

Lost Highway (1997), *Une histoire vraie* (1999), *Mulholland Drive* (2001)

Figures en miroir

Florence Bernard de Courville

«Loin de nous la prétention de résoudre cette énigme,
il importe avant tout de la voir.»

Martin Heidegger

L'œuvre de David Lynch est fondée sur une *possibilité* esthétique, celle de soustraire le réel au principe de réalité, auquel se substitue une autre fonction, l'imaginaire créateur. Lynch se glisse dans les plis du réel pour dérouler, à travers ses personnages, son univers intérieur et fantasmatique qui n'existe qu'à être mis en doute du réel.

L'imaginaire créateur ne s'entend pas seulement au sens d'invention d'une fiction, il transforme une idée intérieure en un paradoxe, l'hallucination vraie.

Trois films révèlent l'énigme de ce simulacre où le vrai et le faux, le réel et le virtuel s'entremêlent : *Lost Highway* (1997), *Une histoire vraie* (1999), *Mulholland Drive* (2001). Traversées des apparences, ces récits reposent sur la métamorphose de corps vers d'autres corps, d'identités vers d'autres identités, qui sont moins leur envers que leur double, leur reflet.

L'univers de Betty

Mulholland drive. Hauteurs de Los Angeles. Une voiture roule sur l'asphalte. La musique lancinante d'Angelo Badalamenti accompagne la trajectoire du véhicule dont l'avancée progressive, épousant le tracé sinueux de la route, emporte le regard qui la suit dans l'abîme.

Retour. Souvenir fiévreux des ombres qui précèdent ces images hypnotiques : une couverture rouge sang couvrant l'image, les sons sourds d'une femme qui agonise, puis un gouffre noir dans lequel s'enfonce le spectateur.

À la fois lieu et non lieu, ce couloir qui aboutira à la mort du personnage principal, Diane ou Betty (Naomi Watts), entraîne le spectateur dans la fiction, ou plus exactement dans la voie d'une béance qui est autant l'imaginaire du cinéaste que celui de son personnage, errant l'un et l'autre dans cette ville labyrinthique et tentaculaire, irréaliste et factice qu'est Los Angeles.

Tragédie d'un corps, d'une âme bientôt vouée à rien, *Mulholland Drive* met en scène une monstrueuse histoire, celle d'une jeune femme errant dans les méandres

de sa conscience, au moment où la mort précipite en elle son obscénité. Plongée dans les transes d'une fantasmagorie, cauchemar éveillé, elle extériorise un délire où le réel, hanté par le corps et l'esprit de personnages duels, devient hallucinatoire.

Une voiture accidentée. Une femme en sort, seule rescapée. Sans mémoire, perdue, elle se réfugie dans l'appartement prêté par sa tante à Betty, une jeune actrice venue à Los Angeles en quête de gloire. Toutes deux partent à la recherche de la véritable identité de celle qui a emprunté le nom de Rita (Laura Harring), liant dès lors – et irrémédiablement – leur destinée. L'enquête, chargée de mystère, sera parsemée d'indices apparaissant sous les traits de personnages inquiétants. Traversant la fiction jusqu'à la recouvrir d'une tension palpable, ces personnages, figures de cauchemar à l'état latent – un clochard surgit de nulle part, une voisine d'appartement aux allures de sorcière de conte, présageant « *l'arrivée d'un grand malheur* », un cow-boy étrangement angoissant –, ou directement issus des mythologies américaines, tels les mafiosi vêtus de noir ou le jeune tueur à gages hystérique, laissent supposer, par une série de micro-décalsages, que le film se fonde sur un vaste complot articulé autour des rapports entre Hollywood et la mafia.

