

NOUVELLE RESTAURATION APPROUVÉE PAR DAVID LYNCH

“LE MEILLEUR FILM DU 21^{ÈME} SIÈCLE”

BBC CULTURE POLL

“UN PUR CHEF-D'ŒUVRE”

EMPIRE



ALAIN SARDE PRÉSENTE

UN FILM DE DAVID LYNCH

MULHOLLAND DRIVE



PRIX DE LA MISE EN SCÈNE
FESTIVAL DE CANNES



TANABATA

STUDIOCANAL

STUDIOCANAL présente

MULHOLLAND DRIVE

UN FILM DE
DAVID LYNCH

en version restaurée



SORTIE LE 8 DÉCEMBRE 2021



Distribution

TAMASA

5 rue de Charonne - 75011 Paris

contact@tamasadistribution.com - T. 01 43 59 01 01

www.tamasa-cinema.com



Relation Presse

Chloé Bauchez

chloe@tamasadistribution.com - 01 43 59 64 40



Un violent accident de voiture sur la route de Mulholland Drive sauve une femme de ses poursuivants. Hagarde, la belle s'enfonce dans la nature et se réfugie dans une demeure inoccupée.

Le lendemain, Betty Elms débarque à l'aéroport de Los Angeles. Actrice, elle compte bien devenir une star, et sa tante, partie sur un tournage, lui prête son appartement. Dans la salle de bains, Betty découvre avec surprise l'accidentée, terrée et terrifiée.

Prise de compassion pour l'infortunée, qui se révèle amnésique, elle décide de l'héberger tout en l'aidant à retrouver peu à peu des bribes de son passé. Leurs seuls indices résident dans un sac rempli d'argent et une mystérieuse clé bleue...



2001 STUDIOCANAL - Tous droits réservés

1000 facettes

Roman d'amour dans la cité des rêves, hommage vitriolé à Hollywood, cauchemar éveillé d'amante délaissée, vertigineuse traversée des miroirs, le chef-d'œuvre lynchien est incrusté de références au cinéma classique : *Sueurs froides*, *En quatrième vitesse*, *Gilda*. Mais le scintillement des mythes et des citations n'empêche pas une somptueuse création romanesque. Déstructuré en apparence, *Mulholland Drive* est aussi un film « normal », figuratif, dont on peut tirer l'histoire au clair - la première partie serait le songe ultime de l'héroïne de la seconde moitié.

La mystérieuse faille médiane du récit, sorte de trou noir qui coupe le film en deux, a influencé beaucoup de cinéastes depuis - voir le récent *Tabou*, de Miguel Gomes. Et ses deux héroïnes figurent déjà parmi les plus belles apparitions du cinéma américain. De Betty la blonde ingénue, aspirante actrice, et Rita la brune amnésique, voluptueuse accidentée, qui est l'élue des dieux hollywoodiens, qui est la fille perdue ? Rendez-vous sur les hauteurs de L.A. et dans les profondeurs de l'inconscient pour un grand film schizo et parano, grisant et vénéneux, qui fait un mal monstre et un bien fou.

Louis Guichard

regard

Le vingtième siècle nous a plongé dans la perplexité avec *Le Grand Sommeil*, le suivant s'est ouvert sur une énigme : *Mulholland Drive* de David Lynch.

Réalisé en 2000, sorti en 2001, ce film, un des plus authentiques chefs-d'œuvre du septième art, obscur objet de l'inconscient, catalyseur des peurs primales enfouies au-delà de la scène primitive freudienne, monstre visuel aussi protéiforme que le «green-eyed monster» shakespearien, la jalousie, vecteur de cette histoire d'amours tragiques, d'amours déçues, de décisions fatales et de rêves amers, ce film, a fait l'objet de commentaires et de théories multiples. Un autre regard est possible, au-delà du jeu de pistes ou de décryptage qui amènerait à répéter les analyses intelligentes des nombreux dossiers que la presse et la littérature de cinéma ont consacrés à l'œuvre. En dix années, les entreprises d'exégèse ont fourni toutes les clés, dans le but d'explicitier la clé du film, matériellement présente sous la forme d'une clé bleue. Mais un autre point de vue sera adopté, plus généraliste, à l'heure de ce bilan sur un film qui contient gravé en lui, tel un monument dédié à la grisaille de l'âme, une mise en images et en sons de la détresse de la condition humaine. On invoquait Shakespeare : *Mulholland Drive* est en effet un mélange d'*Othello* et de *Macbeth*. Ce film tout entier est construit sur la jalousie, le meurtre et le remords. Et pris comme tel, il apparaît comme une des plus formidables évocations du poète élizabéthain.

