HAL
open science

”This is the box”

Jean-Michel Durafour

To cite this version:

Jean-Michel Durafour. ”This is the box”. Cyril Habert et Nathalie David (dir.), ”Mulholland Drive”, Chatou, La Transparence, coll. “ Cinéphilie ”, 2010. hal-02068415

HAL Id: hal-02068415

https://amu.hal.science/hal-02068415

Submitted on 14 Mar 2019

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.

« *This is the box* »

Jean-Michel DURAFOUR

paru intialement dans Cyril Habert et Nathalie David (dir.),* Mulholland Drive*, Chatou, La Transparence, coll. « Cinéphilie », 2010, p. 86-105 (version corrigée)

Il y a une manière rassurante de voir *Mulholland Drive* comme un film à clés ou à tiroirs, un film en quinconce. En un sens, il suffirait de posséder le bon *pass*, les bons mots pour le décoder, ou la bonne clé, la clé bleue, forcément, pour en forcer la serrure, la clé bleue s'insérant exactement dans la bonne boîte, la boîte bleue donc : boîte à outils, boîte à pharmacie. Cette boîte, à juste titre au centre du dispositif lynchien, cube laqué à verrou triangulaire, serait alors une sorte, à la fois, de métaphore névralgique et d'abyme claustrophile du film, étendant jusque dans son intérieur le principe de la fabrication (mettre « dans la boîte »), pour un cinéma qui ne cherche pas à cacher sa facture – « Tout est enregistré. Ce n'est qu'une bande », dira le maître de cérémonie du Silencio où règne le play-back –, et surlignant l'aspect roublard du scénario et de la mise en scène (mise « en boîte »). Au réalisateur de revêtir, en conséquence, les apparences d'un diablotin de boîte sur ressort, d'un *deus ex machina* qui se paierait d'une esbroufe manipulatrice un peu facile. Mais la lecture par la clé est-elle vraiment opératoire ? On se souviendra, par exemple, qu'il n'y a pas une clé bleue dans le film, mais deux, une dans chaque partie, et que si l'on sait ce que la première ouvre, qui ne ressemble pas à une clé (elle aurait plutôt, littéralement, la forme d'un ouvre-boîte), l'autre *ressemble beaucoup trop à une clé pour ouvrir quoi que ce soit*…

Si la fameuse boîte de *Mulholland Drive* peut être appréhendée, à un moment quelconque, comme une « image » du film, au-delà d'une allusion possible mais un peu forcée (à son tour) à la boîte comme intérieur de la caméra ou comme chambre noire du développement photographique, c'est parce qu'elle implique qu'il n'y a pas de spectateur de *Mulholland Drive*. *Mulholland Drive* est ainsi l'archétype du film phagocyte qui, pour employer le vocabulaire de l'historien de l'art Michael Fried, absorbe le spectateur dans son espace-temps fictionnel, quand bien même il travaille d'un autre côté à « labourer », selon le mot eisensteinien, notre esprit de la certitude, jamais perdue de vue, que nous sommes bel et bien devant un artifice (faux raccords, flashes, surimpressions, ralentis, ellipses, etc.). *Mulholland Drive* serait comme le spectacle pictural des ruines : nous ne pouvons l'apprécier que si nous nous tenons nous-mêmes, par « intropathie », au milieu de ses vestiges. Dès lors, en écrivant qu'il n'y a pas de spectateur de *Mulholland Drive*, je veux dire qu'il n'y a pas de spectateur dans

l'acception classique du terme, occupant une position frontale à l'extérieur du film. L'expérience lynchienne du cinéma exige que nous acceptions de nous laisser, non seulement immerger dans le film, *guider* par lui, courant de conduction (*drive*), mais aussi submerger par lui qui nous « reterritorialise » (*land*), qui va nous faire adopter une logique purement cinématographique dans laquelle la réalité macrocosmique des corps va se déliter.

