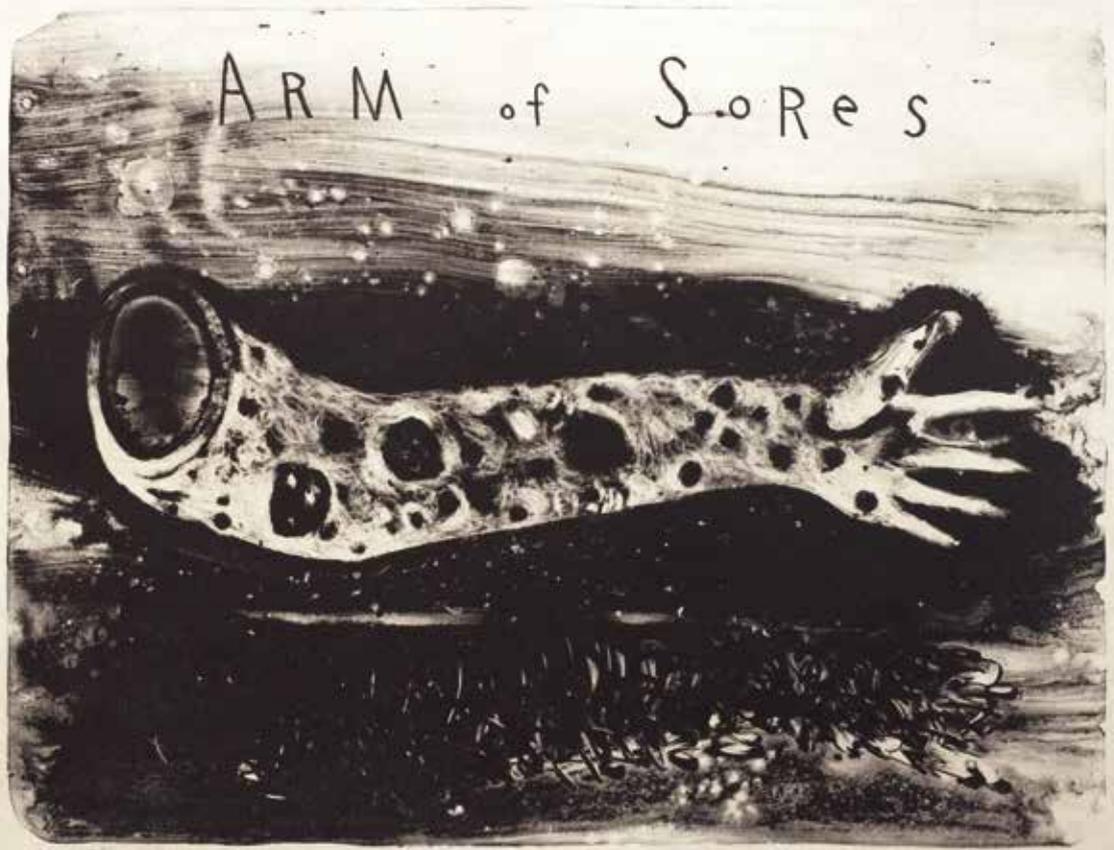
HEAD AND HAND - 2010

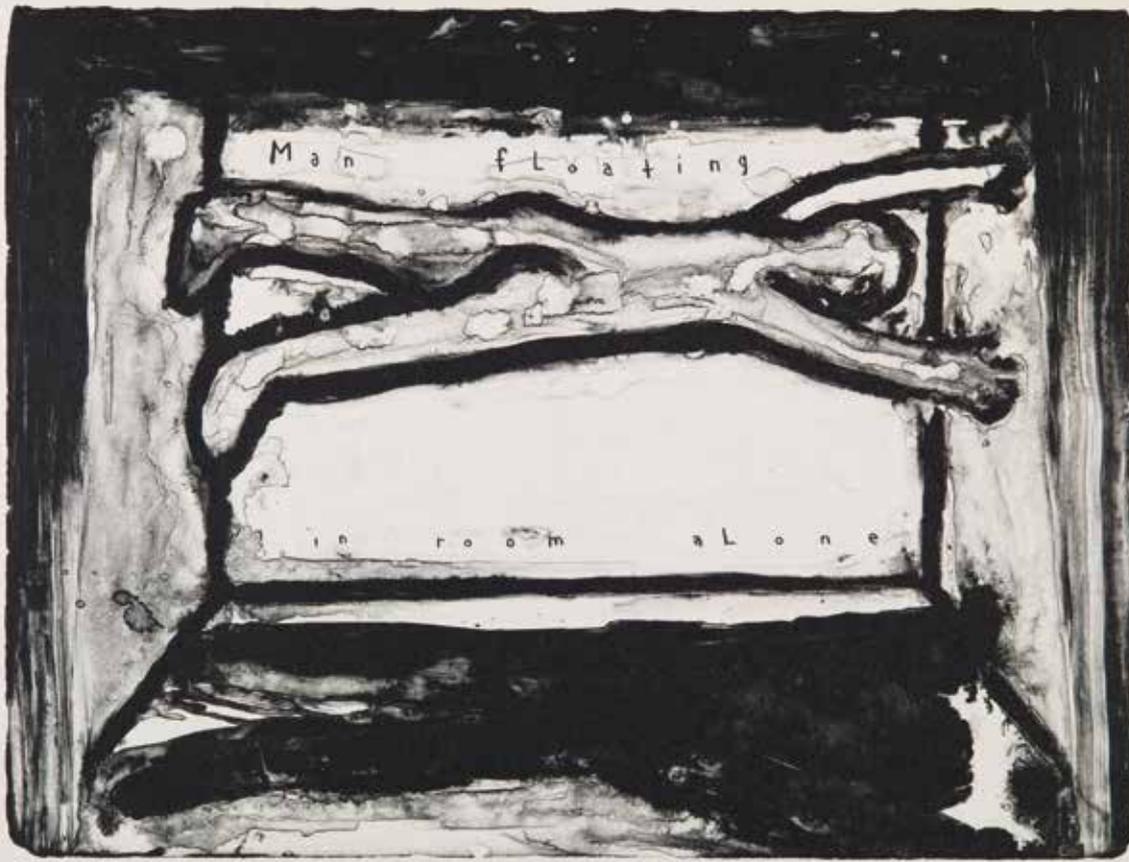
MOUNTAIN WITH EYE - 2009



TORSO - 2010

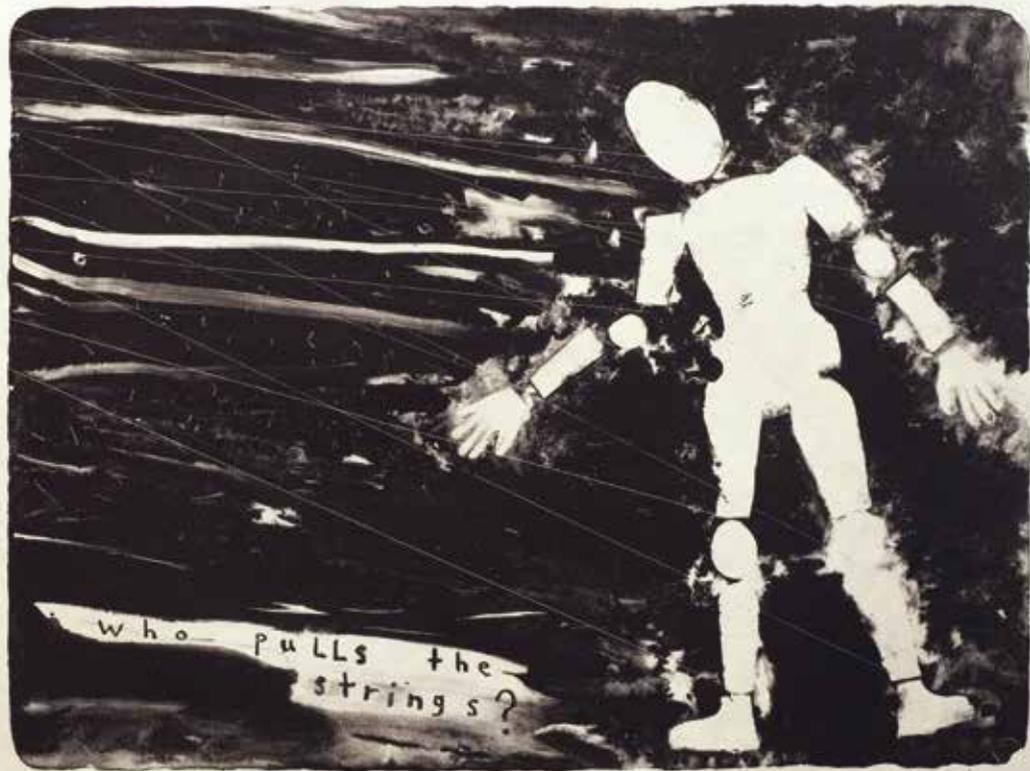
