

Au-delà du miroir *Mulholland drive*. David Lynch

Jacques Kermabon

Numéro 107-108, automne 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23870ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Kermabon, J. (2001). Compte rendu de [Au-delà du miroir / *Mulholland drive*. David Lynch]. *24 images*, (107-108), 58–58.

AU-DELÀ DU MIROIR

PAR JACQUES KERMABON

MULHOLLAND DRIVE ■ David Lynch



Chaque détail résonne comme un signe énigmatique.

Mulholland Drive est à l'origine le projet d'une série pour la chaîne ABC. Jugeant le pilote réalisé par David Lynch trop lent, et bien qu'ayant déjà investi 7 millions de dollars, les décideurs de la chaîne n'ont pas donné suite. Le Studio Canal français convainc le réalisateur de transformer cette série avortée en film de cinéma et réussit, après de laborieuses tractations juridiques, à en récupérer les droits.

Mulholland Drive est une belle route qui serpente sur les crêtes de Santa Monica. Elle surplombe Los Angeles, offrant un des plus beaux panoramas sur la ville, et dessert bon nombre de villas luxueuses. Pour Lynch, il s'agit d'un endroit plein de mystères, qu'il a présenté à plusieurs reprises comme une possible métaphore du film. *Mulholland Drive* avance, sinueux, sans laisser savoir quelle surprise nous attend au prochain virage, comme s'il épousait les circonvolutions de la pensée, le fil de rêveries aussi implacablement logiques que complètement énigmatiques.

L'action commence sur Mulholland Drive avec une jeune femme brune (elle se fera appeler Rita) amnésique à la suite d'un accident, et se poursuit par sa rencontre avec la blonde Betty, qui se rêve comme une actrice promise à un avenir glorieux à Hollywood. La complicité qui naît entre les jeunes femmes tisse alors les deux principaux fils de la trame narrative. Mais très vite d'autres intrigues s'entremêlent sans qu'on puisse évaluer pleinement leur caractère central ou périphérique. Nous attendons, attentifs à chaque détail, à chaque objet, que la prolifération tranquille qui s'insinue dans notre mémoire prenne sens. Un générique rock'n'roll, un couple de vieux à la bonhomie onctueuse terrifiante, une gardienne pittoresque, une inquiétante voyante, un jeune tueur à gages, une sorte de yeti possesseur d'une boîte mystérieuse, une salle de spectacle où les artistes ne se produisent qu'en play-back, un cow-boy au calme menaçant, un infirme

qui semble tirer bon nombre de ficelles, des producteurs veules, des maffiosi inquiétants, etc., Lynch prend un malin plaisir communicatif à tirer de son chapeau une multitude de personnages propres à relancer l'intrigue vers d'autres directions. Contrairement à *Lost Highway* où, dès le début, nous perdons pied, *Mulholland Drive* nous laisse croire un bon moment que toutes les pistes amorcées, les questions laissées en suspens, les personnages vont trouver leur place idoine dans le puzzle. Le classicisme de la mise en scène nous y invite. Une figure en particulier y est systématisée, voire dévoilée comme une mécanique propre à distiller la montée d'une inquiétude: l'alternance entre travelling avant (regard subjectif) et travelling arrière précédant le personnage. L'origine télévisuelle explique en partie la prolifération des intrigues. Puis c'est comme si, après avoir lancé toutes ces pistes, Lynch, devant conclure mais ne sachant pas comment ou ne voulant pas le faire, opère un véritable tour de passe-passe. À un moment, nous passons au-delà du miroir, de l'autre côté de la toile, dans l'envers du décor, de la réalité au rêve (à moins que ce ne soit l'inverse)... toutes les métaphores sont bonnes, car aucune ne peut rendre compte de ce fabuleux moment de bascule qui nous prend de court dans le dernier quart (ou tiers) du film. Le récit s'emballe. On retrouve les mêmes lieux, les mêmes personnages, des scènes similaires, dépliés selon d'autres configurations. Mais parler de miroir, de double, bride la perspective tant une figure duelle ne rend pas compte de la dissémination qui s'opère. Un exemple: le Winkie, ce snack où un homme avait raconté à un autre son rêve et où la serveuse s'appelait Diane, nous le retrouvons. La serveuse se prénomme main-

tenant Betty. La blonde Betty y est attablée avec un jeune tueur à gages que nous avons vu à l'œuvre auparavant, elle s'appelle Diane, jeune actrice, jalouse du succès de son amie, l'ex-amnésique brune devenue la vedette Camilla. Précisons que les mots «maintenant», «auparavant» n'engagent ici que la temporalité du récit. Du point de vue de l'histoire, c'est comme si, après ce point de bascule, passé, présent et futur coexistaient en une identité incertaine. Notre raison doit alors abdiquer face à une construction filmique qui rend tangible cet obscur état, souhaité par André Breton, «où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement»¹. Il est aussi vain d'espérer comprendre les mille et un détours de *Mulholland Drive* que de prétendre expliquer *Un chien andalou*. Notre plaisir tient à la vigilance extrême qu'éveille en nous avec maestria le film de David Lynch. Chaque détail résonne comme un signe énigmatique, tout à la fois menace et porte entrouverte sur une hypothétique solution. Le plus petit objet tisse un lien mystérieux avec le grand tout, le microscopique ouvre sur l'infini. ■

1. André Breton, *Second manifeste du surréalisme* (1930).

MULHOLLAND DRIVE

États-Unis 2001. Ré. et scé.: David Lynch. Ph.: Peter Deming. Mont.: Mary Sweeney. Mus.: Angelo Badalamenti. Int.: Naomi Watts, Laura Elena Harring, Justin Theroux, Robert Foster, Dan Hedaya, Ann Miller. 146 minutes. Couleur.