HAL
open science

Ces étranges objets du désir : le pouvoir de la femme chez David Lynch

Jocelyn Dupont

To cite this version:

Jocelyn Dupont. Ces étranges objets du désir : le pouvoir de la femme chez David Lynch. CinémAction, 2008, 129. hal-03236573

HAL Id: hal-03236573

https://univ-perp.hal.science/hal-03236573v1

Submitted on 26 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ces étranges objets du désir : le pouvoir de la femme chez David Lynch

Jocelyn Dupont

« Le cinéma met magnifiquement en forme l'inconscient. C'est le meilleur langage qui soit pour cela » (Entretiens avec Rodley, 108). Une déclaration de David Lynch aux airs de *credo* artistique qui confirme, si d'aucuns en doutaient encore, que son œuvre cinématographique a pour vocation première d'explorer les méandres de l'esprit et d'atteindre au cœur d'un univers fantasmatique qui nous est rarement totalement étranger. Et bien qu'il soit patent que le domaine de l'inconscient mis en scène par Lynch est surtout celui du fantasme masculin, ses films offrent toutefois au spectateur une galerie mémorable de personnages féminins.

Dans l'oeuvre néo-noire mâtinée de surréalisme du réalisateur, il apparaît que les femmes sont systématiquement, et en dépit de traits qui peuvent *a priori* nous sembler familiers, plus ambivalentes que rassurantes, vecteurs d'une inquiétante étrangeté qui déstabilise et séduit le spectateur aussi bien que, paradoxalement peut-être, la spectatrice. Depuis les mères grotesques d'*Eraserhead* (1977) aux multiples avatars de Laura Dern dans *Inland Empire* (2007), Lynch décline la femme comme mystérieuse, inexplicable, vénéneuse, menaçante ou monstrueuse. En outre, la femme lynchéenne n'est jamais impuissante; au contraire, qu'elle soit mère, fille ou femme fatale, elle est toujours dotée d'un pouvoir d'influence sur les hommes qui l'entourent. Ces trois catégories principales de personnages féminins constitueront le fil d'Ariane de cette analyse, trois types auxquels viendra enfin se greffer la figure de l'actrice, prépondérante depuis *Mulholland Drive* (2001), signant ainsi un retour du réalisateur sur la pratique de son art, et peut-être sur lui-même en définitive.

Ces monstres de mères

Peut-être n'est-il pas inutile de commencer en rappelant qu'*Eraserhead*, film hallucinatoire qui a si bien résisté à la catégorisation qu'il n'a pas trouvé de meilleur qualificatif que « culte », est avant tout un drame familial joué sur le mode du huis clos. Si l'on a souvent insisté sur le rôle de père imposé à Henry (John Nance) et à son impuissance à s'imposer comme détenteur du signifiant phallique et donc de la Loi au sein de son étrange univers familial, les critiques ont plus souvent négligé le rôle pourtant prépondérant des femmes dans le film. Alors que le spectateur garde surtout à l'esprit l'intrigant personnage de la femme dans le radiateur (Laurel Near), bonne fée hideuse qui vient clore le film, il importe de noter que l'engrenage cauchemardesque d'*Eraserhead* se met en branle lors de l'entrevue aux allures d'interrogatoire burlesque entre Henry et sa belle-mère, la menaçante Mrs X (Jeanne Bates). D'emblée, le premier personnage de mère que nous rencontrons dans l'œuvre est une figure tyrannique et troublante, vidée des attributs maternels traditionnels. Mrs X s'impose immédiatement comme seule détentrice de la Loi au sein de la cellule familiale, mais elle se fait également tentatrice et transgressive au travers des avances qu'elle fait à Henry. Plus qu'une mère castratrice, le spectateur se trouve confronté à un personnage hybride à un point tel que de grotesque, elle finit par devenir monstrueuse. L'étendue de ses pouvoirs de négativité est corrélé par son environnement familial, à commencer par son mari, déséquilibré et symboliquement castré, ainsi que la grand-mère, paralytique, décharnée et muette. Mais c'est surtout le personnage de Mary (Charlotte Stewart), seconde mère du film et fille de la première, qui vient, par contrepoids, renforcer le pouvoir de celle-ci. Fille-mère incapable d'assumer son statut maternel, Mary n'a d'autre choix que la fuite et la régression, laissant ainsi à sa seule mère toute jouissance de cet espace de pouvoir symbolique.

