

***Eraserhead* : un commentaire**

***Eraserhead*, États-Unis (1977). Scénario et réalisation par David Lynch, avec Jack Lance et Charlotte Stewart**

Louis Pinard

Volume 26, numéro 2, 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1055362ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1055362ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Santé mentale et société

ISSN

1192-1412 (imprimé)

1911-4656 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Pinard, L. (2017). Compte rendu de [*Eraserhead* : un commentaire / *Eraserhead*, États-Unis (1977). Scénario et réalisation par David Lynch, avec Jack Lance et Charlotte Stewart]. *Filigrane*, 26(2), 93–102. <https://doi.org/10.7202/1055362ar>



Eraserhead: un commentaire¹

Louis Pinard



Eraserhead, États-Unis (1977). Scénario et réalisation par David Lynch, avec Jack Lance et Charlotte Stewart. *Film surréaliste à la manière d'un Luis Buñel, ce film met en scène, comme dans un rêve, Henry Spencer, qui tente de survivre à l'environnement industriel et oppressant où il vit avec sa compagne en colère et leur bébé mutant qui ne cesse de gargouiller. Film culte depuis sa sortie, cette œuvre déroutante inspirée de Kafka et Gogol ouvre sur des couches archaïques de la psyché.*

I learned that just beneath the surface, there's another world, and still different worlds as you dig deeper. I knew it as a kid, but I couldn't find the proof. It was just a kind of feeling. There is goodness in blue skies and flowers, but another force—a wild pain and decay—also accompanies everything.

J'ai appris que, juste en dessous de la surface, il y a un autre monde et, en creusant plus profondément, encore d'autres mondes. Je le savais enfant, mais je ne pouvais pas en trouver la preuve. C'était juste une sorte de pressentiment. Il y a du bon dans les ciels bleus et les fleurs, mais une autre force – une douleur intense et décadente – accompagne tout.

David Lynch, *Lynch on Lynch*

On a tous besoin de souffler après le visionnement d'un film comme celui-ci, surtout si c'est la première fois qu'on le visionne.

Je vais essayer de commenter le film d'un point de vue psychanalytique, du moins de mon point de vue psychanalytique, puisque c'est ici un « ciné-psy ». Mais, avant de le faire, j'ai pensé prendre du recul, juste après le visionnement – intense encore une fois –, pour récupérer et pour situer le film et son réalisateur dans le contexte de sa création.

Quelques mots s'imposent sur le réalisateur d'abord. David Lynch est né en 1946 au Montana. Aîné de trois enfants d'une famille protestante presbytérienne originaire de Finlande (par son grand-père paternel), il est réputé avoir passé une enfance heureuse – « idyllique » selon ses termes – ponctuée de plusieurs déplacements dans l'Amérique profonde des États-Unis, au gré du travail de son père Donald Lynch, chercheur en biologie rattaché au Département d'agriculture fédéral. Sa mère, Sunny, était professeure d'anglais à domicile. David Lynch a eu quatre enfants de quatre épouses différentes, tous et toutes liés au milieu du cinéma et ayant pour la plupart eu une étroite collaboration avec lui.

Réalisateur mondialement reconnu, récipiendaire de multiples distinctions et récompenses, dont la Palme d'or à Cannes en 1990 pour *Sailor et Lula*, David Lynch et son œuvre ont été et continuent d'être l'objet de nombreux reportages, d'interviews et de travaux universitaires, tant dans la presse grand public que dans les milieux spécialisés. Lynch est une figure qui interroge et qui souvent fascine. Maître désormais consacré du 7^e art, au trajet incertain – au début de son œuvre du moins –, peut-être en raison de sa rigueur artistique et de son refus des compromis, sa grande créativité s'est aussi déployée en de tout autre lieu d'expression que ceux du cinéma. Il s'agit néanmoins toujours d'une créativité fortement imprégnée par son champ d'intérêt premier, celui qu'a constitué pour lui le domaine des arts graphiques – peinture et dessin – qu'il n'a jamais abandonnés à partir de ses premières études à 17 ans, à la *Corcoran School of Art* (Washington, DC). Il a exposé des lithographies, des estampes et d'autres œuvres plastiques dans la plupart des capitales et métropoles culturelles dans le monde, incluant Paris où il a élu domicile il y a plus de dix ans dans l'atelier d'un ancien maître-imprimeur, sur la rue du Montparnasse. Musicien, il est interprète, compositeur et producteur de chansons et de pièces musicales réalisées en collaboration et en solo, comme pour l'album *Crazy Clown Time*. Il a aussi réalisé des œuvres de design, par exemple une installation en vitrine des Galeries Lafayette en 2009 intitulée *Machines, Abstraction and Women*.

