

Rêve-mémoire  
dans le cinéma traumatique contemporain :  
de *Mysterious Skin* à *Inland Empire*

DANS LE CINÉMA CONTEMPORAIN, nous sommes souvent confrontés aux marques de l'absence et de l'oubli. La compréhension pose alors problème : à quelle fiction adhérer, à quel régime du visible et du sonore croire, comment faire les liens entre des enchaînements blessés, à travers des trous noirs de l'image ? L'étude se porte ici plus précisément, quitte à oser des croisements avec *The Element of Crime* de Lars von Trier (1984) et *My Own Private Idaho* (1991) de Gus Van Sant, sur *Mysterious Skin* (2004) de Gregg Araki et sur *Inland Empire de David Lynch* (2006). Les rêves, tels qu'ils sont mis en scène, y ont de fait un statut qui dépasse plus ou moins clairement le point de vue individuel des protagonistes en mal-être amnésique (l'inspecteur Fisher, le délinquant Mike, le personnage Sue joué par Nikki, le jeune Brian). Ces passages oniriques prennent parfois l'ampleur et la teneur d'une fabrique filmique. En donnant accès à une *mémoire sans souvenir*, les œuvres en jeu rêvent avant tout du cinéma comme condition de la vie psychique, ce qui n'est pas sans risque et péril. La *figurabilité du rêve* construit de nouvelles issues face à l'apparente impasse du sens : règne de l'irreprésentable, opacité de la mémoire, impuissance du récit à faire histoire.

FIGURABILITÉ PSYCHIQUE  
ET INTELLIGIBILITÉ FICTIONNELLE

Seul le travail de la *figurabilité* propre au rêve indiquerait une méthode d'approche pour ces films caractérisés par des accidents de la représentation, des entraves à la signification et des trous noirs en guise de souvenirs. Le concept de *Darstellbarkeit*, pris en compte par Freud dans *L'Interprétation des rêves* de 1900, a été récemment retravaillé dans le champ de la méta-

psychologie par César et Sára Botella. La portée de ces théories pour l'esthétique filmique permettrait de mieux caractériser *l'effet-rêve* de certaines œuvres cinématographiques qui nous entraînent sur une certaine voie psychique. La figurabilité se conçoit comme un travail de liaison convergente nécessaire à la vie psychique, un processus qui dépend de la voie *régrédiente* de la pensée. Le terme de *régrédience*, adopté par ces théoriciens post-freudiens, dégage la « régression formelle », telle que Freud la décrit au chapitre VII de *L'Interprétation*, de toute connotation de retour en arrière par rapport au mouvement de progrès, à la voie *progrédiente*. Ils prennent pour exemple principal de la régrédience « l'activité onirique [qui] n'est en effet ni régressive, ni archaïque, et n'a pas moins de valeur que la pensée diurne ; elle est une autre façon de penser<sup>1</sup> ». La figurabilité, « issue du "canevas" de la régrédience psychique<sup>2</sup> », procéderait et dériverait « d'une fonction inhérente au psychique... exigeant un minimum d'unité, de cohérence et d'intelligibilité<sup>3</sup> » pour reprendre la formule freudienne de *Totem et Tabou*. Le principe de cohérence-convergence, à même de lier les éléments hétérogènes présents simultanément dans la vie psychique, comprend le travail de figurabilité comme *l'intelligibilité la plus élémentaire*. Cette fonction de réorganisation serait à l'origine d'un « mouvement anti-traumatique de survie », d'un « vaste mouvement de liaison convergente nécessaire à la vie psychique, au moi, pour se figurer, se représenter, se penser, ainsi que pouvoir penser le monde<sup>4</sup> ».

Dans le champ de notre étude, il s'agit de caractériser un mode possible de pensée propre au monde filmique et à sa construction par le spectateur. Le rapport entre les mises en forme du rêve, le montage de la fiction et le sens du film s'articule selon divers degrés de cohérence et d'intelligibilité. Ces deux derniers critères sont d'ailleurs convoqués à la fois par la filmologie pour la construction diégétique et par la métapsychologie pour le travail de figurabilité psychique. La figurabilité qui opère au sein de l'état régré-

1. BOTELLA César et Sára, « Figurabilité et régrédience », in *Revue Française de Psychanalyse*, Tome LXV, « La Figurabilité », Octobre-décembre 2001, p. 1179.

2. *Ibid.*, p. 1189.