Ainsi, bien qu'en apparence secondaire, Mrs X dans *Eraserhead* inaugure la série des mères monstrueuses qui peuplent l'univers filmique de David Lynch, présentes surtout dans la première partie de sa production, et au tout premier plan dans *Blue Velvet (*1986) et *Sailor et Lula* (1990). Que ce soit Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) ou Marietta Pace, la mère de Lula (Diane Ladd[i]) ces deux personnages maternels sont instables, dangereux et tyranniques. Qu'elles soient guidées par un désir de vengeance ou par simple perversion, elles sont systématiquement porteuses d'un potentiel destructeur et entièrement dépourvues des caractéristiques de la « bonne mère ». Dorothy, en tant qu'amante masochiste, incarne la mère froide et mortifère. Elle fait subir à Jeffrey (Kyle MacLachlan) une initiation traumatisante, l'envoyant dans « un voyage au cœur de l'inconscient oedipien pour confronter le désir incestueux et la figure du père malfaisant » (Mulvey, 44)[ii]. Par un retournement pervers du mythe, la mère se place d'elle-même aux commandes du schéma oedipien, imposant l'amour interdit au fils. On notera aussi qu'elle a recours à la même stratégie afin de disposer d'un semblant de pouvoir sur Frank Booth, partageant avec lui le rituel du scénario incestueux dont il est si friand.

Mais Dorothy est plus qu'une version lynchéenne de la Venus à la fourrure. Personnage complexe, elle oscille entre divers statuts, du bourreau à la victime (rappelons qu'elle est victime des machinations de Frank qui a kidnappé son enfant, la privant ainsi de son statut normal de mère aimante, auquel elle ne parvient à accéder à nouveau qu'à la toute fin du film). Toutefois, pour vulnérable et violentée qu'elle puisse apparaître par instants, elle n'en demeure pas moins castratrice et fatale, sachant entretenir son statut d'objet de désir, son iconicité fantasmatique de désir incestueux ultime.

Marietta Pace dans *Sailor et Lula* est à plusieurs égards une variation sur le même motif; mais contrairement à Dorothy dans *Blue Velvet*, elle n'est pas en mesure d'exercer pleinement son pouvoir de mère fatale. En revanche, comme Mrs X, elle est dénuée de la

moindre qualité maternelle et incarne la Loi dans ses formes les plus extrêmes sinon délirantes au sein du microcosme familial – dont le père a d'ailleurs été éliminé par ses propres soins. A l'instar de ses deux homologues, elle tente de s'accrocher aux vestiges de sa féminité séduisante, n'ayant elle non plus pas su renoncer à son statut de femme fatale. La même scène se répète donc : comme Mrs X avec Henry, ou Dorothy avec Jeffrey, elle transgresse son statut maternel et avec une lubricité avide, se jette sur son gendre, Sailor (Nicolas Cage). Contrariée dans son désir, elle devient un monstre encore plus effrayant que les deux précédentes. La scène mémorable au cours de laquelle elle s'écroule dans sa salle de bain et se grime de rouge est à cet égard très symbolique, même si en fin compte elle signifie davantage l'impuissance du personnage plutôt que son pouvoir[iii]. Défaite dans ses rôles de mère et de tentatrice, il ne lui reste plus qu'à se noyer dans un excès grotesque où le rouge à lèvres, signifiant de féminité par excellence, devient l'outil du ridicule.