En 2011 à Paris, il a fondé le *Silencio*, un club en partie privé dont le nom reprend celui du théâtre de son film *Mulholland Drive*. Le club est un lieu privilégié d'expression, d'échange et d'expérimentation au service de la culture contemporaine underground émergente et, selon son site sur la toile, il se réclame « autant des cercles littéraires parisiens du xvii^e siècle, [...] des dadaïstes du cabaret Voltaire à Zurich que des existentialistes du Tabou à Saint-Germain-des-Prés et du Studio 54 à New York ».

En 2014, après une assez longue période de silence cinématographique, il s'est remis à l'œuvre en co-scénarisant et réalisant la saison 3 de la très populaire série *Twin Peaks*, amorcée au début des années 90. La sortie en est prévue pour le mois de mai de cette année².

Nous devons ajouter un mot sur une activité hors du champ de la création, mais qu'il a investie profondément depuis la fin de son adolescence. David Lynch pratique la méditation transcendante depuis qu'il a 17 ans. Il évoque dans son livre *Catching the Big Fish* en quoi cette technique a su nourrir son processus créatif. En 2005, il crée la *Fondation David Lynch pour la paix mondiale et une éducation fondée sur la conscience*, dédiée à cette pratique. Il consacra beaucoup de temps et d'argent personnel à travers sa fondation pour subventionner des étudiants intéressés à l'apprentissage de la technique et pour financer la recherche sur les bénéfices qu'on peut en tirer pour contrer la violence dans les écoles. À l'automne 2016, lors du Festival du nouveau cinéma à Montréal, le réalisateur allemand Sebastian Lange a présenté *Shadows of Paradise*, un film-essai qui, avec la participation de David Lynch, documente le parcours d'une communauté de méditation transcendante après la mort du Maharishi Mahesh Yogi en 2008. Par ailleurs, en avril 2017, le cinéma du Parc présentait le film *The art Life*, un film documentaire de Jon Nguyen sur sa vie.

Eraserhead

Eraserhead est le premier film d'une série de dix longs métrages qu'aura réalisés David Lynch dans sa carrière jusqu'ici. La « première » de *Eraserhead* a eu lieu le 19 mars 1977 au Festival Filmex à Los Angeles. Le film survient après quatre courts-métrages – dont *The Grandmother* et *The Amputee* –, lesquels, par leur vocabulaire, leur construction et leurs thématiques le préfigurent. Film inclassifiable, sinon à le situer du côté de l'étrange, du bizarre, du *gore* pour certains, voire carrément de l'horreur, *Eraserhead* gagne en popularité après sa sortie en tant que « *midnight-movie* » dans les milieux underground, principalement à New York où il est resté quatre ans à l'affiche. Au bout de quelques années, il est devenu un véritable film culte. Des badges avec l'inscription « *I saw it* » sont distribuées à la sortie des salles à la communauté des nouveaux initiés. Il ne semble pas que le film ait toutefois occupé une place semblable à Montréal. Le film gagna l'Antenne d'or au Festival international du film fantastique d'Avoriaz en 1978. Pour plusieurs critiques érudits et spécialistes en études cinématographiques, ce film aurait suffi à lui seul à inscrire son auteur à une place unique dans l'histoire du

cinéma. Le grand succès d'estime du film amène Mel Brooks à proposer à Lynch la réalisation de *Elephant Man*, second long métrage du cinéaste qui sortit en 1980 et qui, quant à lui, fut un succès au box-office.

