Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

4 | 2007

Objets mis en signe

Cauchemar Bleu Lynchéen. Analyse d'un jeu d'objets « plastiques » dans *Mulholland Drive*

Pavel Cazenove

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/122>

DOI : 10.4000/imagesrevues.122

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Pavel Cazenove, « Cauchemar Bleu Lynchéen. Analyse d'un jeu d'objets « plastiques » dans *Mulholland Drive* », *Images Re-vues* [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 31 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/122> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.122>

Ce document a été généré automatiquement le 31 janvier 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Cauchemar Bleu Lynchéen. Analyse d'un jeu d'objets « plastiques » dans *Mulholland Drive*

Pavel Cazenove

- 1 Dans *Mulholland Drive* de David Lynch, plusieurs objets – dont une mystérieuse boîte bleue et une (double) clé de même couleur – prennent une dimension irréaliste, fantastique, étrangement inquiétante, par le simple fait de leurs spécificités plastiques. Nous analysons ce phénomène, à partir d'une réflexion de Jacques Aumont sur « L'Objet cinématographique et la chose filmique » : en quoi cette clé et cette boîte bleues lynchéennes peuvent être qualifiées d'« objets plastiques » (que désigne cette expression ?) et comment les spécificités plastiques de ces objets agissent directement et de manière originale sur l'intrigue du film.
-
- 2 Le cinéma, avec la photographie dont il est l'extension, contrairement à la peinture, au dessin ou à la littérature par exemple¹, est (à l'origine) un art *indiciel* : il est une empreinte du monde réel. À partir d'une relecture du philosophe Charles S. Peirce, Rosalind Krauss, dans un article de la revue *October* intitulé « Notes on the Index », définit la photographie par son caractère « indiciel » : « toute photographie est le résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière. La photographie est donc le type d'icône ou de représentation visuelle qui a avec son objet une relation indicielle »². Cette définition implique de la part du cinéma (à l'image de la photographie) la nécessité d'un modèle à photographier, d'un corps dont on va enregistrer la trace lumineuse – son image – vingt-quatre fois par seconde. Au cinéma, ce « modèle », quel qu'il soit (individu,

paysage, tableau, objet, spectres en tous genres...), a été défini sous le terme générique de « profilmique » : tout ce qui existe réellement dans le monde, mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique³.

- 3 Cependant, comme le remarque Henri Van Lier, « ce qu'il y a de plus spécifique dans l'indice photographique c'est son terrible mutisme ». En effet, lorsqu'une photographie ou un film nous présente une pomme par exemple, elle ou il nous dit simplement « une pomme » et se faisant, ne nous dit rien de plus sur cette pomme : imaginons, pour comparaison, un livre avec inscrit sur une page simplement le mot « pomme » (car c'est bien cela que l'on nous propose à l'écran⁴), que pourrions-nous bien penser si ce n'est « oui, effectivement » ? Mais - heureusement selon moi - le cinéma (plus encore que la photographie⁵) n'est pas la simple *représentation* de la réalité, mais son *écriture* : c'est ce qui le libère de son « terrible mutisme ». Parce qu'il y a pomme et pomme, parce qu'il y a trente-six manières de l'éclairer, trente-six manières de la présenter, parce qu'on peut la laisser pourrir ou la faire déguster langoureusement, parce qu'elle peut être délicieuse ou empoisonnée, etc. cette pomme n'est plus une pomme : *elle est devenue un personnage*.
- 4 Dans son texte sur « l'objet cinématographique et la chose filmique⁶ », Jacques Aumont distingue trois modes d'apparition de l'objet dans un film, qui constituent aussi trois étapes dans l'évolution de cet objet, du *réel* (insignifiant) au *film* (qui signifie) : il y a d'abord « l'objet trouvé » (son choix ou sa fabrication), « l'objet utile » (sa mise en scène) et « l'objet investi » (sa mise en signe). Ce qui m'intéresse ici, quant à la question de l'« objet plastique », c'est le premier de ces trois modes analysés par Jacques Aumont, à savoir l'attention portée au *choix* ou parfois à la *fabrication* de l'objet qui, une fois mis en scène (deuxième mode), va pouvoir faire signe (troisième mode) ou même se faire *chose* (cf. ci-après).
- 5 Comme le souligne Jacques Aumont, « il y a des objets partout (et n'importe où) : peut devenir objet tout ce qui est isolé assez nettement et assez longtemps, par un geste, un regard, un rapport instauré [...]. N'importe quoi a pu, au cinéma, devenir objet - puisque l'attention et la singularisation sont des propriétés de l'appareil cinématographique⁷ ». L'objet, au cinéma, devient un personnage dès lors qu'il est l'objet d'une attention, l'objet de soins, l'objet d'un regard... cela, afin qu'il puisse capter (capturer) à son tour le regard, l'attention, l'esprit du spectateur.
- 6 On a souvent distingué, dans le contact d'un spectateur avec une œuvre, deux types de plaisir, pratiquement antagonistes : le premier se rapporte à la *reconnaissance*, le second à la *surprise* ou à l'*étonnement*. Concernant « l'objet trouvé », il est possible d'envisager ces deux types de plaisirs, selon que le choix de l'objet ait été dicté dans le but immédiat de « faire signe » (comme on dit « faire mouche » : je pense à l'usage du symbole, par exemple) ou selon que le choix (ou fabrication) de l'objet ait été dicté dans le but, beaucoup moins évident, de *questionner* le spectateur, non plus en référence à un code préétabli, mais suivant sa propre sensibilité, sa propre interprétation.
- 7 Le premier plaisir - issu des symboles, allégories, codes, clichés, etc. - me semble (ici) moins intéressant puisqu'il concerne des objets (pré)conçus pour renvoyer à un registre de significations préétablies (*a priori*), conventionnelles, à des répertoires de sens, évidents et indiscutables. Au contraire, le plaisir qui se rapporte à la surprise ou à l'étonnement implique toujours des objets troublants, d'une présence indéfinissable, souvent étranges, parfois très inquiétants et dont la signification n'est pas *extérieure* (comme celle du symbole : extérieur à l'objet et au drame) mais *intérieure*, à l'intérieur