La boîte de *Mulholland Drive* pose une interrogation marxiste, au sens des Marx Brothers : comment faire entrer tout un film dans une seule image, dans une si petit boîte ? On songe, quelque peu, à *Une nuit à l'Opéra* et à la fameuse scène de la cabine qui n'a, manifestement, d'autre finalité que de faire tenir ensemble le plus possible d'objets et de personnages (et dont on pourrait trouver comme une réminiscence dans la scène comique du tueur gaffeur ou dans celle de l'audition chez Wally Brown). Aussi, *Mulholland Drive* n'a rien à voir avec la métempsycose (toujours dualiste) : qui dit métempsycose, dit animation *successive* par une même âme de plusieurs corps différents. Chez Lynch, le corps est toujours un attroupement, un affolement qui est un défoulement, une *décharge* du corps comme foule, énergie spasmophile et entrepôt saturé de la multiplicité des corps qui possèdent le corps et le mettent en mouvement. Le cinéma de Lynch nous répète inlassablement à sa façon que le corps est, non pas une matière individualisée à chaque fois par une âme, mais qu'esprit et corps ne peuvent qu'échouer à cohabiter (l'esprit passant son temps à désincorporer le corps…) à moins que le corps ne soit la *multitude extérieure qui vient*. Le corps lynchien signifie « rapport à un autre corps ou à son propre corps comme à un autre » : voilà ce que vivent Rita et Betty, Camilla et Diane, une amnésique (prenant le nom d'une actrice) et trois actrices, n'existant, ne *consistant* que dans les corps qui les habitent provisoirement et les traversent. La seule leçon de *Mulholland Drive* n'est pas celle de l'errance d'on ne sait quelle âme ; c'est celle qui veut que notre corps nous soit toujours extérieur, qui veut que le corps est ce qui de nous est expulsé vers notre intérieur abyssal où le corps est détenu « à une profondeur où les images ne prennent plus »[1]. La boîte ne dit rien d'autre.

En quoi la boîte permet-elle de comprendre une telle conception du corps ? Ce qui doit d'emblée frapper, me semble-t-il, au sujet de cette boîte, c'est que, à l'instar de nombreuses autres boîtes de Lynch (celle de l'épreuve du Bene Gesserit dans *Dune* ou le téléviseur d'*INLAND EMPIRE*, par exemple), il n'y est pas juste question de simplement regarder ce qui s'y cache, ce qui s'y réserve, il faut s'engager dans son foyer, se loger aux abords de son noyau, depuis l'intérieur du film.

---

[1] Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, « Théâtre », XIII, in *Poèmes*, Paris, Gallimard, « *Nrf*–Poésie », 1982, p. 57.

LA BOITE : UNE CRYPTE ?

La boîte de *Mulholland Drive*, et *Mulholland Drive*, ressemblent à s'y méprendre à ce que Jacques Derrida appelait une crypte. Dans ce film, tout entier obnubilé par le problème de l'identité à soi et de l'intériorité, dans ce film-encéphale, la boîte bleue joue pleinement son rôle de *boîte crânienne*. Georges Didi-Huberman a judicieusement remis récemment au goût du jour, à propos de Giuseppe Penone, le terme « aître », homonyme de « être », qui a d'abord désigné le porche extérieur des demeures, puis a qualifié, par repli, « l'intimité d'un être, son *for intérieur*, l'abysse même de sa pensée »[2]. C'est que dans la boîte, il y va de l'être. Entrer dans cet étui, c'est avoir accès à la pensée du film, c'est littéralement « perdre la tête », perdre nos repères anthropomorphes pour emboîter le pas à la pensée propre au cinéma lynchien surabondant d'images, de sons et de montage. Ce for intérieur, c'est précisément ce que Derrida nomme dans « Fors », avec Nicolas Abraham et Maria Torok, la crypte. Crypte, aître disent la même chose : ils disent que le plus intime est le plus extérieur, que le for intérieur ne peut rester sauf à l'intérieur, coffre-fort, forteresse, que s'il est *sauf à l'intérieur*, que s'il obéit à d'autres lois que ce qui le renferme et le garde. « La crypte construit un autre *for* : clos, donc intérieur à lui-même, intérieur secret à l'intérieur de la grande place, mais du même coup extérieur à elle, extérieur à l'intérieur[3]. » La crypte, comme le trou noir, échappe aux lois de l'espace plus grand dans lequel elle prend place. Elle est « un dehors exclu à l'intérieur du dedans »[4]. On ne peut voir dans la crypte que de l'intérieur de la crypte. Il faut entrer, comme le fera la caméra, dans la boîte de *Mulholland Drive* pour avoir sur elle les vues les plus adéquates.