La réalisation du film est l'histoire d'un long accouchement – je reviendrai à ce thème majeur. Il fut tourné en bonne partie à Philadelphie dans les studios de l'American Film Institute (AFI) où étudiait Lynch. Il s'agit d'un film de fin d'études pour lequel Lynch reçoit de l'organisme une subvention de 5 000 \$. Jack Nance, bientôt son acteur-fétiche, y joue le rôle de Henry et l'ingénieur Alan Splet, rencontré lors du tournage du court-métrage *The Grandmother*, sera jusqu'à sa mort en 1994 le collaborateur exclusif au son de tous les autres films de Lynch. L'écriture du scénario de 22 pages, comportant 300 répliques pour dix acteurs et d'une durée de 21 minutes, commence en 1971. Puis Lynch obtient la permission d'allonger la durée à 42 minutes. En 1973, l'AFI lui coupe les vivres, refusant de lui permettre d'en faire un long métrage. Il reprend le tournage en 1974, de nuit, au moment de son divorce d'avec sa première femme, la peintre Peggy Reavey, et alors que sa fille Jennifer a 6 ans. Lynch a affirmé avoir utilisé les pleurs de sa fille dans la bande sonore. Au printemps 1976, le film est achevé et il rate de peu les émissaires de la sélection du Festival de Cannes à New York.

Qu'est-ce qu'un psychanalyste peut avoir à dire sur ce film dont on peut affirmer, sans risquer de se tromper, qu'il est très dérangeant? J'ai fait le choix d'essayer de m'attarder à ce qui pourrait nous rejoindre tous dans le « matériel » cinématographique qui nous est présenté, par analogie au matériel d'une séance d'analyse, plutôt que de tenter d'en comprendre, voire d'en échafauder, la genèse à partir de la vie de Lynch et de son histoire personnelle.

Une première question s'impose: qu'est-ce qui fait qu'on a l'impression d'être dans un cauchemar avec ce film? Car il s'agit bien évidemment d'angoisse, mais *de quelle angoisse s'agit-il?* Je pense qu'il y a l'angoisse reliée très spécifiquement à la forme de l'expression, essentiellement onirique, qui nous désarçonne et, bien sûr, celle reliée au contenu – images, sons; toutes deux rejoignent le spectateur dans ses tripes.

Profonde et inquiétante étrangeté

“A dream of dark and troubling things...”

« Un rêve de choses troublantes et sombres »

David Lynch

Je commencerai par mentionner, sans en faire l'exégèse, le mot allemand « *Unheimlich* » qui signifie selon le dictionnaire Larousse « lugubre,

inquiétant, terrible». Pourquoi commencer par ce mot? Parce que c'est le titre d'un article que Sigmund Freud publie en 1919 dans sa revue *Imago* et qui concerne mon propos. Dans cet article, Freud veut démontrer que derrière ce qui est inquiétant dans certains contes, certaines œuvres d'art ou expériences de la vie, il y a aussi un aspect familier, mais qui reste dans l'ombre – refoulé; on se sent mal, mais on n'est pas trop sûr pourquoi, et on n'a pas vraiment envie de le savoir. Ça peut être un souvenir qu'évoque soudainement une scène inquiétante, ou le souvenir d'avoir déjà su quelque chose de souffrant qu'on s'est empressé jadis d'oublier. Freud, qui n'y allait pas avec le dos de la cuillère, disait que ce qui est inquiétant c'est « ce mode de l'effroyable qui remonte à l'anciennement connu, au “depuis longtemps familier” » (Freud, 1919, p. 152). Je pense bien qu'avec ce film, nous sommes sur le terrain de l'effroyable qui menace de nous rappeler quelque chose de familier qu'on souhaiterait voir enterré à tout jamais.

La voie d'accès à ce familier oublié s'ouvre à nous d'abord grâce à la forme de l'écriture du film, qui est celle du rêve: on y voit que toute impulsion – même ou surtout les plus dangereuses – tout à coup se voit réalisée sans crier gare, comme si les choses avaient leur vie propre: le poulet, la tête de Henry qui saute, la belle-mère qui embrasse soudainement Henry dans la cuisine, etc. Ce monde onirique, c'est déjà le monde de la psychose. À tout le moins, peut-être un peu subjugués, nous y reconnaissons projeté sur grand écran le mode de fonctionnement de notre propre appareil à rêver, avec sa grammaire et sa syntaxe sous l'égide de ce que les psychodynamiciens appellent le processus primaire. Avec ce film-rêve sans rêveur affiché auquel on pourrait s'identifier, c'est désormais nous le rêveur; nous le sommes devenus, à notre corps défendant et un peu à notre insu. Alors c'est que tout de nous pourrait devenir accessible à notre perception, même les aspects de nous les plus refoulés. Pour ajouter au malaise, et en écho avec le monde interne de dérégulation qui est représenté, Lynch procède à divers choix esthétiques: pellicule en noir et blanc, décor campé dans une ville industrielle avec ses immeubles mornes et délabrés – la Philadelphie où Lynch a vécu de 1965 à 1971 et où il conçoit le film –, trame sonore avec des bruits de machines, des fracas métalliques et le hurlement du vent ponctué de rares aboiements de chiens. Je suggère que ce film nous fait confusément ressentir de nouveau la part d'humain apeurée des origines, celle dont on sait bien qu'elle nous concerne, même si on croyait l'avoir oubliée. Il en va de l'effroi envers le réel des origines, à l'origine non négociable, non médiatisé. Le cinéma ici nous envoûte et nous repousse tout à la fois.

