



Article scientifique

Article

2013

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Los Angeles dans Mulholland Drive de David Lynch. Donner à voir et à comprendre la ville postmoderne

Chilaud, Florence; Delassalle, Martin; Le Gallou, Aude Pauline Marie; Guinard, Pauline

How to cite

CHILAUD, Florence et al. Los Angeles dans Mulholland Drive de David Lynch. Donner à voir et à comprendre la ville postmoderne. In: Amerika, 2013, vol. 9. doi: 10.4000/amerika.4373

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:182178>

Publication DOI: [10.4000/amerika.4373](https://doi.org/10.4000/amerika.4373)

Los Angeles dans *Mulholland Drive* de David Lynch

Donner à voir et à comprendre la ville postmoderne

Florence Chilaud, Martin Delassalle, Aude Le Gallou et Pauline Guinard



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/amerika/4373>

DOI : 10.4000/amerika.4373

ISSN : 2107-0806

Éditeur

Université de Rennes 2

Ce document vous est fourni par Université de Genève / Bibliothèque de Genève



Référence électronique

Florence Chilaud, Martin Delassalle, Aude Le Gallou et Pauline Guinard, « Los Angeles dans *Mulholland Drive* de David Lynch », *Amerika* [En ligne], 9 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le 17 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/amerika/4373> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/amerika.4373>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Los Angeles dans Mulholland Drive de David Lynch

Donner à voir et à comprendre la ville postmoderne

Florence Chilaud, Martin Delassalle, Aude Le Gallou et Pauline Guinard

Introduction

- 1 Si Los Angeles est connue pour être la ville du cinéma par excellence, elle est aussi réputée pour être une ville étalée, sans centre, privatisée, fragmentée tant spatialement que socialement. Du fait de ces formes urbaines inédites en rupture avec le modèle de la ville américaine du XX^{ème} siècle tel qu'il a été théorisé par ce qu'on appelle aujourd'hui l'« École de Chicago » (Grafmeyer et Joseph, 2009), Los Angeles constituerait ainsi un nouveau modèle de ville : celui de la ville postmoderne (Dear et Flusty, 1998 ; Soja, 2011), celui de la ville du XXI^{ème} siècle.
- 2 C'est précisément parce que Los Angeles est à la fois l'archétype de la ville du cinéma et de la ville postmoderne qu'il nous a semblé pertinent de prendre le prisme du cinéma pour tenter de saisir la réalité contemporaine de Los Angeles, et à travers elle celle des villes américaines du XXI^{ème} siècle. Ce recours au cinéma pour comprendre les villes dans leur matérialité et leur idéalité s'inscrit plus largement dans un mouvement de reconnaissance, initié dans les années 1980 aux Etats-Unis puis en Europe, des films comme objets d'étude légitimes des sciences sociales en général, et de la géographie en particulier. L'intérêt des géographes pour le cinéma, et notamment des géographes urbains alors que la ville s'affirme comme cadre d'action privilégié des films (Jousse et Paquot, 2005), s'explique par une ouverture de la discipline à de nouveaux objets, particulièrement dans le domaine culturel, et par un renouvellement des approches géographiques qui s'attachent désormais à saisir la société et la ville non seulement telles qu'elles sont mais aussi telles qu'elles sont vécues, perçues et imaginées. Etudier la ville au cinéma permettrait alors d'appréhender les représentations urbaines selon la manière dont elles se reflètent et sont véhiculées par la fiction, tout en s'intéressant en retour à la

diffusion et à l'éventuel impact de ces représentations sur notre rapport à l'urbain (Musset, 2005).

