



# Lost Highway

de David Lynch

## Fiche technique

U.S.A - 1996 - 2h15

Couleur

Réalisateur :

**David Lynch**

Scénario :

**David Lynch, Barry Gifford**

Musique :

**Angelo Badalamenti**

Interprètes :

**Bill Pullman**

(Fred Madison)

**Patricia Arquette**

(Renee Madison / Alice Wakefield)

**Balthazar Getty**

(Pete Dayton)

**Robert Blake**

(l'homme mystérieux)

**Robert Loggia**

(Mr. Eddy / Dick Laurent)

**Richard Pryor**

(Arnie)

**Gary Busey**

(Bill Dayton)



Patricia Arquette (Renee Madison)

## Critique

Comme il y eut jadis des cinéastes du rêve américain, il y a aujourd'hui ceux qui explorent les cauchemars d'un pays fort en imaginaire. David Lynch, sous son allure austère, en est le plus singulier. Au fil d'un parcours semé de courts métrages obscurs, de superproductions foireuses (**Dune**) et de séries télé (**Twin Peaks**), il n'a cessé de balader les monstres issus de son cerveau tortueux dans une Amérique effrayante et tranquille, où chaque ombre ouvre une béance.

**Eraserhead** fit naître un culte underground ; **Blue Velvet** consacra un style, à

défait d'un auteur. Vingt ans après le premier, dix ans après le second, **Lost Highway** donne l'impression de repartir de zéro. Le générique nous lance à fond sur un ruban de bitume noir dont on ne distingue que la ligne jaune. Et puis le vide, ou presque.

Façades muettes, blockhaus de luxe, quasi-désert autour. Et puis des gens. Un couple, enfin, à peine. Un homme et une femme qui s'échangent de brèves banalités. Une enveloppe sur le perron. Dedans, une cassette vidéo. Des images de leur maison, filmées par un œil extérieur... La nuit, l'homme joue du saxo dans un club. Ou fait l'amour avec sa femme. Il a de violents maux de tête, soulignés par de savants

L E F R A N C E

[www.abc-lefrance.com](http://www.abc-lefrance.com)

bruitages et des éclairs blancs. Quelque chose ne tourne pas rond. Le jour ressemble à la nuit... En quelques dizaines de minutes, Lynch a tissé une toile fascinante tirant vers l'abstrait. Le mystère est dans les murs autant que dans les visages «neutralisés» de Bill Pullman et de Patricia Arquette. On est au bord du vide, on y est avec eux, retenus par cette vibration du «bizarre dans le quotidien» que le cinéaste maîtrise comme jamais.

Le film bascule avec les images saccadées d'un cadavre ensanglanté, celui de la femme. La question «Qui l'a tuée ?» nous plonge dans le polar. Cela se corse quand l'homme, en prison devient un autre homme. En liberté. Fred s'est transformé en Pete, autre Américain banal, non plus artiste mais dépendant des gens qui l'entourent: un garagiste, un truand, une femme fatale... et coucou, voilà Patricia Arquette, teinte en blond, comme Isabella Rossellini dans **Sailor et Lula**. **Lost Highway** est (peut-être) l'histoire d'un assassin schizophrène. C'est surtout un film schizophrène. Comme si Lynch, lassé de l'effet **Twin Peaks**, s'était d'abord raidi dans une pose d'artiste, avant de repiquer dans sa malle de tics et d'accessoires pour un faux remake de **Sailor et Lula**, confus et anémié. De la peur suggérée au spectateur, on passe aux sensations martelées, d'où les images chocs aussitôt effacées, l'impression de voir défiler un clip sur la vallée de la Mort... Toujours Lynch nous a mis dans la position du voyeur. Toujours il a montré des personnages qu'un seul fil relie encore à leur humanité. Qu'il coupe les fils, comme ici, et on ne voit plus que des pantins manipulés par lui et illustrant ses fantasmes. On le devine derrière, en train de ricaner ou de se débattre avec lui-même. On se dit qu'on ferait mieux de laisser Lynch avec Lynch, et son histoire de grand-route hallucinée finir dans le mur, avec ses femmes jumelles, son homme double et son gnome à face de plâtre. Il est pourtant l'un des seuls,

quand d'autres sans talent bricolent avec les miettes du rêve, à donner forme et même beauté au cauchemar américain.

