



Comment Hollywood figure l'intériorité dans les films “ hollywoodiens ” de David Lynch, *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) et *Inland Empire* (2006)

David Roche

► To cite this version:

David Roche. Comment Hollywood figure l'intériorité dans les films “ hollywoodiens ” de David Lynch, *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) et *Inland Empire* (2006). 2010. hal-00504083

HAL Id: hal-00504083

<https://hal.science/hal-00504083>

Preprint submitted on 19 Jul 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Comment Hollywood figure l'intériorité
dans les films « hollywoodiens » de David Lynch,
Lost Highway (1997), *Mulholland Drive* (2001) et *Inland Empire* (2006)¹

David Roche, Université de Bourgogne

Si certains voient en *Inland Empire* un retour au cinéma expérimental de *Eraserhead* (1976) (Aubron : 12 ; Orr : 38), le dernier film de Lynch s'inscrit clairement, de l'aveu du cinéaste, dans la continuité de *Mulholland Dr.* (Aubron : 12). Les films de Lynch que l'on pourrait qualifier de hollywoodiens, à savoir les commandes produites par des maisons de production hollywoodiennes — *Elephant Man* (1980) par Brooks Films, *Dune* (1984) par De Laurentis —, ne traitent pas de Hollywood et ne se déroulent pas aux Etats-Unis, tandis que les films suivants — *Blue Velvet* (1986), *Wild at Heart* (1990) et *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (1992) — se concentrent sur le *middle America*. C'est avec *Lost Highway* que les récits de Lynch — à l'exception de *The Straight Story* (1999) — s'installent à Los Angeles et c'est dans ce film que l'on aperçoit pour la première fois le célèbre panneau sur la colline de Hollywood. Or, cette localisation, qui aboutit avec *Mulholland Dr.* et *Inland Empire* à une diégétisation du système hollywoodien, n'est pas accompagnée d'un rapprochement financier avec les maisons de production hollywoodiennes. Si *Mulholland Dr.* devait donner lieu à une série pour le réseau télévisuel ABC (Rodley : 266), les trois films ont été financés par des producteurs français. On retrouve cette relation ambivalente à Hollywood, faite de distance et de proximité, dans les propos mêmes du cinéaste qui déclare aimer la ville et le rêve, sa lumière et son passé, tout en soulignant que ce rêve, avec son star système, a aussi de nombreux défauts² ; il compare d'ailleurs sa seule expérience avec un gros budget, *Dune*, à une forme de mort (Rodley : 117, 275).

Nombre d'articles abordent le lien entre *Mulholland Dr.* et l'usine à rêves hollywoodienne. Pour Martha Nochimson, « [l]e destin de “ la fille ” représente le destin de l'industrie » (2004 : 166), son corps la putréfaction (179) d'un système qui use l'espoir et mine la créativité (166), avec ce film dans le film dont le tournage est perturbé par une lutte entre plusieurs factions (175). Todd McGowan estime que *Mulholland Dr.* célèbre la dimension fantasmatique du cinéma hollywoodien (68) tout en critiquant le fait que

¹ Je tiens à remercier Micah Gallo et Berenika Plusa pour avoir répondu à mes questions saugrenues concernant Los Angeles et Łódź.

² In « David Lynch / Londres : Guardian Interview at the National Film Theatre with David Lynch ». DVD 2 de *Inland Empire*.

Hollywood n'a pas assez loin dans le fantasme (80). Selon Debra Shostak, qui essaye de concilier les analyses de Nochimson et McGowan, le film offre une vision de l'inconscient hollywoodien, exposant le matériau refoulé de l'usine à rêves, de sorte que le sujet de désir, Diane Selwyn (Naomi Watts), ne peut pas exister en dehors des conventions narratives et génériques hollywoodiennes. Seul Zachary Baqué a mené un véritable travail de fond sur la représentation de l'espace américain dans l'œuvre de Lynch, avec notamment un chapitre de sa thèse consacré à Los Angeles dans lequel il soutient que la ville tient essentiellement lieu de « simple décor » dans *Lost Highway* mais joue le rôle de personnage dans *Mulholland Dr.*³ (2006 : 81) — Chris Rodley va jusqu'à décrire Los Angeles comme le « personnage principal » du film (267). Le travail de Baqué se place « dans une perspective interne au texte, sans utiliser la connaissance encyclopédique ou pragmatique, mais plutôt le jeu du signifié du nom des lieux » (2006 : 54), si bien qu'il aborde les niveaux figuratif, discursif et sémiotique dans son chapitre sur Los Angeles (2006 : 68-82). Or, je souhaiterais ajouter à l'analyse de Baqué un travail sur la topographie de Los Angeles que Lynch semble avoir du mal à séparer de Hollywood : « Los Angeles, c'est bien plus que Hollywood, mais Hollywood y joue effectivement un rôle important » (Rodley : 273, je traduis). L'étude qui suit propose ainsi de mettre en regard les représentations de l'espace, du rêve et du système hollywoodiens, qui sont très clairement liés dans l'esprit du cinéaste, et de voir comment elles sont fortement mises à contribution dans la structure de ces trois films comme matière pour figurer une intériorité toute subjective.

***Lost Highway* : à la marge de Hollywood**

Si *Lost Highway* se déroule à Los Angeles et ses environs, Hollywood n'est que très peu visible dans le film et tient principalement lieu de décor. La plupart des scènes sont en intérieur, avec comme extérieurs principaux Mulholland Drive et le désert. Dans les trois plans d'ensemble de la ville [72:00, 77:20], forme d'ouverture par rapport à la première partie du film centrée sur la maison des Madison (Baqué 2006 : 75), le célèbre *smog* (brouillard de pollution) recouvre presque entièrement le nord de Los Angeles, à l'exception des sommets des collines qui délimitent le nord et l'est de l'agglomération, ce qui, paradoxalement, ne fait que renforcer l'atmosphère étouffante de *Lost Highway*. Lors de la première scène de poursuite, à la fin de laquelle Mr. Eddie (Robert Loggia) passe à tabac un conducteur irrespectueux du code de la route, la « mise en cadre », faite de plans souvent plongeants sur

³ Ce chapitre a été publié sous forme d'article dans *Écrire la ville* (2005 : 133-44).

la route et les collines, n'exploite pas les nombreux points de vue sur l'agglomération qu'offrent les 39 kilomètres de la sinueuse Mulholland Drive du haut des collines au nord de Hollywood [60:50]. Si le désert pourrait évoquer au spectateur familier avec la géographie du sud de la Californie la Vallée de la Mort (Astic : 6 ; Baqué 2006 : 125) ou le désert des Mojaves tout près, l'ouverture proposée n'est que spatiale ; le désert « est lieu d'indétermination » (Astic : 112) et donne lieu à « un processus d'abstraction corporelle », hérité du cinéma européen, qui met en valeur les personnages comme abstractions physique et mentale (Baqué 2006 : 126).

