



Mulholland Drive

de David Lynch

Fiche technique

**Américano-Français -
2001 - 2h26**

Réalisation et scénario :
David Lynch

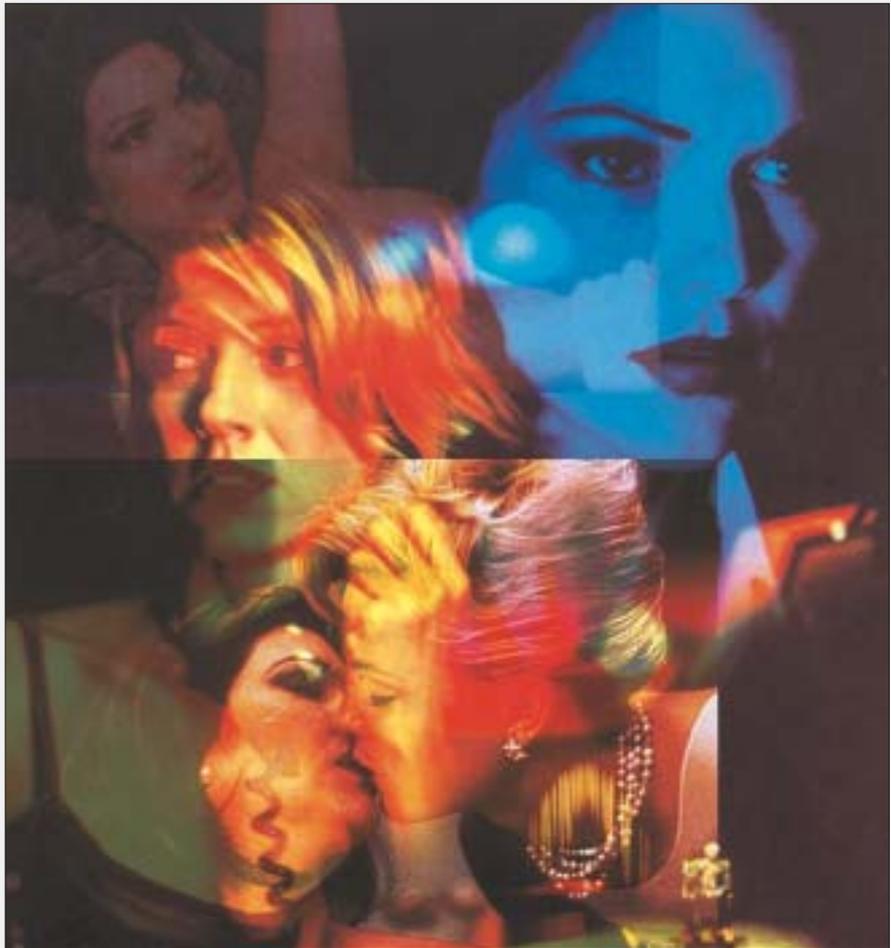
Image :
Peter Deming

Montage :
Mary Sweeney

Décors :
Jack Fisk

Musique :
Angelo Badalamenti

Interprètes :
Naomi Watts
(Betty)
Laura Elena Harring
(Rita)
Justin Theroux
(Adam)
Ann Miller
(Coco)



Résumé... (improbable !)

Si les protagonistes et les situations abondent dans **Mulholland Drive**, si l'on est happé par une profusion fictionnelle invraisemblable d'invention et de générosité, le film est quand même axé sur un personnage essentiel, l'innocente et blonde Betty, midinette de l'Ontario profond qui débarque à Los Angeles pour devenir "movie star !". Très vite, elle rencontre la sexy et plantureuse Rita, brunette amnésique, femme sans identité pour mieux porter en elle toutes les stars de l'histoire d'Hollywood : si Betty évoque Doris Day, Rita, c'est le visage d'Ava Gardner et les formes de Jane Russell, l'allure et les origines latinos de Rita Hayworth, la fêlure de

Gene Tierney, c'est une incarnation du glamour d'antan dans laquelle Betty (et le spectateur) peut tout projeter... Rita est le Rêve Hollywoodien incarné, l'écran de tous les désirs, aussi bien que Betty est Mademoiselle Tout le Monde, la spectatrice lambda.

Dans la longue première partie du film, très fluide, très élégante, Betty enquête sur l'identité de sa nouvelle copine Rita, selon un mode typiquement hitchcockien dans lequel un spectateur anonyme passif veut entrer dans l'image, devenir agent actif de la fiction, participer à la mise en scène pour mieux jouir des images.