L'impréparation à la vie

Le film commence par la naissance de Henry, une naissance représentée à la fois comme scène d'auto-engendrement en même temps que résultat d'un travail déclenché par un homme au corps et à la peau malades, qui semble accablé par le destin, aux commandes d'une machine à laquelle il paraît asservi. Il représente une probable figure de père. Puis Henry apparaît dans la ville sombre. La tonalité tragique d'un monde paranoïde est donnée.

Henry entre dans un monde oppressant où plaisir et amour sont absents. L'« enfant » du couple Henry-Mary, représenté par une créature foetale née bien avant terme, en désaïde absolue et dont on sous-entend qu'il aurait pu avoir été conçu hors relation sexuelle, incarne par sa présence et par ses cris le persécuteur omniprésent dont le maintien en vie demande constamment toute l'attention du couple. Henry finira par s'en libérer en le tuant, en coupant pour cela au ciseau le cocon-pansement protecteur qui assurait sans doute sa survie et la poursuite de son développement – tout de même incertain – hors du ventre maternel. Ce meurtre, il l'accomplit dans un mouvement qui ouvre sur la sexualité – représentée peu avant la scène par cette femme séductrice et lascive de l'appartement voisin du numéro 27, dont on devine qu'elle ne lui est pas accessible sexuellement précisément à cause de l'existence de l'enfant qui monopolise constamment toutes les énergies. Et le meurtre déclenche une scène de catastrophe absolue, celle de l'éclatement du monde.

Au cœur de la trame narrative, un impossible dilemme de vie et de mort, qui traduit fantastiquement toute la portée d'une angoisse à caractère psychotique. Et, comme pour nous rassurer tant bien que mal, les images qui suivent le meurtre et l'éclatement du monde font réapparaître l'homme à la machine du début du film, puis la dame du radiateur, peut-être en tant que figuration-répétition/rappel des parents des origines.

La négativité

Henry et Mary forment un couple improbable à la négativité tous azimuts – j'utilise le mot « négativité » au sens psychanalytique de répression des affects, de clivage, de non-déploiement de la vie pulsionnelle –, peut-être davantage encore du côté de Mary que de celui de Henry. L'histoire de leur lien reste floue, insuffisamment investie, et ce lien semble avoir été suspendu dans le temps. On peut en prendre pour exemple ce court moment du film où l'on voit Henry reconstituer la représentation de Mary, peu après l'annonce de l'invitation à souper chez les parents de celle-ci. Il tente de recoller

ensemble les deux morceaux d'une photographie de Mary déchirée – la tête est détachée du corps. Henry la connaissait donc déjà, il avait quelque part une image d'elle, mais c'était une image marquée dans sa mémoire par des forces au service de la déliaison.

Mère dépassée incapable de tolérer valablement l'enfant-problème dont elle ne contient elle-même ni les pleurs, ni finalement la présence, Mary le laisse aux mains de Henry dans un mouvement de débordement impulsif qui oblige celui-ci à occuper seul la place de mère ainsi rendue vacante. Cet enfant, c'est l'enfant im-préparé comme partie de Henry en désaide absolu. Pourrait-on ajouter : aux confins de l'identité de Lynch et de son processus créatif? Cet enfant, c'est aussi celui qui a dû quitter prématurément, de force ou de raison, le ventre maternel inhabile à assurer son développement. Image très crue qui évoque peut-être le long parcours qu'a emprunté Lynch pour rendre à maturité ce premier film qui allait le consacrer cinéaste aux termes de ses études en cinéma.