Les adresses des principaux lieux sont mentionnées par Renee/Alice (Patricia Arquette), à l'exception de celle de la famille Dayton qui est donnée par le personnel de la prison ; les repères spatiaux sont donc associés aux figures féminines ou à la loi, et non aux personnages masculins désorientés que sont Fred Madison (Bill Pullman) et Pete Dayton (Balthazar Getty). Les Madison habitent sur Hollis près de l'Observatoire [21:20], la famille Dayton sur Garland Avenue [51:00], le garage d'Arnie (Richard Pryor) au coin de Fifth [74:50], l'hôtel Starlight sur Sycamore [84:35] et la maison d'Andy (Michael Masee) à Deep Dell Place [91:45]. Ces noms de rues existent bel et bien mais ne correspondent pas toujours aux rues réelles, notamment Garland qui est au sud de Hollywood et au nord de *downtown* Los Angeles, alors que la vallée de San Fernando, que le scénario donne comme lieu de résidence des Dayton, se situe au nord de l'autre côté des collines. Les collines constituent donc l'axe qui sépare les doubles, Pete et Fred, tandis que la délocalisation de Garland suggère que la seconde partie du film se replie littéralement sur la vallée de San Fernando. Les seuls plans d'ensemble de la ville offrent d'ailleurs des mouvements panoramiques, latéral pour le premier, ascendants pour les autres, allant de Hollywood au sud vers la vallée de San Fernando au nord. L'usage que fait le film de la topographie de Los Angeles distingue aussi deux pôles socio-géographiques selon l'axe nord-sud : au nord, la vallée de San Fernando qui ressemble effectivement à une « banlieue proprette très *middle-class* » (Baqué 2006 : 57), alors que le scénario indique que les Dayton appartiennent à la classe ouvrière ; au sud, les collines de Hollywood, qui sont associées aux autres personnages, aisés, corrompus ou dangereux. C'est littéralement Hollywood, représenté métonymiquement par Mr. Eddie et Alice, le gangster et la femme fatale stéréotypés de film noir (Astic : 107), qui menace Pete Dayton, l'attirant dans les collines et le crime, et c'est donc par métonymie que Hollywood devient « ville-personnage » dans la seconde partie du film, bien qu'à un degré moindre que dans *Mulholland Dr.*

Rien d'étonnant, donc, à ce que le premier plan où l'on aperçoit les lettres iconiques de la colline de Hollywood soit un gros plan de Pete Dayton quand il assiste au passage à tabac du conducteur anonyme [62:15]. Elles apparaissent ensuite dans deux autres plans, dont un plan américain quand Mr. Eddie et ses hommes retournent à leur voiture [63:15]. La valeur iconique de ce panneau est telle qu'il est immédiatement identifiable même en arrière-plan flou, mais ce n'est bien entendu que le spectateur qui l'identifie, et non les personnages qui ne s'y intéressent pas — Pete ne s'intéresse d'ailleurs ni à l'industrie du cinéma, ni à ses mythes, du moins pas directement. L'écriteau n'est là que pour estampiller la scène de l'intertexte hollywoodien : Pete, le rebelle à la James Dean⁴ (Nochimson 1997 : 215), a été arraché d'un univers plus proche de celui du *teen flick* par le gangster excentrique. Au vu de notre étude de la topographie de la ville, ces plans semblent confirmer que Pete ne voit ni le danger venir de Hollywood, ni son propre statut de cliché hollywoodien. En effet, la seconde apparition du panneau, bien plus furtive — on ne l'aperçoit qu'un instant en bas de l'écran à droite —, a lieu lors du premier panoramique de la ville qui est justement un mouvement du sud-est vers le nord-ouest juste après ce « moment magique » qu'est la rencontre de Pete et Alice.

Ces plans fonctionnent aussi comme des synecdoques d'un film qui se déroule à la marge de Hollywood. En effet, après la scène sur Mulholland Drive, Mr. Eddie propose à Pete un film pornographique en cassette vidéo [64:20] et Pete apprend par la suite qu'Andy fait des films pour Mr. Eddie [86:50]. Alice représente alors le stéréotype de la fille prise au piège par l'industrie pornographique alors qu'elle cherchait du travail [87:15]. *Lost Highway* ne vise aucunement à attaquer l'industrie pornographique ; il ne fait que recycler les clichés qui y sont associés afin d'exprimer un trouble tout intérieur. L'industrie pornographique de la partie du film concernant Pete et Alice n'est qu'une variation, plus étoffée et plus grotesque, sur le thème des cassettes vidéos trouvées par Renee [9:25]. On passe d'une situation où Fred et Renee contemplent leur propre intimité alors qu'ils ne font que « dormir » [21:10] à une autre où un public assiste à une projection privée d'un film pornographique dans lequel joue Renee [119:40]. Déplacement, donc, de la culpabilité de Fred, dont la cassette vidéo constitue la preuve [39:50], vers une industrie pornographique corrompue et associée par métonymie à Andy et Mr. Eddie/Dick Laurent, dont la culpabilité est elle aussi avérée par le film que lui montre le Mystery Man [119:25]. D'où la remarque de Dick Laurent : « Vous et moi, Monsieur, on sait être bien plus affreux que ces fils de putes, pas vrai ? » [60:30] L'imagerie hollywoodienne de la seconde partie du film n'est que l'expression, le reflet du trouble intime

⁴ La référence à James Dean lie d'ailleurs Pete à Fred qui habite près de l'Observatoire, une référence assumée de la part des scénaristes à *La Fureur de vivre* (Nicholas Ray, 1955) (Astic : 79).

du couple de la première partie du film, qui fait donc retour. Pete qui découvre l'image d'Alice dans un film pornographique [98:10], c'est Pete face à la culpabilité de Fred. Déplacement de l'intérieur vers l'extérieur que l'on retrouve dans les deux plans d'ensemble donnant à voir la ville recouverte du *smog*, qui rappelle la mystérieuse fumée dans la demeure sombre des Madison [16:55] et annonce le sable tourbillonnant dans le vent quand Alice et Pete font l'amour dans le désert [109:25]. Le passage de la vie close à la ville ouverte, comme de la cassette vidéo à la projection, n'est donc qu'un leurre et l'on ne peut qu'abonder dans le sens de Guy Astic lorsqu'il conclut que « *Lost Highway* filme le repli sur soi et les débordements de la vie intérieure en intensifiant, jusqu'à les brouiller, les rapports entre intériorité et extériorité. » (59)

***Mulholland Dr.* : Hollywood, du cadre aux quadrillages**

Mulholland Dr. porte le nom de la route aperçue dans *Lost Highway* de jour, cette fois-ci de nuit [2:30, 122:50], prenant le contre-pied du précédent film hollywoodien de Lynch : la nationale perdue, potentiellement introuvable, fait place à une route célèbre dans l'imaginaire hollywoodien (Rodley : 268). Le film se déroule entièrement à Los Angeles et principalement à Hollywood, avec de nombreux intérieurs et plusieurs extérieurs souvent de nuit. L'abréviation du mot « *drive* » dans le titre renvoie au panneau plutôt qu'au mot. Or, contrairement à *Lost Highway*, les indications de lieu sont plus souvent visuelles que verbales, avec des panneaux de rues au début du film — Mulholland Drive [2:15], Franklin Avenue [6:55] et Sunset Boulevard [7:30] —, des écriteaux avec adresse — Winkie's sur Sunset Boulevard [11:10] — ou sans — le Banks Huntley Building [26:40] et Hoffs [42:55] qui sont de vrais lieux. Certains lieux demeurent indéterminés, e.g. le bâtiment gris en centre ville où Joe Messing (Mark Pellegrino) assassine Ed (Vincent Castellanos) [34:45], le Park Hotel [55:25] et le Silencio [100:30].