Dans la seconde partie, plus courte, plus syncopée, plus dure et plus coupante, comme si Lynch se livrait à un emboutisse-

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

ment jouissif, un saccage volontaire de l'ample classicisme de la première partie, c'est la même histoire qui reprend sur un mode inverse, les mêmes personnages dont les noms et les rôles sont redistribués.

Il y a donc deux filles, deux histoires, deux versions d'une même audition, deux Betty... Il y a aussi deux niveaux permanents de vision du film : on est à la fois spectateur passif prisonnier consentant des rets de Lynch et spectateur actif questionnant en permanence les images qui défilent. **Mulholland Drive** se situe à la crête de la post-modernité (dans sa façon d'aborder la narration et les personnages) et dans la lignée du grand cinéma classique (du film noir au western, du grand mélo à la série feuilletonesque qui constitue d'ailleurs le socle originel de ce projet...).

Lynch invente là le film quasi parfait, celui qui offre un univers enveloppant où le public peut revenir s'engloutir et se perdre à satiété, tout en proposant une idée de ce que peut être le cinéma aujourd'hui.

Serge Kaganski
Les Inrockuptibles 21 nov. 2001

(...) Où sommes-nous ? C'est une question que ne manquera pas de se poser tout spectateur de **Mulholland Drive** à un moment ou un autre durant la projection du film. Non pas que la géographie y soit particulièrement imprécise, tout se passe sans doute possible à Los Angeles, des petites maisons résidentielles aux studios d'Hollywood en passant par les hauteurs de Mulholland justement. Mais la progression des événements, le surgissement de personnages mystérieux, la disparition d'autres, le comportement inattendu de certains, le statut même de la réalité filmée, les décrochages d'un récit semblant passer du coq grotesque à l'âne surréaliste, tout cela provoque régulièrement diverses interrogations perplexes.

Perdu dans sa quête instinctive de sens, le spectateur prend conscience qu'il est peut-être d'abord lui-même l'objet d'une expérience particulière. Le nouveau film

de David Lynch est un superbe labyrinthe qui ne livre pas d'emblée ses secrets mais construit un monde à la fois sensuel et angoissant, burlesque et terrible, au sein duquel il faut sans doute accepter sans réserve de se laisser engloutir si l'on ne veut pas y rester définitivement étranger. Ce qui serait bien dommage.

(...) La recherche entreprise par le couple d'héroïnes, en même temps qu'elle va favoriser une amitié amoureuse qui culminera dans une magnifique scène érotique, apparaît comme la bouée de sauvetage de quiconque tente de suivre une linéarité de significations, un enchaînement rationnel de causes et d'effets. Pourtant, l'entrée dans le récit ne se réduit pas à cette association. Dans cette Californie quelconque et un peu aseptisée, on aura également vu un homme raconter un cauchemar à un autre dans un banal restaurant puis voir surgir le monstre évoqué et en mourir immédiatement, des mafiosi caricaturaux imposer une actrice à un réalisateur, celui-ci surprendre sa femme en plein adultère et se faire chasser du domicile conjugal par l'athlétique amant de celle-ci, un mystérieux personnage déguisé en cow-boy, un autre cloué sur un fauteuil d'infirme dans le rôle d'un demiurge prescrivant aux événements de se dérouler selon sa volonté.

Le modèle de l'enquête policière correspond à un type d'histoires auxquelles le cinéma hollywoodien classique, référent enfoui et subverti du film de Lynch, a donné une des formes les plus accomplies. Celle, bien sûr, de la recherche et de la découverte rassurante d'une vérité cachée et spectaculaire en même temps. Cette forme de récit est ici constamment perturbée par une série d'éléments hétérogènes qui entraînent une suite de déséquilibres perceptifs, jusqu'à être littéralement pulvérisée dans la dernière demi-heure. C'est l'ouverture d'une petite boîte bleue (le conte pour enfant est une des autres références du film) qui fracturera - comme une sorte de déhiscence narrative rappelant bien sûr l'étrange construction de **Lost Highway** - le récit et le retournera

comme un gant.

Lynch invente une élasticité des lieux, des temps, des expériences, des identités, qui loin de n'obéir qu'à une gratuité au terme de laquelle tout serait possible, met à nu un refoulé insane.