VALLEY OF SHADOW - 2009





MAN FLOATING IN ROOM ALONE - 2009

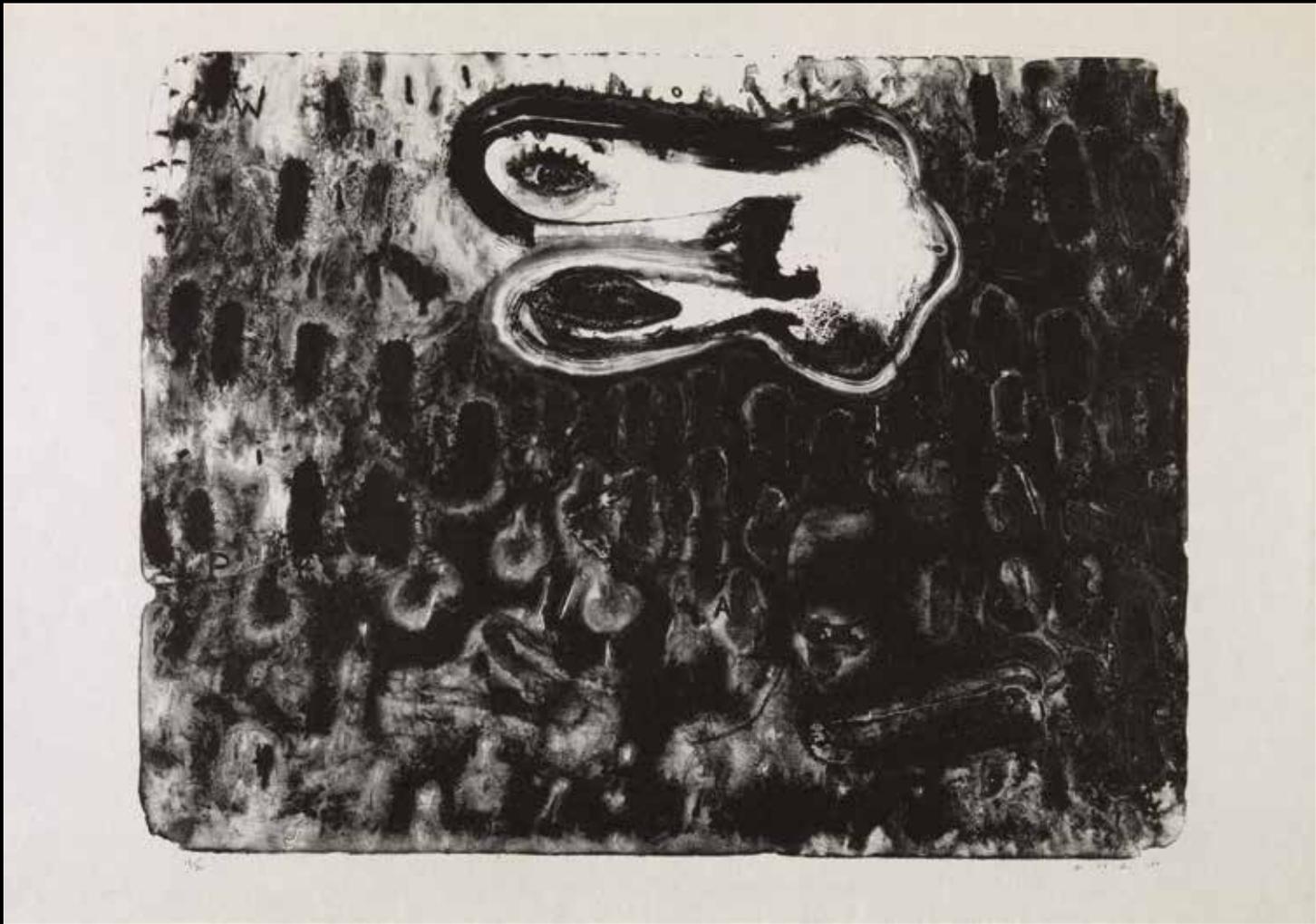
NEW HEAD - 2008



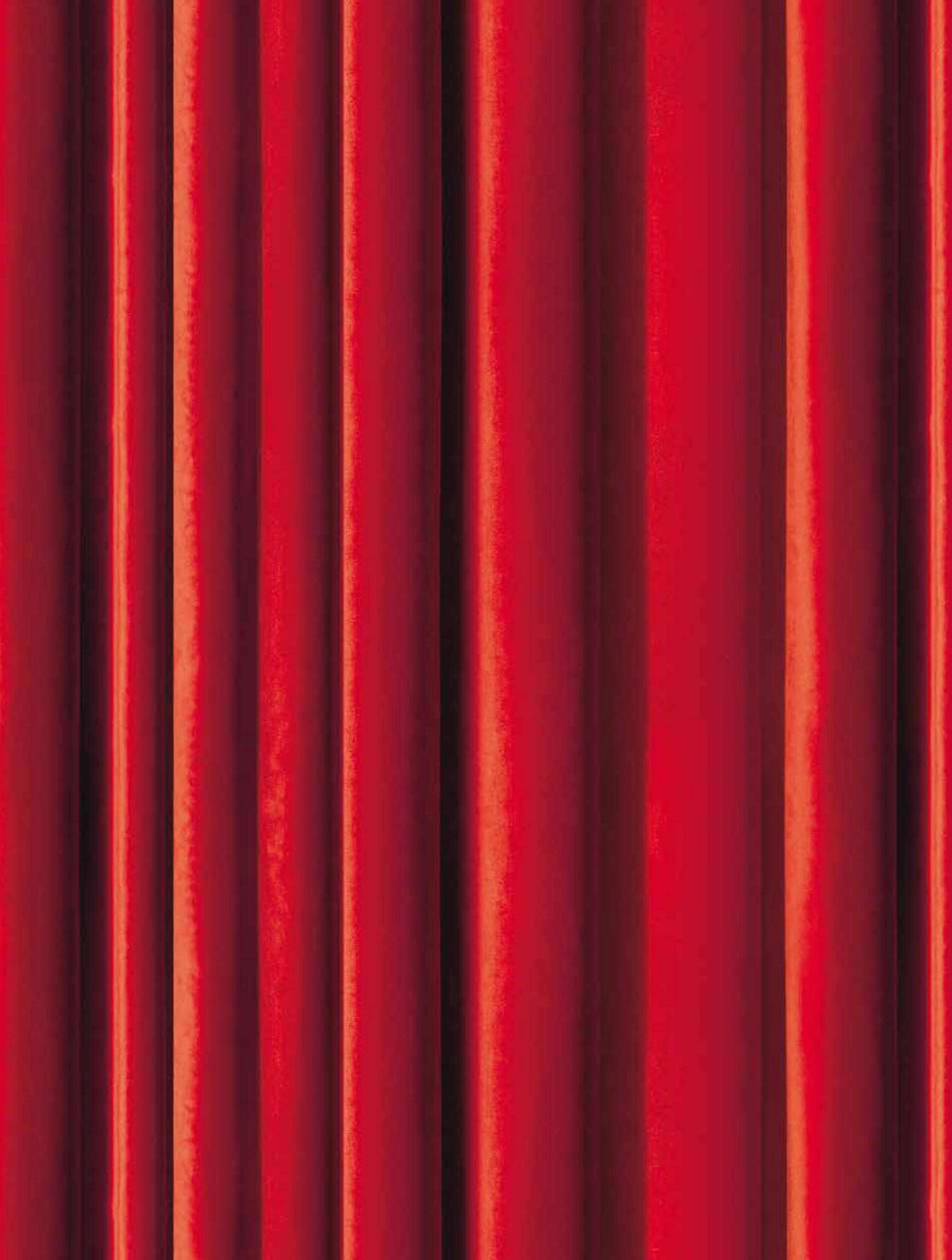
WHO PULLS THE STRINGS? - 2008