Toutes ces mères lynchéennes ont donc comme caractéristique commune de ne pas vraiment en être. Porteuses du signifiant phallique, elles détiennent ainsi le Nom-du-Père, ce qui les dispense de jouer le rôle maternel qu'on pourrait attendre d'elles. Par ailleurs, aucune n'a renoncé à une féminité plus sexuée, c'est-à-dire à la conscience d'être – ou d'avoir pu être – cet objet de désir et de fantasme qu'au cinéma l'on associe traditionnellement plus à la figure de la femme fatale. L'équilibre instable entre ces deux pôles incompatibles fait que ces personnages apparaissent au spectateur comme psychotiques et inquiétantes. Leur statut de « femme clivée », selon la formule de Michel Chion (163), est intenable : l'hybridation malsaine de la figure maternelle comme à la fois détentrice du phallus et femme fatale au sein d'un seul personnage résulte systématiquement en la formation, au mieux d'une chimère, au pire d'un monstre. Quant au pouvoir qu'elles exercent sur leur environnement extérieur, principalement masculin, il est nécessairement pervers. Tandis que selon Lacan, c'est le père qui contraint le sujet à confronter la Loi et donc le Réel, la mère lynchéenne semble entraîner

le sujet masculin dans une régression vers la phase symbiotique (parfaitement illustrée dans les rapports sexuels entre Frank et Dorothy dans *Blue Velvet*), mais celle-ci s'avère impossible à accomplir car le seuil de l'ordre symbolique ne se franchit pas à loisir; d'où la situation de crise aiguë, où le fantasme se fait cauchemar, dans laquelle se retrouve propulsé l'homme une fois le désir réactivé par ces « mères fatales ».

Ces figures de mères hybrides fusionnant maints attributs de la féminité (à l'exception notoire de ceux que l'on s'attendrait à trouver chez une mère), visent en fait à atteindre un idéal d'unité, celui porté par la « femme toute », pour le dire dans les termes inspirés de Lacan dans son séminaire « De la jouissance ». Des trois mères monstrueuses analysées plus haut, c'est sans doute Dorothy Vallens qui s'approche au plus près de cet idéal fantasmatique, mais son masochisme pervertit cette image d'unité dans la plénitude. Qui plus est, Dorothy demeure une mère avant tout et jamais ne devient fille, un rôle qui reste dans *Blue Velvet* l'apanage de Sandy (Laura Dern). Paradoxalement, dans la filmographie lynchéenne, ce n'est pas tant du côté de la mère, mais de la fille fatale qu'il faut chercher cette figure féminine omnipotente capable de concilier tous les aspects de la femme en une.

Les pleins pouvoir de Laura Palmer

Pour Michel Chion, *Twin Peaks*[iv] est « le film sur toutes-les-femmes-en-unes, une compilation de toute les images de la mère », totale, non clivée, et condensée dans le seul personnage de Laura Palmer (Sheryl Lee). Il faut pourtant convenir que Laura est bien plus fille que mère; difficile pour elle de se défaire de son statut de nymphette fatale ayant goûté au fruit défendu. Il est en revanche incontestable qu'elle est le centre de gravité de la série et du long-métrage. Sa caractérisation est naturellement complexe : « Laura n'est pas la femme