Et que voit-on une fois dans la boîte ? *A priori* rien. Qu'est-ce qui se projette sur la paroi externe de l'iconicité de *Mulholland Drive* ? Qu'est ceci, qui doit être capitonné et hermétiquement enclos dans le film, « sauf dans le film », jusqu'à l'instant de sa révélation, et qui même une fois révélé n'est pas visible pour autant ? La boîte bleue se tient aux antipodes de la boîte de Pandore ou de l'arche des aventuriers de Spielberg : l'ouvrir ne libère rien (de l'intérieur vers l'extérieur), mais aspire. La boîte de Lynch est une ventouse, un évier. Elle vient directement du radiateur d'*Eraserhead* ou du placard de *Blue Velvet*. Qu'advient-il, alors, à retourner le film comme un gant, comme un poulpe ? Il advient une tombe, un cimetière de peaux, de rôles[5], une tombée, une tombée de rideaux (de spectacle), une tombée de la nuit, une tombée des masques, qui n'est plus que ce que du film il nous est encore permis de comprendre, à savoir de

---

[2] Georges Didi-Huberman, *Être crâne*, Paris, Minuit, 2000, p. 35.

[3] Jacques Derrida, « Fors », in N. Abraham et M. Torok, *Le Verbier de l'homme aux loups*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1998, 1ère édition 1976, p. 12-13.

[4] *Ibid*., p. 13.

[5] Aître, rappelle Didi-Huberman, *loc. cit.*, signifie également l'aire des cimetières.

prendre en nous, avec nous. Entrer dans la boîte ne peut se faire que par la chute, en plongée : chute des images, au double sens d'une *avalanche sonore et iconique* (à la limite de l'intelligible) et des *déchets* (les chutes d'un costume ou d'un métrage, à la limite de l'utilisable), qui caractériseront la fin du film. Au demeurant, c'est un vagabond crasseux, un chiffonnier des rebuts, au visage hideux, qui sera finalement en possession de la boîte.

Mais comment parler de la chute ? Comment parler d'une crypte, c'est-à-dire depuis son extérieur, comme ici, dans ces pages ? Depuis *Vertigo* d'Hitchcock, on sait qu'on tombe dans la tombe… On pourrait recevoir la prise de parole de la dame aux cheveux bleus, ce « *Silencio* » (godardien ?) demi-susurré qui clôt le film et ne peut plus laisser survenir que le fondu au noir final qui nous rabat sur le fond de la boîte, comme un ordre presque wittgensteinien : « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence[6]. » On ne pourrait le dire qu'au figuré, c'est-à-dire qu'au défiguré. Comment rendre compte d'un tour d'écrou ?

C'est d'ailleurs sur un tel équilibre, fragile, que s'appuient les interprétations psychanalytiques du film (comment parler de l'inconscient sans contradiction, sans qu'il ne « devienne » conscient ?), sur lesquelles je voudrais revenir un peu. Le sommeil de Diane qui ouvre la seconde partie du film impliquerait donc de voir la première comme un rêve *dans* la seconde, le rêve de Diane : à savoir substituer à une lecture consécutive du film une lecture perspectiviste. Un certain nombre d'éléments factuels viendront à l'appui de cette explication désormais classique. Lynch s'amuse avec nos habitudes de spectateurs : la partie la plus longue (les quatre cinquièmes du minutage total), la partie *la plus linéaire et la plus causale des deux*, ne serait qu'un rêve, qui contient également les personnages les plus développés et auxquels nous nous sommes accoutumés, voire identifiés, là où la « réalité » n'a droit qu'à la portion congrue et au montage le plus décousu, le plus haché, alternant floutages (lors de la réception chez Adam), raccords énigmatiques (les plans sur les galets quand Diane se masturbe), cassures temporelles (les différents flashbacks) et redoutables hallucinations (les « démons intérieurs » de Diane qui, sous l'apparence du couple âgé, sortent de la boîte et l'acculent au suicide[7]).

