

États limites

Mulholland Drive, réalisation et scénario de David Lynch,
États-Unis/France, 2001, 146 minutes.

Mélanie Gleize

Number 188, January–February 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18081ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gleize, M. (2003). États limites / *Mulholland Drive*, réalisation et scénario de David Lynch, États-Unis/France, 2001, 146 minutes. *Spirale*, (188), 6–7.

ÉTATS LIMITES

MULHOLLAND DRIVE

Réalisation et scénario de David Lynch, États-Unis/France, 2001, 146 minutes.

souvenir ou le récit tel qu'ils croyaient s'en souvenir (*rewind*, c'est ici souvent *rewound*, c'est-à-dire toucher à nouveau la blessure ancienne, voire la rouvrir) tout un monde en sommeil, en latence depuis leur adolescence, les participants de *Hors d'usage* n'ont pas seulement rendu un vibrant hommage à une technologie disparue; soutenus par la qualité d'écoute (quasi) analytique d'Atom Egoyan les enregistrant à son tour, ils ont fait de cette écoute même un lieu d'entente traversant l'art et la vie, le temps d'une épiphanie, la teneur de leurs propos touchant toujours de près la tendresse et la tension affective consignés dans ces magnétophones à bobines.

L'un des moments particulièrement émouvants de cette exposition demeure, de manière significative, un temps mort, moment de silence et de solitude radicale : sur l'une des tables a été déposé un ruban enroulé, sans machine ni nom pour l'« individualiser », accompagné seulement d'une feuille (un courriel) sur laquelle la gardienne de ce « ruban silencieux dans un tiroir de [s]on bureau » explique le dilemme que provoque en elle cet objet qu'elle nomme si bien « ruban d'adieu » (légé par son père et porteur d'un secret de famille, « ce ruban, écrit-elle, ne m'appartient pas et la communication qui s'y trouve ne m'a pas d'abord été adressée non plus »). Il y est question de « L'heure de la vérité pour quelqu'un qui se préparait à se séparer définitivement de sa famille et de la communauté. Il y a le ruban et il y a l'histoire. Peut-être est-ce que je dois protéger cette histoire de toute intrusion? Ou bien au contraire la laisser s'échapper et se transformer? Faites-moi signe ». Il est très touchant qu'Atom Egoyan ait choisi de délivrer cette personne de ce legs et ait assumé, c'est-à-dire pris sur lui, le poids de ce ruban muet, en en assurant à la fois la transmission et le secret. Peut-être pourrait-on lire dans ce geste la signature discrète de l'artiste, la réponse nécessaire et la responsabilité plus élevée encore à laquelle il doit se soumettre, préservant le secret au sein même de l'espace le plus public et au moment même où il l'expose et exhibe au dehors...

« [E]nter dans une exposition, c'est entrer dans un certain rapport contractuel avec l'artiste [...]. Je crois que, dans une bonne installation, on sent qu'on entre en relation avec tout ce qui a préoccupé l'artiste », déclare Atom Egoyan. Entrer en relation avec : dans sa syntaxe agrammaticale, mais si bien ouverte à ce qui arrive, parfois, entre les langues, c'est bien l'expérience à laquelle nous conviait de manière exemplaire cette installation, dont la transmission, tout aussi incertaine et fragile que les scintillantes lucioles illuminant le jardin un soir d'été, « s'allum[ant] et s'éloign[ant] tour à tour, visibles un instant et sitôt disparues » (superbe métaphore de Michael Tarantino d'une communauté, s'il en est), nous est confiée en retour : pour mémoire!

GINETTE MICHAUD

MULHOLLAND Drive sinuant entre le foisonnant Hollywood et les régions désertiques l'avoisinant est un symbole obligé pour David Lynch dont l'imaginaire, depuis toujours, est hanté par les routes perdues (*Lost Highway*), infinies (*The Straight Story*) ou meurtrières, ainsi que par les espaces limitrophes de la psyché humaine. Elle donne à juste titre son nom au dernier film du réalisateur américain fasciné par les voyages derrière les apparences, vers les états limites et les soubassements des mondes civilisés et idéalisés. Non seulement Lynch déchire l'enveloppe diégétique de *Mulholland Drive*, mais il nous embrouille également par l'enchevêtrement des points de vue narratifs et des niveaux de discours censés l'accréditer. Il balaie aussi les frontières rêve/réalité, ou image perçue/image projetée sur lesquelles se base notre rapport, déjà minimalement sublimé, aux images cinématographiques. La fragilisation de ces jonctions crée tout le trouble du film, toute sa séduction et sa volupté aussi, si l'on tient compte de l'aspect jouissif des effractions aux codes restrictifs de nos modes de communication et de pensée. Rappelons avec quel génie le réalisateur met en images tout un savoir clinique dans ce film aussi riche et envoûtant que le rêve d'un schizophrène qui aurait, comme Lynch peut-être, déjà lu et dépassé le père de la psychanalyse. L'histoire est toute simple, nous dit son créateur, « une histoire d'amour dans la cité du rêve » à laquelle il faut s'abandonner comme au charme d'une musique dont on n'interroge pas le sens. Les critiques sont unanimes : *Mulholland Drive* opère un charme quasi hypnotique. Celui de nos rêves au moment où nous les rêvons, que l'on peut mettre sur le compte de l'incertitude entre sens et non-sens, perception rationnelle et flux pulsionnel, ombre et lumière, et que la route montagneuse de Los Angeles symbolise.