3. FREUD Sigmund, *Totem et Tabou*, trad. Serge Jankélévitch, Paris, Payot, 1967 (1912), p. 111.

4. BOTELLA César et Sára, « Préface à la deuxième édition », in *La Figurabilité psychique*, Paris, Éditions In press, « Explorations psychanalytiques », 2007 (2001), p. 33.

dient de sommeil-rêve se distingue d'une simple mise en forme visuelle de la représentation. Pour les images-sons cinématographiques, ce processus interviendrait en termes de déplacement de motifs sur une *autre scène*, de création de figures, de réenchaînement par rapport à l'oubli. De façon à mieux distinguer les différentes poétiques du rêve, les trois modèles fondamentaux du rêve caractérisés par les Botella, liés à des modalités de figurabilité, peuvent être des marqueurs de l'analyse : *rêve-réalisation de désir*, *rêve de la névrose traumatique* et *rêve-mémoire*. Le rêve-réalisation de désir et le rêve de la névrose traumatique sont associés à une possibilité de remémoration : celle d'un souvenir refoulé de l'enfance, d'un souvenir résiduel du jour même, ou bien encore la mémoire des traces sensorielles qui redeviennent dès lors accessibles. Alors que le rêve-mémoire se conçoit par rapport à une absence de mémoire, pas de traces, pas de représentations. « Se référant à ce temps du rêve avant sa mise en mot, avant la mise en images, en scènes accessibles à une mise en narrativité, [il] constitue un modèle du "rêve en soi", événement *destiné à rester incompris*<sup>5</sup>. » Le *voir sans comprendre*<sup>6</sup>, la dissociation originaire de la pensée entre voir et comprendre notée par Freud, reviendrait en tête au cinéma à travers le travail de figurabilité des rêves partagés pour être révélée, réveillée et, peut-être, dépassée.

Dès lors on partira des caractéristiques formelles du rêve d'un personnage souffrant de névrose traumatique pour s'approcher de la figurabilité du rêve-mémoire dans *Mysterious Skin*. Puis on passera à *Inland Empire* qui ne peut être pensé que sur la voie régrédiente d'un bout à l'autre de son enchaînement somme toute problématique, la compréhension psychologique des protagonistes menant systématiquement à des impasses. La recréation poétique de l'état onirique lors de la projection cinématographique pourrait conduire le spectateur à plus ou moins surmonter la pression de l'incohérence fictionnelle et à « remonter le film par le rêve ».

5. BOTELLA César et Sára, « Figurabilité et régrédience », *op. cit.*, p. 200.

6. FREUD Sigmund, *Moïse et le monothéisme*, Paris, Gallimard, 1984 (1938), p. 184. D'après Freud, « Tout ce qu'un enfant de deux ans a déjà pu voir sans le comprendre peut bien ne jamais revenir à sa mémoire, sauf dans ses rêves. Le traitement analytique seul sera capable de lui faire connaître ces événements. »

## MYSTERIOUS SKIN : FIGURABILITÉ DU TRAUMA

*Mysterious Skin* propose, à travers des images de rêves, un mode de remémoration, ou plutôt de conviction, pour des souvenirs traumatiques non directement accessibles à la mémoire d'un des personnages. Notons que l'acception du rêve a changé dans la pensée freudienne, de 1900 à 1932, de *L'Interprétation des rêves* à « La révision de la science des rêves<sup>7</sup> ». L'« accomplissement du désir » est devenu « tentative d'accomplissement ». La fonction première du rêve, qui devient l'élaboration de traces mnésiques de traumatismes infantiles, consiste à rétablir une capacité de liaison et de représentation interrompue par l'état de détresse et de désorganisation traumatiques. L'incapacité à représenter cet événement donne lieu à une répétition de phénomènes hallucinatoires, en rapport avec le *négatif du trauma*. Selon les Botella, la voie pour élaborer les « traces mémorielles indomptées », serait le travail du rêve. Ces traces mémorielles, non enregistrées comme traces mnésiques organisées, ne peuvent être remémorées comme souvenirs, mais seulement reconstruites. « Grâce à leur voie hallucinatoire, rêve et construction se prêteraient à servir de support au retour mémoriel<sup>8</sup>. » La régrédience aboutit à un travail de figurabilité, selon lequel la représentation visuelle acquiert, non sans difficulté processuelle, une valeur de trace mnésique.