même de l'objet, recélée, cachée en lui, immédiatement inaccessible, en appelant à la patience du spectateur, à son interprétation, à sa *réflexion* et non plus au simple *réflexe* (exemple : pomme = tentation).

Fig.1.

Mulholland Drive, image du film *Mulholland Drive*

- 8 Bien avant sa mise en scène, ce sont les qualités intrinsèques de l'objet qui vont permettre à celui-ci de *faire signe* auprès du spectateur - « qualités intrinsèques » de l'objet, autrement dit sa *plasticité* : forme, matériau, texture, opacité, réflexion, couleur de l'objet... sans oublier sa *sonorité* . Je poursuis une fois de plus la pensée de Jacques Aumont selon qui, « plus encore que son usage dramatique peut-être, l'attention visuelle et picturale à l'objet le souligne, le gonfle, le fait presque sortir de l'écran pour venir me chercher⁸ ». Cette « attention visuelle » portée à l'objet, c'est-à-dire au *détail*, certains metteurs en scène s'en sont fait une spécialité. C'est le cas par exemple de David Lynch - peintre à l'origine (aujourd'hui encore) - pour qui, précisément, tout dépend des petits détails et de leur agencement dans le film⁹. Le détail, dans un film, c'est peut être avant tout l'objet, puisqu'il est l'élément le moins important (le plus anodin), nettement moins important que les acteurs, les décors ou les dialogues. L'objet, lui, est toujours en arrière plan, mais il arrive parfois qu'un spécimen perce la surface de la trame narrative, pour se constituer en véritable personnage. C'est souvent le cas dans les films de Lynch ; c'est pourquoi j'ai choisi de prendre pour exemple le dernier en date, un film dans lequel un jeu d'objets prend une dimension irréaliste, fantastique, étrangement inquiétante, par le simple fait de leur spécificité plastique : je fais référence, bien sûr, à la (double) clé bleue et à la boîte bleue de *Mulholland Drive*¹⁰ (fig.1).
- 9 Il nous faut, avant tout, résumer la structure du film, pour saisir pleinement les enjeux des dits objets - objets qui, pour le spectateur, sont de véritables pièces à conviction, enfermées sous scellés à l'intérieur de son cerveau. *Mulholland Drive* est divisé en deux parties distinctes et antinomiques : l'une (la première partie) constitue le rêve idéalisé (cf. la caméra qui plonge sur l'oreiller au début du film) de ce que l'autre (la seconde partie) est la réalité cauchemardesque ; les deux parties du film étant liées

(indirectement pour la première, directement pour la seconde) au meurtre d'un des personnages principaux, l'actrice Camilla Rhodes.

Fig.2.

L'assassin présente la clé bleue à Diane, image du film *Mulholland Drive*

- 10 En remplaçant les événements dans leur ordre chronologique, le synopsis du film pourrait être le suivant : « À Hollywood, deux actrices, Diane Selwyn et Camilla Rhodes, ont une aventure, mais Camilla, la brune (femme manipulatrice), après avoir entretenu cette relation avec Diane, décide de rompre avec elle pour se marier avec un jeune réalisateur prometteur, Adam Keshner. Diane, ne pouvant supporter la trahison, décide de faire assassiner Camilla par un tueur professionnel. Une fois le contrat rempli, comme convenu, Diane reçoit du tueur une clé bleue : devant le fait accompli, Diane, envahie par les remords, décide de s'abandonner dans le sommeil... Son rêve puise alors dans la réalité les actants de son drame, mais en les retournant à son profit pour construire une histoire heureuse, à l'intérieur de laquelle, pourtant, certains détails ne cessent d'être étranges et inquiétants (dont, par exemple, une mystérieuse clé bleue). Diane s' imagine en "Betty", une jeune actrice qui triomphe par son talent de comédienne, alors que l'on nous révèle, sous le nom de Camilla Rhodes, une actrice pistonnée par la mafia. "Rita" (sous les traits de la vraie Camilla) a eu un accident : amnésique, vulnérable, elle trouve protection auprès de Betty. Les deux femmes (re)tombent amoureuses... Mais, finalement, dans un théâtre nommé "Silencio", la réalité rattrape soudain le rêve lorsque Betty et Rita découvrent la fonction de la clé bleue et lorsque Rita en fait usage. Le rêve s'achève, Diane se réveille : ne supportant plus le poids de la mort de son amie, elle se suicide ».