double, l'ange-démon, telle qu'on la voit dans des films connus. Lynch ne sait pas, ou ne veut pas la traiter ainsi. Sa Laura Palmer est une, réelle (…) Elle doit être tour à tour toutes-les-femmes-en-une : la femme-femme, mais aussi la femme-enfant, la jeune collégienne, la pute et la bonne copine, la mère, la jeune fille avec laquelle on rêve de danser un slow tendre, la sœur taquine ou grondeuse, l'institutrice, la pulpeuse et l'idéalisée. » (Chion, 181). En un mot, l'emprise de Laura Palmer est totale sur l'univers de Twin Peaks dont, même défunte, elle demeure la reine, ainsi que viennent le rappeler avec une fréquence quasi-obsessionnelle les nombreux plans et zooms avant sur sa photographie de « Beauty Queen ». Outre les personnages directement impliqués dans l'intrigue, c'est toute la communauté de Twin Peaks, et *a fortiori* ses représentants masculins, du directeur du lycée au prêtre, qui sort traumatisée de la mort de sa reine. Laura Palmer, avec sa cohorte de secrets inavouable, est bien le fantôme que recèle l'inconscient collectif de cette bourgade aux apparences si paisibles. En ce sens, la communauté de Twin Peaks, incapable de faire son deuil de Laura, menacée par le vide béant généré par la perte de sa « femme-toute », n'est pas sans rappeler cette société de manchots imaginée par Abraham et Torok qui chercherait à préserver l'illusion de l'unité au moyen d'un bras droit symbolique auquel serait voué un culte fervent. Cette comparaison s'avère d'autant plus appropriée si l'on se souvient que d'une part, le fantôme hante la communauté tout entière, « l'unité duelle avec le symbole ne s'accompli[ssant] pas au niveau individuel mais au niveau d'un corps social » (Abraham et Torok, 399) et que de l'autre *Twin Peaks* ne manque ni de fantômes, ni de manchots : la présence de Mike (Al Strobel), mieux connu dans la série comme « *the one armed man* », dénote visuellement cette perte, et par ailleurs l'un des lieux du plaisir maléfique dans la série s'appelle *One-eyed-Jack's*, ce qui connote également la castration[v]. L'univers de Twin Peaks apparaît donc comme littéralement amputé, et le plus remarquable, c'est que le pouvoir de Laura s'exerce ici *in absentia.* On peut donc logiquement s'interroger sur les modalités de son émergence. Par quel moyen Lynch

réussit-il à faire de Laura une figure omnipotente? Où et comment s'effectue le passage de la lycéenne au sourire « colgate » au fantôme de la reine?

Le *locus* de cette transfiguration réside dans une féminisation radicale du personnage de Laura sous l'égide de la transgression. Laura Palmer n'est pas Dolores Haze, la Lolita de Nabokov; elle est autrement plus initiée au domaine des perversions (sexe, drogue et prostitution) et, dans l'univers fantasmatique lynchéen, c'est par ce biais qu'elle devient une « vraie » femme. Comme l'écrit Zizek, « la vraie femme est celle qui commet un certain *acte* radical : l'acte de prendre à l'homme, à son partenaire, d'oblitérer, de détruire même, ce qui est « en lui plus que lui-même », ce qui signifie tout pour lui, et auquel il tient plus qu'à sa propre vie, le précieux *agalma* autour duquel tourne sa vie. » (230). Le premier homme auquel Laura retire « ce qui signifie tout pour lui » est évidemment son père, lui arrachant par la même occasion son signifiant phallique. En se donnant à d'autres hommes, en transgressant son statut d'enfant, elle vide Leland Palmer (Ray Wise) de tout ce qui le constituait en père. Il n'est donc guère étonnant qu'entre tous, ce soit lui qui en vienne à l'assassiner. Cet acte dément est toutefois aussi désespéré que vain car même (surtout ?) morte, Laura continue de resplendir au-dessus de Twin Peaks, olympienne, coiffée de son diadème, sourire de fée aux lèvres.

Les nouvelles femmes fatales de David Lynch

Puisqu'il est ici question de femme, de pouvoir et de cinéma, on peut se poser la question de savoir si Laura Palmer mérite d'être qualifiée de « femme fatale ». Certes le pouvoir de fascination qu'elle exerce sur son environnement est considérable, mais le fait qu'elle apparaisse d'emblée comme morte –du moins dans la série – pose problème, la femme fatale étant normalement censée être fatale *pour les autres*. Dans le film, elle est en revanche

suffisamment mystérieuse et vénéneuse pour être considérée comme telle[vi], mais il n'est pas certain que la femme fatale, figure pourtant classique du cinéma américain, du noir au néo-noir, soit l'un des avatars possibles de la femme totale qu'est Laura. Car la femme fatale n'existe pas : exclusivement cantonnée à l'ordre du fantasme masculin, elle est une représentation « masochiste paranoïaque » ainsi que la définit Zizek, « factice, puisqu'elle est en fait le soutien fantasmatique de la domination masculine » (233). Laura Palmer, quand bien même sa disparition fait qu'elle demeure le plus obscur des objets de désir dans l'œuvre de Lynch, n'est donc pas une femme fatale *stricto sensu* et demeure paradoxalement en deçà et au-delà de cette figure, plus prégnante dans *Lost Highway* et *Mulholland Drive*.