La fiction de Gregg Araki s'ouvre sur un fond noir avec une voix *off* : « L'été de mes huit ans, cinq heures de ma vie ont disparu. Cinq heures effacées, sans laisser de traces. » Le film alterne ainsi la narration de Brian Lackey, qui a oublié son abus sexuel par son entraîneur de base-ball, et celle de Neil MacCormick qui s'est laissé, dans la mesure de l'enfance, séduire et qui en garde un souvenir obnubilant. Apparaissent peu après les indications : « Brian Lackey, Été 1981. » Parallèlement au travelling descendant de la prise de vue, les lettres blanches de cette mention extradiégétique s'estompent et disparaissent à l'entente de « *gone without a trace* ». Se découvre alors le

7. FREUD Sigmund, « 29<sup>e</sup> Leçon : La révision de la science des rêves », in *Nouvelles suites des leçons à la psychanalyse*, Paris, PUF, « Œuvres complètes de Freud » vol. XIX, 1995, p. 111.

8. BOTELLA César et Sára, « Pour une métapsychologie de la remémoration », in *Les voies nouvelles de la thérapie psychanalytique*, GREEN André (dir.), Paris, PUF, 2006, p. 716.

visage d'un enfant à grosses lunettes, apeuré sous sa casquette de base-ball, terré dans la pénombre d'un lieu caché, le nez ensanglanté, le regard absent à lui-même. Le narrateur poursuit le récit en images de son oubli. Le « trou noir » auquel il fait référence se situe entre deux plans : le dernier souvenir de soi assis sur un banc au match de base-ball et la réapparition de la mémoire après avoir été découvert par sa sœur à la cave puis cajolé par sa mère dans le bain. À la faveur d'une immersion régressive dans l'eau et d'un fondu au noir, le petit garçon se retrouve dans son lit endormi. La première image onirique reprend le cadrage final du premier plan fictionnel en rendant plus insistant le regard caméra et la respiration haletante de l'enfant terré. Retour dans la chambre. Le montage alterné entre Brian endormi et Brian bientôt déplacé sur la scène du rêve comporte un élément de contamination, celui des flashes bleutés. Les images oniriques, vues ou souvenues, c'est à déterminer, reprennent vie dans le champ en bleu. Brian, qui porte un T-Shirt de son équipe junior, les *Panthers*, est cadré à l'envers au niveau des épaules, sur un revêtement métallique à motifs en relief. Son regard apeuré, centré, puis balayé de droite à gauche, appelle la révélation d'un hors-champ omniprésent, capable de clouer un enfant au sol. Dès lors, l'enchaînement surprend en montrant un plan vide baigné d'une lueur bleutée, éclairé par une lumière blanche surplombante, bientôt habité par une silhouette décadrée, détournée en noir par le contre-jour. En s'approchant vers l'avant-champ, la figure supposée humaine en vient à cacher la projection lumineuse. L'association du plan de la tête renversée sur un sol métallique et du plan de la silhouette noire sur fond bleu déréalisant renvoie très clairement à un cinéma de science-fiction et de *rencontre du troisième type*.

Miguel Concy associe ce « plan à l'ombre noire », selon sa dénomination, à une figure<sup>9</sup>, au sens d'Auerbach. La figure, qui désigne « le même événement raconté mis en relation avec l'accomplissement à venir qui s'y dissimule », s'apparente de fait à un mouvement plastique et modulable entre *veritas* et *historia*<sup>10</sup>. La voix *off*, à l'origine de la représentation, commente lors du réveil en sursaut, juste après que la silhouette noire a envahi le champ et que la musique de synthé a pris une tournure stridente : « J'ai commencé à faire des cauchemars. » Puis Brian évoque d'autres symptômes névrotiques : sai-

9. CONCY Miguel, *Mysterious Skin, métafilm traumatique*, Mémoire de M1 sous la dir. de ARNAUD Diane, Études Cinématographiques, Université Paris Diderot, UFR Lettres Arts et Cinéma, Juin 2007, p. 10.

10. AUERBACH Éric, *Figura*, Paris, Belin, 1993 (1938), p. 50-52.

gnements, absences à répétition (« *black outs* »). La révélation de la vérité, le comblement du trou noir traumatique, se figurerait à partir des images du rêve souvenu par le récit au passé.