Mulholland Drive est ainsi un voyage d'une rigueur parfaite dans la psyché féminine, suite logique en cela des interrogations de **Lost Highway** constatant, on s'en souvient, une impossible fusion des hommes et des femmes. Dans le renversement de perspectives qu'organise la dernière partie du film s'affirme le rêve d'une virtualité désirée mais hors d'atteinte, le cauchemar d'une pulsion de mort produite par un dépit sexuel et une invidia impitoyable et hystérique.

Le dédale se fait ainsi circulaire, la répétition de plans organise des raccords imaginaires que l'on s'empresse soi-même, pauvre spectateur, d'effectuer dans le souci d'éprouver le sentiment d'une complétude introuvable. Sans qu'il soit nécessaire de dévoiler les mécanismes en jeu, il faut dire que **Mulholland Drive** pourrait être le délire d'une agonisante, la restitution cinématographique d'un état entre veille et sommeil, entre la vie et la mort. Et, dans la découverte de cet éther de la connaissance, de ce passage dans des zones à priori inaccessibles, le nouveau film de David Lynch n'est pas si loin du **Vampyr** de Dreyer.

Le film s'enrichit de visions successives, nourrissant la pure fascination ressentie devant l'étrangeté du récit et de ses déterminations, l'apparente opacité de la raison, l'évident relâchement d'un inconscient innommé. Bien loin de ne décrire que des chemins qui ne mènent nulle part, ce qui ne serait de toute façon pas forcément un défaut, le film de Lynch invente méticuleusement ses propres limitations et se contraint à boucler une boucle mentale et narrative tout en conservant une ambivalence absolue quant à la nature des événements décrits. Cinéaste de l'illusion, inventant une figuration de l'inconscient sous la forme d'un cabaret nocturne où musiques et chansons sont d'ores et déjà enregistrées, David Lynch croit aux

puissances du faux et à leur capacité de dire une vérité profondément enfouie.

Jean-François Rauger
Le Monde - 21 novembre 2001

Entretien avec le réalisateur

Après *Une Histoire vraie*, peut-on considérer *Mulholland Drive* comme un retour sur votre terrain favori et familial ?

Non ! A chaque film, je tombe amoureux d'une idée. Les idées sont la chose la plus importante au départ d'un film, ainsi que le processus par lequel on en tombe amoureux. Il faut être amoureux d'idées, et savoir les traduire en cinéma pour les transmettre aux spectateurs. Et c'est la même machine qui traduit toutes les idées : elles doivent tenir ensemble, d'une façon ou d'une autre. Mais je comprends très bien votre question, et je vois bien où vous voulez en venir. Ce que vous insinuez est à la fois vrai et faux. Vrai parce que certains aspects de *Mulholland Drive* rappellent mes films précédents, faux parce que je n'ai jamais cherché à répéter consciemment ce que j'ai fait auparavant. Je prends chaque film un par un.

Mulholland Drive était au départ le pilote d'une série à venir. Cela a-t-il été difficile de transformer ce pilote en film ? C'était... très... intéressant ! Car nul metteur en scène au monde désirent faire un long métrage de cinéma ne débiterait par un pilote de série télé avec une fin ouverte ! Quand je dis fin ouverte, je veux dire que de nombreux chemins narratifs avaient été ouverts, mais qu'aucun ne se terminait. Débiter un projet pour une série, c'est une toute autre manière de travailler et de penser que pour un film. Le premier épisode d'une série est destiné à introduire un univers, à présenter une série de personnages, et à susciter chez le spectateur le désir d'en voir plus, de connaître la suite. Un pilote ne se conclut pas, il s'arrête à un moment donné – ce qui n'est pas la même chose. J'en étais donc là quand les gens d'ABC ont vu le pilote... Ils l'ont détesté. Et l'ont tué.

Puis, Pierre Edelman (producteur français) m'a demandé la permission de regarder ce pilote, ce qui était très élégant de sa part, parce que de nombreuses personnes l'ont vu sans mon accord. Et je n'étais pas particulièrement fier de ce pilote, ni désireux de le montrer partout, parce que c'était un travail inachevé, un montage arbitraire de 88 minutes fait dans mon dos... bref, ce truc n'était pas loin d'être un désastre. Mais Pierre y a décelé un potentiel, et il savait qu'éventuellement, je désirais en faire un film. Le problème, et c'était un secret à l'époque, c'est que je n'avais aucune idée pour transformer ce début d'histoire en film. Et impossible de faire quoi que ce soit sans idées.