DROWNING MAN WITH SEVEN IDEAS - 2008

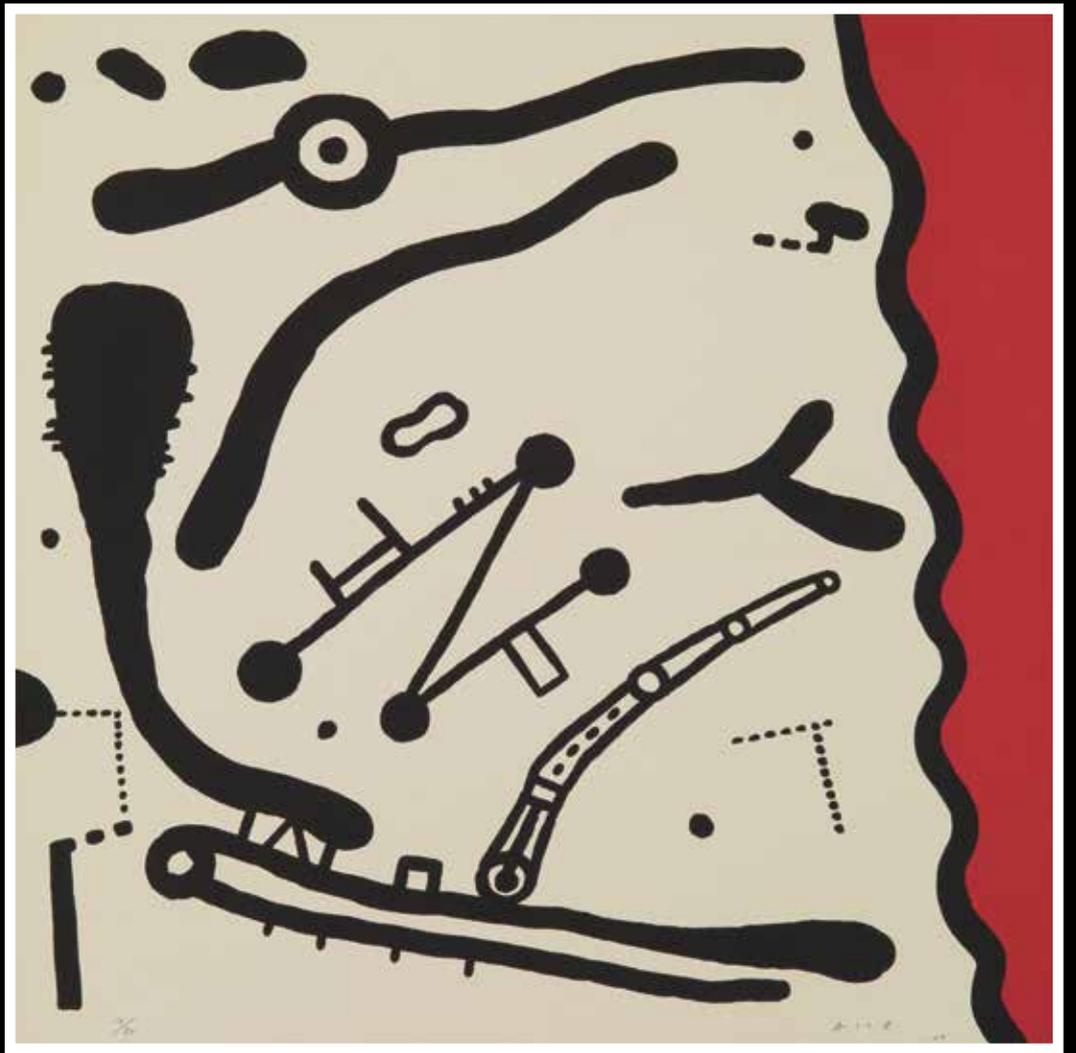


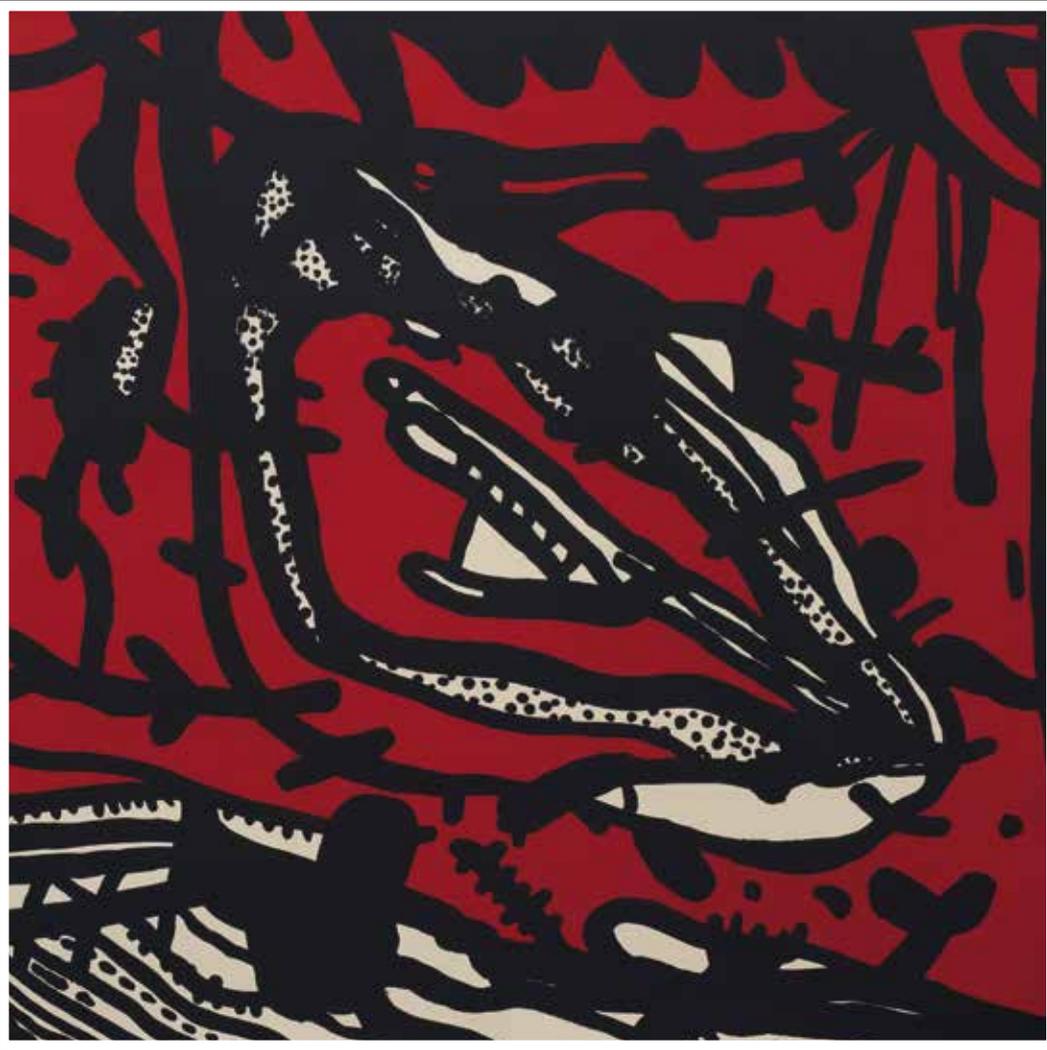


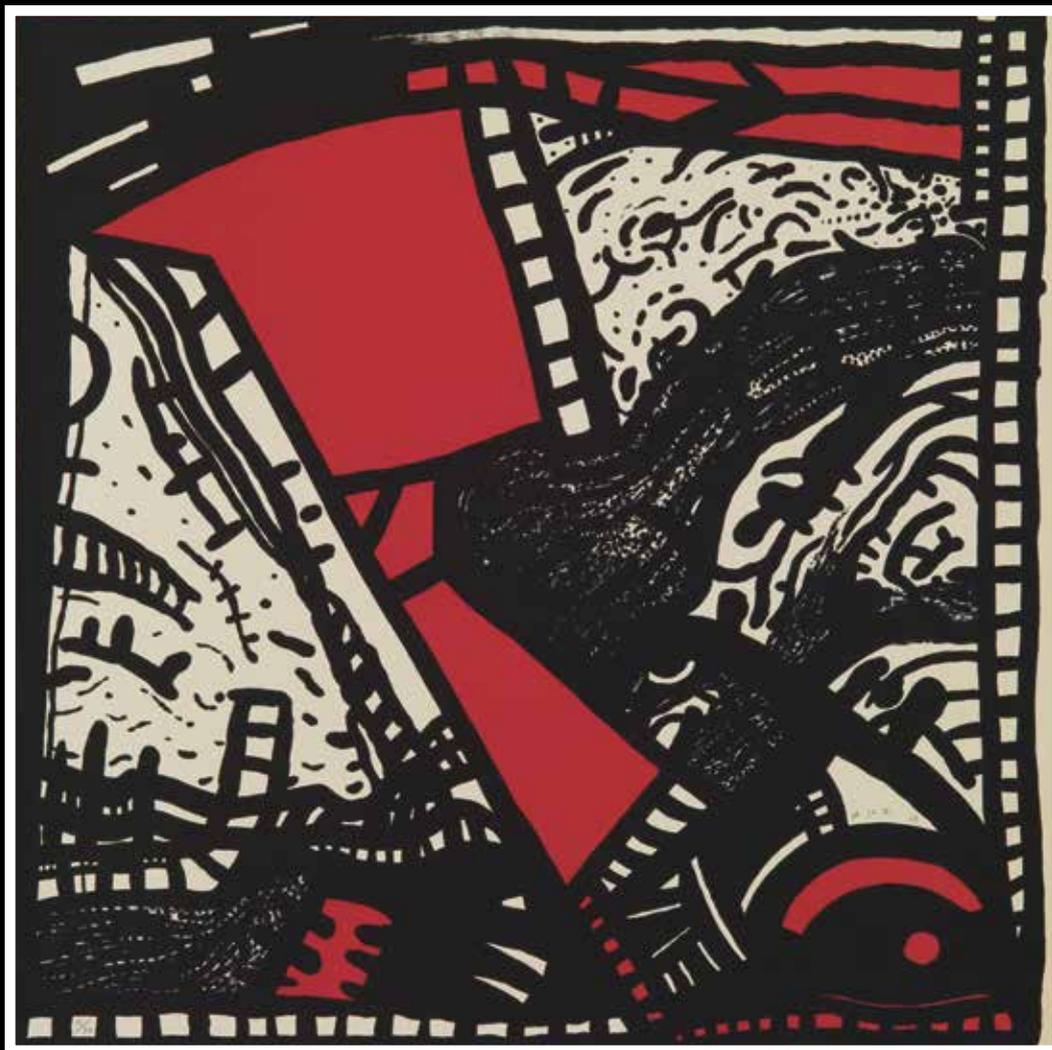
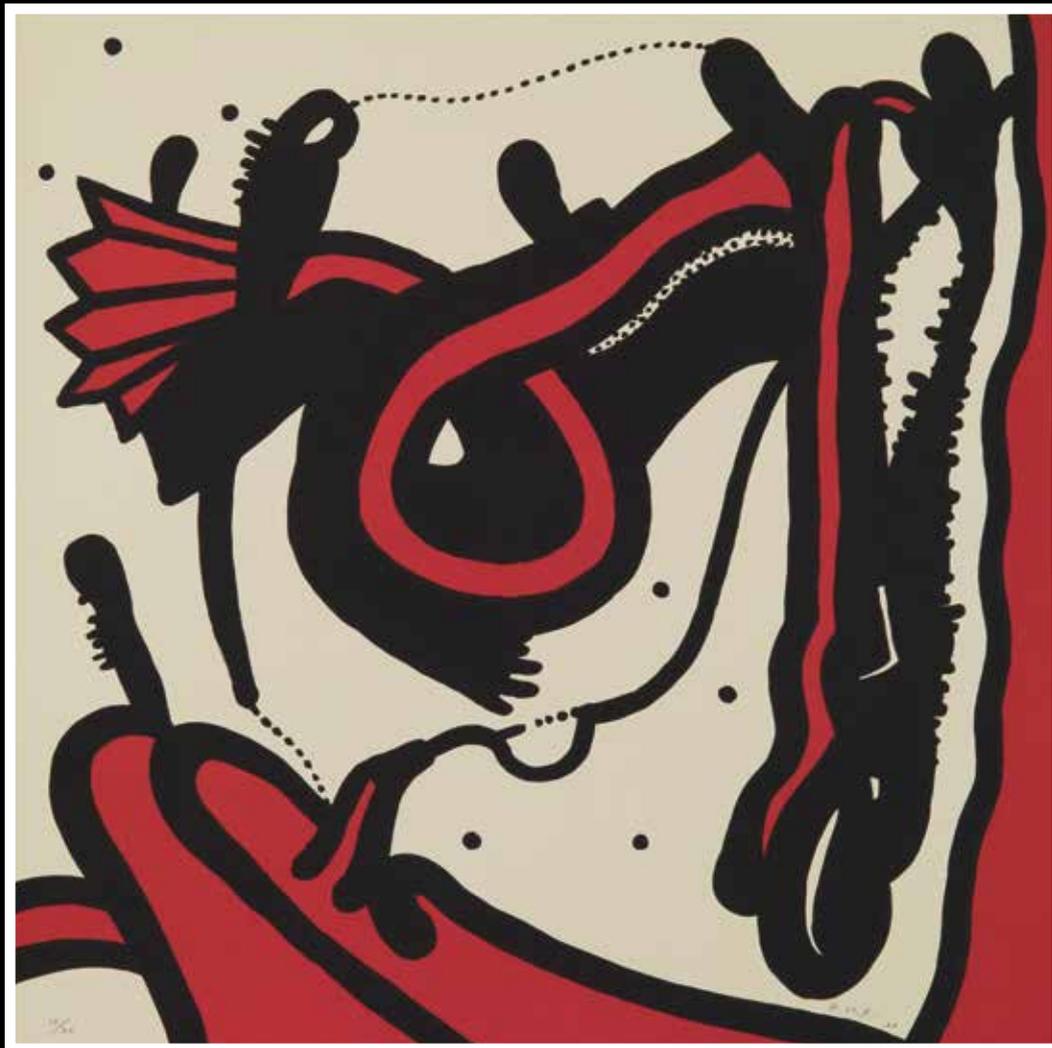