Fig.3.

3a. Diane regarde la clé bleue, image du film *Mulholland Drive* ;3b. La clé bleue sur la table, image du film *Mulholland Drive*

- 11 Le film commence par le rêve de Diane ; il se poursuit, après le réveil de celle-ci, par quelques réminiscences entremêlées de son passé (où l'on peut replacer les éléments idéalisés du rêve dans leur contexte pour effectuer leur interprétation) ; enfin, il se clôt par son suicide. Dans la partie « réalité », le rôle prosaïque de la clé bleue est des plus simples : il est le signal pour Diane que son ex-amante, Camilla, est bien morte. À la fin de la scène où Diane commande l'assassinat (fig. 2), le tueur lui présente une clé bleue en lui disant : « après tu trouveras ça à l'endroit convenu » ; « ça ouvre quoi ? » lui demande Diane ; pour seule réponse, le tueur se met à ricaner étrangement... Dans la scène qui suit, Diane en peignoir est assise sur son divan : on dirait qu'elle vient de se réveiller et fixe du regard la clé bleue posée sur la table (fig. 3), cette clé lui renvoie à la figure la mort de Camilla comme un vide insurmontable et irréparable. On comprend donc que le rêve a lieu après que Diane ait reçu la clé (elle essaie de noyer sa douleur dans le sommeil). Nous savons aussi que Diane n'a qu'un seul désir : revenir sur son acte, faire revenir Camilla pour que tout recommence « comme avant¹¹ ». Comme tous les rêves, celui-ci va permettre au sujet de reconstruire un « récit » à partir des éléments puisés dans la réalité, un récit exprimant un désir : ce désir, pour Diane, c'est que tout puisse repartir « comme avant ». Diane réinvente donc une autre histoire où tout est rejoué autrement (première partie du film), avec revanche du principe de plaisir sur le principe de réalité. Tout d'abord, il faut annuler le meurtre : ce sera la première scène du film, juste après le générique, où Camilla réchappe miraculeusement¹² de son accident. Camilla doit être vivante, afin que Diane puisse la rencontrer à nouveau et que les deux femmes (re)tombent amoureuses l'une de l'autre¹³.

Fig.4

4a. Rita trouve une liasse de dollars dans son sac, image du film *Mulholland Drive* ;

4b. Rita trouve une clé bleue dans son sac, image du film *Mulholland Drive*

- 12 Comme je viens de le voir, le rêve de Diane se réapproprie la réalité : chaque personnage, chaque décor se retrouve dans le rêve, mais transformé ; c'est également le cas de la clé bleue¹⁴. Sauvée miraculeusement, Camilla, qui ne s'appelle pas Camilla (et qui, pour une raison bien précise, ne peut plus s'appeler ainsi), quitte Mulholland Drive (lieu de son accident) et redescend vers la ville¹⁵ pour se réfugier chez la tante de Diane (devenue Betty). C'est dans cette villa que Diane/Betty et Camilla/Rita se rencontrent . Rita lui explique qu'elle vient d'avoir un accident et qu'elle ne sait plus qui elle est. Betty lui tend alors son sac en lui disant « votre nom doit être dedans ». Rita ouvre le sac et découvre à l'intérieur plusieurs liasses de cent dollars¹⁶... ainsi qu'une mystérieuse clé bleue (fig. 4).
- 13 Si j'écris « mystérieuse », ce n'est pas par simple habitude à l'égard d'un film de Lynch, mais bel et bien parce que l'objet en question possède des qualités qui le rendent extraordinaire¹⁷. En effet, lorsque Rita sort l'objet de son sac, le spectateur ne se dit pas « tiens, une clé ! » ; il se dit « c'est quoi ça ? ». L'objet est écrasé par une telle charge plastique qu'il en perd sa fonction première et en devient quasiment méconnaissable. Le « ça¹⁸ » ne désignant plus un objet usuel - une clé pour ouvrir quelque chose - mais un objet pur, autrement dit une « chose » (je vais y revenir).

Fig.5.