Les plans d'ensemble de l'agglomération de Los Angeles, que nous offre le film dans les premières scènes qui ont justement lieu sur Mulholland Drive, sont plus directement liés à un personnage que dans *Lost Highway* : la mystérieuse brune qui se nommera Rita (Laura Harring). Le premier, un travelling de gauche à droite, semble suivre le parcours de la limousine sans pour autant en imiter le caractère sinueux [3:05]. Après l'accident de voiture, la scène offre d'abord des plans subjectifs de la ville montés en champ/contrechamp pour évoquer la perception déséquilibrée de la brune [6:05], puis des plans plus larges du personnage de dos avec les lumières de la ville en arrière-plan [6:30], et enfin un plan plongeant vraisemblablement subjectif pas suffisamment large pour circonscrire la totalité de

l'agglomération [6:50]. Lorsqu'on retrouve la limousine dans la seconde partie du film, avec cette fois-ci Diane Selwyn (Naomi Watts) comme passager, le travelling latéral a disparu [122:50]. Les lumières de la ville n'apparaissent alors qu'en arrière-plan des gros plans de Diane, qu'elle soit seule ou accompagnée de la brune Camilla Rhodes (Laura Harring), tandis que la maison sert d'arrière-plan à Adam Kesher (Justin Theroux) et sa mère Coco (Ann Miller) [125:10]. On constate qu'il y a donc opposition entre, d'une part, les jeunes femmes et Adam, et, d'autre part, le début du film où la brune fait face à la ville seule, et la seconde partie du film où la ville constitue un arrière-plan aux deux femmes. D'une certaine manière, Betty Elms (Naomi Watts) fait elle aussi face à la ville quand elle arrive à l'aéroport de Los Angeles, LAX, par le biais d'un contrechamp sur l'affiche très kitsch « Welcome to Los Angeles » qui suit le mouvement descendant de l'escalateur sur lequel elle se trouve [17:30]. Il y a également une opposition entre le personnage d'Adam de la seconde partie du film et celui de la première, dans laquelle on l'aperçoit brièvement avec l'agglomération qui s'étend en contrebas quand il rentre chez lui de jour [46:35]. Ces renversements ville/collines sont d'ailleurs annoncés très tôt dans le film quand les policiers, qui font d'abord face à l'accident avec la ville en arrière-plan [8:20], font ensuite face à la ville [9:00] ; là aussi, l'utilisation du champ/contre-champ finit par conférer à la ville la dimension d'un personnage mystérieux. Les avant-derniers plans du film offrent un nouveau renversement avec ces gros plans surexposés de Betty et Rita en blonde en surimpression sur un plan général du centre ville de Hollywood [135:35] ; les points de repère, le Egyptian theater à droite (et donc à l'est) et le Hollywood Roosevelt Hotel à gauche (et donc à l'ouest), permettent de déterminer l'angle de prise de vue et d'affirmer que les collines sont en arrière-plan. Récapitulons : Rita fait face à la ville ; les policiers tournent d'abord le dos à la ville, puis lui font face ; Betty fait face à l'affiche ; Adam tourne le dos à la ville ; Diane et Camilla tournent le dos à la ville, tandis que Adam fait face à la ville ; Betty et Rita tournent le dos à Hollywood et aux collines. Ces renversements jouent donc un rôle structurant dans le film : basés sur des oppositions — ville/collines, masculin/féminin, etc. — et liés à une certaine violence — l'accident, l'humiliation d'Adam qui est filmé en plongée quand il repart dans sa voiture [49:40], l'humiliation de Diane —, ils aboutissent à une fusion (personnages féminins + ville + collines) marquée par la surimpression.

Baqué remarque que, « [s]i la tradition européenne [notamment Baudrillard dans *Amérique*] voit en Los Angeles l'actualisation du désir américain d'expansion horizontale, Lynch en révèle la dimension verticale » (2006 : 72). En effet, ces diverses scènes opposent aussi l'horizontalité (les plans de la ville) à la verticalité (les collines et l'escalateur). La

violence liée à Mulholland Drive ramène systématiquement les personnages vers l'horizontalité de Los Angeles : la brune, dont la limousine gravissait la colline, redescend vers la ville à pied ; Betty descend l'escalateur ; Adam se fait mettre à la porte de sa maison et devra loger dans un hôtel miteux du centre ville ; Diane, après la soirée *glamour* chez Adam, se rend au Winkie's sur Sunset Boulevard [130:30], dont la valeur symbolique au niveau extrafilmique est significative, puisque Lynch explique qu'autrefois les figurants faisaient la queue au coin de la rue le matin dans l'espoir de trouver du travail (Rodley : 277) — on pense bien sûr à Diane qui a obtenu des petits rôles grâce à Camilla [128:25].⁵ On retrouve l'opposition horizontalité/verticalité dans les deux plans des gratte-ciels du centre ville de Los Angeles : le premier un travelling de droite à gauche, le second une plongée verticale qui ne permet pas de saisir le centre ville dans son ensemble [26:20]. Les deux mouvements de caméra tracent deux axes perpendiculaires aux niveaux de l'angle — le premier plutôt horizontal, le second vertical — et de l'écran — le premier de droite à gauche, le second de bas en haut. Les deux travellings aériens sur la colline de Hollywood tracent également des droites perpendiculaires. Le premier est un travelling avant qui suit l'arrivée de Betty [19:05], tandis que le second, qui précède la scène dans laquelle Betty répète avec Rita, est un travelling de la droite vers la gauche [66:25], comme le premier plan du centre ville de Los Angeles de jour. Ces plans aériens évoquent effectivement des dangers inconnus (Nochimson 2004 : 168), mais pour Baqué, « les deux plans sur les lettres de Hollywood [...] inscrivent le désir morbide de cinéma de Betty, son attraction irrésistible vers un centre imaginé du septième art, sur l'écran de la fiction » (2006 : 80). Contrairement à *Lost Highway*, ce n'est donc pas la « mise en cadre » mais « la mise en chaîne » qui associe le panneau à un personnage. Le travelling latéral indique que le panneau n'a pas valeur de texte mais plutôt d'icône, tout comme le titre *Mulholland Dr.*, mais il imite également le mouvement est-ouest que Diane a parcouru pour aller de l'Ontario à Hollywood [25:10], de la même manière que le premier travelling frontal suit le trajet parcouru par Betty depuis l'aéroport LAX au sud de Hollywood. Comme le plan de Los Angeles qui suivait le parcours de la limousine au début du film, ces travellings reflètent le mouvement à la fois spatial et intérieur d'un personnage.

Mulholland Dr. est structuré non seulement par l'horizontalité et la verticalité associées à Los Angeles, mais aussi par des axes parallèles ou perpendiculaires qui sont liés au quadrillage de la ville ainsi qu'aux trois personnages principaux. La mystérieuse brune est d'abord associée à Mulholland Drive, puis aux panneaux de Franklin et Sunset ; les deux

⁵ Autre basculement du vertical vers l'horizontal : Diane qui chevauche Camilla lors de leurs ébats [116:50], puis se trouve couchée seule à se donner du plaisir solitaire [120:35].

dernières occurrences sont d'ailleurs symétriques, les mouvements de caméra permettant à la « mise en cadre » de passer, dans un premier plan, du premier panneau au personnage, puis, dans un second plan, du personnage au second panneau. Si l'on peut arguer de la valeur mythique de Mulholland Drive et de Sunset Boulevard, ainsi que de la valeur intertextuelle de Sunset en référence à l'un des films préférés de Lynch (Rodley : 71), *Boulevard du crépuscule* (Billy Wilder, 1950), Franklin ne sollicite pas une connaissance spectatorielle hollywoodienne. Baqué note que Mulholland et Sunset sont parallèles (2006 : 149-50). Or, il me semble que Franklin a été, en partie, choisie⁶ parce qu'elle est parallèle aux autres, de sorte à ce que la brune soit clairement associée à un axe est-ouest alors même qu'elle se déplace du nord vers le sud.