Filmer l'inconscient

Diane (Naomi Watts), une jeune provinciale canadienne venue tenter sa chance à Hollywood avec le petit pécule que sa tante, qui travaillait dans le milieu du cinéma, lui a légué à sa mort. Elle échoue à ses auditions, ne décroche que de modestes rôles grâce à sa rivale Camilla (Laura Helena Harring), une superbe brune qui devient rapidement star et fiancée d'un réalisateur en vogue qui lui donne le rôle principal dans ses films. Diane, humiliée et désespérée, fait appel à

un tueur à gages pour faire liquider ce double féminin sublimé d'elle-même dont elle est à la fois jalouse et amoureuse. Prise de remords atroces une fois le crime commis, elle se suicide en se tirant une balle dans la tête.

La puissance de ce drame sur les désillusionnements causés par les rêves trop grands sur les âmes fragiles tient au fait qu'il ne se révèle dans sa réalité que dans dix pour cent du film environ : lorsque la protagoniste principale se réveille, qu'elle traîne en peignoir dans son appartement désolé, qu'elle se souvient de ses humiliations sur les plateaux de tournage, de sa soirée chez le réalisateur Adam au moment où il annonce son mariage avec Camilla, lorsqu'elle commande son crime dans un restaurant de quartier et enfin, quand elle se précipite dans sa chambre pour se tuer. Les quatre-vingt-dix pour cent restants du film, qui précèdent ces retours en arrière et cette issue fatale, décuplent l'éclat morbide de la blessure narcissique conduisant au crime et au suicide du fait qu'ils se présentent comme son enveloppe onirique et hallucinatoire et qu'ils révèlent l'aspect inéluctable du destin qu'il couve.

Personne n'est vraiment attentif aux premières images d'ordre fantasmagorique de *Mulholland Drive* pas plus qu'au fondu de la caméra sur l'oreiller rouge du lit de Diane tandis que la trame sonore est celle d'une respiration de dormeur. Personne non plus ne connaît la véritable Diane avant les dernières minutes du film. La logique onirique de cette histoire, d'abord complètement occultée, n'apparaît que rétrospectivement, bien après le visionnement du film, alors que tout se met en place, au milieu d'une conversation par exemple. Les fonctions attribuées au rêve par Freud, telles que la narration, la symbolisation, le déplacement et la condensation, s'imposent dans les scènes précédant le réveil de Diane. Il devient clair que chaque détail des parties « réelles » du film se retrouve en double dans la partie hallucinée, selon un procédé identique à celui du dormeur qui réutilise et réorganise ses perceptions diurnes anodines. Avec la virtuosité d'un analyste ou d'un visionnaire, Lynch met en scène les efforts considérables déployés par un psychisme aux prises avec la culpabilité pour échapper à l'enfer d'un acte irréversible. Dans le rêve, la réalité est rejouée, un événement impromptu est venu empêcher le crime et le tueur à gages cherche toujours sa proie. Diane est devenue Betty, la jeune fille pure qui n'a jamais commis de crime. La fonction compensatoire du rêve s'exerce sur tous les plans, et, à un niveau

1. Je dédie ce texte à la mémoire de ma tante Annette, dont la voix s'est éteinte sans avoir jamais été enregistrée.



Raymonde April, *Le monde des images*, 1999, impr. au jet d'encre sur papier; 1 de 72 images, 81,28 cm X 101,6 cm. Reproduction d'une image trouvée

plus complexe, toute une trame s'élabore pour rectifier la réalité de l'échec professionnel de l'actrice : si Adam a choisi Camilla et non Diane pour incarner le personnage principal de son film, c'est à cause des injonctions implacables du destin, symbolisé par un handicapé confiné dans une pièce lugubre truffée de microphones et relié à des agents prenant l'aspect de producteurs italiens ou d'un cow-boy cireux, effigie des valeurs américaines ou des lois hors-la-loi d'Hollywood.