La mystérieuse clé bleue, image du film *Mulholland Drive*

- 14 Ici, c'est la forme de la clé (secondée par sa couleur métallisée « bleu nuit ») qui fait sortir celle-ci du système fonctionnel pour le système imaginaire ou plus précisément fantas(ma)tique. Il s'agit d'une clé épaisse avec une grosse tige triangulaire sans panneton et dont l'anneau, rond, percé d'un triangle aux proportions de la tige, est orné d'une sorte de croissant de lune (fig. 5)... Qu'est censée ouvrir cette clé ? Voilà peut-être la dernière question que se pose le spectateur. Cette clé, n'ouvre rien - ou alors, c'est qu'elle ouvre *sur* rien : ce qui la rapproche de son pendant réel (la clé du tueur) qui n'ouvre rien (sinon sur le vide de la mort), qui n'est que le signal du contrat accompli.
- 15 Ce qui, selon moi, fait de cette (double) clé bleue un exemple parfait d'objet plastique (ou textuel), c'est que ce soit l'expression (le concept) « clé bleue » qui prédomine, et non tel ou tel objet particulier. Seul le contexte dans lequel apparaît cet objet (le réel ou l'imaginaire du rêve) lui offre une forme déterminée qui est comme le modelage (*plastikos*) approprié du concept « clé bleue ». Dans la réalité, l'objet « clé bleue » est une clé tout à fait ordinaire ; dans le rêve, c'est un objet d'aspect fantastique ; dans les deux cas pourtant, on la désigne sous le nom de « clé bleue ».

Fig.6.

La boîte bleue, image du film *Mulholland Drive*

- ¹⁶ Dans les deux cas aussi, la clé bleue renvoie à la même « signification », bien que légèrement « décalée » (en fonction du contexte : rêve/réalité) ; c'est pour cette raison que j'ai qualifié celle-ci entre parenthèses d'« objet textuel », c'est-à-dire un objet doté d'une structure linguistique qui participe à l'organisation du texte, à l'architecture textuelle. Dans notre exemple, en effet, que ce soit dans sa version « ordinaire » ou sa version « extraordinaire », la clé bleue, lorsqu'elle est « utilisée¹⁹ », déclenche dans le récit la même rupture. Nous avons vu que la clé bleue, dans la réalité, renvoie à la mort (mort de Camilla et suicide de Diane) tout simplement parce que le tueur professionnel a choisi cet objet (cela aurait pu être un autre) pour indiquer que le travail a été accompli (cette clé n'ouvre rien - elle ouvre *sur* la mort). Dans le rêve, il s'agit du même fonctionnement : au moment où Rita fait « usage » de la clé bleue, elle ouvre sur sa propre mort imaginaire qui n'est autre que le réveil de la rêveuse, Diane Selwyn. Mais en revanche, ce que le travail onirique élabore, c'est un autre objet qui va matérialiser - ou plutôt qui va *contenir* ce réveil : la mystérieuse boîte bleue.

Fig.7.

7a. Rita ouvre la boîte bleue, image du film *Mulholland Drive* ;
 7b. Vers l'intérieur de la boîte bleue, image du film *Mulholland Drive* ;
 7c. Vers l'intérieur de la boîte bleue, image du film *Mulholland Drive* ; 7d. Dans la boîte bleue, image du film *Mulholland Drive*

- 17 La scène se déroule de la manière suivante : après leur nuit d'amour, Rita et Betty se rendent dans un club, le *Silencio*, sur la demande expresse d'une Rita angoissée. En ce lieu très étrange, sous l'emprise d'un spectacle fait d'illusions et de désillusions, Betty est soudain saisie d'une crise de tremblement et de larmes : lorsqu'elle ouvre son sac, elle découvre à l'intérieur un cube bleu, de la même texture métallique que la clé et troué sur un des cotés d'un petit triangle ne laissant aucun doute quant à sa fonction (fig. 6). Les deux femmes rentrent précipitamment chez elles (où elles ont laissé la clé bleue) mais, avant d'avoir pu ouvrir l'étrange objet, Betty disparaît soudainement et *magiquement* (dans le hors-champ) en laissant Rita, seule devant l'objet énigmatique. À peine ouverte, la boîte aspire Rita (la caméra) comme un trou noir (fig. 7) : le rêve s'arrête aussitôt, faute de personnages.

Fig.8.

8a. Enseigne en néon bleu du club *Silencio*, image du film *Mulholland Drive* ;

8b. Enseigne en néon bleu du club *Silencio*, image du film *Mulholland Drive* ;

8c. Enseigne en néon bleu du club *Silencio*, image du film *Mulholland Drive* ;

8d. Le club *Silencio*, image du film *Mulholland Drive* ;

8e. Le club *Silencio* ; 8f. Le club *Silencio*, image du film *Mulholland Drive*