- 3 Le choix de *Mulholland Drive* de David Lynch (2001) pour comprendre la géographie de Los Angeles aujourd'hui n'est pas un hasard. Ce choix est motivé par le fait qu'il s'agit d'un film sur Hollywood, sur Los Angeles en tant que ville du cinéma. *Mulholland Drive* dépeint en effet une histoire d'amour entre deux actrices : Betty Elms, jeune fille de Deep River (Ontario) qui rêve de devenir une star de cinéma, et Rita, actrice amnésique, en plein cauchemar, à la recherche d'elle-même. Au fur et à mesure que le film déroule sa trame, les identités des deux personnages se brouillent et se confondent. La naïve mais prometteuse Betty laisse place à Diane Selwyn, actrice ratée qui entretient une relation amoureuse très asymétrique avec Camilla Rhodes, célèbre actrice fiancée au réalisateur Adam Kesher, dont Rita n'est en définitive que la version fantasmée par Diane. Rêve et cauchemar s'entremêlent dans le portrait que dresse D. Lynch d'une ville complexe, construite par et pour le cinéma. Il participe par là même, comme Billy Wilder avant lui avec *Sunset Boulevard* (1950), à faire de Hollywood une métonymie à la fois cinématographique et géographique de Los Angeles. Le choix de ce film tient en outre au fait qu'il nous permet de repenser la dimension postmoderne de la ville. D. Lynch nous donne effectivement à voir et à ressentir Los Angeles comme une ville postmoderne, non seulement au sens de l'École de Los Angeles (c'est-à-dire comme une ville composée d'une somme de lieux discontinus), mais aussi au sens d'une ville sur laquelle se surimposent, au lieu d'un récit unique et universel, différentes subjectivités (celles des personnages), dont les identités sont elles-mêmes multiples.
- 4 *Mulholland Drive* serait ainsi un prisme privilégié pour mieux comprendre ce que peut être une ville de la postmodernité, une ville américaine du XXI^{ème} siècle, mais aussi ce que peut être une façon postmoderne d'en rendre compte. À partir et au-delà du mythe hollywoodien de Los Angeles, nous verrons donc comment D. Lynch déconstruit cette image séduisante pour mieux mettre à jour, par les subjectivités, la réalité parfois cruelle de cette ville spatialement et socialement morcelée.

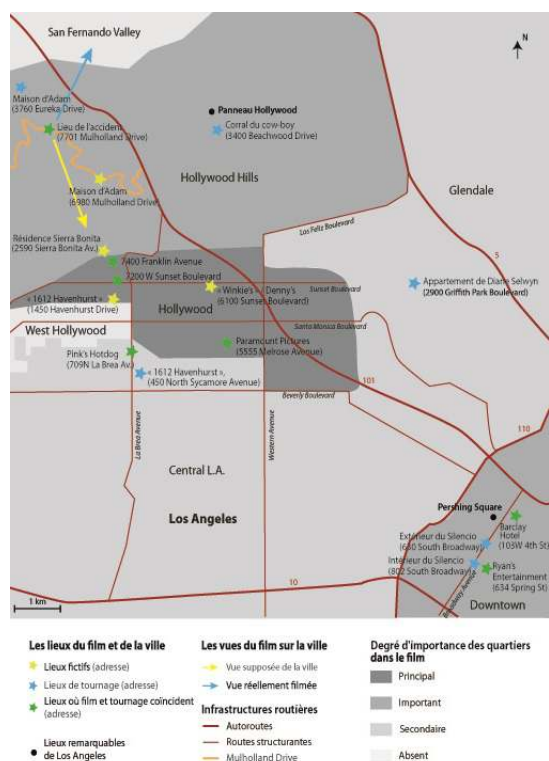
Los Angeles, une ville du cinéma productrice de rêves

Mulholland Drive : un film sur Hollywood et ses studios

- 5 *Mulholland Drive* est un film hollywoodien, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, l'essentiel du film est tourné à Hollywood, quartier de Los Angeles situé au nord-ouest du *downtown*. Des villas de luxes aux studios Paramount, Hollywood apparaît très vite comme le cadre de l'intrigue, ce que montre bien la concentration géographique des différents lieux du film (figure 1)¹. Mais le film est aussi hollywoodien par son inscription dans une histoire cinématographique qui n'a longtemps montré de Los Angeles que ses studios. Comme dans d'autres films du cinéma classique hollywoodien, l'industrie cinématographique est non seulement le « cadre », mais aussi « le moteur et le carburant » du film (Jousse et Paquot, 2005, p. 751). Enfin, *Mulholland Drive* donne à voir les relations intimes et complexes que D. Lynch entretient avec l'industrie cinématographique américaine : en montrant l'atmosphère « putride » des coulisses de l'« industrie du rêve » (Nochimson, 2002, p. 39), le réalisateur fait un clin d'œil aux conditions de production de son film. En effet, le projet initial consistait à réaliser une série télévisée pour la chaîne ABC. Mais le retrait de la chaîne suite au visionnage de

l'épisode pilote a conduit D. Lynch à abandonner un temps ce projet, avant que les studios Canal + ne viennent lui demander d'en faire un film (Wise et Rodley, 2004). Si le film est donc bien hollywoodien, ce n'est pas tant dans la mesure où il véhicule les valeurs de l'industrie cinématographique américaine, mais parce qu'il s'inscrit dans la géographie et l'histoire, notamment cinématographique, de Hollywood.