Baqué remarque que « [d]ans *Mulholland Dr.* [les adresses] servent avant tout à donner une direction » (2006 : 57). Effectivement, c'est le trajet parcouru qui prime, et donc l'axe plutôt que le point. Mulholland Drive est d'ailleurs le seul nom de rue que prononce la brune, en tant que Rita [45:25], puis en tant que Camilla [122:25]. Betty, quant à elle, est associée à des noms de rue qu'elle prononce : elle dit au taxi de l'emmener à Hayvenhurst [18:35] et trouve Sierra Bonita, l'adresse de Diane Selwyn, sur la carte de Hollywood [59:25]. Les deux rues mentionnées par Betty existent bel et bien, seulement *Mulholland Dr.* déplace Hayvenhurst comme *Lost Highway* déplace Garland. Il est certain que la morphologie du nom y est pour quelque chose : *haven* en anglais signifie refuge, tandis que *hurst* évoque aussi bien *hurt* (souffrance, souffrir) en anglais que *Herz* (cœur, courage) en allemand. L'appartement de Aunt Ruth (Maya Bond) représente bien un lieu dans lequel la brune trouve refuge, et Betty et Rita vont s'aimer. Mais il me semble que le déplacement topographique est tout aussi significatif : la vraie Hayvenhurst se trouve de l'autre côté de la colline, au nord de Hollywood, tandis que le film la situe à Hollywood près de Franklin et Sunset. Autrement dit, sur la carte de Los Angeles, l'appartement de Ruth serait à peu près symétrique à la maison de Diane à Sierra Bonita par rapport à l'axe que constitue Mulholland Drive. Le déplacement opéré par le film constitue donc un déni de la place centrale de Mulholland Drive que lui attribue pourtant le titre du film, et donc un déni d'une éventuelle symétrie, par exemple, entre ce que l'on considère généralement comme étant les deux parties du film. Alors que la seconde partie de *Lost Highway* se replie dans la vallée de San Fernando, la première partie

⁶ Dans l'imaginaire américain, le nom évoque, bien sûr, Benjamin Franklin, dont l'une des images les plus célèbres est celle de la clé sur le cerf-volant. La clé est un motif important dans *Mulholland Dr.*, tandis que l'électricité est une constante chez Lynch depuis *Twin Peaks*, le cinéaste associant l'électricité aux connexions nerveuses du cerveau. In « David Lynch / National Film Theatre : Guardian Interview with David Lynch at the National Film Theatre » [DVD 2, 6:40].

de *Mulholland Dr.* se replie sur Hollywood, avec la colline d'un côté, et le centre ville de Los Angeles de l'autre.

Betty serait, par ailleurs, associée à un axe nord-sud : les vraies Hayvenhurst et Sierra Bonita sont parallèles entre elles, et perpendiculaires aux rues associées à la brune ; elles sont aussi parallèles à North La Brea Avenue, sur laquelle se trouve Hoffs, ce qui renforcerait l'hypothèse émise par certains internautes que Laney, la prostituée blonde coupée au carré (Rena Riffel), représente une double de Betty/Diane⁷. Pourtant, au niveau de ses déplacements spatiaux, Betty se rend à deux reprises à des lieux associés à un axe est-ouest : le premier est justement le Winkie's de Sunset [50:40], le second le studio Paramount dont la Bronson Gate se trouve sur Melrose Avenue [70:30]. Or, c'est l'enquête sur l'identité de Rita qui conduit les deux femmes à Winkie's et c'est justement là qu'elles apprennent qu'un accident a bien eu lieu sur Mulholland Drive [51:25]. Cette scène représente ainsi l'intersection entre les deux axes associés à Rita et à Betty et condense trois scènes successives dans la seconde partie du film — du coup de fil de Camilla l'invitant à Mulholland Drive à la rencontre avec l'assassin Joe Messing (Mark Pellegrino) chez Winkie's [121:30] — où Diane opère un va-et-vient sur un axe nord-sud. L'audition, quant à elle, représente l'aboutissement du voyage est-ouest de Betty, mais aussi de sa rencontre ratée avec Adam. L'association de l'axe est-ouest avec Rita constitue ainsi un déni à plusieurs niveaux : déni des déplacements spatiaux de Diane mais aussi de Rita, puisque l'accident la conduit à abandonner l'axe est-ouest pour suivre l'axe nord-sud, alors que, dans la seconde partie du film, Camilla fait le trajet inverse, du sud vers le nord ; déni, donc, de la réussite de Camilla, dont la preuve est apportée à Mulholland — un invité remarque que Camilla était « super » dans *The Sylvia North Story* [127:35] ; déni de la relation qu'entretient les deux blondes avec l'axe est-ouest, Betty qui est venue du Canada, Diane qui a commandité l'assassinat de Camilla au Winkie's sur Sunset.

Déni, enfin, de la place centrale que tient Adam, le rival de Diane, dans la première partie du film, déni tel que les critiques le relèguent souvent à une place secondaire alors que la première partie du film invite clairement à s'identifier au cinéaste ; Lynch lui-même sympathise avec les tourments qu'endure son personnage (Rodley : 275). Alors qu'Adam habite sur Mulholland Drive et serait donc associé au même axe que Camilla, ses déplacements dans la première partie du film l'associent à un axe nord-ouest, condensant ainsi les lieux associés à Betty et les déplacements de Diane. Personnage que l'on voit trois fois au

⁷ Voir l'interprétation du deuxième indice de Lynch <<http://www.mulholland-drive.net/studies/10clues.htm>>.

volant de sa voiture [44:30, 49:40, 61:55], Adam opère un va-et-vient entre deux pôles : les gratte-ciels du *downtown*, son domicile sur Mulholland Drive, l'hôtel miteux de Cookie's en centre ville dont le nom, le Park Hotel, rappelle des hôtels beaucoup plus prestigieux de la région [55:25], et le corral du Cowboy au canyon de Beachwood dans les collines au nord de Hollywood [58:30]. Comme dans *Lost Highway*, la verticalité a « également la vocation d'établir une hiérarchie sociale des personnages. » (Baqué 2006 : 74) Les gratte-ciels représentent le pouvoir financier qui intervient dans le film et la vie d'Adam, et contraste donc avec le bâtiment gris dans lequel se trouve le bureau d'Ed [34:45]. L'hôtel en centre ville évoque un milieu social plus modeste que celui des collines. Quant au canyon de Beachwood, il représente la frontière du *Far West*, comme le suggèrent les plaisanteries d'Adam [58:20]. D'ailleurs, le premier plan de l'agglomération, qui ouvre le récit d'Adam, donne l'impression que la ville s'arrête aux collines ; légèrement en plongée, avec les collines et les montages en arrière-plan, il ne permet pas de voir que la ville se poursuit au-delà. Or, c'est bien à Beachwood que se termine le cheminement d'Adam quand il accepte de laisser le Cowboy « conduire la carriole » [65:10]. Le film ne donne pas à voir Adam se rendant au studio où il fait son casting ; c'est Betty qui nous y mène et on y trouve Adam assis [80:00], comme lorsqu'on le voit pour la première fois attendant l'arrivée des frères Castigliani [26:50]. Les décors muraux du studio, avec des immeubles illuminés, déclinent les trois espaces socio-géographiques qu'il a parcourus : les grands espaces derrière l'actrice faisant le casting, les immeubles derrière Betty, l'usine et les *brownstones* derrière Adam [79:45].