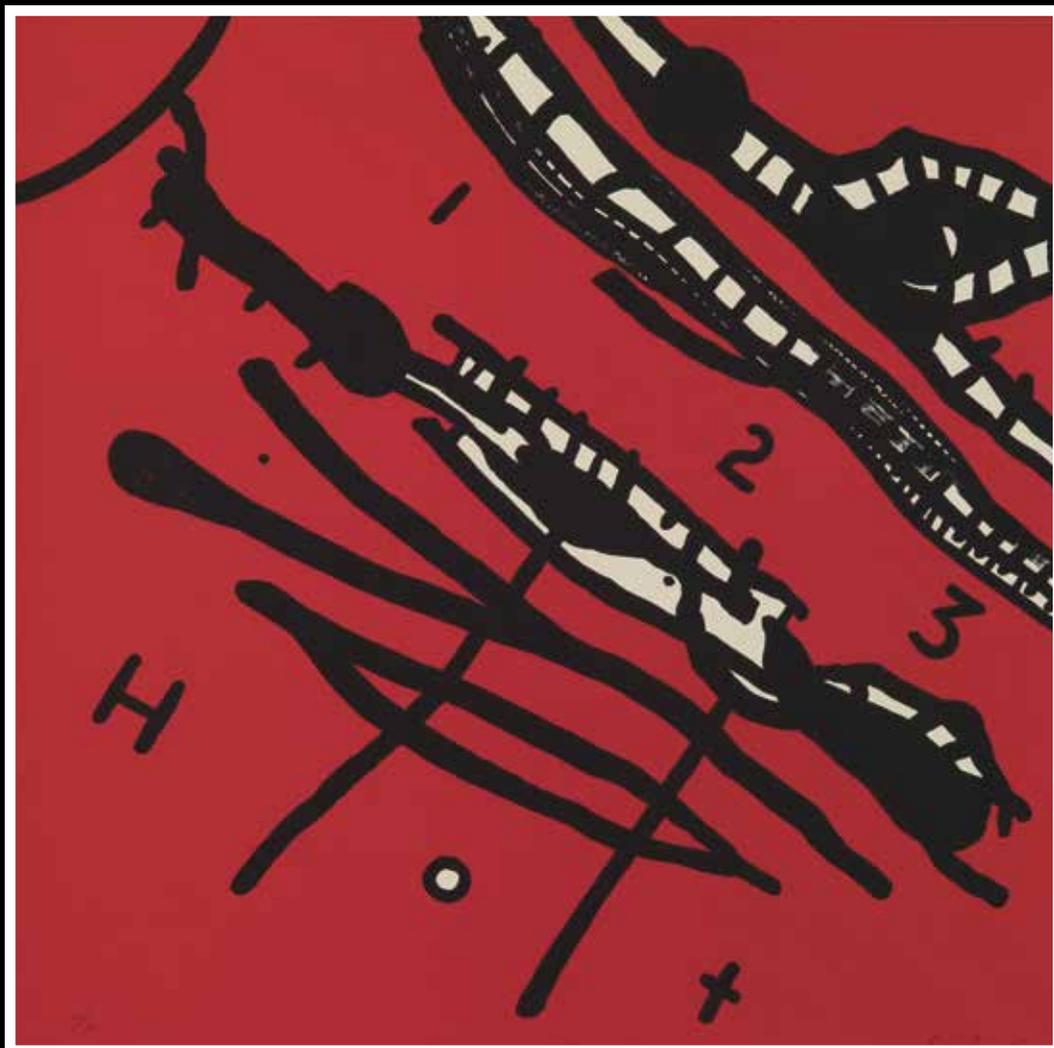
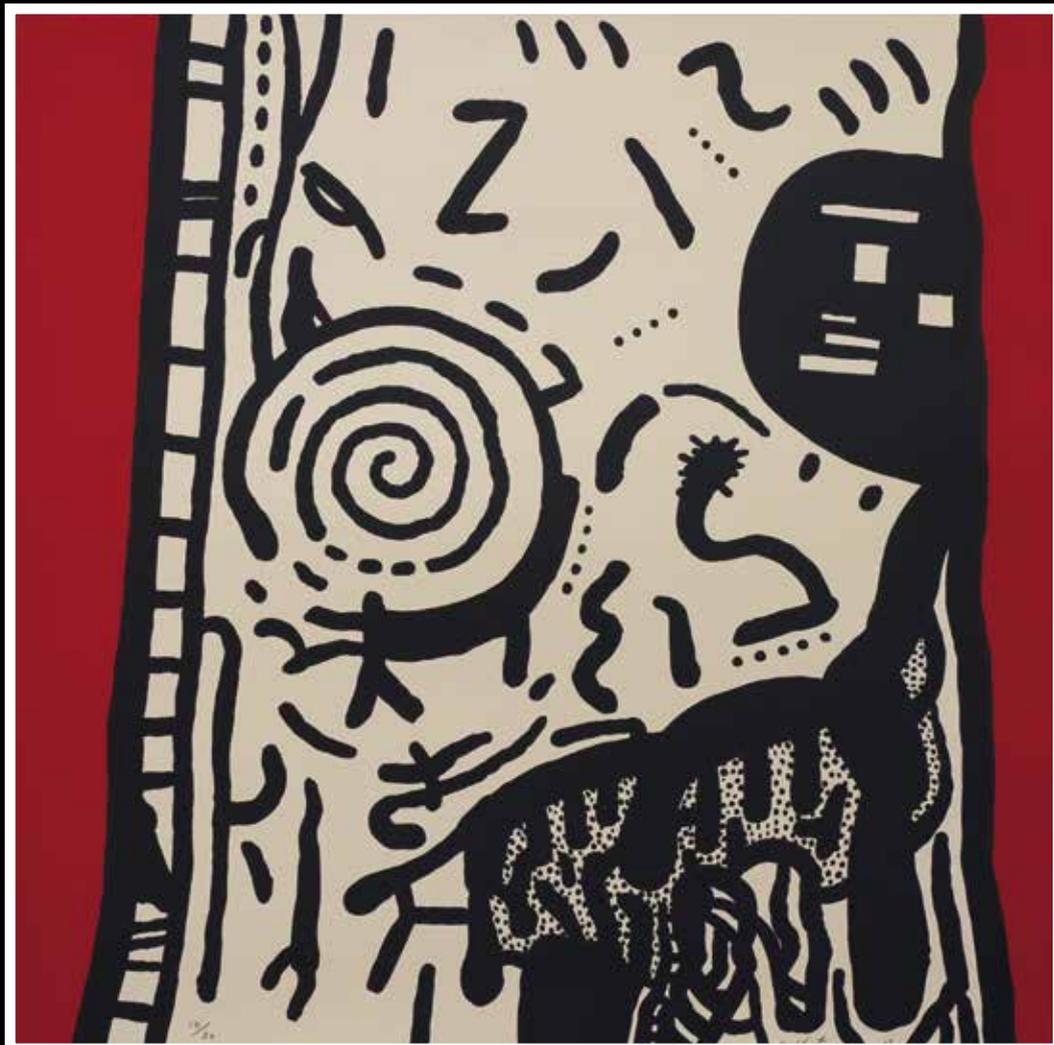
