À y regarder d'un plus près, la première partie recèle, en effet, plusieurs moments de clivage qui l'irréalisent : Betty défait ses valises dans la chambre de sa tante alors qu'elle est entrée sans elles, le chapeau qui recouvrait le sac de

---

[6] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Gilles-Gaston Granger, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 112.

[7] Référence possible, comme il a été parfois remarqué, aux Érinyes de l'Antiquité grecque qui pourchassaient les meurtriers impunis – Diane a fait assassiner Camilla. La grand-mère ne s'appelle sans doute pas tout à fait par hasard Irene. On sait, par ailleurs, l'importance du motif des Érinyes hurlantes chez Francis Bacon (voir les *Entretiens aves David Sylvester*, Paris, Skira, 2005, p. 52), peintre dont Lynch a toujours rappelé la grande influence qu'il a exercée sur lui, notamment dans les *Entretiens avec Chris Rodley*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, p. 17.

Rita dans la boîte à chapeaux a disparu quand celle-ci vient y prendre la clé… Le vortex qu'est la boîte jouerait alors comme une *camera oscura*, une chambre obscure retournant la réalité en une image inversée, idéalisée : dans son rêve, Diane, jeune comédienne paumée qui s'est lancée à l'assaut du cinéma après avoir gagné un concours de jitterburg (vu au pré-générique « juke-box » du film – un hommage à l'entame de *The Shadow of a Doubt* de Hitchcock ?), devient Betty[8] une actrice exceptionnelle ; le réalisateur avec lequel elle rivalise pour l'amour de Camilla est ruiné et cocu ; Camilla-Rita est sadiquement maltraitée (traumatisée, amnésique, il est même fait allusion à sa possible prostitution) ; ce n'est plus elle, Diane, qui vit dans l'ombre de Camilla mais elle transforme Rita à son image, et ainsi de suite. Une fois passé la scène de danse, le pré-générique est composé d'une deuxième scène très courte, un seul plan, où la caméra rase le lit de Diane dont on entend la respiration profonde du sommeil. La couleur bleue, omniprésente chez Lynch (le velours de *Blue Velvet*, la rose de *Twin Peaks, Fire Walk with Me*), parfois onirique ou pour le moins mystérieuse, n'est pas pour rien dans une telle approche, rappelant la fameuse fleur bleue du *Henri d'Ofterdingen* de Novalis, celle qui, se modulant en visage, n'existe que dans les songes. Pour reprendre, en l'infléchissant légèrement, la formule récurrente de *Dune*, la dormeuse doit se réveiller, « *the sleeper must awaken* ». À son réveil, on trouvera la boîte bleue là où elle a toujours été, dans le tiroir de sa table de nuit, servant probablement à Diane de boîte à bijoux (celle-ci trouvant un équivalent onirique dans la première partie au moment où Adam surprend sa compagne au lit avec l'agent de nettoyage de la piscine). La boîte à bijoux, avait déjà repéré Freud dans l'analyse de Dora, symboliserait comme le sac (le sac de Rita dans lequel se trouve la clé, le sac de Betty dans lequel apparaît la boîte…), l'organe sexuel féminin, et ferait signe vers l'homosexualité (frustrée) de Diane[9]. Dans le rêve de Diane se rêvant en tant qu'autre, la boîte devient son propre corps hors de son champ de vision, son *intimité* expropriée, son corps fors son propre – cette boîte qui ne peut donc pas être ouverte en présence de son double Betty et sans que Diane s'éveille. Chambre forte dans la chambre, la boîte représenterait l'inconscient de Diane, inconscient justement souvent comparé par Freud à une chambre obscure, dans lequel on ne peut jamais tout à fait pénétrer…

Cette interprétation, il fallait d'abord la rappeler. Si la proximité de la boîte bleue avec la crypte me semble indiscutable, son « extension » psychanalytique, tout séduisante qu'elle soit, *trop séduisante* peut-être, trop tentée par la logique des clés, délaisse la question purement iconique de la boîte.

---

[8] Le prénom est celui de la serveuse du Winkies quand Diane passe commande du meurtre de Camilla, commande sur laquelle Diane, en proie à sa culpabilité, veut précisément *revenir*…

[9] Voir Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2001, p. 49 *sqq*.

LA BOITE : UNE BOITE NOIRE ?