- 18 Pour bien comprendre ce que représente cette boîte, il faut revenir une fois encore au moment où le tueur présente à Diane la clé bleue : lorsque celle-ci lui demande naïvement ce que cette clé ouvre, le tueur se contente de ricaner²⁰. La raison première est qu'il ne considère pas la clé comme un moyen d'ouvrir quelque chose mais tout simplement comme un signal (qu'aurait pu remplacer n'importe quel objet ou n'importe quel appel téléphonique) ; mais c'est aussi là une manière (pour Lynch) de répondre à Diane que cette clé (ce qu'elle représente) n'ouvre rien du tout, qu'elle est en train de s'engouffrer dans une voie sans issue - ce que confirme la scène du club *Silencio*, ce lieu où « apparaît » par magie²¹ la boîte bleue : espace nocturne dont l'enseigne en néon bleu²² brille au bout d'un immense parking désert (fig. 8), ce club pourrait être en effet une représentation très à propos de la mort (ne serait-ce que par son appellation). Cette idée est d'ailleurs soulignée par les termes qu'emploie Rita pour y inviter Betty : « il faut qu'on aille quelque part » - le « quelque part » faisant ici référence à un non-lieu, au vide, au silence (*Silencio*), cette phrase peut s'entendre de la manière suivante : « allons ensemble là où je suis déjà, rejoins-moi là où tu m'as envoyée : chez les morts²³ ».
- 19 Revenons plus en détails sur l'aspect plastique de cette boîte bleue. Avant d'être un quelconque contenant (boîte, coffret, etc.), cet objet est une forme plastique pure : c'est un cube. Obscur. Opaque. Impénétrable. Et qui plus est fermé à clé : c'est un cube fermé à clé. Et la seule chose sur laquelle, il me semble, ce cube puisse ouvrir, ce n'est pas sur un quelconque contenu (plus ou moins mystérieux), mais sur la matière-même dont il

est fait, autrement dit sur la nuit, sur l'obscurité, sur le vide, sur le silence... sur la mort. Cet aspect de l'objet le rapproche de ce que Jacques Aumont (toujours dans le même article) nomme « l'objet *chosifié* ». Selon lui, il y a encore au cinéma (après les trois premiers modes d'apparition déjà énoncés) un autre choix envisageable quant à l'objet qui a été élu : « ne plus le figurer comme ob-jet, mais tâcher de l'évoquer comme chose, comme un fragment de réel, de ce que nous ne pouvons connaître ni comprendre, de ce qui est "impossible"²⁴ ».

- 20 Élever un objet au statut de « chose », cela consiste avant tout à le retirer du système utilitaire des objets : une « chose » n'a pas de nom, pas de définition, on ne peut que la regarder, la décrire à la rigueur (et encore, ce n'est pas là chose facile), elle est simplement là, devant soi, d'une présence indiscutable, muette et immobile. La « chosification » fonctionne comme une épuration - épuration formelle (plastique) de l'objet en direction d'une forme pure ou parfois d'une non-forme, de l'informel²⁵. Voilà qui s'applique parfaitement à notre cube bleu, « objet » on ne peut plus indéfinissable, d'une forme des plus épurées et d'un usage (ou signification) des plus obscur(e)s. Objet ne participant pas de notre monde « réel ». Objet de l'inconscient²⁶.
- 21 Pour finir, j'aimerais revenir sur ce qui a pu motiver le choix de ces objets puisque, nous l'avons vu, il ne s'agit pas d'objets utiles (la clé bleue n'ouvre rien, la boîte bleue ne contient rien), mais d'objets purs, de choses ; par conséquent Lynch aurait pu choisir pour son film bien d'autres objets tout aussi insignifiants²⁷. Alors, pourquoi une clé et une boîte ?

Fig. 9

John William Waterhouse, *Pandora*, 1896

- 22 Commençons par la boîte : pour la création de cet objet - de cette « chose » - Lynch s'est inspiré principalement de deux autres boîtes : l'une est issue de la mythologie grecque,

l'autre du cinéma noir. Je pense qu'au vu de ce film, on ne peut s'empêcher d'associer la boîte bleue à la célèbre et non moins tragique *boîte de Pandore* (fig. 9). Selon le mythe, Zeus remet à Pandore une boîte scellée, contenant tous les maux de l'humanité ainsi que l'Espérance, en lui conseillant bien de ne jamais l'ouvrir ; cédant à la curiosité, Pandore ouvre la boîte et libéra ainsi les fléaux, maladies et malheurs qu'elle contenait. Seule, au fond, demeura l'Espérance. Lorsque Rita, dans *Mulholland Drive*, ouvre la boîte bleue, c'est comme si elle laissait s'échapper le dernier espoir qui est le sommeil dans lequel Diane essaie de noyer sa douleur (celle-ci, ayant déjà libéré tous les maux en commanditant l'assassinat de sa bien-aimée). Une fois la boîte ouverte, Diane se réveille et la clé bleue, posée sur la table, agit comme un boomerang en lui renvoyant à la figure la mort de Camilla : plus aucune échappatoire à l'horreur de son acte, plus aucun espoir... si ce n'est la mort, par le suicide.