François Gorin

Télérama n°2453 - 15 janvier 1997

### Lost Highway, l'isolation sensorielle selon Lynch

La lecture du scénario de **Lost Highway**, qui vient de paraître (Ed. Cahiers du cinéma), est très instructive. Elle nous révèle que la version finale du film de David Lynch est le résultat d'un travail de coupes en finesse. Toutes les séquences à caractère explicatif en ont été exclues. Toutes les jointures narratives ont été soigneusement éliminées. Le film y a bien entendu gagné en puissance elliptique. Cet émondage narratif lui a surtout permis d'atteindre à une troublante opacité qui procède d'une série de coups de force rythmiques tout à fait saisissants. De ce point de vue, **Lost Highway** est sûrement un des films contemporains qui aura suscité le plus d'interrogations de la part d'un spectateur déboussolé mais qui cherche pourtant à s'y retrouver. On peut ainsi avancer que Lynch a projeté avec ce film profondément novateur de créer une relation tout à fait inédite avec son spectateur.

D'un côté, le film distribue une multitude de signes, d'indices, d'énigmes, de lapsus qui, par un jeu de pistes, font miroiter une doublure secrète de la réalité; laquelle, tel un inconscient très actif, se manifesterait en permanence de manière discontinue et envelopperait la vie d'un léger voile paranoïaque. C'est la fonction conspiratrice ou ésotérique du scénario. Tout dans **Lost Highway**, comme d'ailleurs dans **Twin Peaks**, le film et la série, renvoie à un complot inexprimable fait de prémonitions ou de

perceptions extra-sensorielles, ce qui l'apparente aussi bien à une certaine tendance du cinéma moderne, celle du sens suspendu (voir la récente programmation de la Cinémathèque française autour de la conspiration), qu'à la logique du roman-feuilleton dont la série **X Files** (diffusée sur M6) est un avatar tout à fait passionnant dont l'esthétique doit beaucoup à la série **Twin Peaks**. Les signes flottent et ne se raccordent plus les uns aux autres. Le récit n'est plus au premier plan mais a essentiellement une fonction rythmique ou climatique. Notons que cette forme d'abstraction lyrique n'est absolument pas l'apanage d'un cinéma d'auteur, voire d'artiste, mais trouve des résonances insoupçonnées dans le cinéma d'action. De **The Last Action Hero** (John McTiernan) au récent et curieux **Au revoir à jamais** (Renny Harlin) en passant par **Die Hard 3** (McTiernan encore) ou **L'Effaceur** (Charles Russel), la distribution des signes énigmatiques et l'absence de lien apparent entre eux sont devenues une véritable figure de style. L'absence de raccord au niveau spatial trouve enfin sa correspondance au niveau mental. Dans **Lost Highway**, le complot est sans fin, sans fond, l'ennemi est à l'intérieur du pays ou du cerveau, et les significations délirent. Car tout l'art de Lynch, qui est à son sommet dans **Lost Highway**, est bien de délirer l'Amérique - son puritanisme, ses soap-opéras, ses perversions cachées, ses complots - c'est-à-dire de la faire sortir de ses gonds.

D'un autre côté, Lynch cherche un contact hyper-sensoriel avec son spectateur, il travaille à le mettre dans un certain état de réceptivité, lui faisant simultanément perdre pied et trouver une nouvelle relation avec des flux de perception excessivement subtils, qui s'apparentent bien sûr à ceux qu'il est possible d'atteindre par l'intermédiaire d'une drogue. C'est la fonction musicale ou cérémoniale de la mise en scène. Il y a de ce point de vue une parenté évidente entre le cinéma de Kenneth Anger et