Le casting de *Lost Highway* a beau être quasi-exclusivement masculin, rares sont ceux ou celles qui, à la sortie du film, ne gardent pas à l'esprit les deux visages de Janus de Patricia Arquette, respectivement brune glaciale et blonde pulpeuse dans les rôles de Renee Madison et Alice Wakefield. Comme l'a bien montré Slavoj Zizek, *Lost Highway* met en scène un nouveau type de femme fatale qui « subvertit le fantasme masculin précisément le réalisant directement et brutalement, en l'incarnant dans la « vie réelle » » (247). Alice, créature aussi voluptueuse que tentatrice, entraîne Pete (Balthazar Getty) de l'autre côté du fantasme en lui permettant de le réaliser, alors qu'elle continue à lui susurrer, tandis que les deux personnages font l'amour, « tu ne m'auras jamais ». Fatale comme nulle autre dans la filmographie lynchéenne, Alice est ni plus ni moins qu'un vecteur permettant la « confrontation directe du désir avec le fantasme » (Zizek, 249). La dichotomie Renee/ Alice va pour sa part plus loin que le choix de Buñuel de recourir à deux actrices[vii] pour jouer le même personnage dans *Cet obscur objet du désir* (1977). En plaçant côte à côte deux niveaux narratifs et deux femmes différentes dans leur identité, Lynch choisit de juxtaposer la « réalité » et le fantasme plutôt

que de les maintenir dans le rapport de verticalité traditionnel où le fantasme demeure enfoui en deçà de la réalité.

Mulholland Drive poursuit aussi cette quête, affinant le procédé et proposant une variation sur le mode fantasmatique. La nouvelle femme fatale réapparaît sous les traits de Rita/ Camilla Rhodes (Laura Elena Harring), dont le personnage concentre tous les attributs distinctifs de la femme fatale traditionnelle : grande, brune, et énigmatique au plus haut point. On note toutefois deux variations majeures par rapport à la mise en scène de la femme fatale dans *Lost Highway* : tout d'abord, Rita/ Camilla est l'objet d'un fantasme féminin; son pouvoir dépasse donc la barrière des sexes, ce qui fait de *Mulholland Drive* un film bien moins masculin que *Lost Highway*, bien que la relation homosexuelle entre les deux protagonistes femmes n'empêche nullement le fantasme masculin de s'immiscer dans le plaisir du film. Ensuite, la construction du récit fait plus que placer à un même niveau horizontal les mondes réel et fantasmé. Commencer par l'histoire fantasmée donne nécessairement la prérogative à celle-ci sur la partie dite « réelle », et place donc le fantasme un cran au-dessus de la réalité; ce qui explique sans doute la manie compulsive de tous ceux qui ont vu le film de le re-construire, comme s'il s'agissait là d'une nécessité absolue alors que de toute évidence, la seconde partie est aussi tributaire de la première que l'inverse.

En tout état de cause, c'est bien le désir de Betty pour Rita/ Camilla, donc le désir de l'autre femme, qui crée et sous-tend le film. Aussi nous semble-t-il important de préciser que Rita et Betty sont bien plus que des « images-femmes, c'est-à-dire des clichés contraints (…) à tournoyer entre deux stéréotypes de la féminité, (…), la brebis et la vamp, la pleureuse et la pute – et rien entre les deux. » (Aubron, 114). Nous pensons qu'au contraire *tout* se situe bien entre les deux pôles féminins de ces personnages, dans cet espace fluctuant qu'elles laissent entrouvert, entre fantasme et réalité, sublime et ridicule, entre le monde normal et celui du cinéma et des actrices, dernières grandes figures de la puissance féminine chez Lynch.