Mulholland Drive nous conduit sur des routes complexes faites pour nous ramener au départ, tout en nous montrant l'arrivée terminale, celle qui détruit les corps, et tout cela par l'opération d'une technique de cinéma rarement égalée et d'un raffinement pervers.

Les chemins narratifs, épreuves initiatiques

Lynch est un incroyable conteur : il a un sens aigu de la narration ; mieux, il en connaît la technique secrète, celle qui consiste à brouiller les pistes, à emporter le spectateur sur des sentiers détournés pour mieux le surprendre et lui faire éprouver par une immersion lente et implacable cette fameuse suspension of disbelief – la suspension de l'incrédulité – qui est l'apanage de la fiction. Nous évoluons ainsi sur des routes anonymes aussi inquiétantes que la bande jaune qui défile dans la nuit de *Lost Highway*, aussi morbides que le jardin où pourrit une oreille dans *Blue Velvet*, aussi grotesque que la route que parcourent les beatniks Sailor et Lula, aussi étouffante que les rues désertes de *Twin Peaks*.

L'histoire de *Mulholland Drive* est pourtant simple, *A Straight Story* pour reprendre le titre d'une autre film du réalisateur, sur la route, sur le chemin qui mène quelque part, ou nulle part, ce qui semble revenir au même chez Lynch.

C'est le cinéma de l'éternel retour, ou plutôt de l'éternel piétinement. La figure du cycle, de l'éternel retour est une composante essentielle de la démiurgie chamanique, s'il faut en croire le grand anthropologue Mircea Eliade. Tel un sorcier nous enfumant dans quelque volute de peyotl, celui-là même que les Tarahumaras décrits par Antonin Artaud consomment pour revêtir la forme de leur animal-totem qui les transporte au royaume des vies antérieures, Lynch nous initie à un mystère, au sens que les Grecs antiques donnaient au terme, eux qui exploraient les régions inconnues de la psyché en s'en remettant aux soins d'Eleusis. Lynch aime le retour sur soi, le questionnement sur l'être qu'il fragmente dans sa narration ; déjà *Vertigo* (*Sueurs froides*) de Hitchcock nous offrait ce formidable lien entre l'image et la trinité freudienne du moi, du ça, du sur-moi – la blonde, la brune et le fantôme du tableau aperçu dans un musée, tout était là ! – mais Lynch convoque des représentations encore plus téléologiques, qui insistent habilement sur les objets qui nous ramènent à nos origines et à des éléments qui rappellent les archétypes jungiens : le rêve-bilan, qui expose la vérité et met à nu, de façon certes cryptique, notre intériorité, la peur de la mort, de notre propre fin, la peur de la solitude, qui met en cause notre survie, la peur de l'inconnu, avec l'idée de l'amnésie.



S'il est un fait acquis dans la narration que la première partie est un rêve, partie en fait démesurée, puisqu'elle dure deux heures, le film se présente donc comme une roue qui ne cesse de tourner, ou mieux, une spirale : Betty l'onirique rencontre Rita, et sur le chemin qui devrait mener à l'identité de Rita elle tombe sur le cadavre d'une blonde, elle-même en vérité. Le cadavre décomposé, objet du passé, se situe pourtant dans le futur : l'anticipation, la prémonition coïncident magistralement avec la réminiscence de la mort. Naissance et mort se confondent : naissance de la mémoire et en même temps prise de conscience – d'inconscience devrait-on dire ! – d'un fait à venir. C'est là que réside un soupçon de rituel initiatique : partir à la recherche de la réalisation de son âme, ici retrouver la mémoire, conduit à la prise de conscience de son histoire, à la fois passée et future. Naissance et mort se rejoignent dans la réalisation de Lynch, et le vertige (*Vertigo* encore !) du spectateur plonge le drame qui se déroule à l'écran dans l'alchimie séculaire de la recherche de soi. L'effet cathartique est suprême : la catharsis grecque, cette purge des passions et des mauvais sentiments, atteint dans ce film à la plus fidèle des représentations. Terreur et pitié, les deux exigences