Quelle n'est pas notre surprise dès lors de revoir le plan supposé onirique de la silhouette noire dans un tout autre contexte, en octobre 1983, soit deux ans après. Brian, déguisé en diabolotin pour Halloween s'enfuit dans une clairière après avoir été malmené et bousculé par d'affreux garnements. La perte de ses lunettes condamne ses plans subjectifs à un flou total bleuté. Le champ-contrechamp se précise néanmoins à partir du moment où (ré)apparaît à l'image la mystérieuse figure humaine du rêve de 1981. En 1983, le plan « à l'ombre noire » est animé par plusieurs marques filmiques : mouvement de rapprochement, agitation du flou plein cadre, appel sonore : « Brian ? » Suite à cet écho, qui a valeur de réminiscence pour le spectateur, le plan connexe du premier rêve, celui de la tête en bas, s'accole au cadrage du diabolotin avec un resserrement d'échelle. Il y a de fait un effet de renversement symétrique bleu/rouge entre les deux visages, extrait respectivement de la scène floue de la clairière et de la scène indéterminée du rêve. Le petit Brian la tête en bas ouvre les yeux avant de mobiliser son regard hors-champ à l'écoute du deuxième « Brian ». Le plan de la silhouette sur fond bleu revient alors selon un régime de recentrement figuratif (plus de décadage) et de dédoublement fantomatique (surimpression lors de l'avancée). L'association de l'opacité et de la transparence renvoie de fait à la double vision de Brian entre perception et hallucination. Cependant, il y a clairement un souci d'ordre chronologique car l'apparition dans le rêve de 1981 précède et préfigure les retrouvailles supposées réelles dans la clairière entre Brian et son agresseur en 1983. À la fin de l'histoire, à Noël 1991, Neil l'autre enfant abusé, rétablit la vérité de la nuit oubliée en racontant à Brian l'abus sexuel par leur coach. Revient alors en tête du jeune homme de dix-huit ans à lunettes, à travers sa face enfantine, la mise au point figurative de la silhouette anonyme. Pareil dévoilement s'effectue dans la continuité du plan en contrechamp consacrant le passage de l'ombre à la lumière. Sont découverts les traits du coach Heider qui l'appelle dans la nuit bleutée d'Halloween « Brian, Brian ».

À travers le court-circuit temporel, le montage filmique rend justement figurable le trauma, quitte à dévier la logique de la succession. Il place le sens, le suivi, sur la voie régrédiente du *voir sans comprendre*. Ce qui importe

n'est pas tant la véracité des faits souvenus par un personnage mais plutôt leur reconstruction sur un mode hallucinatoire par le discours filmique. Ce terme incidemment correspond ici à des dispositifs d'énonciation. Il ne faut pas l'oublier, les images oniriques se voient représentées par le biais d'un mode de narration, celle de la voix *off*, celle des annotations du Journal de rêve et celle inhérente au dialogue final, à la recherche d'un souvenir indompté. Le rattachement du rêve au personnage intervient dans l'ordre d'une anamnèse contrariée pour mieux s'en détacher. Dès lors, rien de surprenant à ce que la *dysmémoire*, le *disremember* invoqué par la romancière Toni Morrison dans *Beloved*, et théorisé par Janet Walker dans *Trauma Cinema*<sup>11</sup>, œuvre au niveau de l'enchaînement des plans selon une dynamique régrédiente à même de définir de nouvelles causalités. « Se définissant par la coexistence simultanée de tous les constituants à valeur égale, de tous les éléments psychiques présents à *un moment donné*, la régrédience peut, dans un même mouvement, provoquer d'innombrables nouveaux liens, même là où il n'y en avait pas, créant ainsi de nouvelles causalités<sup>12</sup>. »

*Mysterious Skin*, comme *My Own Private Idaho*, confronte en fait deux modalités : l'hallucination répétée du rêve traumatique et la figurabilité du rêve-mémoire. Brian se plaint, avant que la lumière ne soit portée sur les événements oubliés, de faire toujours le même rêve. Mais, peu à peu, à la faveur notamment d'impressions sensorielles renouvelées, les éléments figuratifs du plan la tête en bas seront transformés de manière à rendre intelligible le trauma. Cette figurabilité semble ainsi procéder du réemploi mouvant de la silhouette noire, décollée des contraintes du récit par des mises au flou, des dédoublements et des éclipses avant de redevenir nette. Freud a relevé dans « Constructions dans l'analyse » que certains souvenirs, trop précis et clairs, devaient avoir une qualité hallucinatoire<sup>13</sup>. Dans le film de Gus Van Sant, les images oniriques, tout aussi lumineuses, proviennent de l'état de rêve du héros, Mike, qui souffre de catalepsie, ce trouble caractérisé par un profond sommeil, subit et irrésistible. La réitération de plans associant étendue du paysage, maison en bois de conte de fées familial dans

11. WALKER Janet, *Trauma Cinema, Documenting Incest and The Holocaust*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2005.