celui de David Lynch. Ici comme là, le metteur en scène est une sorte de chaman, de médium qui cherche la transe du spectateur afin de mettre en éveil des régions anesthésiées de son cerveau. C'est particulièrement vrai des scènes d'amour dans **Lost Highway**, qui sont de véritables cérémonies inquiétantes et qui font lever des flux non seulement érotiques mais cosmiques. La musique, chez Lynch comme Anger, joue aussi un rôle fondamental. Anger a d'ailleurs usé de la chanson Blue Velvet bien des années avant Lynch. Dans **Lost Highway**, chaque morceau musical, du génial *I'm Deranged* de Bowie à *This Magic Moment* de Lou Reed, en passant par le sublime *Insensatez* de Antonio Carlos Jobim, sans oublier toutes les interventions de Trent Raznor (déjà concepteur de la bande-son de **Natural Born Killers** d'Oliver Stone), fonctionne à la fois comme un commentaire de la séquence correspondante et comme une intensification de l'action qui s'y déroule. Lynch, avec la complicité de Badalamenti, crée ainsi un véritable récit musical parallèle, avec ses cuts brutaux et ses envolées lyriques. De même que la musique est absolument visuelle, la mise en scène devient elle-même musicale. Depuis **Blue Velvet**, Lynch a tendance à faire durer de plus en plus les séquences, à les étirer, à les métastaser et à les considérer comme des entités autonomes qui sont traitées musicalement. Dans **Lost Highway**, cette pente hypnotique et musicale de la mise en scène est tellement interne au film qu'on dira que l'art de Lynch est parfois plus proche de certains concepteurs musicaux - comme Brian Eno, Tricky ou Björk, qui crée une réalité musicale fascinante par son dépassement des contradictions entre technologie et instrumentation traditionnelle - que du cinéma.

Au point de rencontre de toutes ces fonctions, il y a le film, réalité en soi qui n'a d'autre référent qu'elle-même. Pour

comprendre **Lost Highway**, la plus mauvaise place serait celle du spectateur-détective (dont les flics, toujours éberlués, sont, dans le film, les substituts idéaux) qui voudrait à tout prix le déchiffrer ou l'interpréter à travers un discours, un savoir, une grille univoque, qu'elle soit analytique, policière, cinéphilique, mystique ou simplement philosophique, mais toujours extérieure à ce film-boîte. Non que ce film-machine ne puisse pas accueillir toutes sortes de significations, mais pour les mettre à feu et les faire tourner, il est absolument nécessaire d'entrer dans le film comme à l'intérieur d'un organisme vivant, de s'y lover, de l'habiter et d'être habité par lui, de le hanter et d'être hanté par lui. La figure de l'anneau de Moebius avec ses deux faces qui se retournent sur elles-mêmes, évoquée par Michel Chion dans son excellente monographie sur Lynch (Ed. Cahiers du cinéma), n'a jamais aussi bien convenu qu'à **Lost Highway**. Le jeu de dualités, de résonances, d'échos qui constituent le fond même du film ne dit pas autre chose. Tout est double dans **Lost Highway** - les personnages, les situations, les objets - et chaque élément ne peut être perçu qu'en fonction d'un réseau de correspondances propre au film. Le spectateur est pris dans un circuit intégré, une boucle involutive à l'intérieur de laquelle il doit créer ses propres repères. Plus encore que **Level 5**, **Lost Highway** est peut-être ce puzzle, invoqué par Chris Marker, dont le dessin ne renvoie plus à un modèle mais seulement à lui-même.