Alors qu'une rencontre entre Betty et Adam paraît inévitable, les agents de casting souhaitant présenter Betty au cinéaste à la mode [78:40], leurs trajectoires narratives ne font que se frôler (Nochimson 2004 : 172) et sont donc maintenues parallèles, ce que soulignent les zoom-avants sur les visages de Betty et d'Adam montés en champ/contre-champ. Or, le plateau de tournage dans la seconde partie du film est bien le lieu où les trois personnages sont réunis pour la première fois dans une scène qui conjugue plusieurs renversements sur le mode de la répétition avec différence [108:00] : le champ/contre-champ sépare Diane d'un côté, et Adam et Camilla de l'autre, et souligne cette fois-ci la prise de conscience qu'Adam est un rival ; Adam est au volant d'une voiture, mais cette fois-ci avec Camilla comme passagère ; l'arrière-plan de Diane représente un quartier urbain plus modeste, avec un panneau « Repairs Radio T.V. » dans une fenêtre, bâtiment dans lequel pourrait vivre ou travailler le personnage secondaire qu'elle incarne, vêtue d'une robe grise peu reluisante, tandis que l'arrière-plan du couple *glamour* ressemble à des gratte-ciels, les associant donc au pouvoir. J'ai parlé de déni car, dans la première partie du film, la « mise en cadre » avait déjà

lié Betty et Adam avec les travellings de la droite vers la gauche décrits ci-dessus, alors que la brune était associée à un travelling de la gauche vers la droite. Les trois personnages sont, bien entendu, liés par le titre du film : si Rita, Betty, Camilla et Diane prononcent les mots « Mulholland Drive », c'est Adam qui y vit, et c'est d'ailleurs le second lieu dans lequel les trois personnages sont réunis. Enfin, dans la première partie du film, la « mise en chaîne » permet à la fois de séparer les histoires de Betty et Rita, d'un côté, et d'Adam, de l'autre, grâce au montage en parallèle, mais aussi de les lier, avec notamment ces fondus enchaînés qui passent souvent par un motif visuel « profilmique » dont la valeur iconique hollywoodienne est attestée aussi bien par le premier plan du panneau de la colline de Hollywood, que par l'affiche à l'aéroport et certaines affiches de *Mulholland Dr.* : il s'agit des rangées de palmiers qui bordent les rues et accentuent aussi bien le quadrillage horizontal que la verticalité de l'agglomération de Los Angeles.

On les aperçoit à quatre reprises. La première fois, les palmiers forment une rangée diagonale quand la brune descend Franklin [7:15]. Les trois autres occurrences n'incluent aucun personnage : le premier suit le plan du vieux couple (Jeanne Bates et Dan Birnbaum) dans leur taxi et précède le travelling frontal sur Hollywood [19:00] ; le second est inséré entre des plans rapprochés d'Adam et de Betty [45:10] ; le troisième se trouve quand Betty et Rita se rendent chez Diane Selwyn [84:00]. Ces plans en contre-plongée évoquent la verticalité ainsi que le parallélisme, mais les fondus enchaînés soulignent qu'il y a aussi lien. Le second plan, qui est le seul frontal, constitue les rangées de palmiers en droites perpendiculaires à l'écran, renforçant l'idée que les trajectoires d'Adam et de Betty sont parallèles. Au vu de la diégèse, toutes les occurrences des palmiers sont liées à la mort littérale ou symbolique : la sentence de mort de Camilla est prononcée sur Sunset, vers lequel se dirige Rita ; Diane se suicide après avoir été poursuivi par le vieux couple ; Adam vit ce que Lynch lui-même décrit comme une mort artistique ; Betty et Rita découvre une jeune femme morte à Sierra Bonita. Le plan qui lie Adam et Betty suit une scène dans laquelle Adam se dirige vers Mulholland Drive, et vers un second traumatisme, celui-ci dans son couple, et précède la scène dans laquelle Rita prononce le nom de la rue, lieu de l'accident de Rita et du traumatisme de Diane. Les rangées obliques de la gauche vers la droite constituent des lignes de fuite qui mènent hors-champ ; elles rappellent le travelling de la ville lié à Rita et s'opposent, par le même temps, aux travellings de la droite vers la gauche liés à Betty et Adam. Il n'est donc pas étonnant que Rita soit le seul personnage que la « mise en cadre » inclut avec les rangées de palmiers. Les rangées de palmiers obliques rappellent que les clichés hollywoodiens mènent à la mort. Elles annoncent les lignes formées par les lumières

de la ville qui longent les rues que prend Adam en se rendant chez le Cowboy [61:55], ainsi que l'autoroute en direction du Silencio [99:40], second nom de lieu prononcé par Rita [98:05], filmée avec un panoramique de la gauche vers la droite. C'est donc plus généralement le mouvement de la gauche vers la droite qui évoque la mort dans *Mulholland Dr.* ; Diane marche à reculons vers la droite avant de se suicider [134:50]. L'association de Betty et d'Adam avec un mouvement vers la gauche constitue un déni de plus : il évoque la nostalgie du rêve hollywoodien et de la *success story* dont se nourrit ce sous-genre de la comédie musicale qu'est « *a star is born* » (Shostak).

On voit donc que la place de Hollywood dans *Mulholland Dr.* ne se réduit pas à une « satire » du système hollywoodien (Rodley : 274), dans laquelle d'insaisissables luttes de pouvoir prennent le dessus sur la création artistique et le rêve tourne inéluctablement au cauchemar, ni aux références filmiques qui façonneraient la subjectivité de Diane Selwyn. Baqué a aussi montré que

les quartiers filmés par Lynch renvoient tous à une époque précise de l'histoire du cinéma américain : le cabaret Silencio renvoie à la fois aux origines foraines du cinéma et à l'époque du muet ; le ranch du Cowboy à l'épopée du western ; les studios où ont lieu les auditions à la comédie musicale ; l'hôtel de Cookie aux grandes heures du film noir des années 40 et la maison du cinéaste à la propreté lisse de l'imaginaire hollywoodien contemporain. (2006 : 76)

On peut ajouter à la liste les chalets de Sierra Bonita, nommés Dwarfland, construits à l'époque par Disney et qui ont servi comme studio d'animation⁸. Hollywood, le système, la ville et le mythe, sert de matière première à une expression de l'intime et à la construction de ce que Lynch considère comme « une histoire d'amour » (Rodley : 289), la corruption du système de la première partie du film faisant place à une corruption bien plus personnelle, quand l'argent permettant de choisir « la fille » appartient non pas à des producteurs [29:10], mais à une amante déçue [130:55].

***Inland Empire* : les fantômes de Hollywood**

Comme *Mulholland Dr.*, le titre *Inland Empire* est directement associé à l'agglomération de Los Angeles. Lynch raconte deux anecdotes pour expliquer son origine : Laura Dern lui aurait dit que son mari a grandi dans le Inland Empire, puis le frère de Lynch aurait retrouvé, dans la cabane de leurs parents dans le Montana, un vieil album appartenant à

⁸ DVD 2 « Sur les Lieux du Tournage ».