Figure 1 : Los Angeles, une géographie reconfigurée par la fiction



Source : F. Chilaud et P. Guinard

- 6 Tout se passe comme si Hollywood et ses studios définissaient l'identité singulière de la ville. Cependant, c'est toujours par le filtre d'une certaine nostalgie qu'ils jouent pleinement ce rôle. *Mulholland Drive* témoigne de sa nostalgie pour l'époque glorieuse des années 1950, celle précisément de *Sunset Boulevard* de Billy Wilder (Wise et Rodley, 2004), qui déjà était nostalgique du cinéma muet de l'entre-deux guerres (Gleyzon, 2011). Ce Hollywood du passé qui hante le Los Angeles contemporain permet paradoxalement de mieux dire les liens qui existent entre le cinéma et la ville : l'entrée mythique et immuable des studios Paramount est comme garante de l'inscription du film dans Los Angeles (figure 2).

Figure 2 : Les Paramount Studios, un lieu mythique et intemporel



Sources de gauche à droite : Sunset Boulevard (© Paramount Studio), Mulholland Drive (© Studio Canal), J. Gobillard

- 7 La nostalgie du Hollywood d'antan s'observe aussi bien dans le temps que dans l'espace.
- 8 À ce titre, l'ellipse temporelle et spatiale entre les deux auditions de Betty, du gratte-ciel du *downtown* contemporain à l'univers *vintage* des studios Paramount, révèle ces collisions entre les lieux et les temps de la ville. La voiture tout comme l'univers de Billy Wilder, et à travers lui du cinéma classique hollywoodien, traversent d'ailleurs *Mulholland Drive*. Les échos entre les deux films sont en effet nombreux, qu'il s'agisse : des lieux qu'ils représentent (Paramount Studio) ; de leur structure (une histoire revisitée par un protagoniste mort ou en train de rêver) ; des thèmes abordés (le rêve de Hollywood et son cauchemar) ; de leurs titres (*Sunset Boulevard* et *Mulholland Drive* sont deux routes importantes de la ville de Los Angeles) ; ou bien encore de leurs personnages (le personnage de Coco, gardienne de la résidence de la tante de Betty dans *Mulholland Drive*, rappelle celui de l'héroïne de *Sunset Boulevard*). *Mulholland Drive* est en ce sens une réécriture contemporaine de *Sunset Boulevard*. Il reprend et réinvente la figure de la ville sans identité, ville-décor et ville des faux-semblants. Dans une ville dont le cœur névralgique est Hollywood, industrie productrice de tous les mythes et de toutes les illusions, ce sont les studios, lieux des faux-semblants et des simulacres, qui font l'identité cinématographique et géographique de Los Angeles, ce qui fait dire à Erwan Higuinen que les studios sont la « seule réalité tangible » de la ville de Los Angeles (*in* Jousse et Paquot, 2005, p. 450).
- 9 La « ville-studio » définit ainsi la ville des studios mais aussi la ville transformée en studio. Immuables et intemporels, les studios donnent une épaisseur historique à la ville. Surreprésentés, ils en viennent à constituer l'identité de Hollywood et de Los Angeles, témoignant par là même des liens intrinsèques et jamais épuisés entre la ville et le cinéma. Plus encore, le terrain effectué à Los Angeles en avril 2013 nous a permis de montrer à quel point les lieux mêmes de la ville, et notamment ceux du *downtown*, sont transformés en permanence en décors de cinéma, comme le rappellent la reconversion du Tower Theatre, ancien théâtre Art Déco, en lieu de tournage en 1991² ou bien les multiples panneaux suspendus à l'entrée des bâtiments pour proposer les locaux à la location en vue de tournages. Ainsi, quel que soit l'endroit où l'on se trouve, les tournages et le cinéma font partie du paysage urbain angelino. Los Angeles n'est donc pas seulement une ville de studios, elle est aussi en elle-même un studio à ciel ouvert.