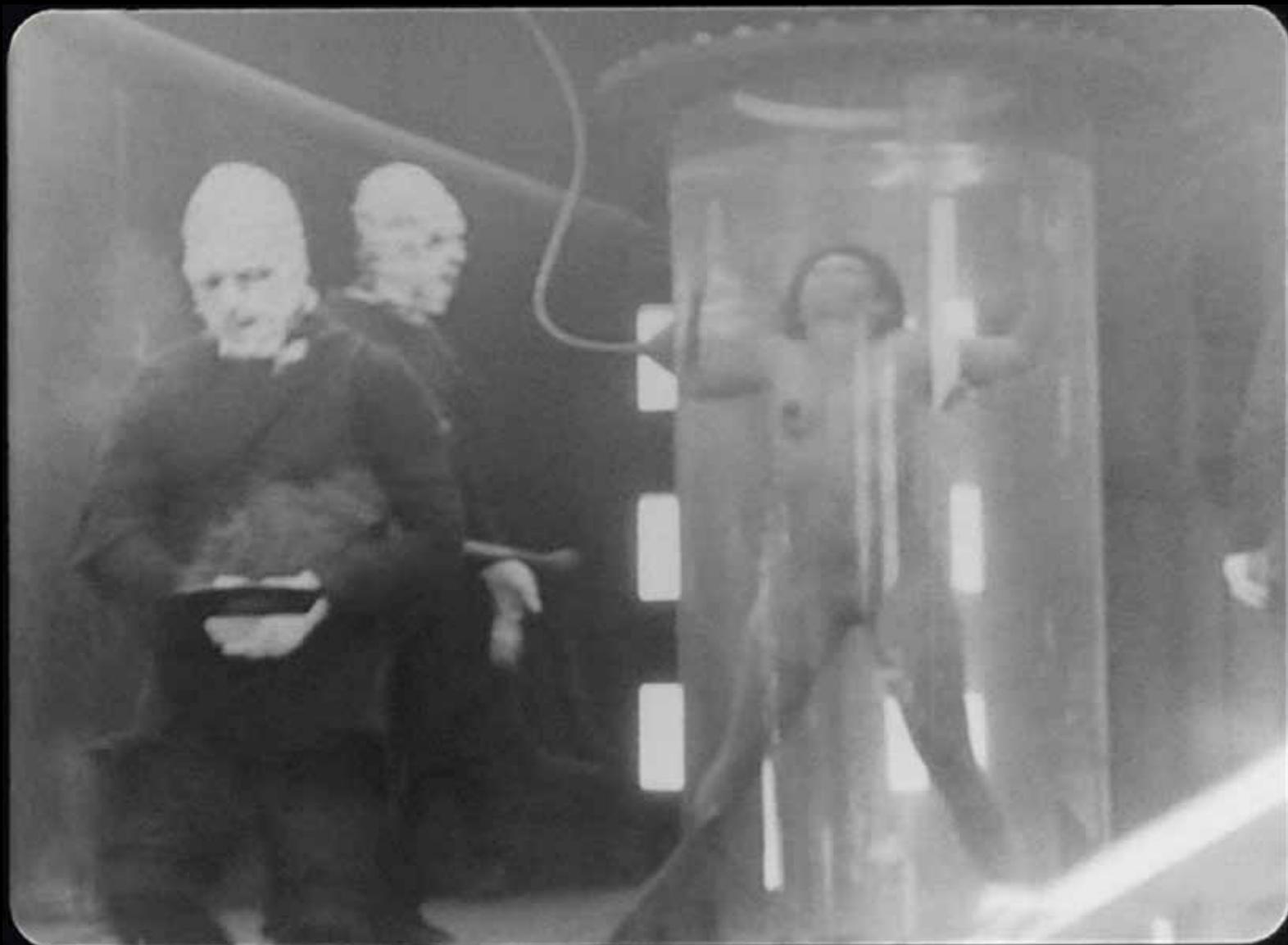


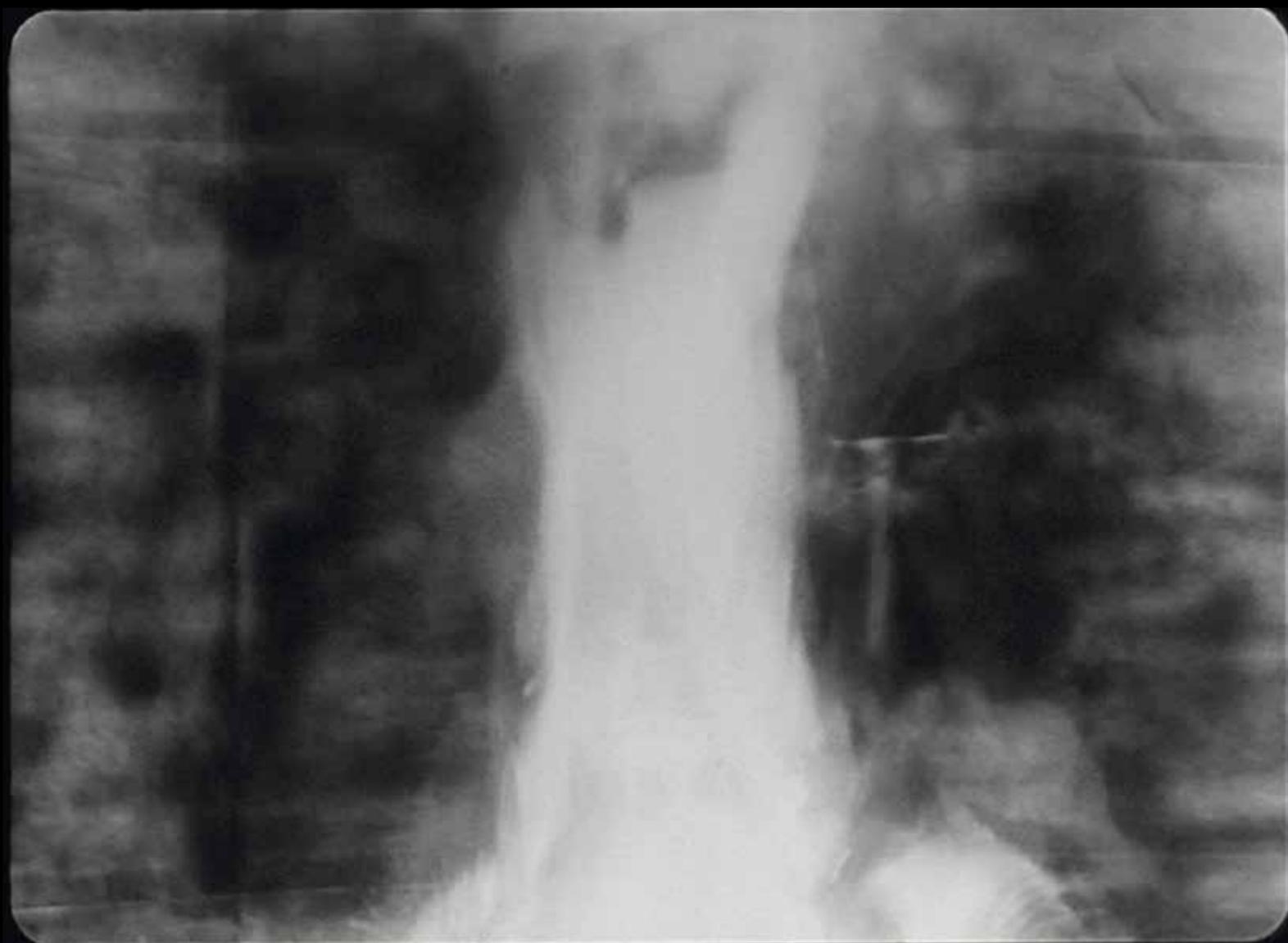
LUMIERE (PREMONITIONS FOLLOWING AN EVIL DEED) - 1995









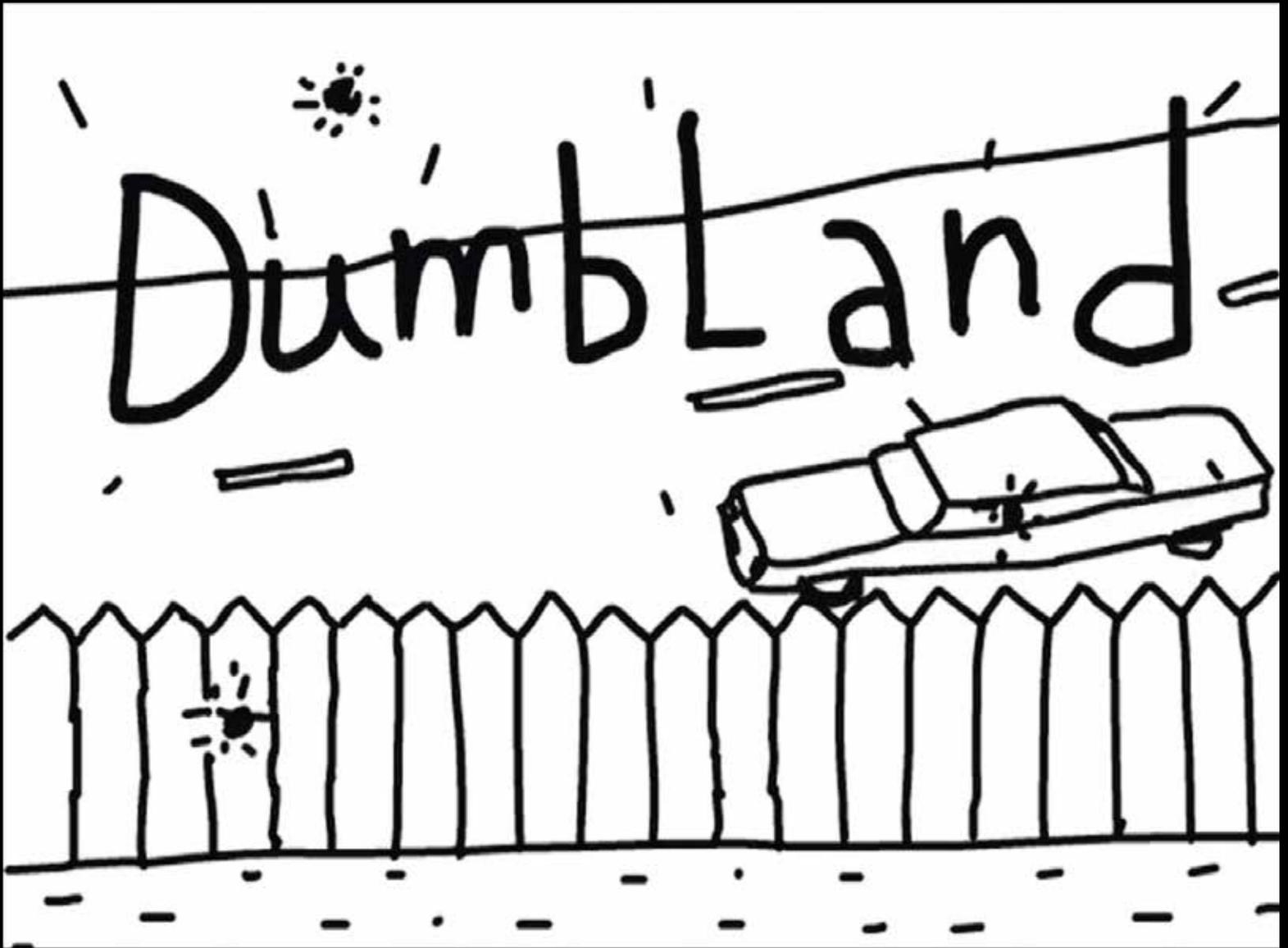


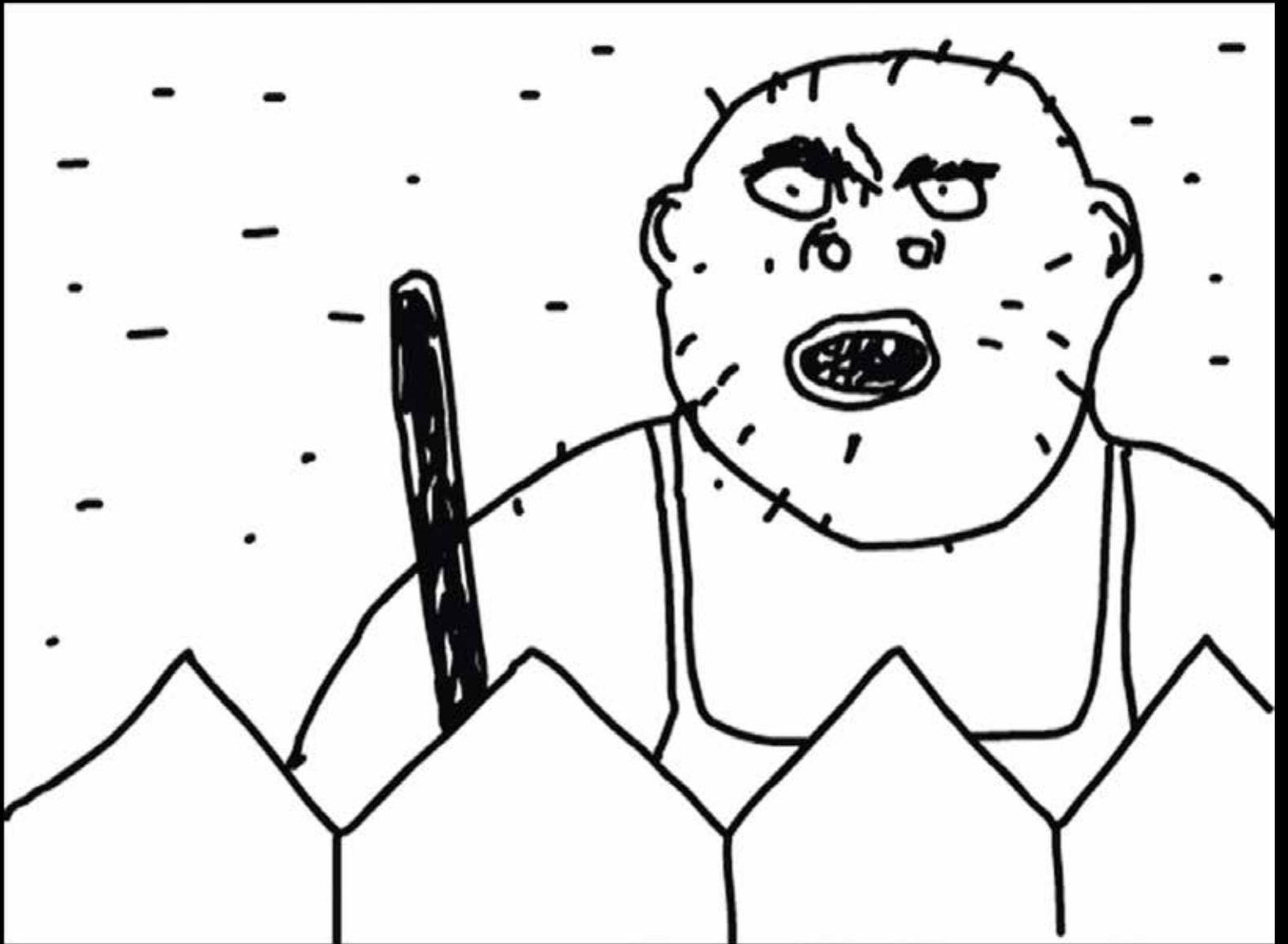


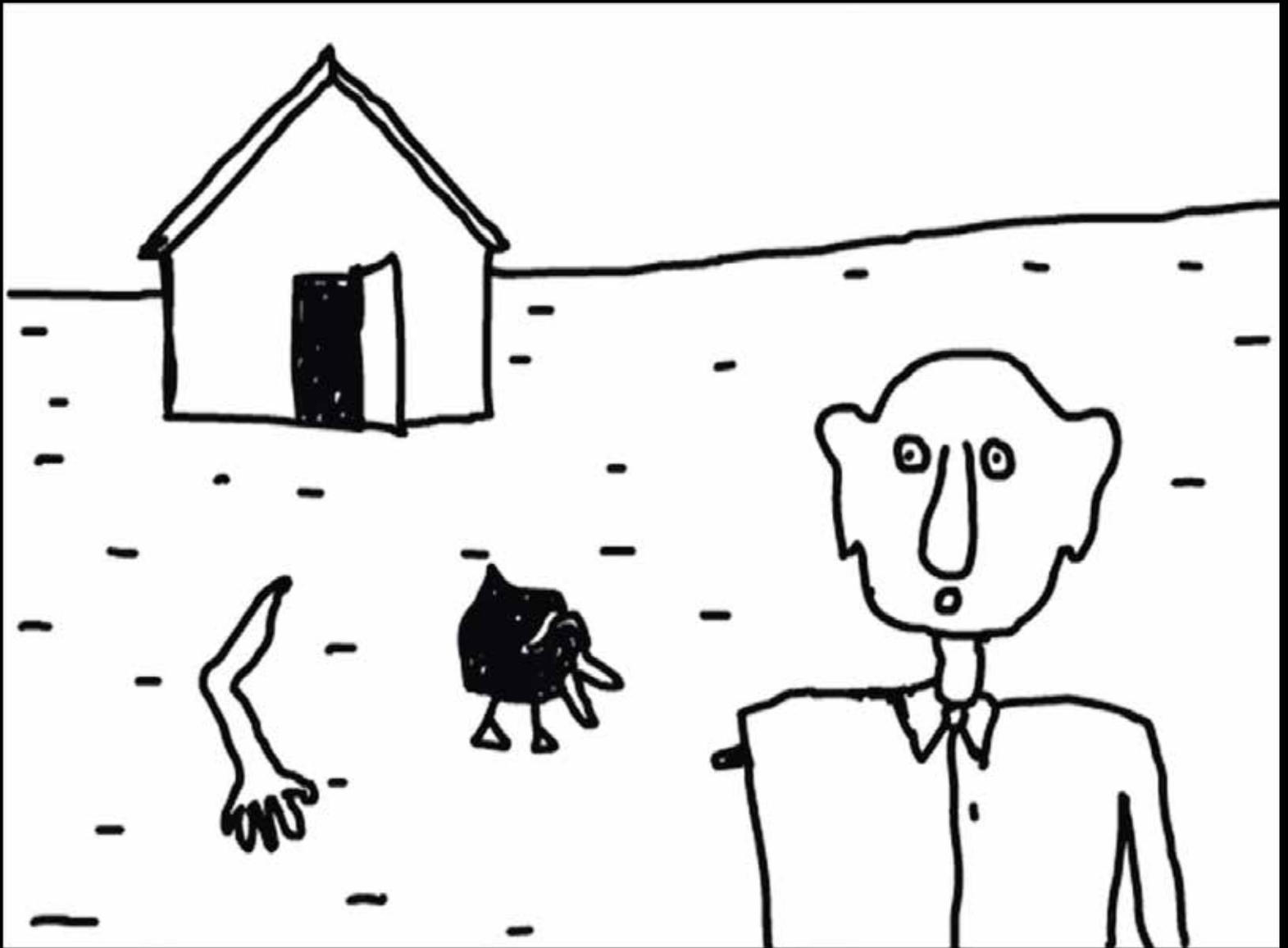




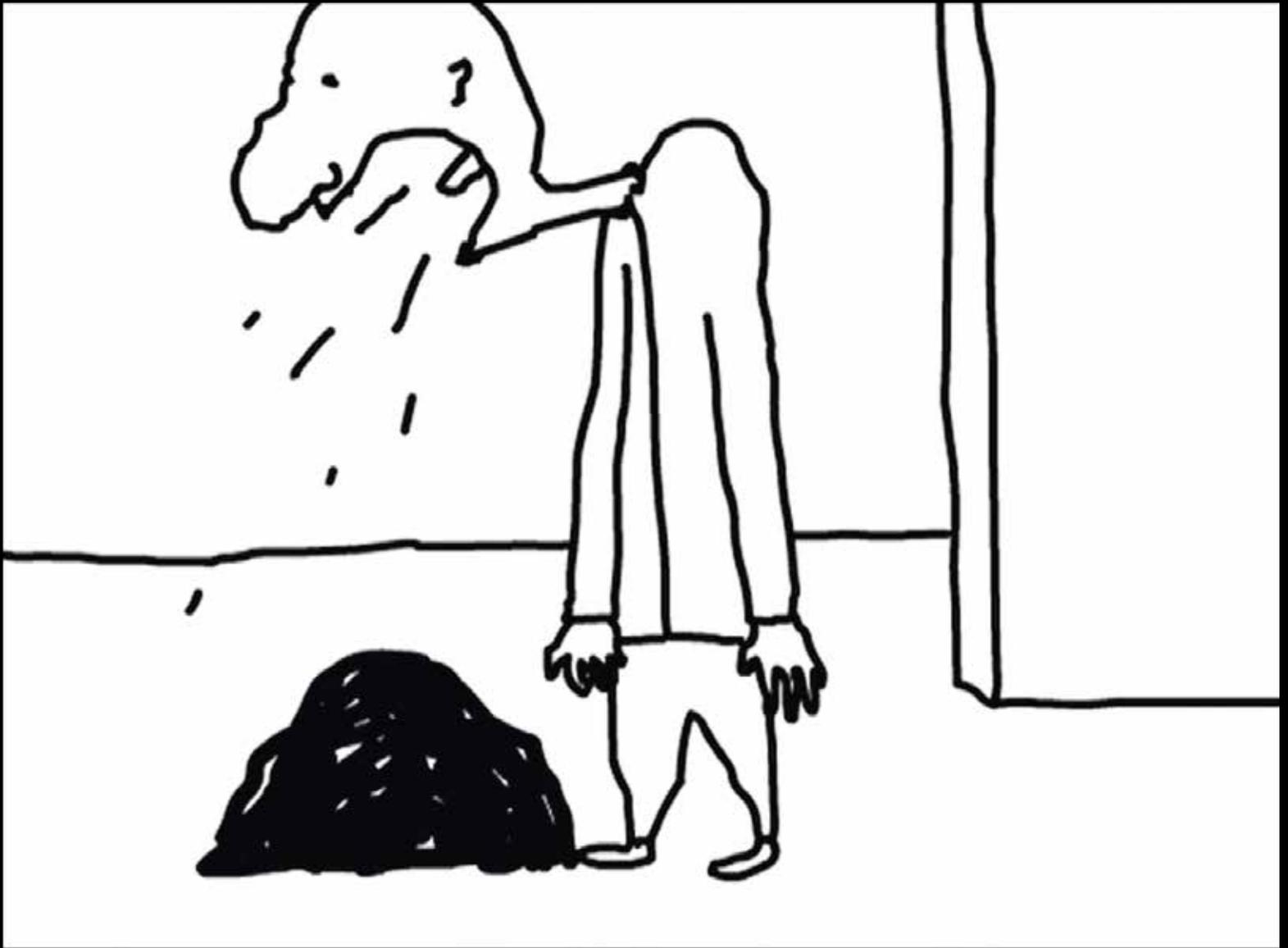








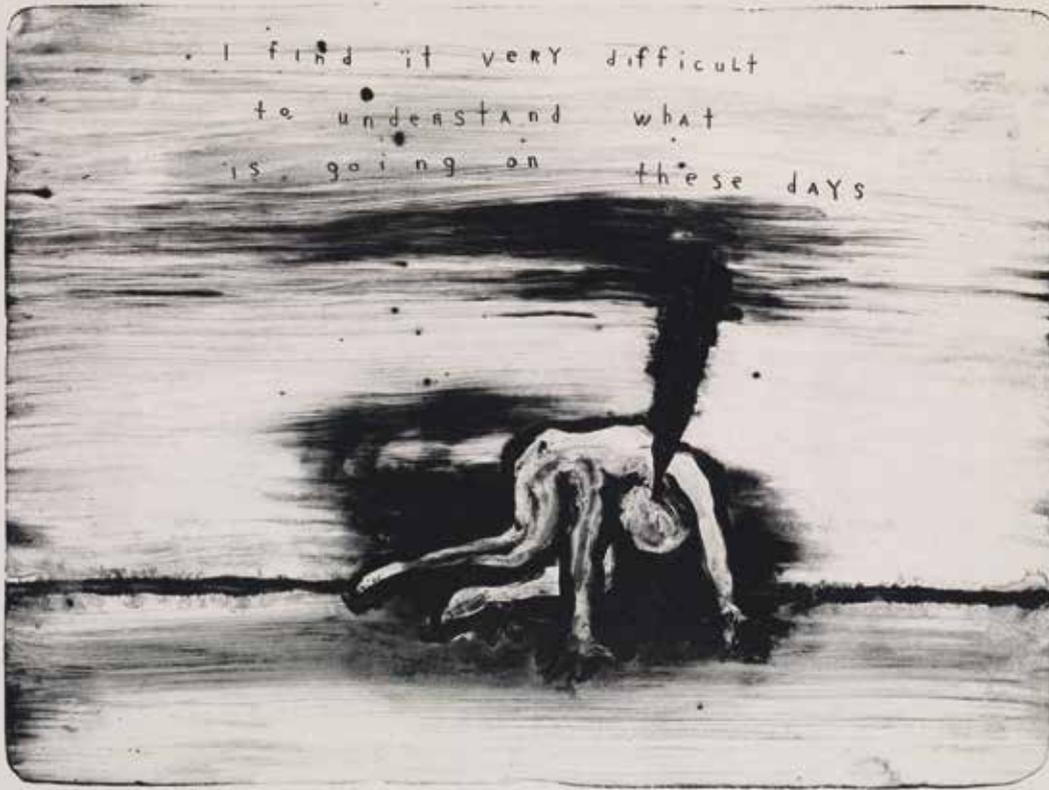


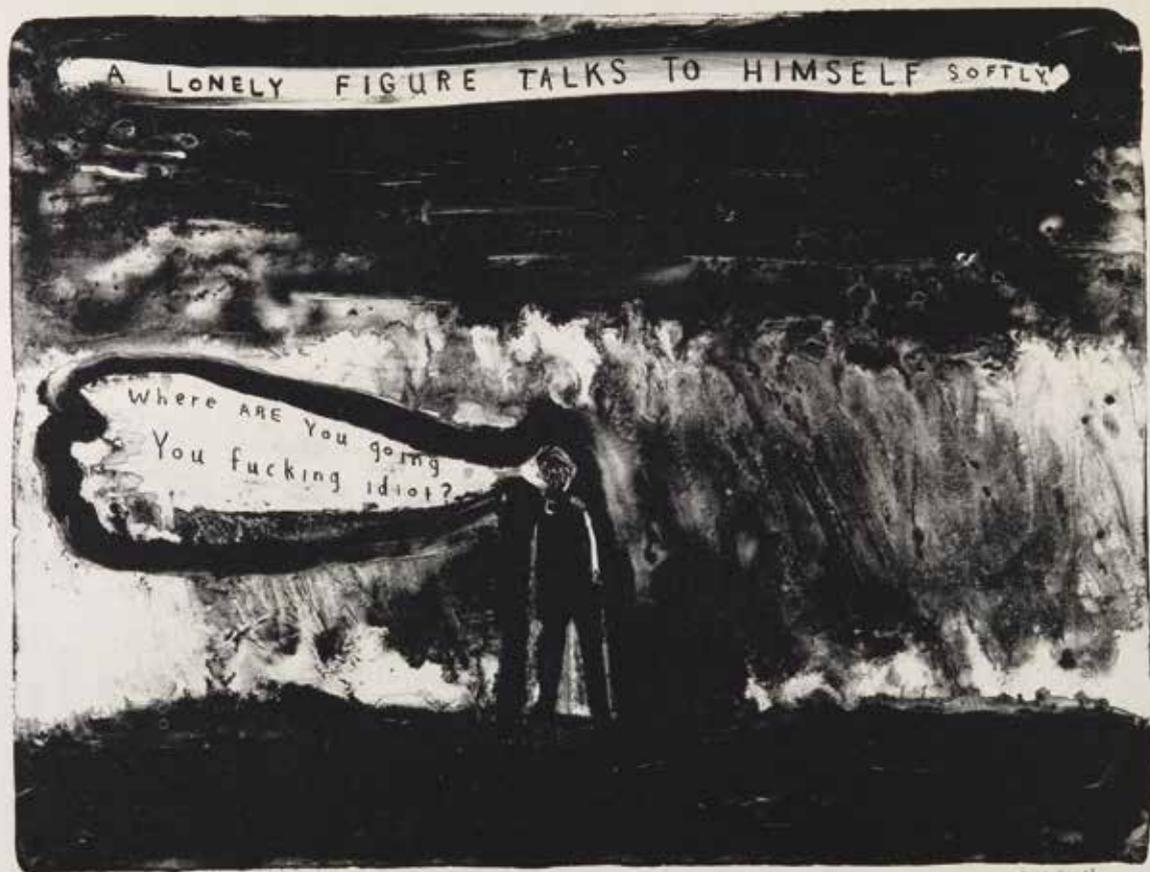












76

2009



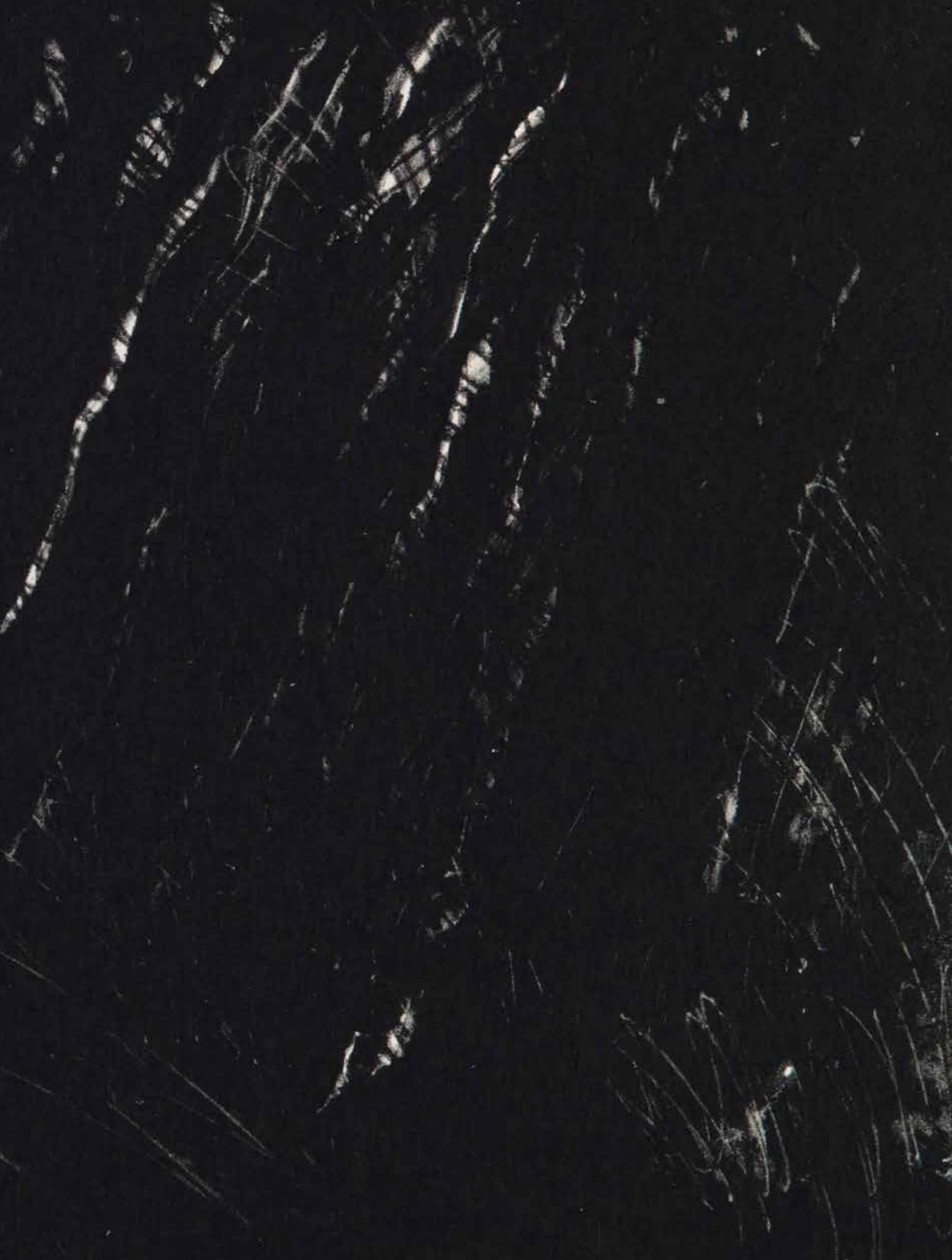
77

2010

A LONELY FIGURE TALKS TO HIMSELF, SOFTLY - 2009

A MAN TALKS TO HIMSELF - 2010

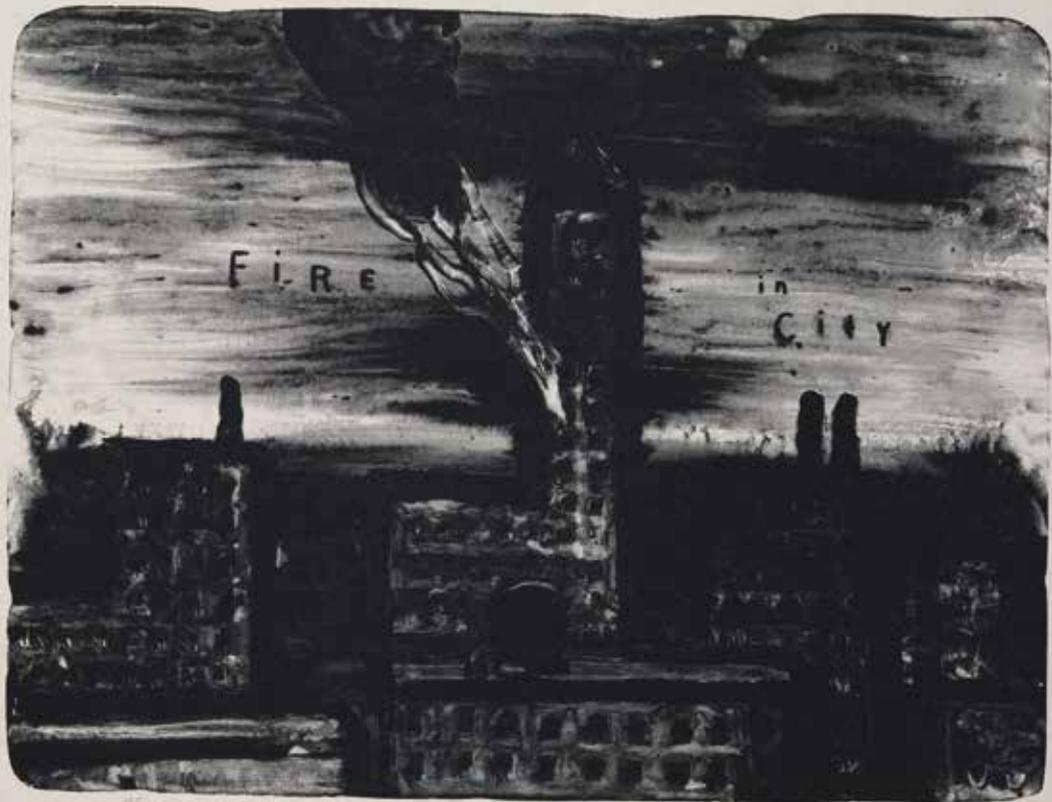






AIRPLANE AND CITY TOWER - 2010

FIRE ON CITY, BRIDGE AT NIGHT - 2010







**Toutes les lithographies reproduites et référencées ci-dessous ont été produites par Item éditions, Paris.  
Ce sont des éditions de 30 exemplaires numérotés (+ 6 AP + 4 HC + 1 BN + 1 Archive).**

Man Waking From Dream - 2008 - Lithographie sur Japon Bunko-Shi - 66 x 89 cm (26 x 35 in.)

Girl Dancing - 2008 - Lithographie sur Japon Bunko-Shi - 64 x 88,5 cm (25 1/4 x 35 7/8 in.)

Fire on Stage - 2008 - Lithographie sur Japon Bunko-Shi - 66 x 89 cm (26 x 35 in.)

Angel on Stage - 2009 - Lithographie sur Japon Atsu-Shi - 64 x 94 cm (25 1/4 x 37 in.)