aristotéliennes qui garantissent l'excellence de la tragédie et qui permettent d'éprouver la catharsis, sont présentes dans le film : et leur monstration n'en est que plus crue, avec ce goût pour la violence rentrée, parfois explosive que Lynch affectionne. On citait Artaud et ses Amérindiens : il a écrit *Le Théâtre et son double* où il compare l'action théâtrale à la peste : la pièce doit avoir un impact physique et durable, la pièce doit choquer et marquer les corps et les esprits. Dans ce film sur d'autres films, où l'on a de cesse de voir comme autant de boîtes s'emboîtant les unes dans les autres (autre transformation de l'éternel retour, dans une version plus claustrophobique : Rita disparaît dans une boîte, en fait son cercueil, probablement) des destins d'acteurs et d'actrices, les événements ont forcément des effets sur le corps : les personnages hurlent, tremblent, tombent, meurent, et le spectateur ne peut que se sentir aspiré dans ce tourbillon de passions.

La boîte bleue, rêvée, est l'objet du remords en définitive : Diane la voit dans le rêve, et cette boîte la renvoie à ses peurs et à sa faute, celle d'avoir demandé l'exécution de Camilla. Serait-ce la boîte de Pandore qui aurait réveillé la jalousie meurtrière de Diane ? Pas tout à fait, car dans le mythe on trouve l'Espoir au fond de la boîte, alors que chez Lynch, il n'y a que la mort et la décomposition.

La décomposition, conséquence du remords

On aime à dire que Lynch triture ses films et les monte dans le désordre ; notamment *Lost Highway*, prototype de *Mulholland Drive* à bien des égards. Mais n'est-ce pas là le symptôme d'un plus grand dessein ? Lynch est le cinéaste de la pourriture et de la putréfaction. Et jamais celle-ci ne fut plus magistralement filmée : depuis les visions crues du sac plastique enveloppant le corps de Laura Palmer, ou de l'oreille coupée grouillant d'insectes de *Blue Velvet*, on arrive au summum de la décomposition organique, celle qui atteint le psychisme lui-même. Certes, Betty/Diane est vue tuméfiée, défigurée, sur son lit de mort. Oui, on en arrive à sentir l'odeur de la pourriture et de la sanie dans la ruelle sordide d'où jaillit le croque-mitaine, mais plus encore, le film entier est construit à partir du stream of consciousness d'un esprit malade, habité par ce remords réminiscent du somnambulisme de *Lady Macbeth* que nous évoquons plus haut : là où Lady Macbeth se frotte les mains pour les laver d'un sang imaginaire, Diane se masturbe en pleurant, là où Lady Macbeth s'avance hallucinée une lampe à la main dans les couloirs de Dunsinane, Diane se lève de son canapé les yeux rouges et la tête bouffie pour traîner les pieds vers la porte d'entrée, là où Lady Macbeth se souvient des



2001 STUDIOCANAL - Tous droits réservés

thanes assassinés par son ministère et celui de son époux, Diane, elle qui a aussi commandité un meurtre, finit par voir grouiller de minuscules êtres sous sa porte, les vieillards du début dans la partie rêvée, eux aussi mise en abyme du remords, eux, les seuls vieillards du film, couple tranquille et terriblement normal en apparence, couple qui cache en lui la promesse de la rétribution et le poids de la conscience, représentation de ces parents si absents du film : en effet, après avoir eu cette vision normative d'un monde auquel elle n'appartient plus, Diane se réfugie dans la consolation d'une balle dans la tête.