De l'accident de Rita, hormis ce que le film en archive, il manque la « boîte noire » (c'est normal puisqu'il ne s'agit que d'un accident de voiture), celle précisément qui garde traces de ce qui a eu lieu. La boîte bleue est cette boîte noire (qui n'est justement pas noire, mais rouge ou orange) : elle enferme le chiffre, le rébus de Rita, devenue amnésique à la suite d'un *crash* où, précisément, malgré les flashes au magnésium, l'enregistrement photographique a fait défaut. Avant d'être engloutie par la boîte bleue, Rita commence par s'extirper d'une première boîte, celle de tôle froissée de la voiture compactée : elle ne cherchera plus, par la suite, qu'à reproduire, en confortable, son enfermement primitif dans l'appartement-refuge de Tante Ruth dont elle ne sortira qu'à force d'insistances de la part de Betty qui se plaint, à moitié sur le ton de la plaisanterie, de ne pas encore avoir visité Hollywood. En l'absence de la boîte noire qui pourrait expliquer qui elle est, Rita ne peut plus rien *simuler*. Elle ne peut pas (se) rétablir. Ce qui se fait jour avec le brutal arrêt de l'ouverture nocturne de *Mulholland Drive*, c'est que le corps ne peut se vivre que sur le mode *parasitaire*. Et c'est, à mes yeux, plus du côté du paradigme du parasite que de celui du rêve que la boîte bleue vise son horizon cinématographique.

La caméra de Lynch aime bien creuser, raviner des béances : s'introduire dans une oreille (*Blue Velvet*), se couler dans une bouche (*Fire Walk with Me*). Dans *Dune*, l'omniprésence de la voix-off, rendant audibles les pensées des personnages, est une vrille dans leur boîte crânienne qui en déplisse les méandres. Lynch travaille à fonder cinématographiquement un lieu où le regard ordinaire achoppe : fidèle à l'exo-complexion des corps, il en capte, apparemment paradoxalement, mais ce n'est qu'une apparence, la profondeur, le puits par la sonde. Le cinéaste aime ce qui s'immisce, ce qui grouille, fourmis, vers, ce qui pullule, ce qui exige le corps de l'autre comme corps de l'hôte, et inversement, qui fait du corps propre le corps d'un autre : ainsi le monde de *Dune* réduit à la dépendance à l'épice produite par les annélides géants de la planète Arakis, ainsi « l'oxygénomanie » de Frank mimant à la fois l'acte sexuel et la parturition (« *Baby wants to fuck !* ») entre les cuisses de Dorothy dans *Blue Velvet*, ainsi le *white noise* du poste de télévision des ouvertures de *Fire Walk with Me* ou *INLAND EMPIRE*, assurant des circulations ontologiques extravagantes entre les corps (Leland Palmer / Bob, Nikki Grace / Susan Blue / la « *lost girl* » polonaise). Dans *Mulholland Drive*, chacune des parties fonctionne, esthétiquement, comme l'endoparasite de l'autre, sur laquelle elle vient s'enrouler et bailler comme un gui viscéral. Comme dans la célèbre boîte de Schrödinger, il faut ouvrir la boîte pour, non seulement savoir ce qui s'est passé à l'intérieur, mais pour qu'il se soit passé quelque chose purement et simplement.

De quoi s'agit-il ? Le protocole de l'expérience de Schrödinger consiste à poser, par la pensée, une boîte parfaitement hermétique dans laquelle sont enfermés un chat vivant, un dispositif émetteur d'une particule radioactive, un détecteur de radioactivité, une fiole de gaz mortel. Le principe est simple. La source radioactive est réglée sur une équiprobabilité d'émission de particule ou pas, soit une chance sur deux. À partir de là, si une particule est émise, le capteur l'enregistre et un mécanisme brise la fiole en libérant le gaz dans la boîte, qui va tuer le chat ; si aucune particule n'est émise, le capteur n'enregistre rien et la fiole reste intacte. Les probabilités d'émission étant égales, nous ne pouvons pas décider *a priori* dans quel état se trouve le chat. Autrement dit, il est à la fois mort et vivant, c'est-à-dire ni l'un ni l'autre. C'est l'ouverture de la boîte, c'est *notre regard* qui déclenchent le « choix » entre les deux états ; c'est l'observation qui crée le réel en faisant s'effondrer, d'un côté plutôt que de l'autre, la fonction ondulatoire.