La criminelle déplace hors d'elle tous les détails lui rappelant son geste horrible et, jusqu'à un certain point, elle réussit à tenir à l'écart la réalité insupportable des faits. Mais tous les rêves ont une fin ou se muent en cauchemar quand le désir qui les anime échoue à leurrer davantage la conscience. En cherchant à retrouver l'identité d'une Camilla devenue amnésique par projection, Diane aboutit, vers la fin de son rêve, à son propre nom et à son propre cadavre. Le crime qu'elle a commis lui revient de façon subtile : en tuant Camilla, c'est elle-même qu'elle a tuée. La conscience émerge après cette compréhension tardive des causes et conséquences de son acte orestien. Dans l'étrange *Club Silencio* d'abord, où les tours d'un prestidigitateur révèlent à la dormeuse, autant qu'au spectateur, l'aspect illusoire et truqué des messages qu'ils perçoivent; dans la mystérieuse boîte bleue ensuite qui, une fois ouverte par la clef bleue symbolisant, pour l'associée du crime, l'effectivité de son acte, met un terme à toute cette première trame alambiquée et fantasmatisque du film. La suite nous dévoile, sous

forme de souvenirs et de courtes hallucinations, la vraie problématique du personnage principal avant de mettre en scène de façon extraordinairement saisissante la cristallisation en suicide du scénario éclaté d'une psychose narcissique. Le rassurant devient alors effrayant, la fiction rejoint la réalité, la folie n'est même plus capable de contrer la mort, et c'est la fin. Diane s'écroule à l'endroit où elle s'était imaginée morte, là où elle dormait d'un sommeil riche en rêves et en luttes inconscientes. Les images vaporeuses qui suivent, où les figures de la brune et de la blonde se fondent, suggèrent que la mort seule peut résoudre le schisme des âmes déséquilibrées mais elles lient également l'issue du film à son début onirique et rajoutent à l'œuvre une circularité infinie. Alors tout bascule et l'approche psychanalytique est ébranlée. Qui a rêvé quoi, en somme? Est-ce une morte qui a rêvé d'une vivante ou une vivante qui a rêvé d'une morte? Est-ce Diane qui a rêvé de Betty ou Betty de Diane? Ou finalement, n'est-ce pas Camilla l'amnésique qui a tout inventé ou Adam qui s'est fait l'écrivain d'un scénario sur les aléas de la créativité? Pas de réponse définitive, mais le sentiment formidable d'avoir touché le fond secret d'une réalité encore insoupçonnée de la nature humaine, imbroglia peuplé de figures inoubliables.

La fugue mentale

David Lynch avoue avoir été influencé, en réalisant *Lost Highway*, par le concept psychologique de

« fugue mentale » qui renvoie à l'effort démesuré que dépensent certains psychismes pour s'évader d'une réalité mentale insupportable, le plus souvent d'ordre criminel. Il y a, chez Lynch, ce désir fou de contrer l'irréversible. De faire en sorte que ce qui a été ne soit plus. De casser la temporalité, et par conséquent de transcender la notion d'identité lui étant, si l'on en croit les théories de Paul Ricœur, consubstantielle. Le travail des caméras subjectives, dans un film comme *Mulholland Drive*, est sur ce plan très significatif. N'étant motivé par aucun personnage précis, il rend perceptible cette fragilité identificatoire dont nous parle tout le film. « Qui parle, dans *Mulholland Drive*? » est la question sans réponse qui en fait le prix. Comme Freud, qui révèle l'aspect divisé de notre conscience, David Lynch perturbe les notions d'identité et d'altérité. Il parle de l'atroce beauté du monde schizophrène où l'on voit tout en double, comme sur *Mulholland Drive*. Il fait un poème de ces conclusions psychanalytiques sur les fixations pathogènes aux étapes narcissiques du développement du sujet. Il dit le féminin fait de mélancolie, de passivité morbide et d'attente : dans ce film, seuls les hommes choisissent, décident et agissent; les femmes, elles, sont toutes occupées à se construire une image, à essayer de se faire élire. Il dit aussi cette latence entre l'état d'enfance gorgé de rêves et d'illusions et l'âge adulte assimilé à la réalité, le passage de l'état de spectateur à celui d'acteur, de l'imitation à la création.

Mais comme les théories les plus embourbées de la psychanalyse, le film nous fait comprendre, dans un formidable mouvement autoréflexif et contradictoire, que les plus immatures sont aussi les plus matures, que les innocents sont aussi les plus pervers, qu'il faut détruire pour créer et mourir pour renaître. Diane, étoile jamais vraiment née, est pourtant aussi la créatrice d'une éblouissante histoire sur la maturation d'un moi hors des illusions de l'enfance et l'actrice de sa propre mort. Nous sommes, comme le titre du film le laissait prévoir, aux confins des possibilités psychologiques, dans ce lieu d'extrême écartèlement où la forme et le fond se confondent. Ce film qui raconte les états limites de notre modernité est lui-même limite. Il invite aux analyses les plus débridées et ouvertes. Tout le monde devrait écrire sur *Mulholland Drive*. Parce que s'y mesurer, c'est s'y définir ou s'y créer libre des derniers liens qui nous unissent au sens et au temps. Et puisque notre ère désillusionnée ne nous laisse pas d'autres expressions que les divagations sur nos impossibilités idéalisatrices, à nous de sillonner la route hollywoodienne délaçant nos rêves jusqu'aux confins des mots. Le chef-d'œuvre de David Lynch (prix de la réalisation en 2001 à Cannes), s'achève sur le mot *silencio*. Mais il est à parier que le film, qui y invite avec autant de grâce, d'amour et d'abandon, fera encore longtemps parler de lui.

MÉLANIE GLEIZE