De la « ville-studio » au mythe urbain

- 10 À travers la fable hollywoodienne qu'est *Mulholland Drive*, Los Angeles apparaît comme une « ville-studio » qui produit tout à la fois du cinéma, du rêve et du mythe.

- 11 Los Angeles est en effet une ville qui fait rêver et qui attire à elle tous ceux qui aspirent à réussir dans l'industrie cinématographique, à l'image de Betty, débarquée du fin fond de l'Ontario pour faire carrière dans la cité des anges. Son arrivée à l'aéroport de Los Angeles nous donne à voir ce rêve éveillé. La lumière ouatée, le visage émerveillé de la protagoniste filmée au ralenti, la musique d'Angelo Badalamenti, mais aussi le couple de personnes âgées censé incarner la bienveillance et la bienséance renvoient à l'archétype du rêve hollywoodien, ici tel qu'il est imaginé par Diane Selwyn (Estorc, 2009). Si Los Angeles est façonné par le rêve, c'est que le rêve puise sa force dans l'ensemble de lieux mythiques qui constituent la ville et qui sont mis en exergue dans *Mulholland Drive* par des jeux sur la vitesse de la caméra, l'éclairage ou la musique. Les lieux emblématiques de la ville y sont tous représentés, tels l'aéroport de Los Angeles, les palmiers et le panneau Hollywood, dont la présence est renforcée dans le film par une esthétique de la carte postale que caractérise la technique du fondu³, que l'on pouvait déjà observer dans la scène d'ouverture de *Sunset Boulevard* (figure 3).

Figure 3 : De Sunset Boulevard à Mulholland Drive, les palmiers comme symboles de Los Angeles



Source de gauche à droite : Sunset Boulevard (© Paramount Studio), Mulholland Drive (© Studio Canal)

- 12 Le terrain effectué à Los Angeles nous a d'ailleurs permis de mettre en évidence la manière dont ces lieux iconiques étaient réinvestis, sur place, par l'industrie touristique : les studios Paramount proposent une visite guidée de leurs bâtiments⁴, une pancarte au début de Mulholland Drive indique qu'il s'agit du "best eyesight of the city" (« meilleur point de vue sur la ville »), tandis que le Pink's, célèbre stand de hotdogs installé sur Sunset Boulevard depuis 1939 (figure 4), nomme certains sandwiches du nom des stars déjà venues dans le restaurant et des titres des films qui y ont été tournés, à l'instar de *Mulholland Drive*.
- 13 En définitive, *Mulholland Drive* s'approprie un héritage mythique et cinématographique qui constitue la réalité de la ville de Los Angeles : les éléments de décor de cartes postales et de *success story*, qui pourraient paraître clichés, font l'identité singulière de la ville. Indissociable de ses studios, véritable « industrie du rêve », Los Angeles produit un imaginaire cinématographique qui est lui-même producteur de ville. Pourtant sous le rêve se dessine déjà l'envers du décor, comme si D. Lynch ne posait les jalons du mythe que pour mieux le déconstruire.

Los Angeles, une ville déconstruite par le cinéma

- 14 Si D. Lynch s'approprie l'héritage hollywoodien dans toutes ses dimensions, c'est pour mieux le défaire : l'enjeu de cette déconstruction du mythe n'est pas seulement cinématographique (faire voir l'envers des décors de production à Hollywood) mais bien aussi géographique. Il s'agit, dans *Mulholland Drive*, de montrer une ville qui ne tient que par ses studios : plus qu'une ville-décor, c'est la ville-simulacre (Sorkin, 1992) des théories postmodernes qui est peinte par le réalisateur, un espace où, si l'on ne peut plus croire au mirage d'une ville des hauts-lieux de la production cinématographique, la réalité est un cauchemar quotidien. Comment comprendre, alors, la manière dont s'opère cette déconstruction ?