- 23 Notons qu'une scène, dans le rêve, est également liée au sommeil et au réveil : lorsque Rita tente de se remettre de son accident en s'allongeant pour dormir ; mais à son réveil elle se rend compte qu'elle est tout aussi perdue qu'auparavant, et notamment qu'elle n'a pas retrouvé la mémoire ; désespérée, elle dit à Betty : « je croyais qu'à mon réveil... je croyais que le sommeil suffirait ». Pour bien comprendre le sens de cette réplique, il faut la replacer dans la bouche de Diane (qui est en train de rêver la scène), car c'est bien elle, Diane Selwyn, qui est désespérément perdue depuis qu'elle sait que Camilla est morte : elle aussi a tenté de se réfugier dans le sommeil, mais en vain, puisqu'à chaque réveil, elle se rend compte que rien n'a changé : la clé bleue est toujours là, posée sur sa table basse, comme le témoin monstrueux de son acte irréparable.

Fig.10.

10a. Une femme ouvrant la boîte, image du film *Kiss me Deadly* de Robert Aldrich ;

10b. Dans la boîte, image du film *Kiss me Deadly* de Robert Aldrich ;

10c. Une femme ouvrant la boîte, image du film *Kiss me Deadly* de Robert Aldrich

- 24 La seconde référence, issue du cinéma noir, est à chercher dans un film qui a souvent inspiré Lynch : *En Quatrième vitesse* (*Kiss me Deadly*)²⁸ de Robert Aldrich. Alors que le roman dont le film est adapté avait pour objet un trafic de drogue, Aldrich lui substitue une boîte mystérieuse. L'un des personnages évoque à son sujet la mythologique boîte de Pandore : la curiosité de son interlocutrice la pousse justement à réitérer la fable en ouvrant la boîte d'où jaillit une lumière irradiante et tout le décor sombre dans un déluge de flamme (fig. 10). Cette boîte de Pandore au contenu on ne peu plus infernal fait basculer le film dans une toute autre dimension... Que contient-elle ? Le film s'inscrivant dans le contexte de la guerre froide, c'est la menace nucléaire qui nous vient immédiatement à l'esprit ; mais, hormis cette explication rationalisante, de même que l'obscurité de la boîte bleue de *Mulholland Drive*, la lumière aveuglante de cette boîte-ci renvoie symboliquement au vide de la mort et de la destruction.
- 25 Et puis, il y a la clé. Celle-ci fait avant toute référence à un genre cinématographique : la clé en effet (autant que le téléphone²⁹) est l'un des premiers vecteurs du film noir, ce genre dont au regard duquel *Mulholland Drive* (à la suite de *Lost Highway*) peut être interprété comme à la fois l'hommage, le fantasme, la (re)définition, le dépassement, etc. ; dans le sens où Lynch le déconstruit afin d'en faire ressortir l'essence. Mais ce choix de la clé doit surtout être reconsidéré en fonction de l'ensemble du film qui est un film à clés³⁰ dont peut-être seul l'auteur connaît le secret... et encore. Mais peu nous importe cela, puisque la véritable clé du film est multiple : elle se trouve à l'intérieur de chaque spectateur, à l'image de la « clé des songes » - chaque spectateur qui, à la sortie

du film, se retrouve dans la même situation que la dormeuse (on y revient) qui, à son réveil, tente de rassembler les fils de son rêve...

NOTES

1. Précisons que la peinture peut, elle aussi, se définir comme un art indiciel, mais d'une toute autre manière : ce n'est plus l'objet peint (le modèle) qui s'empreint immédiatement sur la toile, mais le sujet, autrement dit le peintre lui-même dont la toile recueille les traces du pinceau, les gestes, les caresses, les griffures, etc.
2. Rosalind Krauss, « Notes sur l'index », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 69.
3. Cf. Étienne Souriau, in *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953, p. 8.
4. J'avoue ici schématiser pour la clarté de mon propos : contrairement au mot « pomme » qui ne diffère jamais de lui-même (si ce n'est par la police que l'auteur ou l'éditeur aura choisie) et qui, par conséquent, fait appel à l'imaginaire du lecteur, l'image de la pomme, elle, est entièrement déterminée par le modèle dont elle est l'empreinte (variété, forme, couleur, éclairage, etc.) ; elle est donc toujours bien plus qu'une pomme : elle est « cette » pomme, ici et maintenant.
5. Plus encore, car l'écriture est un système de représentation qui est lié au « temps » (temps de l'écriture, temps de la lecture), ce qu'est le cinéma, contrairement à la photographie qui, elle, est liée à l'« instant » (il y a, bien sûr, des artistes qui se sont interrogés sur le temps et la durée photographiques : je pense notamment aux *Theaters* d'Hiroshi Sugimoto qui, du reste, sont intimement liés au cinéma).
6. Cf. Jacques Aumont, « L'Objet cinématographique et la chose filmique », in *Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps)*, Cinémas, Volume 14, numéro 1, Automne 2003, pp. 179-203.
7. Cf. Idem.
8. Cf. Idem : « L'objet est tout autant, quoique plus souterrainement, le lieu de la picturalité cinématographique ; comme toute mise en scène, celle-ci est théâtre et peinture à la fois - mais l'objet concrétise, force, coagule cette picturalité ».
9. Cf. sa métaphore du canard : « J' imagine un canard quand je travaille sur un film ou quand je peins. Car quand on observe un canard, on voit des choses bien précises. On voit un bec. Et le bec a une texture donnée, une longueur donnée. Ensuite, on voit une tête dont les plumes ont une texture et une forme données [...]. La texture du bec, par exemple, est très lisse. Elle recèle des détails très précis [...]. Les pattes sont plus grandes et caoutchouteuses. [...] Et puis, le corps est énorme. Mais il est plus doux. Sa texture est moins détaillée [...]. Mais la clé de tout le canard, c'est l'oeil et l'endroit où il se situe. Il est forcément placé dans la tête [...]. S'il était sur le bec ce serait trop chargé, trop lourd, ça ne rendrait pas si bien. S'il était au milieu du corps, il serait perdu. Il est placé sur la tête pour être mis en valeur, comme un bijou. L'oeil est parfaitement isolé et très bien disposé. Donc quand on travaille sur un film, souvent on a le bec, les pattes, le corps, tout... Mais l'oeil du canard, c'est une scène particulière du film. [...] N'importe qui peut faire du cinéma, mais trouver le ton juste ["the sense of place"] c'est excitant... et on le trouve en soignant les détails. [...] S'ils ne sont pas justes, ça fiche toute l'atmosphère en l'air. Donc, si le son, la musique, la couleur, la forme, la texture... si tous ces éléments sont exacts, et qu'une femme a un certain regard et dit le mot juste, alors là on est parti, on est au paradis ! Mais tout