12. César et Sára BOTELLA, « Figurabilité et régrédience », *op. cit.*, p. 1179.

13. Sigmund FREUD, « Constructions dans l'analyse » (1937), in *Résultat, Idées, Problèmes*, II, Paris, PUF, 1985, p. 278.

le champ, défilement de nuages et souvenir de la mère disparue, accuse le traumatisme du personnage, né d'une union incestueuse et abandonné à son triste sort, des trottoirs sordides de Portland aux routes gangrenées de son Idaho. Ces « images-nuages » en défilant, défient, sans la suspendre, la logique du raccord mental car elles jouent à la fois au niveau de la vision intérieure d'un personnage et au niveau d'un réenchaînement filmique. Le retour inopiné des images de rêve le long de *My Own Private Idaho* double ainsi la fiction d'une préhistoire fondamentale à même de marquer le passage en boucle de l'opacité à l'éclaircissement, de la continuité à la discontinuité. La compréhension du spectateur se trouve troublée par intermittence comme chez Araki par ces passages furtifs à même de combler les trous et de tisser des ponts face à l'absence de souvenir.

D'autres films du cinéma traumatique contemporain ne rétablissent plus la distance narrative entre fiction et fabrique. En dénouant dès lors le lien du psychologique, ils plongent dans la poétique des rêves sans retour possible à la soi-disant réalité commune du récit. L'accès au film subit la pression ininterrompue de l'inintelligibilité. On pense notamment au traquenard qu'est *The Element of Crime*. Quand l'inspecteur Fisher qui ne se souvient pas d'avoir commis le meurtre d'une petite fille en *Mittel Europa* raconte son rêve à l'hypnotiseur du Caire, le statut des images, par rapport au fil conducteur de la parole et au dispositif réflexif de l'hypnose, devient flottant, stagnant, entêtant. C'est d'ailleurs à partir de ce décalage entre la levée de l'oubli et la mise en images du passé qu'une mise en scène onirique se glisse. Elle accuse sans cesse, à travers les deux grandes obsessions formelles du premier cinéma de Von Trier, le vertige et le plongeon, le grand écart ubiquitaire du personnage sens dessus dessous. La perte de repères, le sentiment de déviance, la mise en crise du récit coïncident la figurabilité du rêve dans une vision bloquée du psychisme. Un autre cinéma de l'enfermement propose néanmoins une sortie pour le spectateur en le faisant davantage travailler à créer de nouveaux liens plutôt qu'à le faire patauger dans le bain désastreux d'un inconscient mortifère ainsi délimité.

#### INLAND EMPIRE :

#### « ENDO-MONTAGE » DU FILM PAR LE RÊVE

*Inland Empire* se dérobe à une mise en récit à travers la multiplication indifférenciée des fictions possibles et via les renaissances périlleuses des

personnages. Cependant, l'œuvre ne cesse de nous défier dans la recherche d'un sens oublié. Souvenons-nous de la première séquence, si un tel découpage a encore lieu d'être. Un homme et une femme, le visage caché par un flou partiel, rentrent dans une chambre d'hôtel, vraisemblablement pour une passe. La marque figurative du flouté évoque à la fois l'imaginaire de la prostitution clandestine en Europe de l'Est et la fabrique indéfinie des êtres de l'écran propre au cinéma de Lynch. Dans *Mulholland Drive* déjà, les rôles perdent la tête et changent de visage d'une scène à une autre. Ici, le personnage féminin ne cesse d'exprimer dans le couloir de l'hôtel, en polonais, sa difficulté à reconnaître ce qui semble s'être déjà passé comme si elle venait frapper à la porte d'une autre histoire, oubliée ou cachée.