Le film de Lynch joue sur un procédé identique et introduit une logique de type *quantique* dans notre réalité macroscopique quotidienne (où nous avons beaucoup plus de mal à l'accepter que pour des atomes que nous n'avons jamais vus…). Cette logique quantique, qui affleure dans la fascination lynchienne pour la neige cathodique, est précisément ce qui vient parasiter le mode d'existence du corps humain dans *Mulholland Drive*. Il est impératif que la boîte soit, à un moment ou à un autre, ouverte, et son intérieur examiné par un plan subjectif « de » la caméra, superposant notre regard à celui du personnage qui l'éventre (en l'occurrence Rita). Et que cette boîte soit vide n'est, évidemment, qu'un leurre. Ainsi, Lynch dit quelque chose de plus profond qu'il n'y paraît quand il avoue à Chris Rodley que ce qui lui plaît dans l'intrigue emberlificotée de *Mulholland Drive*, c'est que « [les gens] savent ce qu'il veut dire pour eux »[10].

Derrida, après avoir rappelé la nature parasitaire, indésirable, de la crypte, ajoutait qu'elle enferme toujours un mort-vivant[11]. Camilla, elle aussi, comme le chat encore incertain de Schrödinger, est à la fois morte et vivante. C'est en ce sens que l'on peut voir dans la seconde partie du film ce qui mange le morceau, ce qui mange le mort, et donne la « clé » du film : Camilla, qui est morte au moment où Diane rêve, revenant hanter, sous la forme de Rita (la voiture qui la transporte, percutée par une autre voiture *déboîtée*, ressemble à un corbillard), l'esprit de sa rivale, la narguer, comme un spectre qui l'oblige à partir à sa propre recherche. Lautréamont : « Le fantôme se moque de moi : il m'aide à chercher son propre corps. » Mais par un ultime tour de passe-passe dont Lynch a le secret, le corps du spectre, l'identité (supposée) du spectre-Rita, Diane Selwyn, se soi-même (*self*) qu'il s'agit de remporter (*win*), se révélera n'être rien d'autre que celle de la rêveuse, qui, à moitié démente, n'est déjà plus qu'une ombre, corps-lémure, corps d'albâtre revêtu d'un linceul de surexposition

[10] Rodley, *op. cit.*, p. 214.
[11] Derrida, *op. cit.*, p. 42.

qu'annonce d'emblée la fin de la première séquence (dont le motif sera repris au moment de conclure le film, Diane ayant *enfin* rejoint Camilla dans la mort). Filmer des corps qui dérivent au dehors de leur peau et qui usurpent d'autres corps, comme le fait Lynch, c'est précisément vouloir que tout corps ne soit qu'un ectoplasme, qu'une façon (*plasma*), comme on parle de ce qui est façonné, des façons (qu'on fait), des simagrées (de Betty, extatique devant Los Angeles), tournées vers ce qui nous est extérieur, l'*ecto*.

LA BOITE : UNE CASE VIDE ?

Dans ses entretiens avec Chris Rodley, Lynch évoque les « kits » qu'il a entrepris au moment du tournage de *Dune* (*Fish Kit*, *Chicken Kit*) :

> Cette idée m'est venue des maquettes d'avions en kit ; on a une boîte d'où on sort des pièces et il faut lire les instructions pour les monter. Et puis, quand on a fini, on obtient ce qu'il y a sur la couverture de la boîte. (…) Je suis sorti et je me suis acheté un maquereau que j'ai rapporté à la maison, j'ai tout enlevé de la table et j'ai découpé le poisson. J'ai désigné toutes les parties et je les ai arrangées pour que ça ressemble à ce qu'on pourrait trouver dans une boîte de modèle réduit en kit. Et il y a des instructions du genre : une fois le poisson monté, le mettre à l'eau ! Ça a été mon premier kit[12].