Et Lynch use du langage shakespearien, encore, dans la partie onirique : tel un Puck ou un Clown sorti de *Macbeth* ou de *King Lear*, le tueur à gages ridicule à la recherche d'un agenda qui contiendrait toute l'histoire du monde, permet au spectateur de compenser la tension souvent insoutenable, fût-elle amoureuse ou ressortissant du genre thriller, en riant, tout comme les déboires conjugaux d'Adam le réalisateur appartiennent au vaudeville le plus controuvé (sa femme le trompe avec le nettoyeur de la piscine !). Le grotesque est la clé de la terreur. Le rire est la porte des larmes. Pourquoi relier ceci à la décomposition ? Tout simplement parce que la déréalisation onirique, que nous éprouvons bien souvent, fait coexister l'idiot et le mystérieux, le trivial et le sublime. Et cette distanciation que procure la juxtaposition de sensations et de sentiments aussi éloignés, plus encore que contraires, est la même que celle de Hamlet jouant avec le crâne de Yorick ou que celle des fossoyeurs qui, dans la même pièce *Hamlet*, plaisantent en plantant leurs pelles dans la terre des morts. Hamlet, par ailleurs, ne compare-t-il pas la mort au sommeil ? « To sleep, perchance to dream », ce sont

ses propres mots. Les choses et les êtres perdureront après notre passage dans la matière vivante, tel est le message qu'il faut lire dans ce rêve extravagant.

On ne reviendra pas sur les liens entre Eros et Thanatos, mais pourquoi aller chercher plus loin ? Betty rêve de la mort de Diane, et ce rêve lui permet d'imaginer à quoi ressemble Camilla dans la réalité, après sa mort. C'est d'ailleurs Rita dans la partie rêvée qui a une crise d'angoisse après la découverte du corps : l'amnésique retrouve sa maison, et se rend compte qu'elle est morte, même si ce n'est pas son corps. À la décomposition, Lynch ajoute une dimension fantastique : les deux femmes viennent hanter leur propre vie, l'une étant morte et l'autre devant mourir sous peu. Le cycle de l'éternel retour est donc consolidé par la thématique de la décrépitude, un même cadavre signifiant le passé et l'avenir et représentant à lui seul deux personnes.

Pour parvenir à faire tenir ensemble ces éléments, Lynch a recours à des procédés qui chez d'autres réalisateurs, souvent de pâles imitateurs, ne sont que des tics agaçants : songeons à tous ces faiseurs de films « à twists », comme on dit, et qui truffent leurs réalisations de petits objets bizarres ou de petites phrases qui sont autant d'indices et qui sont censés revêtir dix minutes avant la fin une importance capitale. On rétorquera que dans *Mulholland Drive*, c'est exactement cela : la clé bleue, la boîte, la phrase « This is the girl », le répondeur de Diane/Betty, et autres symboles. Comment ces éléments sont-ils intégrés dans une narration sans faille et si dense, sans aucune place pour la gratuité ? Et surtout, comment Lynch sans les expliciter, les rend signifiants ?

L'art et la technique, les armes de Lynch

Lynch travaille en musique, et il écoute ces musiques en boucle. Et comme la musique n'est pas un langage, qu'elle en est tout au plus le reflet lointain, version idéale d'un univers sonore écrit sur la partition qui dépérit dès qu'on le joue et qui ne peut exister que de façon éphémère, ses films s'en ressentent : ils nous montrent en images le contenu d'un esprit. Bien que soutenu par une architecture narrative d'une redoutable solidité, son film est une porte ouverte sur l'indicible. Il y a peu de dialogues « réels » dans *Mulholland Drive*. La plupart des phrases et des échanges sont vides. On pourrait presque s'en passer : la banalité du signe, du langage est ainsi magnifiée par des images elles-mêmes de prime abord peu dignes d'intérêt, finalement bien dans le ton d'une série télé (l'idée du film à l'origine !) qui se rapprocherait du soap-opera, tel que Lynch a su en jouer dans *Twin Peaks*. Le réel est banal. Et son utili-

sation confère à *Mulholland Drive* un aspect post-moderne étonnant : Lynch installe sur le divan d'un psychanalyste les protagonistes d'une sitcom des années 1980-90 !