Lynch enfant, dans lequel se trouvait une photo avec les mots « Inland Empire » écrits au-dessous⁹. Lynch livre ici un indice fondamental : il y a *deux* Inland Empires aux Etats-Unis. Le premier, auquel fait référence Dern, commence à la frontière entre les comtés de Los Angeles et d'Orange, à l'ouest, et de San Bernardino, à l'est, comprend les villes de San Bernardino et de Riverside, et s'étend jusqu'aux frontières avec le Nevada et l'Arizona ; si Mulholland Drive représente la frontière nord de Hollywood, le Inland Empire n'est pas une limite mais une étendue coupée de l'océan et de Hollywood. Le second Inland Empire se situe dans le nord-est des Etats-Unis, entre la chaîne des Cascades à l'est de l'état du Washington et les Rocheuses à l'ouest du Montana ; c'est d'ailleurs la région où Lynch a grandi. Cette double identité renvoie, bien sûr, aux multiples dualités du film, tout en y ajoutant une dimension extrafilmique qui oppose la biographie du cinéaste à celle de son actrice principale.

Si le Inland Empire du film semble bien être californien, le film n'en exploite pas pour autant les caractéristiques géographiques et topographiques ; la connaissance que peut en avoir le spectateur ne peut donc être qu'extrafilmique car, contrairement à *Mulholland Dr.*, le titre *Inland Empire* ne puise pas dans une mémoire cinéphilique collective mais renvoie, pour la plupart, à du non connu. La majeure partie des scènes se déroule en intérieur dans des lieux indéterminés, e.g. les maisons des Grace [8:30] et des Side [105:20] qui ne sont d'ailleurs pas sans ressemblance. Les changements de langue, de décor et d'effet visuel ne permettent souvent pas de savoir avec certitude si les personnages sont en Californie ou en Pologne. Certains intérieurs « hollywoodiens » ont vraisemblablement été tournés à Łódź ; selon John Orr, l'intérieur de la maison des Grace ressemble au palais Poznanski, tandis que le studio de tournage de Kingsley (Jeremy Irons) pourrait très bien être une usine abandonnée à Łódź (40). Certains des extérieurs, e.g. la ruelle où Sue trouve une porte qui la mène au plateau de tournage [57:35], sont eux aussi indéterminés.

Les seuls plans d'ensemble d'une ville de nuit sont un enchaînement de deux panoramiques, le second extrêmement rapide, dont l'absence de point de repère ne permet pas de préciser le lieu [105:05] ; l'horizontalité de cette ville inconnue évoque aussi bien l'agglomération de Los Angeles que celle de Łódź, même si la scène suivante, qui se déroule chez les Side, suggère qu'il s'agit de la première. Les lumières de la ville de Los Angeles, vues du haut des collines de Hollywood, n'apparaissent clairement que sur les murs du plateau de l'émission télévisée de Marilyn Levens (Diane Ladd) [20:00]. Disposés comme des baies vitrées en arrière-plan de la présentatrice et de ses invités, cette peinture murale, dont le côté

⁹ « David Lynch / National Film Theatre : Guardian Interview with David Lynch at the National Film Theatre » [DVD 2, 11:10].

kitsch et cliché n'est pas sans rappeler l'affiche à l'aéroport dans *Mulholland Dr.*, suggère que le rêve hollywoodien et la verticalité qu'offrent une telle émission — la scène se termine sur un gros plan de l'annonceur qui explique que l'émission est en direct de Hollywood « où les stars font des rêves et les rêves font des stars » [21:10] — ne sont que vulgaire trompe-l'œil ; c'est « l'appât »¹⁰ hollywoodien dont parle Lynch en entretien. Par contre, les quelques extérieurs identifiables de par leur valeur iconique sont tous hollywoodiens. Alors que dans *Mulholland Dr.*, la caméra aérienne avançait vers le panneau sur la colline de Hollywood, dans *Inland Empire*, la caméra terrestre, vraisemblablement positionnée sur le toit d'un studio avoisinant, opère un zoom-arrière et un panoramique vers le bas qui révèle en avant-plan le studio 32 et renvoie le célèbre panneau à l'arrière-plan, puis au hors-champ [18:30]. Moins évident, les palmiers en arrière-plan, souvent au bord du cadre, qui ont déjà été aperçus derrière le studio 32, et dont *Mulholland Dr.* fait grand usage de la valeur iconique, laissent à penser que la maison des Blue et de leur voisin le Phantom (Krzysztof Majchrzak) sont bien dans le sud de la Californie [93:20, 93:40, 99:55, 115:25]. À l'exception de la scène au carrefour de Hollywood et de Vine, l'iconographie hollywoodienne est donc très peu exploitée et systématiquement renvoyée à l'arrière-plan ou au hors-champ, comme les affiches de film dans le cabaret, parmi lesquelles on parvient tout juste à reconnaître celle de *Lolita* (Kubrick, 1962) [127:40], à l'inverse de l'affiche de *Gilda* (Vidor, 1946) filmé en gros plan dans *Mulholland Dr.* [24:00].

Pourtant, Hollywood constitue bien un cadre dans la structure même de *Inland Empire*. En effet, le zoom-arrière sur le panneau Hollywood qui focalise sur les façades des studios en annonce un autre qui ramène à l'intérieur du studio, révélant que la scène se déroulant au carrefour de Hollywood et de Vine est en fait un élément du film de Kingsley [146:00] ; il rappelle aussi le travelling arrière qui, dans *Mulholland Drive*, révèle le dispositif cinématographique au niveau diégétique [78:55] (Baqué 2006 : 334). La scène du carrefour représente l'unique (ou presque) occurrence où la topographie de Los Angeles est exploitée et, plus exactement, articulée verbalement. Une jeune asiatique (Nae), l'une des trois personnes sans domicile fixe auprès desquelles Sue vient s'écrouler, explique qu'il est possible de se rendre en transport en commun à la ville de Pomona à partir du carrefour de Hollywood et Vine et même de « faire tout le tour de [*go all around*] Hollywood » [139:50], vraisemblablement grâce à la station de métro de la ligne rouge ainsi qu'aux lignes de bus qui

¹⁰ « David Lynch / Londres : Guardian Interview at the National Film Theatre with David Lynch » [DVD 2, 2'30].

y passent. Son monologue relie ainsi Hollywood au Inland Empire, la vallée de Pomona marquant la frontière entre les comtés de Los Angeles et de San Bernardino, et constitue le carrefour comme le centre de cet espace circulaire que serait Hollywood. Il rappelle les propos de Marilyn Levens qui se constituait, elle et son émission retransmise en direct de Hollywood, comme centre du monde en utilisant également la préposition « *around* » [21:05]. Ces deux scènes hollywoodiennes semblent faire de Hollywood le centre à la fois du monde et de la structure du film de Lynch. La circularité spatiale qu'elles évoquent reflète la circularité du film de Kingsley, « *On High in Blue Tomorrows* », mots prononcés par une autre femme sans domicile fixe, celle-ci afro-américaine (Helena Chase) [145:05], alors que Sue n'avait cité que les deux derniers mots du titre dans la première scène du film de Kingsley tournée elle aussi en extérieur [36:25]. Elle reflète également la structure de *Inland Empire*, avec ce gros plan de la première page du manuscrit qui apparaît très tôt dans le film [23:20].