On pourrait voir *Mulholland Drive* comme un *movie kit*. Si la boîte bleue est vide, c'est parce que toutes les pièces de la maquette, toutes les pièces nécessaires à la construction du film en ont été sorties, mais le manuel fait défaut, ou est écrit dans une langue indéchiffrable, indécodable, et les pièces sont toutes éparses sur la table, étales sous nos yeux, mais dans le désordre. La boîte, le kit, est une donnée récurrente de l'inspiration lynchienne. Et l'on voit par la précision de Lynch que je viens de rappeler, contre l'approche psychanalytique, que, malgré la cohérence d'une explication ne laissant presque échapper aucun détail, ça n'a pas plus de sens que de remettre un poisson mort à l'eau : ça y ressemble, mais *ça n'est pas ça*, il y manque l'essentiel. La cohérence de la première partie et la fragmentation de la seconde pourraient parfaitement laisser entendre que n'est pas le rêve, des deux, celle que l'on croit. L'essentiel se tient pour Lynch dans la part du geste artistique, qui ne se peut réduire à des mots et qui protège ses films d'alors perdre leur mystère. Chaque image est attachée à une *sensation*[13]. Chez Lynch, l'onirique est toujours raccordé, non à la psychanalyse, mais à la création artistique. À propos de *Mulholland Drive*, il confesse :

> C'étaient juste ces mots, « Mulholland Drive ». Lorsque vous prononcez certains mots, des images se forment, et dans ce cas, c'étaient les plans d'ouverture du film – la nuit,

---

[12] Rodley, *op. cit.*, p. 86.
[13] *Ibid.*, p. 170.

> un panneau, des phares qui l'éclairent et une voiture qui monte une côte. Ça me fait rêver, et ces images sont comme des aimants qui attirent à elles d'autres idées[14].

On retrouvera la configuration de la boîte jusque dans les meubles et objets (cendriers, par exemple) « designés » par Lynch, aux formes parallélépipèdes ou cubiques. Les plans en plongée verticale en vol d'oiseau sur les toits de Los Angeles font de la ville une tapisserie argentique composée de petits dés de mécano. Dans *Lost Highway*, on se souviendra de la prison dans laquelle Fred Madison est remplacé par Pete Dayton, dans *Fire Walk with Me*, de la *red room* ou du wagon, dans *Mulholland Drive* encore, de la cabine de verre de M. Roque : autant de lieux qui fonctionnent comme des analogues de boîtes. Il n'est pas jusqu'au tableau de *Fire Walk with Me* par lequel Laura Palmer s'échappait de la réalité qui ne puisse être vu comme une *boîte écrasée*, une boîte mise à plat ; il n'est pas jusqu'au *fondu au noir*, si présent dans le cinéma de Lynch, et si dense (un peu plus long que la normale), qui ne puisse être vu comme un emboîtement, comme une ingestion du spectateur dans le noir du film.

La figure géométrique du cube, tranchant, aux arêtes acérées, aux angles aigus, aux bords nets, répond, dans l'imaginaire de Lynch, aux courbes arrondies des femmes : cellulite d'Isabella Rossellini dans *Blue Velvet*, seins lourds de Sheryl Lee dans *Fire Walk with Me*, de Laura Elena Harring dans *Mulholland Drive* ou sur certaines de ses photographies de nus. Elle va de pair, en contrepoint de la chair généreuse, séductrice et désirable, avec une certaine conception intellectualiste de l'abstraction qui fait de toute une partie du monde visuel lynchien un *art kit*, une boîte artistique à malices, où viennent s'entremêler divers échos : les boîtes Brillo de Warhol (et les liens, bien connus également du cinéma hollywoodien, entre art et société de consommation), le *Cube* de Giacometti de 1933 (et l'identité du cube et du visage[15]), les « compositions » de Mondrian ou de Domela, les « carrés » de Malevitch, les monochromes de Klein, les cubes axonométriques de Vasarely, *Endover* de Tony Rosenthal (massif cube de métal noir de 1968, posé au sol sur l'une de ses pointes), le « cube disséqué » de Rinus Roelofs, et ainsi de suite. Mais ces parentés ne doivent pas cacher le plus important : le cube lynchien occupe un ajour, et cet arbre généalogique esthétique ne recouvre qu'une forme originaire, à l'instar du contenu de la boîte, creuse, cave.