dépend des petits détails ». David Lynch, in Guy Girard, *Don't Look At Me*, Cinéaste de notre temps, La Sept/INA/Art Production, 1989.

10. David Lynch (scénario & réalisation), *Mulholland Drive*, avec Naomi Watts, Laura Elena Harring & Justin Theroux, États-Unis, 2001. Il y a bien d'autres exemples auxquels j'aurais pu faire référence : je pense notamment au monolithe noir de 2001 (Stanley Kubrick), aux clés d'hôtel dans *Identity* (James Mangold), au jeu d'objets hétéroclites de *Paycheck* (John Woo), etc.

11. Ce désir de recommencer tout à zéro s'exprime très clairement lorsque Diane, peu de temps après son réveil, victime d'une hallucination, aperçoit Camilla et s'exclame : « tu es revenue ! ».

12. Il y a bien une tentative de meurtre dans le rêve, la nuit, sur la route de Mulholland Drive, mais tout échoue au dernier moment grâce à un accident improbable en forme de *deus ex machina*. Dans une scène ultérieure, le tueur et un autre personnage tiendront d'ailleurs, à propos de cet « accident », les propos suivants : « un accident comme ça, qui aurait pu le prévoir ? » ; « inimaginable, non ? » ; « incroyable ».

13. Dans le rêve, ce n'est pas vraiment de Camilla dont Diane tombe amoureuse, mais d'une Camilla dissociée de celle de la réalité : amnésique suite à son « accident », Camilla (devenue Rita) a perdu avec sa mémoire le côté « star » que Diane déteste (qui a déclenché sa jalousie), ce côté étant incarné par une autre Camilla (« this is the girl »). Pourtant, le nom qu'emprunte Camilla dans le rêve, « Rita », en référence au film de Charles Vidor, *Gilda* (avec Rita Hayworth), n'est pas innocent de la part de Lynch : non loin derrière, demeure l'ombre de la femme fatale.

14. « Le rêve, certainement, est un autre rapport à l'objet, manifeste une autre espèce d'intérêt qui lui est porté (non plus la conscience mais l'inconscient, pour le dire vite) ». Cf. Jacques Aumont, *op. cit.*

15. La dimension irréaliste de la scène est soulignée par la mise en scène (Camilla sort de la voiture comme une poupée désarticulée, chant des grillons, grondement, nuit obscure, lumières de la ville, etc.) : Camilla quitte Mulholland Drive (ce lieu d'où elle n'aurait jamais du revenir) et redescend sur terre, dans le monde des vivants.

16. Il s'agit vraisemblablement de l'argent offert par Diane au tueur pour assassiner Camilla : on peut d'ailleurs reconnaître le sac noir. Ainsi, ce que Camilla a pu sauver de son accident, ce sont les objets liés à son propre assassinat : l'argent et la clé « signal ». Rita hésite un long moment avant d'ouvrir ce sac (la durée est ici démultipliée à l'extrême par le montage), et pour cause : ce sont les moyens (l'argent) et le témoin (la clé bleue) de sa propre mort qu'il contient.

17. Lynch, dans sa mise en scène, prépare le spectateur : en faisant précéder l'apparition de la clé bleue par celle des liasses de billets, il instaure un climat de mystère que vient parachever l'objet extraordinaire (la cerise sur le gâteau). En présence de tout cet argent, la clé, hormis sa couleur et sa forme tout à fait extraordinaire, acquiert un poids considérable dans l'intrigue (autant et même davantage que l'argent).