Dans un second mouvement, une nouvelle direction est donnée au récit. Apparemment hétérogène à la première partie, il reconstruit à rebours, ou plus exactement inverse et déplace, le sens de ce qui a été précédemment vu. Des effets de symétrie et de dissymétrie narratives sont mis en place. Les corps, les identités et les lieux s'échangent. Betty est devenue Diane, Rita est devenue Camilla Rhodes, Diane Selwyn et Camilla Rhodes étant deux personnages qui ont fait une furtive apparition dans le mouvement inaugural. La serveuse du restaurant Winkie's joue un rôle de relais entre ces deux incarnations puisqu'elle possède successivement les deux noms de l'héroïne, Betty dans la seconde partie et Diane dans la première. La métamorphose des noms entraîne un tourbillon identitaire. Rita n'est pas la Camilla de la première partie, actrice inexpérimentée imposée au réalisateur Adam Keshner (Justin Theroux), mais une actrice talentueuse et confirmée, celle-là même qu'aurait pu devenir Betty dans la première partie, comédienne prometteuse comme en témoignent les essais réussis qu'elle a fait pour un film. Betty n'est pas la jeune Diane de la première partie, serveuse du Winkie's, elle ne revêt que son nom. Elle est Diane Selwyn, vivant au n°17 d'un modeste appartement de la Sierra Bonita, dont Betty et Rita ont découvert le cadavre putréfié.

La substitution des protagonistes principaux en d'autres qu'ils ne sont pas s'étend à tous les personnages du récit. Tous les visages présents dans la partie

inaugurale reviennent dans le second mouvement, cependant chacun a changé d'identité ou de rôle. Coco, la gardienne de l'immeuble de Betty est devenue la mère du réalisateur Adam Keshner ; Adam est sur le point d'épouser Camilla/Rita ; le cow-boy qui menaçait Adam réapparaît sous les traits de la mort. De même que les figures traversent une partie puis l'autre, les paroles qu'elles prononcent reviennent étrangement identiques dans les deux parties. Des mots similaires s'immiscent dans une partition puis dans l'autre, le contexte dans lequel ils se glissent leur assigne un sens différent. Des déplacements discursifs sont ainsi repérables. Il en est ainsi des mots « *C'est la fille* ». D'abord adressés à Adam par son assistant pour désigner la jeune actrice Camilla Rhodes, ils sont ensuite utilisés par Betty pour désigner Camilla/Rita au tueur.

Le second mouvement reprend des éléments narratifs de la première partie puis les distord. En témoigne le traitement des deux séquences ayant lieu sur Mulholland drive. Betty/Diane est assise seule à l'arrière d'une voiture, le même véhicule que celui dans lequel était installée Rita avant son accident dans la partie originelle. La partition musicale est semblable, la séquence visuelle également. Puis le véhicule s'arrête, comme dans le premier fragment du récit. À nouveau, les mêmes paroles sont formulées : « *Mais qu'est-ce que vous faites ?* » Mais cette fois, le personnage qui les exprime n'est plus Rita mais Betty/Diane. Un séisme narratif a remplacé le corps de la brune par celui de la blonde. Cette transformation de l'une par l'autre répond à des états de corps : lorsque Diane s'extrait de la voiture, elle ne descend plus des hauteurs de Los Angeles comme le faisait Rita, elle monte vers une colline dominant la ville. Ce déplacement entre la scène originelle de la fiction et celle qui la répète s'accorde à l'opposition majeure du film : alors que la première partie met en scène la montée progressive d'un amour jusqu'au point culminant de sa déclaration nocturne par Betty à Rita (le sublime « *I'm in love with you* »), le second mouvement montre son déclin : Diane aime Camilla sans retour. Camilla veut quitter Diane qui prémédite dès lors son assassinat avant de se donner la mort. Ce fait fictionnel offre au récit deux directions exactement inversées.

À partir de cette dissymétrie majeure de la première à la seconde partie, le film devient lisible et interprétable. Plus uniquement guidé par la sensorialité sublime qui se dégage d'une ambiance incroyablement sophistiquée mais flottant dans l'éther, de la fluidité d'enchaînements auratiques mais ouverts à toutes les virtualités, et parmi elles, à l'ubiquité, le spectateur découvre que si rien n'a de sens, ou n'a de sens que contraire, tout est signe.