Avant de conclure ce commentaire, il me faut ajouter un mot sur la mort, négativité absolue. En constatant la maladie du bébé dont la peau visqueuse devient subitement recouverte de boutons pustuleux dans le dernier tiers du film, on peut penser à un court article de Sandor Ferenczi, « L'enfant mal accueilli et sa pulsion de mort », dans lequel Ferenczi reprend les idées de Freud sur le dualisme pulsionnel – pulsion de vie/pulsion de mort (Eros/Thanatos). Ferenczi y fait valoir à partir d'exemples cliniques que, contrairement à ce qu'on pourrait penser à propos des débuts de la vie où Eros devrait logiquement prédominer, c'est parfois la pulsion de mort qui occupe le devant de la scène dans ces cas où « les enfants ont été des hôtes non bienvenus... » (Ferenczi, 1929, p. 77).

Durant un rêve qu'il arrive à faire bien qu'il dorme peu, la tête de Henry – le lieu de son appareil à penser et à ressentir – se retrouve brusquement détachée de son corps, et un enfant la ramasse pour la remettre au patron d'une usine qui l'utilisera pour fabriquer des gommes à effacer, qu'une machine fixe ensuite sur la tête de crayons; cela justifie le titre du film, *Eraserhead*³. La tête et le cerveau de Henry sont fragmentés, puis démultipliés à l'identique et comme à l'infini sur la chaîne de montage de crayons de l'usine dans un mouvement de répétition machinique qui consacre ainsi son fabuleux destin d'être désubjectivé. Henry devient l'icône d'une survie a minima dans un monde impossible à investir humainement. Mais, en même temps, ne peut-on pas envisager ce destin de Henry comme une voie

de sortie hors du désastre grâce à la sublimation ; le crayon ne constitue-t-il pas en effet l'outil indispensable au dessin et aux arts graphiques si chers à Lynch⁴ ?

Lynch le créateur : à l'origine, un éprouvé en quête de penseur ?

Pour conclure, on peut rappeler, à propos du travail de création, ce passage de la correspondance de Freud avec Fliess, écrit lors de la rédaction de son fameux opus *L'interprétation des rêves* : « Elle [la première version du chapitre VII du livre] est entièrement écrite d'après l'inconscient, selon le célèbre principe d'Itzig, le cavalier du dimanche. "Où vas-tu donc, Itzig?" — "Est-ce que je sais ? Demande au cheval." » (Freud, 2006, p. 406)⁵. Un peu comme si, surgie des profondeurs du corps-psyché, l'énergie qui meut la poussée créatrice s'impose à la conscience du créateur, dont le moi se serait mis « à disposition », en état d'ouverture et d'accueil. Et cela s'opérerait sous l'influence d'une force qu'à l'époque Freud n'avait pas encore formellement théorisée, mais où l'on reconnaît bien sûr la pulsion.

Comme plusieurs autres artistes et créateurs en ont témoigné chacun à leur façon, Lynch a décrit à Chris Rodley dans un livre-entretien l'état de régression formelle dans lequel il s'installe, très proche de l'association libre, sur un mode hallucinatoire, lorsqu'il devient la proie pour ainsi dire consentante de la poussée créatrice. Lorsqu'il veut peindre, par exemple, il décrit ainsi son activité artistique de prédilection dès son plus jeune âge : « Bien, vous pouvez vous asseoir dans un fauteuil – et j'adore juste faire ça et comme partir – et partir à la dérive... Je dérive à travers cet espace unique où apparaissent les images, et je n'essaie pas de les inciter à le faire. En fait, si je me mets à penser à elles, elles cessent. Et parce que je ne les juge pas et que je n'y pense pas trop, elles continuent de venir. » (Lynch et Rodley, 2005, p. 14)

Lynch s'est toujours refusé à commenter ou à donner des « explications » à propos de *Eraserhead*, sauf à en rester très vague, voire sibyllin, et cela malgré les nombreux interviews où il a été sollicité à ce sujet. Il est probable qu'il ne sache pas lui-même quelle est la source de ce projet, et cela n'a probablement aucune importance en soi. Mais ce qui peut nous intéresser dans le cadre de ce commentaire est le caractère toujours énigmatique du drame qu'il fait dérouler ici devant nos yeux, sous forme de catastrophe, et son emploi fortement affirmé d'un vocabulaire et d'une syntaxe calqués sur les premières expériences sensori-motrices et les processus primaires. Le mystère et l'inachèvement sont des qualités qui sont incidemment

présentes dans plusieurs des autres œuvres de Lynch. On n'a qu'à penser à la série *Twin Peaks* avec la mort inexplicquée de Laura Palmer, ou à l'excellent *Mulholland Drive*, film à énigme par excellence où la « mémoire amnésique » est convoquée.