Dance of Light - 2009 - Lithographie sur Japon Bunko-Shi - 64 x 88 cm (25 1/4 x 34 5/8 in.)

Hand of Dreams - 2009 - Lithographie sur Japon Bunko-Shi - 64,5 x 88 cm (25 3/8 x 34 5/8 in.)

Dancing Machines Create Image - 2008 - Lithographie sur Japon Bunko-Shi - 66 x 89 cm (26 x 35 in.)

Head on Stage - 2010 - Lithographie sur Japon Atsu-Shi - 65 x 91 cm (25 5/8 x 35 7/8 in.)

Insect on Chair - 2007 - Lithographie sur Japon Bunko-Shi - 66 x 89 cm (26 x 36 5/8 in.)

Rabbits - Vidéo numérique - Episode 1 : 14 mn 52 - Episode 2 : 12 mn 16 - Solo de Jack : 6 mn 28 - Solo de Suzie : 7 mn 03 - 2002 - Courtesy David Lynch. A l'origine la série se composait de huit épisodes. L'épisode 1 regroupe les épisodes initialement numérotés 1 et 2, l'épisode 2 regroupe les épisodes 6 et 8, le solo de Jack est l'épisode 7 et celui de Suzie l'épisode 5. Les épisodes 3 et 4 sont manquants dans l'exposition.

The Zamtog Theoretical Experiment - 2009 - Lithographie sur Japon Bunko-Shi - 64 x 89 cm (25 1/4 x 35 in.)

Man in Room With Knife - 2009 - Lithographie sur Japon Bunko-Shi - 64 x 88 cm (25 1/4 x 34 5/8 in.)

Man and Machine - 2009 - Lithographie sur Japon Atsu-Shi - 64 x 94 cm (25 1/4 x 37 in.)

Disturbance Between Man and Moon - 2008 - Lithographie sur Japon Bunko-Shi - 66 x 89 cm (26 x 35 in.)