Thierry Jousse

*Cahier du cinéma n°511 - mars 1997*

## Entretien

*Est-ce un de vos rêves qui est à l'origine de **Lost Highway** ?*

C'est plus compliqué que ça ! Il y a plusieurs épisodes, à commencer par une histoire qui m'est arrivée. Un inconnu frappa à ma porte, appuya sur la sonnette de l'interphone et demanda : «David ?» Je répondis oui ! Il me dit alors : «Dick Laurent est mort.» Exactement comme dans le film. J'allai à la fenêtre, mais ne vis personne dehors. Cela m'a troublé pendant un bout de temps. Puis, lors de la dernière nuit de tournage sur **Twin Peaks: Fire Walk with Me**, j'eus une brève vision en rapport avec le premier tiers du film. Cela me fit un choc, mais rien n'en découla pendant quatre ans. C'est alors que je lus le livre de Barry Gifford, *Night People*. A la fin du premier chapitre, il y a deux femmes qui parlent d'une route perdue (lost highway). Comme je connais bien Barry, je l'appelai pour lui dire que j'aimais vraiment ces deux mots, «lost highway». Il suggéra qu'on écrive quelque chose ensemble. J'acquiesçais, mais un an s'écoula avant que nous nous reparlions. J'allai le retrouver à Berkeley. Nous échangeâmes nos idées respectives. Elles nous déplurent à l'un comme à l'autre. Au bout d'un moment, j'ai fini par lui parler de cette vision nocturne au temps de **Fire Walk with Me**. Cela nous donna une nouvelle impulsion. Nous redémarrâmes à toute allure. Parfois il fallut rebrousser chemin, mais en un mois nous avions écrit le scénario.

*Pouvez-vous nous décrire votre vision de cette nuit-là ?*

Elle m'est venue un soir, mais je n'étais pas endormi. Il s'agissait de vidéocassettes et d'un couple désuni. Celui-ci recevait une vidéo représentant l'extérieur de leur maison, puis une seconde où l'on pénétrait à l'intérieur alors qu'ils dormaient. A quelques scènes près, cela

correspondait à ce qui est devenu l'histoire de Fred jusqu'au coup de poing.

*Comment l'histoire de Pete s'est-elle greffée sur cette vision ?*

Nous avons su très tôt qu'une transformation aurait lieu et qu'une autre histoire se développerait, qui aurait bien des rapports avec la première, mais serait aussi fort différente. (...)

*Pete est-il le double en plus jeune, plus «blue collar», de Fred ?*

Là, il faut que je m'arrête de parler ! Le film, selon l'expression consacrée, est ce qu'il est. On peut l'interpréter de différentes façons. Il n'essaie pas de vous égarer délibérément. Il y a des situations, d'ordre mental, qui sont sans doute abstraites, mais dans lesquelles nous pouvons tous nous reconnaître. C'est de cela qu'il s'agit. (...)

*Fred et Pete ont Patricia Arquette en commun, mais ils rencontrent aussi le même homme mystère, affrontent les mêmes antagonistes, sont l'un et l'autre filés par un couple d'inspecteurs, etc. Non seulement les deux histoires se réfléchissent, mais elles finissent par se superposer ou même fusionner.*

Le récit remonte avant le début pour arriver à la fin. Plutôt qu'un cercle, c'est une spirale ou un ruban de Moebius qui se retourne sur lui-même.

*On a l'impression, dans la cellule, que Fred renaît ou se réincarne en Pete. Vous lui donnez une seconde chance, mais Pete va répéter les mêmes erreurs* Il les répète, mais de façon différente.

*On le ressent comme une naissance, très douloureuse. Les maux de tête suggèrent un enfantement d'ordre...*

Oui, mental. Exactement. Ce pourrait être un accouchement, en effet. (...)

*A quel stade avez-vous déterminé l'approche visuelle ? Dès l'écriture ?*

Il y a moins d'éléments à déterminer

quand c'est un scénario que vous allez réaliser vous-même. Il n'y avait donc pas beaucoup de descriptions. Seulement ce qui était essentiel pour l'histoire. Mais je suis sûr que Barry avait certaines images en tête. Pour ma part, j'ai toujours eu à l'esprit la topographie de ma maison.

*Le design du film, comment a-t-il évolué ?*

Tout évolue toujours. Certains éléments se sont imposés, comme le couloir menant à la chambre à coucher. Nous filmions dans cette rue, dans la maison d'à côté, et nous avons dû y construire le couloir pour les besoins du film. Puis il fallut installer dans le séjour des fenêtres plus étroites afin que le champ de vision de Fred soit restreint. Nous avons donc fait certains aménagements, mais il y a des éléments que nous n'avons pas touchés. Il faut parfois se laisser inspirer par ce que le lieu peut vous offrir

*L'appartement de Fred est d'autant plus inquiétant qu'il est pratiquement vide. Et la topographie en reste mystérieuse.*

Tout cela repose sur des émotions. Et comme je ne cesse de le répéter, il faut toujours revenir aux idées initiales. Vérifier que vous tenez le cap. A tout moment. Si vous en avez dévié, vous vous en apercevez tout de suite.