Pareils procédés éclairent la notion freudienne de *préhistoire personnelle*. Selon la théorie de la sexualité en 1905 : « C'est l'amnésie infantile qui crée pour chacun de nous dans l'enfance une sorte de *préhistoire* et nous cache les débuts de la vie sexuelle<sup>14</sup>. » Seulement dans l'œuvre de Lynch la personne et le personnage n'ont pas d'identité psychologique. Ce sont des créatures modelées à souhait par les obsessions démiurgiques du hors-cadre. À travers leurs inexorables transformations, empreintes de cri, de déchirure et d'éblouissement, le spectateur a néanmoins accès à une dynamique psychique non déterminée par l'histoire. La préhistoire « n'est pas ce qui précède l'histoire, mais ce qui lui échappe<sup>15</sup> ». Elle ne peut être révélée selon les Botella que par un travail de figurabilité en séance, notamment lors de la reconstruction des rêves, à la place des souvenirs intraçables.

Le film convoque *l'état de séance* régrédié de la cure psychanalytique par des remises en scène d'un tel dispositif. Un des rôles joué par Laura Dern, après avoir grimpé des escaliers sombres et sales, arrive en piteux état dans un bureau crasse. Elle s'adresse avant de s'asseoir face à lui, à un petit homme rondouillard, lunetté et suintant : « Je ne comprends pas ce que je fais ici. [...] On m'a dit que vous pouviez m'aider. Il faut que je vous dise la chose. Tant pis pour mon amour propre ». Son interlocuteur écoute silencieusement cette vieille histoire, violente et traumatique (il est question de viol, d'énucléation, de castration) en n'intervenant qu'exception-

14. FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1962 (1905), p. 68.

15. BOTELLA César et Sára, « Figurabilité et régrédié », *op. cit.*, p. 1203.

nellement. Difficile dès lors de ne pas penser à une séance psychothérapeutique *trash*. Elle sera montrée et montée de façon linéaire et fragmentaire à quatre reprises, extraits entrecoupés par d'autres expositions fictionnelles : l'irréalité de la vie pavillonnaire de Sue et son mari, les sombres histoires en Pologne, le réemploi des *Rabbits* (épisodes tournés par Lynch en 2002 avec des personnages portant des têtes d'âne en fourrure). Les différentes anecdotes racontées, supposées personnelles, font écho à des éléments narratifs qui traversent les différents univers : l'infidélité de la femme avec un amant bien monté, la violence du mari stérile à coup de pied de biche, sa disparition en Europe avec des saltimbanques du cirque. Lors du deuxième retour en séance, se superposent notamment des images qui illustrent le discours sur le personnage du fantôme, l'homme mystère du cirque qui hypnotise, qui dirige et qui disparaît. On peut parler de figurabilité dans la mesure où ces plans hallucinés, dérivés d'une parole analytique, appartiennent à plusieurs sujets, sont à la croisée de plusieurs histoires. Pour le dernier passage dans le cabinet des aveux, le tout début de la séance est d'ailleurs rejoué selon un principe de suppressions-surimpressions dans l'enchaînement des plans, avant d'être prolongé.

La reprise condensée débouche ainsi sur un discours inédit soulignant les difficultés de compréhension de tout un chacun. La femme battue, qui n'hésite pas à se défendre, avoue que son problème, partagé par la plupart des spectateurs, consiste à ne pas savoir ce qui relève de l'avant et de l'après. Elle précise : « Je ne sais pas ce qui est arrivé en premier et c'est ça qui a niqué ma tête. » Juste après, des plans jamais vus mettent en scène la dispute, précédemment relatée en séance, entre l'homme trompé et la femme enceinte dans le pavillon de banlieue déjà investi, le décor du tournage de la maison de Smithy étant devenu un lieu fictionnel. Mais au-delà de la réflexion sur le désordre inintelligible du récit, les passages d'images et de mots logés dans la pièce d'en haut dépassent justement cette impasse. Devant la confusion des sens, l'embrouille de la mémoire, la mise à mal de la succession temporelle, il est davantage question de remarquer les formes processuelles que de se rappeler un contenu historique ; davantage question de construire que de comprendre.