Le studio Canal a mis un an à racheter tous les droits, disséminés dans quatre sociétés différentes. Pendant cette année, j'ai beaucoup cogité sur ce projet et une nuit, les idées me sont venues. De six heures et demi à sept heures, les idées se sont tout d'un coup bousculées dans ma tête ! Enfin, je voyais la route s'éclaircir. Et ces idées étaient vraiment indispensables, je les ai prises comme un cadeau, elles ont modifié toutes les trajectoires que j'envisageais au moment du pilote. Et nous avons tourné un tas de nouvelles scènes qui ont changé le début, le milieu et la fin de l'épisode originel. C'était désormais un nouvel objet, même si nous avons conservé certains aspects de la série. De toute façon, la télévision, c'est comme le cinéma : la seule différence, c'est que ça atterrit sur un grand écran ou dans une petite boîte. Ce qui était intéressant, et nouveau pour moi, c'était de débiter dans une certaine perspective, puis de continuer dans une direction totalement différente : ça m'a permis de voir émerger une forme nouvelle. (...)

Certaines des idées de Mulholland Drive ne viennent-elles pas aussi d'images de cinéma, de scènes vues dans des vieux films comme par exemple En Quatrième vitesse, Sunset Blvd, ou Vertigo ?

Ma réponse est non ! Et peut-être oui... L'histoire du cinéma a déjà plus de cent ans. Il est aujourd'hui impossible de

faire un film qui n'entre pas en résonance, d'une façon ou d'une autre, avec un film plus ancien. Mais ce processus n'est pas nécessairement conscient. Si je copiais volontairement un film ancien, ce serait comme manger la nourriture déjà digérée par une autre personne. Non, on veut trouver sa propre nourriture. Et cette nourriture personnelle vous est donnée par l'océan d'idées, ou par un scénario, ou par un livre... Et chacune de ces sources possibles est autonome, même s'il est possible qu'elle rappelle par inadvertance tel ou tel vieux film. Une fois qu'on démarre sur telle ou telle idée, le plus important est de rester fidèle à ces idées du début à la fin de la fabrication du film. Mais puisque vous évoquez *Sunset Blvd*, il y a un plan de *Mulholland Drive* sur la porte du studio Paramount (comme dans le film de Billy Wilder). Dans ce plan, on voit une voiture ancienne. Cinquante ans plus tôt, la même voiture passait à travers la même entrée. C'était celle de Gloria Swanson dans *Sunset Blvd*.

Selon vous, quel est le sujet profond de Mulholland Drive ?

Vous savez pertinemment que je ne réponds jamais à ce genre de question, je n'analyse jamais le sujet ou le sens de mes films. Il existe un grand nombre de langages, chacun permettant d'exprimer des idées. Et il existe notamment deux formes importantes de langage : les mots et les films. Je ne suis pas du tout doué pour exprimer mes idées par les mots. Et après avoir travaillé dur pour exprimer des idées à travers le cinéma, je trouverais particulièrement absurde de retourner vers les mots. Le film est là, pourquoi lui superposer un discours ? Dans la peinture abstraite, le spectateur joue un rôle clé. Il se crée un cercle interactif entre le tableau et le spectateur, et toutes les lectures possibles du tableau vont apparaître. Il y aura autant d'interprétations que de spectateurs, et même plusieurs interprétations par personne. C'est une chose magnifique. Et pourtant, le tableau demeure le même, seul et unique : c'est chaque spectateur qui le modifie selon sa lecture. C'est ainsi.

Peut-on dire que c'est un film sur Hollywood comme croyance, comme état d'esprit ?

C'est une très belle interprétation, mais c'est la vôtre. Vous êtes libre d'avoir votre opinion. Le film est peut-être ce que vous dites, mais il est plein d'autres choses aussi. Parfois, plusieurs courants traversent un film, et tel courant frappe telle personne plus que telle autre. Je suis impuissant face à ce processus. C'est toujours étrange de voir les réactions tellement diverses des gens, alors que chaque photogramme du film est le même pour tout le monde. Et pourtant, chaque projection est différente, et chaque spectateur quitte le film avec une vision et des idées différentes.

Mulholland Drive montre que la fascination exercée par Hollywood a son revers, particulièrement vénéneux et destructeur.