*Le pavillon de Pete et de ses parents évoque Blue Velvet avec son imagerie faussement rassurante. On est soudain du côté de Norman Rockwell. Du reste, les tribulations de Pete rappellent celles du jeune «innocent» de Blue Velvet.*

Pete est un garçon qui quitte de son plein gré un monde sécurisant pour un univers plein de périls. Nous pensions que sa maison serait la plus facile à trouver. Ce fut l'inverse. Il nous fallait une topographie bien particulière. Nous ne l'avons trouvée qu'à la fin des repérages. Un couple formidable nous l'a louée. Ils se sont installés en face, chez des voisins, et pendant tout le tournage,

ils venaient nous apporter des gâteaux et s'assurer que nous étions heureux. Je parie que les gens vont penser que j'ai planté cette barrière de bois blanc exprès, mais elle existait déjà ! (...)

*Cette vision de la route perdue a un fort pouvoir hypnotique. Comme le ruban des rêves ou le défilement d'une pellicule.*

Cette image fascine parce qu'on a l'impression de chuter, d'être aspiré par les ténèbres. Il fallait que ce soit la nuit, que ce soit sauvage. C'est ce dont Peter Demming et moi avons convenu dès le départ. Nous avons dû tourner nombre d'essais pour déterminer la vitesse de la voiture, puis la vitesse de la caméra, l'éclairage de la route, etc. Tout reposait une fois de plus sur une sensation. Quand j'ai entendu le morceau de David Bowie, *I'm Deranged*, ça m'a beaucoup aidé à visualiser la séquence. (...)

*Est-ce consciemment que vous réorchestrez certains thèmes d'un film à l'autre ?*

Non, je crois que chaque histoire est différente et j'essaie avant tout d'être fidèle à l'idée. Je crois aussi qu'un film existe dans sa forme définitive avant que vous l'ayez entrepris. Il faut donc la laisser se développer et ne surtout pas l'entraver. Il faut être à l'écoute, sur le qui-vive. Parfois ça ne marche pas, mais, si vous avez fait de votre mieux, êtes resté passionné et fidèle à vos idées, peu importe ce que disent les autres. Sur *Dune*, je me suis renié; je suis passé à l'ennemi très tôt dans le processus. Ce fut ainsi un double désastre : un échec commercial et un échec personnel.

*Les histoires qui vous sont les plus personnelles, d'Eraserhead à Blue Velvet de Fire Walk with Me à Lost Highway, sont toutes des voyages dans l'espace du dedans.*

Ce sont en effet des visions intérieures. Disons un processus mental. Je ne pense pas par thèmes. En fait, c'est l'inverse. Je ne sais pas trop comment

cela se passe, mais il me vient une idée, et, tiens, je m'aperçois qu'elle a des similitudes avec des idées que j'ai aimées auparavant, tout en étant différente. Car le processus qui vous fait tomber amoureux ne change pas du jour au lendemain. Maintes fois vous retomberez amoureux du même type de femme. Il vous faudra un bon bout de temps pour évoluer et rencontrer une blonde plutôt qu'une brune. De même, quand vous tombez amoureux d'une idée, vous n'y pouvez rien. L'idée vous parle. Elle vous dicte la marche à suivre. Il faut la laisser parler. Ne pas se mettre en travers.

*Comme l'idée des rideaux rouges ?*  
J'adore les rideaux rouges. Et les bleus aussi.

*D'où vient l'homme mystère ? Était-il présent dès le départ ?*  
Non. Il est né de... La scène qui est venue en premier, c'est l'apparition de l'homme mystère à la réception. Et c'est arrivé... Je ne vous en dirai pas plus.

*Pourquoi avoir choisi Robert Blake ?*  
Nous n'avons jamais songé à quelqu'un d'autre. J'ai toujours voulu travailler avec lui. C'est un acteur unique, solide, qui fait cavalier seul et reste fidèle à lui-même. Il ne joue pas le jeu hollywoodien et je l'ai toujours admiré pour cela.