La réalisation montre les limites de l'humain et de la réalité, tout comme une partition ne pourra jamais livrer la perfection de son exécution, puisqu'elle est interprétée par des humains et entendue par des organes faillibles, à l'instar de la notion platonicienne des sens, rendue célèbre par son allégorie de la caverne dans le *Banquet*. Mais cette faillibilité est une des clés pour le film : si la vérité est dans l'indicible, alors oui, le film repose sur un rêve, souvent plein de paradoxes, mais après tout le paradoxe est un outil pédagogique depuis Euclide, qui vient éclairer sans lourdeur et avec une infinie subtilité, les trente dernières minutes, à l'intrigue banale, telle qu'on l'a rappelée plus haut. C'est au spectateur de spéculer, et de ressentir la vérité plus que de l'intellectualiser. On s'attardait sur les dialogues et les non-dits, que l'on se souvienne d'une scène qui a servi de matrice au cinéma lynchien par la suite : l'annonce de la mort de Laura Palmer dans l'épisode pilote de *Twin Peaks* ; à aucun moment, la mort n'est annoncée. Elle est devinée par les personnages (le père qui pleure et s'effondre, la mère qui a une crise de nerfs, les amis qui sont en cours au lycée) ; elle est évoquée implicitement en un plan fascinant : la voix du proviseur du lycée, qui retentit dans des couloirs vides, au rythme lent de la caméra qui les parcourt. Voilà bien l'idée qui ressurgit dans *Mulholland Drive* : il faut lire, voir et entendre, et ne surtout pas compter sur une explication, une démonstration. Lynch représente l'indicible : les gestes, les sourires, les regards de Betty et Camilla nous apprennent leur amour réciproque bien avant qu'elles ne couchent ensemble. Les pleurs dans le théâtre, pendant la chanson «Llorando», voilà bien une image à la fois relative au discours général sur l'indicibilité musicale et l'innommable vérité au cœur de l'intrigue.

Arrêtons-nous sur la splendide arrivée de Betty à Hollywood, certes rêvée. Lynch utilise à merveille dans ce court passage, l'archétype du rêve hollywoodien : lumière ouatée, visage radieux et magnifique de Betty, au ralenti, le couple de vieux, figure tutélaire d'un monde bien-pensant, venus pour rassurer et reconforter la jeune enfant, en même temps évocateurs de la sévérité parentale et du carcan qui – on ne le saura pas – pèsent peut-être sur cette petite actrice de province pure et innocente. On songe à un roman, *Sister Carrie*, de Theodore Dreiser, dans lequel l'héroïne veut devenir artiste et actrice : elle sera corrompue par la ville, que l'on sait mortifère depuis Baudelaire et Balzac. Lynch filme dans cette scène un panorama de carte postale. Et la musique, splendide, d'Angelo Badalamenti s'enchaîne

par un incroyable effet de liaison sonore, de ponctuation, à la sonnerie d'un téléphone, qui prendra une connotation morbide au fil du récit, et qui appartient au domaine du réel, bien qu'on soit dans le rêve : étrange paradoxe, puisque bien souvent on est réveillé par un coup de téléphone, et arraché au rêve, alors qu'ici, le téléphone est interrompu par le rêve. Autre effet contenu dans la musique de cette scène : le thème principal du film, que l'on entend au début dans la scène de l'accident, et dans la scène d'amour retentit en un contrepoint dissonant, sous la couverture douillette du thème mélancolique de la jeune fille émerveillée. Double langage, que seule la musique peut exprimer, et qui parvient par une alchimie de la mise en scène et de l'allusion à des sommets de complexité. En cela, le cinéma lynchien est parfaitement à l'opposé d'un cinéma hollywoodien terre-à-terre et bien pensant, car hélas, souvent, le recours aux sentiments enfouis et à l'interprétation n'est pas perçu comme étant politiquement correct. Freud n'a pas encore conquis tous les territoires !