Certes, mais on peut dire cela de tous les rêves, ce n'est pas particulier au rêve hollywoodien. Encore une fois, tout part du désir, le désir de conquérir un bout de ce qu'offre Hollywood et que d'autres ont réussi à conquérir auparavant. Venir dans cette ville avec ce désir en tête, c'est s'exposer à une expérience qui peut s'avérer très dure. La vie d'un acteur est particulièrement difficile : ils n'ont qu'eux-mêmes, que leur corps, leur visage et leur savoir-faire, mais ils ne détiennent pas le contrôle. Ce ne sont jamais eux qui choisissent leurs rôles et leurs films, ils sont choisis.

Vous avez filmé vos deux actrices de façon très caressante, avec le même mélange de trouble et de sensualité que l'on trouvait dans certains Hitchcock.

Les filles sont bien évidemment une part fondamentale de ce film. Ce qui ne veut pas dire que j'ai fait des concessions sur les autres éléments. Le processus de fabrication de l'image est une étape dans la fabrication globale d'un film. C'est incroyable tout ce qu'on peut faire avec un film, une fois le tournage terminé, pour lui donner le bon look, l'aspect qui sert au mieux le film. **Mulholland Drive** en particulier est un film qui est passé par un grand nombre d'étapes.

Nous avons tourné comme pour la télévision, avec de la pellicule film, mais avec des objectifs qui ont agrandi le rectangle de l'image jusqu'à la petite portion habituellement dévolue à la piste sonore, ce qui correspond au format haute définition de la future télé. Ce format correspond aussi au "rectangle d'or", ça donne une image magnifique, aux proportions quasi-parfaites.

Mais à un certain moment, on nous a demandé de faire une réduction optique pour obtenir le format cinéma classique de 1 : 85. Cette transformation s'est avérée désastreuse, et nous étions face à un vrai casse-tête. Puis un technicien a commis une erreur au labo en tirant une bobine en 1 : 85 dont il avait coupé la partie de la bande-son. Et le résultat était splendide ! On a tiré une copie entière du film de cette façon, et nous étions tellement heureux du résultat dû à cet accident ! La pellicule que nous avons utilisée est nouvelle, elle donne de forts contrastes et il semble qu'elle déplaît à tous les chefs-opérateurs. Mais elle est très résistante, peut être développée très rapidement, ce qui plaît aux labos. Par contre, il faut des ajustements d'étalonnage pour rendre les lumières et les acteurs plus beaux... Mais avec un peu de travail supplémentaire, on y arrive. La texture de l'image de ce film résulte d'un certain nombre de manipulations techniques.

Serge Kaganski

Les Inrockuptibles 21 nov. 2001

David Lynch

Réalisateur américain né en 1946 dans le Montana. Formé à l'Ecole des Beaux-Arts de Pennsylvannie, David Lynch a débuté par des courts-métrages en amateur: **The Alphabet**, **The Grandmother**... où il utilisait les procédés de l'animation. Ce goût du cinéma expérimental se retrouve dans **Eraserhead** ou les rapports d'un homme et d'un horrible foetus. Partant de faits authentiques survenus dans l'Angleterre victorienne, il signe avec

Elephant Man un chef d'oeuvre sur la dignité des monstres exhibés dans les foires, thème déjà évoqué dans **Freaks** de Tod Browning. Ce beau film, très émouvant, renoue avec la grande tradition du fantastique américain dont l'opérateur Freddie Francis sait admirablement retrouver les contrastes du noir et blanc, il renoue aussi de façon plus lointaine avec les créateurs de monstres du jardin de Bomarzo ou de la villa de Palagonia.

Mais là ne s'achève pas la carrière de David Lynch: **Dune**, **Blue Velvet**, **Sailor et Lula** viennent s'ajouter dans le sillon de ses premiers chefs d'oeuvre. Ainsi qu'un téléfilm digne des plus grands thrillers : **Twin Peaks**.

Filmographie

Courts métrages (16mm)

The Alphabet	1967
The Grandmother	1970

Télévision

Twin Peaks	1989
-------------------	------

Longs métrages

Eraserhead	1976
Tête à effacer	
The Elephant Man	1980
Elephant Man	
Dune	1983
Blue Velvet	1985
Sailor and Lula	1989
Sailor et Lula	
Twin Peaks, Fire Walk With Me	1991
Lost highway	1996
Une histoire vraie	1999
Milholland drive	2001

Documents disponibles au France

Revue de presse importante
Cahiers du Cinéma n°558, 562
Repérages n°19, 20, 24
Cinéastes n°4
Positif n°485/486, 489, 490
Eclipses n°34
CinéLive n°52

Pour plus de renseignements :
tél : 04 77 32 61 26
g.castellino@abc-lefrance.com