18. Il est intéressant, ici, de faire le lien avec le concept psychanalytique du « ça », construit par Georg Groddeck et repris par Freud dans l'élaboration des trois instances de la seconde topique (les deux autres étant le Moi et le Surmoi). Le « Ça » représente la partie pulsionnelle de la psyché humaine. Il ne connaît ni normes (interdits ou exigences), ni réalité (temps ou espace) et n'est régi que par le seul principe de plaisir. Il est donc le centre des pulsions qui constituent l'énergie psychique de l'individu. Il est une instance entièrement inconsciente qui agit, par exemple, au coeur du rêve.

19. Le verbe, ici, n'est évidemment pas approprié, puisque nous sommes au-delà ou en deçà de la simple utilisation fonctionnelle de l'objet. Peut-être aurais-je pu dire « actionnée » ou « activée ».

20. C'est sans doute ce ricanement qui explique la scène du rêve où le tueur se ridiculise en assassinant par maladresse trois personnes (plus un aspirateur) au lieu d'une seule. Pour Diane, il s'agit, dans cette scène onirique, de se venger de cet homme qui s'est permis de rire de son malheur.

21. Où alors, on peut imaginer que Betty ait toujours été en possession de cet objet (à son insu), ce cube bleu qui incarne la mort de l'être aimé, comme une réminiscence dont elle ne peut se défaire, qui persiste en elle (dans son rêve) sans qu'elle n'en ait le moindre instant conscience, comme une zone obscure que recèle son apparente joie de vivre exprimée tout au long du rêve.
22. Cette enseigne, mais également la lumière et la fumée bleue qui baignent à certains moments l'intérieur du club, ainsi que cet énigmatique personnage à la perruque bleue, confirment plus qu'il ne faut l'étroite accointance entre la boîte bleue et le club Silencio où l'objet apparaît. Plastiquement, on pourrait même imaginer que l'intérieur du club et l'intérieur de la boîte bleue ne constituent qu'un seul et même espace, un espace de désillusion : désillusion du spectacle cinématographique au Silencio (cf. le discours de l'inquiétant présentateur : « tout ceci n'est qu'un enregistrement [...] ; c'est une illusion ») ; désillusion du rêve (par le réveil) et de tout ce dont il est la réappropriation bienheureuse (principe de plaisir) avec la boîte bleue.
23. Cet appel, Diane y répond dès son réveil (à la fin du film), en se tirant une balle dans la tête.
24. Cf. Jacques Aumont, op. cit.
25. Ces dernières remarques sur l'« objet chosifié » pourraient, selon moi, être reprises au profit d'une possible définition de l'art : pratique qui consiste à transformer les objets en choses (ou oeuvres d'art) ».
26. L'objet peut d'ailleurs être analysé dans les termes suivants : ce serait une porte conduisant (expulsant) le sujet de l'inconscient (le rêve) à la conscience (la réalité, avec sa conscience - ses remords - du meurtre).
27. Selon Jacques Aumont, « plus l'objet est faible par sa charge propre, plus il est "nul", quelconque, plus est fort le pouvoir du cinéaste - lequel atteint, dans la phrase de Godard, au "contrôle de l'univers" ». Cf. Jacques Aumont, op. cit.
28. On sait à quel point ce film a inspiré David Lynch et Barry Gifford pour l'écriture de *Lost Highway*, quatre ans plus tôt.
29. Cf. Dick Tomasovic, *Le Palimpseste noir*, Crisné, Yellow Now, 2002, p. 57.
30. David Lynch, pour l'édition du film en DVD, a d'ailleurs révélé quelques indices intitulés « les 10 clés de David Lynch ».

RÉSUMÉS

Dans *Mulholland Drive* de David Lynch, plusieurs objets – dont une mystérieuse boîte bleue et une (double) clé de même couleur – prennent une dimension irréaliste, fantastique, étrangement inquiétante, par le simple fait de leurs spécificités plastiques. Nous analysons ce phénomène, à partir d'une réflexion de Jacques Aumont sur « L'Objet cinématographique et la chose filmique » : en quoi cette clé et cette boîte bleues lynchéennes peuvent être qualifiées d'« objets plastiques » (que désigne cette expression ?) et comment les spécificités plastiques de ces objets agissent directement et de manière originale sur l'intrigue du film.

INDEX

Thèmes : cinéma

Mots-clés : chose, boîte, clé, signe, rêve, réel

Index géographique : Etats-Unis

Index chronologique : XXe siècle

AUTEUR

PAVEL CAZENOVE

Pavel Cazenove est doctorant à l'université Rennes 2. Il prépare une thèse en arts plastiques (sous la direction de Leszek Brogowski) consacrée au cinéma fantasmagorique. Parallèlement, il développe un projet de film intitulé *Le Cinquième Fantôme*.

pavel.cazenove@voila.fr