Jack Discovers Fire - 2009 - Lithographie sur Japon Atsu-Shi - 64 x 88,5 cm (25 1/4 x 35 7/8 in.)

I Have a Radio - 2009 - Lithographie sur Japon Atsu-Shi - 64 x 89 cm (25 1/4 x 35 in.)

A Parting Kiss - 2007 - Lithographie sur Japon Bunko-Shi - 66 x 86,5 cm (26 x 34 in.)

Man and Woman Meet at Night - 2009 - Lithographie sur Japon Atsu-Shi - 64 x 87 cm (25 1/4 x 34 1/4 in.)

Two Figures Dance by a Tree With Ladder - 2007 - Lithographie sur Japon Bunko-Shi - 66 x 91,5 cm (26 x 36 in.)

Man and Woman in Box Arguing - 2009 - Lithographie sur Japon Atsu-Shi - 64 x 89 cm (25 1/4 x 35 in.)

Man and Woman on Couch - 2010 - Lithographie sur Japon Atsu-Shi - 64 x 86 cm (25 1/4 x 33 7/8 in.)

Oh I Love You So Much You Are Like a Dream to Me - 2007 - Lithographie sur Japon Bunko-Shi - 66 x 89 cm (26 x 35 in.)

I Write on Your Skin How Much I Love You - 2010 - Lithographie sur Japon Atsu-Shi - 64 x 94 cm (25 1/4 x 37 in.)

I Hold You Tight - 2009 - Lithographie sur Japon Atsu-Shi - 64 x 94 cm (25 1/4 x 37 in.) - Pierre conservée

Woman Rising - 2009 - Lithographie sur Japon Atsu-Shi - 64 x 91 cm (25 1/4 x 35 7/8 in.)

Since my Baby Left Me - 2009 - Lithographie sur Japon Atsu-Shi - 65 x 90 cm (25 1/4 x 35 3/8 in.)

Two Figures in Bed - 2007 - Lithographie sur Japon Bunko-Shi - 66 x 85 cm (26 x 35 1/2 in.)