C'est la figurabilité, processus régrédient, qui indique la voie de la construction<sup>16</sup> dans *Inland Empire*. Pareil enjeu pour le spectateur passe par

16. FREUD Sigmund, « Constructions dans l'analyse », *op. cit.*, p. 273. La préhis-

un remontage du film par le rêve. La recherche d'une préhistoire envisage le film comme un rêve<sup>17</sup> figurable-partageable-transférable en état de séance. Ce que les Botella, prolongeant le travail d'André Green sur la mémoire dans *Le Temps éclaté*, ont désigné comme *rêve-mémoire*. La notion s'impose à l'esprit via les déclarations de la patiente-spectatrice. Ses paroles relient l'état de séance analytique avec la projection cinématographique suite à un événement traumatique : « Je crois qu'après la mort de mon fils [surimpression d'un plan avec silhouette de dos] je suis passée par une mauvaise passe [fondu au noir]. Ça bougeait autour de moi et moi je restais au milieu, à regarder, comme dans une salle obscure, avant que la lumière se rallume. Je suis assise à me demander : Comment c'est possible ? » Plus loin, de retour à l'écran, elle prédit (en anglais, *I figured*) : « Un jour je me réveillerai et je comprendrai ce qui s'est passé hier. » Ajoutons que la plupart des rôles féminins souffrent d'oubli dans le film et ce dès le début. « L'oubli, ça n'épargne personne » dit bien la voisine à l'accent étranger avant de proposer un jeu fictionnel à l'actrice Nikki : « Et si aujourd'hui était demain. » Quand Sue, un personnage devenu réel par rapport à la fiction du méta-film, commence à se souvenir qu'elle est jouée par Nikki lors de son adultère avec Billy, elle évoque une scène en précisant : « C'était hier, mais je sais que ce sera demain. » Entre rêve prémonitoire et rêve-mémoire, *Inland Empire* se prête à la construction. La référence au rêve, mode de retournement cyclique du lendemain à la veille, vaut alors pour le retour du film sur lui-même. La reprise du mouvement de tête nous fait revenir dans le salon de Nikki avec son étrange invité, juste avant le générique de fin musical.

La pensée à laquelle le spectateur a accès repose sur ce qu'on pourrait nommer, en écho à l'endoperception des rêves, un « endo-montage ». Le film s'hallucine à plusieurs reprises en détachant des plans déjà vus ou à voir de leur contexte narratif et en les associant à des motifs figuratifs : éclat déformant du visage, arabesque floue du geste, tentation mobile de l'orifice, traversée du tissu plein cadre. Ce procédé intervient lors des basculements,

---

toire correspond à ce qui n'arrive pas à remonter à la conscience dans le travail analytique. Selon le texte de Freud en 1937, le dévoilement de la préhistoire nécessite des interventions de l'analyste, non plus des interprétations mais des constructions.

17. Notons que lors du deuxième passage, la femme se réfère au village de son amant. Les gens y font des rêves bizarres et se mettent à halluciner. Il y a notamment une petite fille apeurée qui voit la fin du monde.

clairement désignés comme des rêves, de la maison pavillonnaire aux rues de *Inland Empire*. Sue enfermée dans un décor de cinéma plus vrai que nature a le vague à l'âme. Adossée contre le mur rose d'une des pièces, un salon à moquette vert sapin, elle pleure devant les apparitions de femmes rutilantes, qui s'avèreront être ses copines de trottoir sur Hollywood Boulevard à L.A. Leur première prise de parole sous forme de questionnement dirigiste, « Hé, regarde-nous et dis-nous si tu nous reconnais », évoque, clin d'œil au désir de star qui sommeille en toute femme fardée chez Lynch, leur ressemblance frappante avec des actrices hollywoodiennes glamour : d'Angelina Jolie à Kate Beckinsale. L'ambiance est salace. Puis à tour de rôle, plongées dans le noir, éclairées par un projecteur danseur, elles énoncent le programme onirique au rythme d'une chanson aussi percutante que lancinante, *Ghost of Love*<sup>18</sup>, écrite et interprétée par David Lynch : « Plus tard, tu rêves, dans une sorte de sommeil, et quand tu ouvriras les yeux, quelqu'un de familier sera là. » Le passage du plan des mains fermées à la vision des mains ouvertes provoque un changement de décor mais déclenche aussi une variation d'image (luminoïté, grain, tonalité) sans parler de l'opération de démaquillage sur les visages. Pour mieux voir. Dès lors, le plan du tourne-disque en noir et blanc, première donnée figurative et musicale du film, retourne à l'écran. De même fait retour la pleureuse polonaise enfermée dans sa chambre devant un écran télévisuel au début de *Inland Empire*<sup>19</sup>. Son contrechamp dévoilait, lors du montage alterné de son visage, des fragments parfois accélérés de la fiction à venir. Elle est revue ici verser une larme sur la joue droite en un seul plan, comme si la continuité reposait toujours sur une discontinuité préalable. Son visage réapparaît en surimpression sur l'insert du tourne-disque dans une lumière éblouissante, puis c'est au tour de l'autre visage féminin auquel s'adresse son discours : « Tu veux voir ? », « Il faut que tu portes la montre », « Tu allumes une cigarette », « Tu pousses en tournant à travers la soie », « Tu rabats la soie », « Tu regardes par le trou » S'ensuivent