La source... une source de la créativité de Lynch serait à situer dans le registre d'une expérience archaïque chez le créateur, au plus près d'un éprouvé corporel en surcharge, qui menace puis qui finira par faire tout exploser: une expérience sensorielle originaire comme un reste demeuré non médié par l'Autre et pour cela en mal de mise en sens, malgré les tentatives de déploiement et de mise en scène en images qu'il nous adresse? Peut-être finalement Lynch nous demande-t-il de le penser pour lui, ce reste... Mais nous ne sommes pourtant que des spectateurs anonymes qui jamais ne sauraient occuper pour lui – dans sa singularité propre à lui, Lynch – la place de l'Autre. À défaut de pouvoir s'inscrire suffisamment dans un registre symbolique qui rejoindrait une fois pour toutes la communauté des humains, ce reste in-formé est tout à la fois moteur de l'activité créatrice du créateur et aussi geôlier du créateur – un geôlier gardien pour toujours d'un secret ineffable qui sans cesse pourtant parvient chez l'artiste à sourdre puis à acquérir une forme, à jamais inachevée. Aporie. Les remarquables productions artistiques que Lynch offre à notre regard admiratif seraient-elles à concevoir comme autant d'avortons incertains en mal de vie et de lumière?

Louis Pinard
louis.pinard@mcgill.ca

Notes

1. Ce film a été projeté et discuté le 21 avril 2017, à une soirée « Cinémas » de l'APPQ, au Cinéma du Parc de Montréal, à l'invitation d'André Jacques et de Fabienne Espagnol.
2. La sortie a effectivement eu lieu en mai 2017.
3. Il ne paraît pas y avoir d'équivalent en français pour le mot « *eraserhead* » inventé par Lynch; si le terme représente la gomme à effacer d'un crayon à mine, il s'agit bien littéralement d'une tête qui efface.
4. Idée suggérée par la collègue Marie-Claire Lanctôt Bélanger lors de la discussion qui a suivi le commentaire au cinéma.
5. C'est la lettre n° 92 du 7 juillet 1898.

Références

Bobée, E (2011). Monde « réel » et monde imaginaire. Le rôle de la bande-son dans *Eraserhead*, de David Lynch, *Entrelacs*, 8. Repéré à <http://journals.openedition.org/entrelacs/236>. doi: 10.4000/entrelacs.

- Ferenczi, S. (1929 [1982]). L'enfant mal accueilli et sa pulsion de mort. Dans *Psychanalyse IV: Œuvres complètes*. Paris: Payot.
- Ferrières-Pestureau, S. (2007). De la sensation à l'idée, l'émergence hallucinatoire d'un fond énergétique chez le créateur. *Champ psychosomatique*, 2 (46), 101-113.
- Freud, S. (1919 [2002]). L'inquiétante étrangeté. Dans J. Laplanche *et al.* (dir). *Œuvres complètes*, vol. XV (2^e éd., p. 147-188). Paris: PUF.
- Freud, S. (2006). *Lettres à Wilhelm Fliess*. Paris: PUF.
- Gyemant, M. (2011a). *Les mystères de David Lynch (I): «Moving pictures»*. Repéré à <http://www.implications-philosophiques.org/semaines-thematiques/figures-de-realisateurs/les-mysteres-de-david-lynch-i-«-moving-pictures-»/>
- Gyemant, M. (2011b). *Les mystères de David Lynch (II): Un type particulier de peur*. Repéré à <http://www.implications-philosophiques.org/semaines-thematiques/figures-de-realisateurs/les-mysteres-de-david-lynch-ii-un-type-particulier-de-peur/>
- Lynch, D. et Rodley, C. (2005). *Lynch on Lynch* (2^e éd.). Croyden: CPI Group.
- Lynch, D. (2006). *Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity* (1^{re} éd.). New York: Penguin Putnam.