Billy Has a Friend - 2010 - Lithographie sur Japon Atsu-Shi - 64 x 91 cm (25 5/8 x 35 7/8 in.)

Billy Whispers to Sally - 2010 - Lithographie sur Japon Atsu-Shi - 65 x 91 cm (25 5/8 x 35 7/8 in.)

Billy Touches Sally - 2010 - Lithographie sur Japon Atsu-Shi - 64 x 91 cm (25 1/4 x 35 7/8 in.)

The Alphabet - Film 16mm - 4 mn - 1968 - Courtesy David Lynch

Spider Bites Man With Resulting Image - 2008 - Lithographie sur Japon Bunko-Shi - 66 x 89 cm (26 x 35 in.)

Examination - 2008 - Lithographie sur Japon Bunko-Shi - 65 x 88,5 cm (25 5/8 x 34 7/8 in.)

I See Myself - 2007 - Lithographie sur Japon Bunko-Shi - 66 x 86,5 cm (26 x 34 in.)

Smoking - 2008 - Lithographie sur Japon Bunko-Shi - 66 x 89 cm (26 x 35 in.)

Circle of Dreams - 2008 - Lithographie sur Japon Bunko-Shi - 66 x 89 cm (26 x 35 in.)

Guru - 2008 - Lithographie sur Japon Bunko-Shi - 66 x 89 cm (26 x 35 in.)

Head and Heart in House - 2008 - Lithographie sur Japon Bunko-Shi - 66 x 89 cm (26 x 35 in.)



Laughing Woman - 2008 - Lithographie sur japon Bunko-Shi - 66 x 89 cm (26 x 35 in.)

Dreams - 2010 - Lithographie sur japon Atsu-Shi - 64 x 94 cm (25 ¼ x 37 in.)

House of Electricity - 2008 - Lithographie sur japon Bunko-Shi - 66 x 89 cm (26 x 35 in.)

Magic Man Outside My House - 2008 - Lithographie sur japon Bunko-Shi - 66 x 89 cm (26 x 35 in.)

Dreams of Light in Storm -2009 - Lithographie sur japon Atsu-Shi - 64 x 88 cm (25 ¼ x 34 5/8 in.)

Man With Teeth - 2010 - Crayon lithographique sur papier - 39 x 32 cm - 44,4 x 37,2 cm encadré - Collection FRAC Auvergne

Head with Bug on Head - 2010 - Crayon lithographique sur papier - 41 x 37,5 cm - 46,2 x 42,6 cm encadré - Courtesy Item Editions, Paris

Abstract Wood For Billy - 2010 - Crayon lithographique sur papier - 40,5 x 37,5 cm - 46,2 x 42,8 cm encadré - Courtesy Item Editions, Paris

My Was Grabbed Hard - 2010 - Crayon lithographique sur papier - 40 x 43,5 cm - 45,5 x 48,8 cm encadré - Courtesy Item Editions, Paris

Pete's Heart Swelled When He Saw Her - 2010 - Crayon lithographique sur papier - 40,5 x 37,5 cm - 46,2 x 42,8 cm encadré  
Courtesy Item Editions, Paris

Man Talking - 2010 - Crayon lithographique sur papier - 41,5 x 37,5 cm - 46,2 x 42,8 cm encadré - Courtesy Item Editions, Paris

Head - 2010 - Crayon lithographique sur papier - 37,5 x 40 cm - 42,8 x 46,2 cm encadré - Courtesy Item Editions, Paris

Head - 2010 - Crayon lithographique sur papier - 37 x 37 cm - 43,2 x 43,2 cm encadré - Courtesy Item Editions, Paris

Six Men Getting Sick - Film 16mm - 1 mn en boucle - 1968 - Courtesy David Lynch

The 3 R's - Video haute-définition - 1 mn 03 - 2011 - Courtesy David Lynch

Head and Hand - 2010 - Lithographie sur japon Atsu-Shi - 64 x 86 cm (25 ¼ x 33 7/8 in.)

Mountain With Eye - 2009 - Lithographie sur japon Atsu-Shi - 64 x 91 cm (25 ¼ x 35 7/8 in.)

Torso - 2010 - Lithographie sur japon Atsu-Shi - 65 x 90 cm (25 5/8 x 35 7/8 in.)

Valley of Shadow - 2009 - Lithographie sur japon Atsu-Shi - 64 x 91 cm (25 ¼ x 35 7/8 in.)

Arm of Sores - 2007 - Lithographie sur japon Bunko-Shi - 66 x 89 cm (26 x 35 in.)

I Pull Your Tooth Out - 2010 - Lithographie sur japon Atsu-Shi - 64 x 86 cm (25 ¼ x 33 7/8 in.)

Man Floating in Room Alone - 2009 - Lithographie sur japon Atsu-Shi - 64 x 91 cm (25 ¼ x 35 7/8 in.)

New Head - 2008 - Lithographie sur japon Bunko-Shi - 66 x 89 cm (26 x 35 in.)

Who Pulls The Strings? - 2008 - Lithographie sur japon Bunko-Shi - 66 x 89 cm (26 x 35 in.)

Drowning Man With Seven Ideas - 2008 - Lithographie sur japon Bunko-Shi - 66 x 89 cm (26 x 35 in.)

I Fix My Head - 2010 - Lithographie sur japon Atsu-Shi - 64 x 86 cm (25 ¼ x 33 7/8 in.)

Woman in Parts - 2007 - Lithographie sur japon Bunko-Shi - 67 x 89,5 cm (26 3/8 x 35 ¼ in.)

The Paris Suite I - XII - 2007 - Lithographie sur BFK Rives - 54 x 54 cm (21 ¼ x 21 ¼ in.) - Zinc conservé

Lumiere: Premonitions Following an Evil Deed - Film 35mm (émulsion originale des Frères Lumière) - 52 sec. - 1995 - Courtesy David Lynch

Dumbland - Animation Flash - Huit épisodes (durée totale 29 mn 49) - 2002 - Courtesy David Lynch

I Find It Very Difficult to Understand What Is Going on These Days - 2009 - Lithographie sur japon Atsu-Shi - 64 x 86 cm (25 ¼ x 33 7/8 in.)

Oh, I Have Made a Mess - 2009 - Lithographie sur japon Atsu-Shi - 65 x 91 cm (25 5/8 x 35 7/8 in.)

A Lonely Figure Talks to Himself Softly -2009 - Lithographie sur japon Bunko-Shi - 64 x 88 cm (25 ¼ x 34 5/8 in.)

A Man Talks to Himself - 2010 - Lithographie sur japon Atsu-Shi - 64 x 91 cm (25 ¼ x 35 7/8 in.)

Airplane and City Tower - 2010 - Lithographie sur japon Atsu-Shi - 64 x 94 cm (24 7/8 x 37 in.)

Fire on City, Bridge at Night - 2010 - Lithographie sur japon Atsu-Shi - 66 x 92 cm (26 7/8 x 36 in.)

Electricity - 2010 - Lithographie sur japon Atsu-Shi - 65 x 91 cm (25 5/8 x 35 7/8 in.)

Fire in City - 2010 - Lithographie sur japon Atsu-Shi - 66 x 91 cm (26 7/8 x 35 7/8 in.)

Insect Bites Woman - 2007 - Lithographie sur japon Bunko-Shi - 66 x 98 cm (26 7/8 x 38 5/8 in.) / Pierre lithographique



Ce livre a été publié à l'occasion de l'exposition de DAVID LYNCH *Man Waking From Dream* au FRAC Auvergne / 28 janvier - 20 mai 2012.

*Published on the occasion of the exhibition Man Waking From Dream by DAVID LYNCH at the FRAC Auvergne / January 28<sup>th</sup> - May 20<sup>th</sup> 2012.*

#### EXPOSITION / EXHIBITION :

Commissariat de l'exposition et scénographie / *Curator* : Jean-Charles Vergne, Directeur du FRAC Auvergne  
Coordination / *Coordination* : Patrice Forest, Directeur de Item éditions, Paris / *in charge of Item éditions, Paris*  
Assistante / *Assistant* : Séverine Faure  
Assistante de David Lynch / *David Lynch's assistant* : Anna Skarbek  
Régisseur / *Manager* : Philippe Crousaz  
Chargée des publics / *In charge of publics* : Laure Forlay  
Chargée de la pédagogie / *In charge of education* : Carole Ferrié  
Chargé de la technique / *Technical support engineer* : Luc Tarantini  
Accueil / *Reception* : Ericka Chomette  
Enseignant associé / *Teaching associate* : Patrice Leray  
Éléments scénographiques / *Scenographic elements* : GDAO (vitrines, sol motif "Twin Peaks"), Koziel (papier "Rydo Rouge")

#### LIVRE / BOOK :

Conception graphique / *Design* : Jean-Charles Vergne  
Textes / *Texts* : Jean-Charles Vergne, Pierre Zaoui, Mathieu Potte-Bonneville  
Traduction / *Translation* : Natalie Lithwick  
Relecture / *Proofreading* : Séverine Faure  
Crédits photographiques / *Photo credits* : Marc Damage, Bertrand Huet, Patrice Forest, Jean-Charles Vergne  
Impression / *Print* : Imprimerie Chirat

#### REMERCIEMENTS / ACKNOWLEDGMENTS :

Nos remerciements s'adressent en tout premier lieu à David Lynch, pour son enthousiasme et sa confiance. Ils vont également à Patrice Forest, Directeur de Item éditions, sans qui ce projet n'aurait pu naître.

Francis Lamy, Préfet de la Région Auvergne  
René Souchon, Président du Conseil Régional d'Auvergne et le Conseil Régional d'Auvergne  
Serge Godard, Maire de Clermont-Ferrand  
Henri Chibret, Président du FRAC Auvergne  
Arnaud Littardi, Directeur de la DRAC Auvergne et le Ministère de la Culture et de la Communication  
Nicole Rouaire, Vice-présidente en charge de la culture au Conseil Régional d'Auvergne  
Martine Slama, Directrice de Cabinet du Maire de Clermont-Ferrand  
Brigitte Liabeuf, Conseillère arts plastiques à la DRAC Auvergne  
Jean-Frédéric Chibret, Président Directeur Général des Laboratoires Théa  
Dominique Martinie, Président de la Banque Populaire du Massif Central  
Patrice Coste, Gérant de GDAO  
Béatrice Vignon, Directrice de la Communication de la Banque Populaire du Massif Central

#### AINSI QUE / AS WELL AS :

Pierre Zaoui  
Mathieu Potte-Bonneville  
Anna Skarbek  
Alex Redding  
Natalie Lithwick  
Christophe Koziel, Président Directeur Général de Koziel  
David Coquillet, Gérant de In My City  
Eric Piéra, Directeur du Cinéma Les Ambiances

#### AVEC LE MÉCÉNAT DE / SUPPORTED BY

Laboratoires Théa  
Banque Populaire du Massif Central  
Koziel  
GDAO  
In My City

#### FRAC Auvergne

6 rue du Terrail (exposition / *exhibition*) / 1 rue Barbançon (administration / *office*)  
63000 Clermont-Ferrand - France - [www.fracauvergne.com](http://www.fracauvergne.com) - [contact@fracauvergne.com](mailto:contact@fracauvergne.com)



avec le mécénat de





# DAVID GLYNN

DREAM

7107

WAKING

MAN