L'actrice, sublime et ridicule

A l'issue d'une première période de production allant d'*Eraserhead* à *Twin Peaks* caractérisée, en termes de personnages féminins, par une tension entre maternité et féminité résultant, comme nous l'avons vu, dans la création de « mères fatales » hybrides et monstrueuse, l'univers féminin lynchéen, après un bref passage par la figure ambivalente de la femme fatale dans *Lost Highway*, semble s'être resserré autour la figure de l'actrice comme vecteur d'un pouvoir qu'il semble possible d'interpréter comme un commentaire réflexif du réalisateur sur les potentialités de son art.

C'est dans *Mulholland Drive* que Lynch effectue sa première mise-en-abîme de l'actrice au travail, notamment dans la scène du casting de Betty (Naomi Watts) qui parvient à décrocher le rôle qu'elle convoite à travers un numéro de séduction qui laisse pantelant sa réplique à l'allure de Don Juan défraîchi (Chad Everett), dont on peut pourtant se douter qu'il n'en est pas à son premier rôle de séducteur. Au cours de cette scène mémorable, et tandis que la caméra colle le corps et le regard de Betty au plus près, en faisant un objet de désir aussi étourdissant pour le spectateur qu'elle l'est pour le beau et pathétique Woody, le spectateur assiste impuissant à une démonstration étourdissante des pouvoirs de l'actrice, un pouvoir qui est d'ailleurs la matrice du film entier. « *This is the girl* » y résonne à plusieurs reprises comme un slogan pour mieux souligner que, dans *Mulholland Drive,* tout est dans – ou pour – l'actrice.

La scène du casting a pourtant donné lieu à des commentaires divergents. Certains ont pu y voir un viol symbolique[viii] par lequel Betty s'abaisserait à jouer les femmes-objets afin d'obtenir ce qu'elle désire. On a pourtant du mal à ne pas se dire que malgré ses commentaires quelque peu salaces, c'est plutôt le vieux beau qui a perdu la face, sinon

davantage. En outre, la scène est construite d'une manière qui n'est pas sans renvoyer, par un étrange effet de symétrie centrale, au schéma incestueux et à la castration symbolique de *Blue Velvet*[ix]*;* après la mère tentatrice et castratrice malmenant le fils, voici ici la fille fatale qui désarme le père. D'autres, à l'instar de Michel Chion, ont lu cette scène comme une sublimation, fût-elle grotesque, une transfiguration quasi-magique de la femme en actrice toute-puissante. Jusqu'alors le film nous avait donné de Betty l'image d'une jeune fille candide, presque innocente; et la voici soudain métamorphosée en femme fatale aux airs aussi sulfureux que ceux du personnage de Linda Fiorentino dans *The Last Seduction* (1994). Le révélateur des pouvoirs de la femme serait-il ainsi les feux de la rampe ou l'objectif de la caméra ?

Inland Empire est peut-être la réponse – par l'affirmative – à cette dernière interrogation. Dans ce film déroutant et kaléidoscopique, le seul point d'ancrage auquel le spectateur peut se raccrocher demeure cette femme qui en constitue le noyau dur, le cœur inébranlable bien que fluctuant : Laura Dern, dont l'emprise s'étend même au-delà du simple contenu cinématographique étant donné qu'elle est également productrice du film. Comme si depuis la Laura fictionnelle (Palmer), Lynch avait enfin pu faire aboutir sa quête de « toutes-les-femmes-en-une » grâce à sa Laura réelle (Dern). Car c'est bien « tous-les-rôles-en-un » que Laura Dern est amenée à jouer, combinant l'actrice (Nikkie Grace), le personnage et/ou la femme infidèle (Sue) et enfin cette femme anonyme qui par métonymie, semble renvoyer à toutes celles qui n'ont pas pu trouver leur place sous la lumière des projecteurs et demeurent ainsi condamnées à vivre dans l'ombre des étoiles de Sunset Boulevard.