Lynch décrit le film comme étant « plutôt une spirale » (Aubron : 14). Or, justement, à la circularité s'ajoute une verticalité socio-géographique mais aussi spirituelle. Marilyn Levens, qui veut à travers son émission donner l'impression qu'elle domine Hollywood — les propos de la présentatrice, ainsi que la perspective des peintures murales, rappellent par ailleurs l'idée de surveillance développée dans *Lost Highway* (Astic : 76-81) et reprise dans *Mulholland Dr.* (Baqué 2006 : 74-5) —, représente le double inversé des sans abris qui guident Sue vers la lumière et la mort [144:50], alors que Marilyn cherche plutôt à traîner Nikki Grace et Devon Berk (Justin Theroux) dans la boue. Mais malgré une « mise en cadre » proche du « cinéma vérité » (Orr 41), e.g. le gros plan du panneau « Hollywood Star Food Market », un lieu réel [138:30], la scène du carrefour est elle aussi un trompe-l'œil monté de toute pièce par Kingsley et son équipe. Il y aurait (au moins) deux Hollywood au centre de *Inland Empire*. La description qu'en fait Lynch, qui ressemble étrangement au monologue de la jeune asiatique, offre peut-être une autre interprétation : « c'est Los Angeles aujourd'hui. Il y a différents mondes au même endroit. C'est ce qui est merveilleux. Il suffit de prendre le bus et on passe d'un monde à l'autre. » (Aubron 14) Si la verticalité offre plusieurs mondes aux niveaux social (les stars / les prostituées), ethnique (les blancs / les minorités) et spatial (le studio TV / la rue), c'est aussi le cas de l'horizontalité, comme le suggère le mouvement de caméra. La topographie exprimée par la jeune asiatique constitue donc un espace circonscrit contenant plusieurs mondes — Hollywood — qui en rejoint un autre — Inland Empire — au niveau de cette ville frontière qu'est Pomona.

Étrangement, l'unique occurrence verbale de « Inland Empire » dans le film a lieu dans une scène qui se déroule en Pologne et en polonais, quand Piotrek Król (Peter J. Lucas) apprend que l'homme dont il cherche la trace avait prononcé ces mots [111:20]. Or, cette scène annonce la scène du carrefour de Hollywood et de Vine puisqu'elles constituent toutes deux le Inland Empire comme destination, à cette différence près que la scène en Pologne ne fournit pas l'itinéraire. Reste à savoir de quel Inland Empire il s'agit. Si Hollywood est désigné comme centre du monde, le(s) Inland Empire(s) représente(nt) plutôt l'ailleurs potentiellement inaccessible (la femme noire doute des indications de la jeune asiatique), non nommé (la jeune asiatique ne parle que de Pomona) ou non connu (des polonais), à la fois de Hollywood et de Łódź, villes doubles de par leur lien avec l'industrie du cinéma (Orr 29, 41).

Si la troisième partie du film s'ouvre à Hollywood et joue sur la valeur iconique du *Walk of Fame*, les noms sur les étoiles demeurent illisibles, à l'exception de celle de Dorothy Lamour (1914-1996), près de laquelle Sue reçoit un coup de couteau de la part de l'un des avatars de Doris Side (Julia Ormond) [137:50]. Ce rapport de contiguïté suggère que Sue meurt littéralement d'amour et rappelle la femme brutalisée de *Blue Velvet*, dont le prénom était déjà un hommage à l'héroïne du *Magicien d'Oz* (Fleming, 1939), qui elle aussi avait fait un voyage intérieur. Il indique aussi que Sue représente l'envers du rêve hollywoodien. En effet, *Inland Empire* condense deux clichés opposés du rêve hollywoodien dans le même corps : alors que, dans *Mulholland Dr.*, Watts jouait l'« archétype » « de l'ingénue fascinée par la lumière du strass » (Baqué 2006 : 332), Dern joue à la fois l'actrice (Nikki Grace) qui fait son grand retour à Hollywood [18:55] et la prostituée (Sue Blue) qui meurt parmi les étoiles du *Walk of Fame*, lieu occupé par des marginaux dans lequel la présence des stars n'est qu'iconique. Ce que le zoom-arrière révèle, c'est qu'une star vient pourtant de renaître. Le cauchemar hollywoodien de Sue permettrait donc la réalisation du rêve hollywoodien de Nikki, applaudie par le cinéaste et son équipe, Kingsley ayant prédit que ce film pouvait les propulser au rang de stars [19:20]. La fin tragique de « *On High in Blue Tomorrows* » pourrait offrir un *happy end* à *Inland Empire*.

Les zooms-arrière ont aussi en commun de lier extérieur et intérieur, soulignant ainsi leur rapport ambivalent. Le premier attire vers le studio 32, un bâtiment blanc identique au studio 4 dans lequel l'équipe de Kingsley va tourner. Le tournage du film dans le film confère une certaine linéarité temporelle à la première heure de *Inland Empire* : l'équipe se rencontre [18:35], promeut le film [19:45], répète alors que les décors ne sont pas encore finis [23:15], tourne une scène diurne en extérieur qui devrait être la dernière — Kingsley regrette qu'ils ne pourront plus profiter de ce temps magnifique [36:50] —, puis tourne une série de scènes en

intérieur à l'intérieur du studio 4 [44:40]. L'équipe tâche d'éliminer tout bruit provenant de l'extérieur — par exemple, des voitures [48:15] — et ne cesse de s'inquiéter des éclairages [42:40], ce qui attire l'attention sur les ténèbres dans lesquelles est plongé le tournage, tandis que la répétition de la phrase « *Check the gate* » (*gate* veut dire « vérifie le poil », mais aussi portail en anglais) évoque l'atmosphère claustrophobe du film [47:35, 146:50]. Le second zoom-arrière rappelle ainsi que tout ce qui s'est passé dans l'intervalle, et notamment dans le *Inland Empire*, se serait déroulé à l'intérieur d'un studio, et peut-être à l'intérieur même de Nikki Grace, perdue dans son rôle. D'ailleurs, quand Nikki émerge de son personnage sous les acclamations de l'équipe [147:20], puis sort du studio 4 [150:10], ce n'est que pour être transporté dans un nouvel intérieur, un cinéma vide dans lequel on projette *On High in Blue Tomorrows* [150:45], qui la ramènera à la demeure de Sue [153:35]. Lynch a comparé la structure narrative de *Lost Highway* à un ruban de Moebius (Rodley : 267) et celles de *Mulholland Dr.* et de *Inland Empire* à une spirale, mais il me semble que la structure de *Inland Empire* rappelle aussi les anneaux de Borromée, chaque anneau étant lié à un personnage et à un lieu — Nikki Grace à Hollywood, Sue Blue à *Inland Empire* et la fille perdue (Karolina Gruszka) en Pologne — avec la possibilité qu'il y ait plusieurs avatars et plusieurs temporalités pour chaque anneau, et donc en y ajoutant de la verticalité. Le point où se recoupent le plus souvent les anneaux est la maison de Sue, qui est située à la fois dans le *Inland Empire*, à l'intérieur du studio 4 à Hollywood, et dont les fenêtres [71:45] et les couloirs [156:45] donnent parfois même sur la Pologne ; la maison est d'ailleurs occupée aussi bien par des prostituées qui travaillent dans les rues de Hollywood [66:25] que par la fille perdue qui y retrouve son mari et son fils [162:40]. Toutefois, un personnage circule dans les trois lieux en changeant seulement d'apparence et de langue mais sans changer de nom : Piotrek Król, qui est à la fois le mari de Nikki, de Sue et qui semble être l'équivalent de Billy Side dans le film polonais. L'intériorité féminine est donc sous l'emprise de cette figure masculine associée dès le départ à l'omniscience et à la violence ; c'est ainsi que l'agent de Devon décrit le mari de Nikki Grace [21:50]. On comprend ainsi le choix du titre du film : les deux *Inland Empires* renvoient chacun à un homme, Ben Harper, le mari de Laura Dern, qui apparaît sous les traits d'un pianiste à la fin du film, et le cinéaste, Lynch, qui a le plus souvent fait tourner l'actrice.