Au-delà de cette plaisanterie facile sur les productions mainstream, on s'arrêtera sur un



dernier aspect qui marque au-delà des années, et longtemps après la vision du film : la lumière. On l'évoquait pour l'arrivée de Betty dans le rêve, mais plus encore, la lumière est une des clés, là purement technique, permettant de lever quelques voiles de ce profond mystère qu'est *Mulholland Drive*. Lynch a le don des visages. Jamais ailleurs que dans ses films, ses acteurs ne paraissent tels qu'on les voit. Si photogéniques et charmantes que soient Naomi Watts et Laura Harring, jamais leur visage, constamment clair-obscur, emplissant l'écran, aux yeux noyés dans l'angoisse, ne parut plus beau. Tel un peintre flamand, Lynch arrive à faire jaillir l'obscurité démoniaque de ces visages, ou alors leur lumière angélique. « *Il est dommage que la Nature n'ait fait de toi qu'un homme. / Toi qui avais l'étoffe d'un saint et d'un brigand.* » Ces mots de Goethe semblent se rapporter aux personnages. Car il est question dans ce chiaroscuro digne de Rembrandt, de la dualité et de l'ambivalence de l'être humain. C'est par la lumière, autre élément, avec la musique, qui échappe au langage et à sa maladresse potentielle, que s'affirme l'humanité profonde des protagonistes. Tantôt plongés dans les ténèbres de leurs pulsions, tantôt baignés par la clarté de leur passion.

Le mot de la fin

Et n'oublions pas le mot ultime, « Silencio », comme dans la chanson, dans le théâtre des pleurs, où s'abîment une dernière fois les amours lointaines de Betty/Diane et Rita/Camilla. Certes, on y a vu une allusion à Godard, et au « Silenzio » qui clôt *Le Mépris*. Mais Hamlet ne dit-il pas, avant de succomber au milieu des cadavres, « The rest is silence » ? *Mulholland Drive*, film sur lequel nous avons donné quelques pistes, et auquel nous rendons ainsi un hommage presque dix ans après sa réalisation, fait partie des chants désespérés, qui, comme on le sait, sont les plus beaux pour Musset, chants de mort et chants d'amour, qui s'aventurent dans les contrées ténébreuses traversée par la route de notre vie. On aura beau chercher toutes les interprétations que l'on voudra, et souligner les incohérences ou les paradoxes, il restera malgré tout cette fulgurance que constitue ce film, un des rares à autoriser plusieurs visions, ce qui amène à chaque fois de nouvelles lectures. Éternel retour, oui, mais aussi éternel cheminement, tortueux et frustrant comme la route nommée *Mulholland Drive* a pu apparaître aux personnages de l'histoire.



générique

UNE PRODUCTION LES FILMS ALAIN SARDE / ASYMMETRICAL PRODUCTION

UN FILM DE DAVID LYNCH "MULHOLLAND DRIVE"

Adam JUSTIN THEROUX

Betty Elms NAOMI WATTS

Rita LAURA ELENA HARRING

Coco ANN MILLER

Detective Mcknight ROBERT FORSTER

MUSIQUE COMPOSÉE ET DIRIGÉE PAR ANGELO BADALAMENTI

COSTUMES AMY STOFISKY

MONTAGE MARY SWEENEY

DÉCORS JACK FISK

DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE PETER DEMING A.S.C.

PRODUCTEUR DÉLÉGUÉ PIERRE EDELMAN

PRODUIT PAR MARY SWEENEY, ALAIN SARDE, NEAL EDELSTEIN, MICHAEL POLAIRE, TONY KRANTZ

ÉCRIT ET RÉALISÉ PAR DAVID LYNCH

France/USA - 2001 - 2h27 - Couleur - 1,85 - VOSTF



© 2001 STUDIOCANAL - Tous droits réservés

STUDIOCANAL



5 rue de Charonne - 75011 Paris - T. +33 (0)1 43 59 01 01
www.tamasa-cinema.com