*Armé d'une caméra et d'un téléphone, il manipule des images et du son. Peut-on voir en lui une effigie du cinéaste ?*  
Du cinéaste ? Pas exactement ! C'est difficile d'en parler car je ne peux pas vous livrer le fond de ma pensée. Mais l'alliance de la caméra et du téléphone, c'est intéressant, je n'y avais pas pensé. (...)

*Comme la Laura Palmer de **Twin Peaks** et **Fire Walk with Me**, l'Alice de **Lost Highway** est un ange déchu, plongé dans la pornographie. L'innocence perdue fascine et hante vos héros.*

Ce n'est pas tant la chute qui m'intéresse que le combat. Je suis toujours fasciné par le pétrin dans lequel les gens vont se fourrer. Ce sont des situations auxquelles je pense souvent.

*Dans vos films, la sexualité est un abîme.*

Vraiment ? Je dis toujours qu'elle parcourt toute la gamme. Le sexe peut être à la fois proche d'une révélation spirituelle et une plongée dans les abîmes de l'enfer. Quel que soit votre angle d'approche, vous pouvez passer par toute la gamme. Au demeurant, il ne s'agit pas seulement de sexe. Plutôt d'une forme d'amour ou d'obsession qui peuvent vous entraîner sur d'étranges sentiers.

*Il n'y a pas de lumière au bout du tunnel. Pas de contrepoids. Le cauchemar est-il sans issue ?*

Personnellement, je pense qu'il y a une issue. Mais le film ne peut pas en avoir. Car c'est le monde de Fred et il est pris dans ce ruban de Moebius. Il y a des milliers de gens qui se débattent dans de tels tourments. Ce cauchemar est le propos du film. (...)

*On ressent, tout au long de **Lost Highway**, un intense plaisir de créer.*

Je suis heureux que vous l'ayez ressenti. Depuis **Blue Velvet**, j'ai un énorme plaisir à travailler. Au temps d'**Elephant Man**, je n'avais réalisé qu'**Eraserhead** et il fallait chaque jour que je fasse mes preuves. Du jour au lendemain, je pouvais tout perdre. Je n'ai plus ce genre de stress. La notoriété a au moins cet avantage-là.

*Cette liberté que vous avez acquise paraît incompatible avec la production telle que la conçoivent les studios.*

Si les studios m'accordaient cette liberté, je travaillerais avec eux. Mais il est absolument, totalement exclu que j'abandonne à leurs *executives* le droit au montage final. Je préfère rester chez

moi et bricoler dans mon atelier. Ils ont mis au point des formules. Elles marchent. Elles produisent des films spectaculaires et divertissants, mais, si votre film ne rentre pas dans ce moule, vous êtes en porte-à-faux. Je demande au spectateur d'user de toutes ses facultés, pas seulement intellectuelles, mais intuitives aussi. Pour moi, la beauté du cinéma, c'est de pouvoir suggérer des choses que vous ne connaissez qu'au plus profond de vous-même. Des choses que les mots sont impuissants à décrire, à moins d'être un poète. Le cinéma a ce pouvoir extraordinaire qui est encore à peine exploré.

*En voyant **Lost Highway**, on a justement l'impression très forte d'aborder ce qui est peut-être la dernière frontière du cinéma.*

Vous me donnez la chair de poule ! Merci ! Oui, la dernière frontière est psychique. Trouver l'histoire qui vous permette de l'aborder n'est pas évident. Et tout dépend du dosage des éléments : l'exposition, ce que vous donnez à voir, ce que vous donnez à entendre, la tristesse, la peur, l'humour... Quelles sont les proportions ? Y a-t-il une formule ? Heureusement, je ne la connais pas.

Michael Henry  
Positif n°431 - janvier 1997

#### Documents disponibles au France

Cahiers du cinéma n°511 - janvier 1997  
Positif n°431 - janvier 1997  
Le Monde - 16 janvier 1997  
Les Inrockuptibles n°87 - 15 janvier 1997