Au terme de ce parcours, on aura donc pu observer comment le cinéma de David Lynch, derrière une esthétique proprement masculine et encline à la représentation du fantasme sous des formes qui confinent parfois au pornographique (domaine au sein duquel le

pouvoir de la femme est traditionnellement annihilé) a en réalité toujours été guidé par la quête plus essentielle de la femme-toute, symbole de l'unité duelle perdue. Au fil d'une œuvre désormais trentenaire, il apparaît que les incarnations de cette totalité fantasmée ont significativement évolué, passant de la mère clivée, figure instable d'un pouvoir pervers, à l'ambivalence de la nouvelle femme fatale, pour terminer sur une touche plus méta-cinématographique, ramenant le cinéaste à sa propre pratique artistique, comme si sa quête ne pouvait s'achever en somme qu'en s'inscrivant sur des images de cinéma, à moins que ce ne soit plutôt sur l'œil qui les filme.

Jocelyn Dupont

Bibliographie

Abraham, Nicolas et Maria Torok. *L'Ecorce et le noyau.* (1978). Paris, Flammarion, 2001.

Aubron, Hervé. *Mulholland Drive*, Paris, Côté Films, 2006.

Chion, Michel. *David Lynch*. Paris, Editions Cahiers du Cinéma, 2001.

Lacan, Jacques, *Le Séminaire 20*. *Encore 1972-73.* Paris, Seuil, 1975.

Mulvey, Laura. « The Gothicism of Blue Velvet ». *Modern Gothic: A Reader*. Manchester, MUP, 1996. 38-57.

Rodley, Chris. *David Lynch. Entretiens avec Chris Rodley.* Paris, Cahiers du cinéma, 2004. Traduction Serge Grünenberg.

Zizek, Slavoj. *Lacrimae rerum. Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch*. Paris, Editions Amsterdam, 2005. Traduction Christine Vivier.

---

[i] Et également « vraie » mère de Laura Dern, qui interprète Lula.

[ii] "Jeffrey is sent on a journey into the Oedipal unconscious, to confront incestuous desire and the villainous father figure". Nous traduisons.

[iii] Ceci étant, la force d'impression de ce plan sur l'esprit du spectateur ne peut être considéré que comme un indice du pouvoir extrême de ce personnage.

[iv] Précisons qu'ici, ce titre renverra indistinctement à la série et au long métrage (*Fire Walk With Me* de son titre original), leurs deux univers étant sensiblement identiques.

[v] Un nom qui fait aussi allusion au film de Marlon Brando (1961) du même titre et à la référence plus immédiate en anglais à un jeu de cartes.

[vi] Pour trouver un (contre) exemple dans la filmographie de Lynch, on ne saurait dire la même chose de Lula dans *Sailor et Lula*. Bien que vivante, sexuée et désirable, Lula est bien trop directe dans sa caractérisation pour être envisagée comme une femme fatale. Post-adolescente à la fois naïve et survoltée, le personnage de Laura Dern, n'étant ni fatale, ni mère, ne peut en fin de compte pas vraiment aspirer au statut de femme de pouvoir dans la filmographie lynchéenne.

[vii] Angela Molina et Carole Bouquet.

[viii] C'est le cas d'Hervé Aubron, qui écrit : « Lors de l'audition, Betty semble impérialement maîtriser la situation, sidérant Woody, son partenaire grotesque, en le couvrant de baisers humides. Gare à vous, l'a pourtant prévenue le réalisateur, « *don't play for real* ». (…) Elle aura son rôle, sans comprendre qu'elle s'est fait violer au passage. » (75)

[ix] Bien que le contenu du la scène répétée n'ait jamais été précisé par Lynch, les dialogues portent à croire que les deux personnages sont parents et victimes d'un désir incestueux.