18. Les paroles inlassablement répétées de la chanson, *Strange What Love Does*, font écho à une des déclarations des filles sur le tapis. Ce procédé de contamination de la musique *on the air* et des dialogues est une marque de fabrique lynchienne notamment avec *In Dreams* dans *Blue Velvet* (1986).

19. Cf., pour plus de précisions sur le montage des larmes, ARNAUD Diane, « Crises de larmes et devenirs modernes du cinéma. De Rohmer à Lynch », in *Les Larmes modernes. Larmes et modernité dans la littérature et les arts du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et SURLAPIERRE Nicolas (dir.), Paris, Éditions L'improviste, 2010, p. 217.

un affolement audiovisuel et un renversement figuratif de celle qui veut voir via la figurabilité du rêve.

Lors du deuxième basculement, le programme en voix *off* est exécuté par les gestes délicats de la femme blonde. La planéité du tissu est filmée de manière à voir son envers qui ne peut être qu'une image défilante des nuits glacées de Pologne. Suite à des événements difficilement racontables, à nouveau la femme brune pleure à l'écran. Est capté le versement de la première larme, celle qu'on avait vu séchée lors de la découverte inaugurale de son visage. En remontant le chemin des larmes, on avance dans l'inintelligibilité du film, ou plus exactement dans un mode de compréhension qui ne vaut que par les liens de la figurabilité. Les plans « endo-montés » font jouer un léger retour, comme si le film se rembobinait et s'avancait, à l'arrêt. Le plan de la main rouge tendue, qui précède la montée des escaliers de la femme actrice devenue patiente, sera ainsi perçu, sans son contrechamp amputé, qui ne sera découvert que lors du parcours plus tardif de la femme blonde en prostituée déçue sur le trottoir. En fin de compte, il s'agira pour chacun des rôles de sortir de la scène désignée du rêve, de se retourner sur sa naissance à l'image pour se retrouver sur une autre scène, non moins rêvée.

L'établissement filmique du rêve comme engendrement débouche sur la figurabilité d'une parole traumatique, déportée par les va-et-vient de l'endo-montage. Autant de fragments, de mains tendues, de visages en pleurs, de gestes enfumés, qui font retour. À défaut de comprendre le récit, de se souvenir de l'histoire, le spectateur est néanmoins convaincu qu'un mouvement de liaison, de transformation, voire de transfert, a bien eu lieu. La perte de repères qui peut résulter de *Inland Empire* se voit ainsi contrée et organisée par une poétique du rêve à l'œuvre de bout en bout, au-delà des passages désignés. À travers les rêves-mémoire, le cinéma traumatique contemporain nous met dans un état régrédient partiel (*Mysterious Skin*), transversal (*My Own Private Idaho*) ou englobant. Avec *Inland Empire*, le mode de construction diégétique nécessite alors de faire appel à un « mouvement de pensée à tendance globale, qui trace des liens unitaires, dans l'indistinction totale, entre ce qui produit et ce qui est produit<sup>20</sup> ». Ce mode d'*abstraction primordiale*, cette forme de pensée qu'on retrouve dans un tel film, ne décode pas des liens mais les crée en isolant un ensemble d'éléments

20. BOTELLA César et Sára, *La Figurabilité psychique*, op. cit., p. 76.

et en examinant toutes sortes de combinaisons. « Les composants hétérogènes convergeant dans un même mouvement transformationnel aboutissent à une forme intelligible de *cohérence par figurabilité* constituant une forme de réalité endoperceptive, la *réalité psychique du rêveur*<sup>21</sup>. » La *cohérence par figurabilité* est la voie à suivre à travers le cinéma traumatique pour que le sentiment d'incompréhension ne devienne pas un cauchemar.

Diane ARNAUD,  
Université Paris Diderot

21. *Ibid.*, p. 35.