Alors que *Mulholland Dr.* se concentrait sur les rouages du système hollywoodien, *Inland Empire* se concentre véritablement sur le tournage d'un film hollywoodien. Le zoom-arrière de la caméra numérique de Lynch révèle que Kingsley filme en Panavision [146:15], avec les contraintes financières, logistiques et techniques que cela implique. La

caméra diégétique opère un travelling arrière à l'aide d'une grue comme pour mieux souligner la différence entre les conditions de tournage des cinéastes fictif et réel. La scène dans laquelle Kingsley s'impatiente après Bucky J, un éclairagiste interprété par David Lynch qui demeure hors-champ [42:40], c'est Lynch qui se moque de contraintes qu'il estime désormais désuètes grâce au numérique (Clarke : 19). Car si la production est absente dans *Inland Empire*, elle est néanmoins coupable de duplicité vis-à-vis de l'équipe : Kingsley révèle à Nikki et à Devon qu'on leur avait caché que le film était un remake [30:30]. Invisible, le pouvoir hollywoodien est bel et bien très présent et, à l'instar de *Mulholland Dr.*, c'est bien le système qui a le dernier mot, puisqu'on tourne le film en dépit du fait que Devon refuse de jouer dans des remakes [30:40]. Pourtant, contrairement à *Mulholland Dr.*, *Inland Empire* montre comment le film dans le film réussit à se faire *quand même* : la rencontre entre le cinéaste et son actrice aboutit à une création qui semble être un succès. Mais ce succès a un prix : l'agent de Devon insiste qu'il ne faut pas attacher d'importance aux histoires autour du film afin de ne pas compromettre le travail de Nikki [53:10]. Hollywood, ce système qui génère des histoires à l'intérieur mais aussi à l'extérieur des films, met littéralement l'actrice en danger. Sacrifiée, elle devient symptôme. Son errance, forme de possession et de perte d'identité, signale le retour du refoulé polonais, exploité par un système qui, comme l'a montré Raphaëlle Moine, vise souvent à gommer les films européens dont il fait des remakes. L'empire intérieur, c'est donc la revanche des fantômes de Hollywood : des actrices, de Łódź et de Lynch.

Les films hollywoodiens de Lynch ne le sont pas uniquement par leur représentation satirique d'un système corrompu et malsain qui compromet les rêves et la création artistique, ni même de par les références à des conventions génériques et narratives propres au cinéma hollywoodien. Hollywood est un personnage, une présence à la fois physique et abstraite, réelle et imaginaire. Hollywood renvoie à la ville, au système, au cinéma et au rêve, si bien que la satire, la topographie, les motifs visuels parfois clichés et les références filmiques ne peuvent pas être séparés. Hollywood ne peut pas, non plus, être séparé de la cité des anges, à laquelle Lynch ajoute une verticalité à la fois topographique, sociale et imaginaire. Cette verticalité donne littéralement du relief à ce « fantasme mathématique de régularité et d'ordre » qu'est Los Angeles (Baqué 2006 : 72), mais aussi des lignes plus sinueuses comme *Mulholland Drive*. Pour Lynch, Hollywood constitue une matière première dans laquelle il puise pour composer ses films — en retravaillant les codes du cinéma hollywoodien, en choisissant des lieux ou des motifs symboliques immédiatement reconnaissables de par leur

valeur iconique, en déplaçant une rue pour opérer un pli spatial, en jouant sur le quadrillage des rues pour figurer des trajectoires parallèles et perpendiculaires souvent contradictoires, en évoquant le réseau des transports en commun pour circonscrire l'espace — autant de couches pour exprimer une profondeur subjective et intérieure.

Bibliographie

- Astic, Guy. *Le Purgatoire des sens : Lost Highway de David Lynch*. Paris : Dreamland, 2000.
- Aubron, Hervé, Stéphane Delorme et Jean-Philippe Tessé. « Un Sphinx souriant : Entretien avec David Lynch. » *Cahiers du Cinéma* 620 (Février 2007) : 12-14.
- Baqué, Zachary. « De la ville-décor à la ville-personnage : la représentation de Los Angeles dans deux films de David Lynch, *Lost Highway* et *Mulholland Drive* ». In *Écrire la ville*. Ed. Bertrand Gervais et Christina Horvath. *Figura* 14 (2005) : 133-44.
- . *L'Amérique dans l'œuvre cinématographique et télévisuelle de David Lynch*. Thèse. Université Toulouse II Le Mirail, 2006.
- . « David Lynch, cinéaste de l'espace américain ». Ed. Youri Deschamps. *CinémAction*. À paraître.
- Baudrillard, Jean. *Amérique*. Paris : Grasset, 1986.
- Clarke, Roger. « David Lynch: Daydream Believer ». *Sight and Sound* 17.3 (March 2009) : 16-20.
- McGowan, Todd. « Lost on *Mulholland Drive* : Navigating David Lynch's Panegyric to Hollywood ». *Cinema Journal* 43.2 (Winter 2004) : 67-89.
- Moine, Raphaëlle. *Remakes : les films français à Hollywood*. Paris : CNRS, 2007.
- Nochimson, Martha R. *The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood*. Austin : U of Texas P, 1997.
- . « “ All I Need is the Girl ” : The Life and Death of Creativity in *Mulholland Drive*. » In *The Cinema of David Lynch : American Dreams, Nightmare Visions*. Ed. Erica Sheen et Annette Davison. London & New York : Wallflower Press, 2004 : 165-81.
- Orr, John. « A Cinema of Parallel Worlds: Lynch & Kieslowski + *Inland Empire*. » *Film International* 37 (2009) : 28-43.
- Rodley, Chris, Ed. *Lynch on Lynch*. London : Faber and Faber, 2005 (1997).
- Schaffner, Anna Katharina. « Fantasmatic Splittings and Destructive Desires: Lynch's *Lost Highway*, *Mulholland Drive* and *Inland Empire* ». *Forum for Modern Language Studies* 45.3 (July 2009) : 270-91.

Shostak, Debra. « Dancing in Hollywood's Blue Box: Genre and Screen Memories in *Mulholland Drive* ». *Post Script* 28.1 (Fall 2008) : 3-21.

Lost Highway. Avec Patricia Arquette, Balthazar Getty et Bill Pullman. October Films et CiBy 2000, 1997. DVD. Mk2, 2005.

Mulholland Dr. Avec Laura Harring, Justin Theroux et Naomi Watts. Les Films Alain Sarde, 2001. DVD. Studio Canal, 2002.

Inland Empire. Avec Laura Dern, Jeremy Irons et Justin Theroux. Studio Canal, 2006. DVD. Universal Studio Canal Video, 2009.