Car si la boîte, assurant la circulation entre les deux parties du film, n'est évidemment pas vide, *pas de vide dans la boîte*, sa place est celle d'un vide *dans le film* qui permet précisément aux deux séries, la série Betty-Rita et la série Diane-Camilla, de se connecter esthétiquement l'une à l'autre. La boîte est aussi

---

[14] *Ibid*., p. 204.

[15] Voir Georges Didi-Huberman, *Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Paris, Macula, coll. « Vues », 1993. Je renvoie, pour plus de détails, aux analyses de Guy Astic dans *Le Purgatoire des sens.* Lost Highway *de David Lynch*, Pertuis, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2004.

un gond. Deleuze avait décrit ce phénomène dès 1967 et l'avait appelé, dans un article intitulé « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », la « case vide ». La case vide est ce qui permet à la structure de tenir. La métaphore, on l'aura reconnu, est empruntée au jeu qui consiste à recomposer un puzzle à l'aide de huit carrés disposés sur un support coulissant approprié. Il manque un carré à la structure, et le jeu consiste à déplacer les pièces en leur faisant occuper successivement la case vide, qui se décale un peu plus loin, pour reconstituer l'image. Ainsi, non seulement il y a toujours une case vide, mais bien plus c'est la case vide, plus que ses carrés « positifs », qui détermine le jeu : « pas de structure sans case vide qui fait tout fonctionner »[16]. Dans *Mulholland Drive*, la boîte bleue, pareillement, s'installe moins dans le cours du film que, par son action locale, elle n'installe le film. Non seulement tout le film s'organise autour d'elle, mais toute la réalité diégétique, le « monde » de *Mulholland Drive* n'a de sens que par elle. L'aïeul le plus immédiat de la boîte serait à aller chercher du côté du monolithe de *2001, l'Odyssée de l'espace* de Kubrick, dont les déplacements sont des « aventures de la case vide »[17], bougeant moins d'ailleurs lui-même que l'univers ne cesse de se réarranger, de se pétrir autour de lui.

Dernier plan de *Mulholland Drive*, quand la salle du Silencio s'est à son tour vidée, comme ne manquera pas de se vider, bientôt, la salle de cinéma où le film est projeté. Une fois que le bleu de la boîte a contaminé, a recouvert, comme un film plastique, la photographie des derniers plans, une fois obtenu ce « *world of blue* » que Julee Cruise interprétait sur la bande originale de *Fire Walk with Me*, sur des paroles de Lynch, une dernière manière de voir la boîte s'impose, au-delà de la plaque de lanterne magique de l'intérieur du Silencio, de la « boîte de nuit », qui est le contenu de la boîte (la caméra est « avalée » par l'entrée du club comme elle sera par la boîte) : celle de ces boîtes de magie où le même corps, illusoirement sectionné, est à la fois un et deux. On aura ainsi remarqué, dans l'assistance du Silencio, la présence de la Laura Palmer de *Twin Peaks*, tout comme Laura Elena Harring, en aval, enverra un baiser à Laura Dern, son double, elle aussi passée « de l'autre côté », dans la dernière scène d'*INLAND EMPIRE*[18], où, contrairement à la fin de *Mulholland Drive*, le spectacle continue. La boîte bleue, semblant exhumée de la glèbe matricielle d'un sac comme « par magie », à la fois *purse* (sac à main) et *curse* (malédiction), rappelant certains des tours de prestidigitation (de transport d'objets) d'une personne à une autre, de soi-même à soi en tant qu'autre (l'intérieur de la boîte ne pourrait-il pas être l'appartement de Diane, comme le suggère son éclairage bleuté ?), est bien *stricto sensu* la *métaphore* du film, mais au sens d'un déplacement-à côté, le « pouilleux » – ultime propriétaire de la boîte – qu'on

---

[16] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969, p. 66.

[17] Gilles Deleuze, *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 267.

[18] Laura Elena Harring et Naomi Watts prêtent également leur voix dans le film à la *sitcom* jouée par des lapins humanoïdes.

doit refiler, refilmer, le point aveugle où le film ne peut plus se mirer que dans le corps d'un autre film, du film d'un autre, qui a lieu sans avoir de lieu, et dont la fin de *Mulholland Drive* ne nous donne, en réalité, que des prémices passées en contrebande.