Opposer et rapprocher les lieux

- 15 La subtilité des jeux d'opposition et de rapprochement des lieux à travers le montage est un élément central dans le procédé de déconstruction. Du plan du corral où Adam Kesher rencontre le « cow-boy » pour résoudre les problèmes de son tournage⁵ à celui sur le panneau Hollywood, il n'y a aucune transition : la caméra passe de l'un à l'autre comme s'il s'agissait de deux univers différents et distants. Or, le corral n'est pas – comme le long trajet en voiture d'Adam le suggère pourtant – au fin fond du désert, mais justement au pied du panneau. Et le ranch Sunset, qui a servi au tournage, constitue précisément le point de départ des randonnées pédestres ou hippiques vers l'un des plus célèbres symboles de Hollywood. La juxtaposition des deux scènes dans le film n'est pas un hasard mais bien un clin d'œil ironique du réalisateur qui ainsi souligne ce qui se passe en coulisses. De la même manière, le long périple de Betty et Rita jusqu'au Silencio excentre un lieu central de l'intrigue, le place aux confins de Los Angeles alors qu'en réalité, le Tower Theatre où est tournée la scène se trouve sur Broadway Avenue, une des artères principales du *downtown* (figure 1). Dans les deux cas, ce décentrement par le montage met en scène des lieux de perdition, où les personnages sont confrontés à des menaces qui les dépassent.
- 16 Un processus inverse est à l'œuvre lorsque D. Lynch rapproche délibérément des lieux sans lien apparent. Par exemple, le film met clairement en rapport le 1612 Havenhurst, la riche villa de tante Ruth où Betty s'installe, et le monde des studios. Plutôt que d'opposer ces lieux par leur succession rapide, ils sont associés par un même zoom lent de la caméra, sur le panneau Hollywood d'abord, puis sur l'entrée de la villa. Se succèdent ensuite des plans de la porte de la villa, puis de Betty sortant du taxi, et enfin de la porte des Paramount studios, comme si les deux portes étaient identiques (et de fait, il y a bien une ressemblance). Quelques minutes plus tard, on retrouve le même type d'enchaînement lorsque Betty sort en courant du studio. Sans transition, la caméra passe à un plan de Betty et Rita sortant en courant de Havenhurst. Ce lien fort entre la villa de tante Ruth et les studios Paramount éclaire la dimension factice d'une villa « trop belle pour être vraie » : tout est faux dans le rêve construit par Diane pour échapper à une réalité sordide, et Havenhurst n'apparaît d'ailleurs nulle part dans la seconde partie du film.
- 17 Par le montage et l'emploi de plans quasiment identiques, D. Lynch crée ainsi des liens ou au contraire des oppositions entre les lieux du film, pour déconstruire le sens qu'on leur

attache communément et faire émerger un second sens qui ne souligne que davantage l'artificialité du premier.

Banaliser les lieux

- 18 Les studios Paramount sont eux-mêmes déconstruits par D. Lynch qui nous invite en coulisses des tournages pour mieux nous montrer la banalité de ce qui s'y passe. La banalisation de plusieurs lieux cultes de Los Angeles est en effet l'un des outils les plus efficaces utilisés par le réalisateur. Banalisation des situations d'abord, puisque l'audition de Betty a lieu dans une salle minuscule, devant une toute petite équipe dont les performances laissent à désirer et pour un scénario digne des meilleurs *soap* américains. Le lieu de ce tournage minable est aussi le lieu de toutes les hypocrisies : Lynney, *cast manager* réputée, n'hésite pas une seconde à priver le producteur Wally de la seule bonne actrice du casting alors qu'ils ont été mariés pendant dix ans et qu'elle a assisté tout sourire à l'essai de Betty. Cette scène souligne ainsi la facticité des relations entre les individus dans l'univers des studios : Lynney ne fait l'honneur de sa présence à l'audition que dans le but bien précis de recruter Betty pour un autre projet. Un procédé similaire fait de l'institution locale qu'est le Pink's un banal *fastfood* dont on ne voit que le parking, où se retrouvent une prostituée et deux tueurs aux compétences douteuses : on est loin de l'"*establishing shot*" auquel s'attendait la propriétaire, Gloria Pink⁶ !

Figure 4 : Le Pink's, une institution de Sunset Boulevard depuis 1939



Source : J. Gobillard

- 19 Banalisation de la technique filmique ensuite. Il faut noter la grande « normalité » des scènes tournées aux Paramount studios ou au Pink's : pas de musique sourde, angoissante ou surréaliste, pas de flous ni de zooms accélérés, pas de lumières artificielles visibles, au contraire de la plupart des scènes de *Mulholland Drive*. Ce procédé de banalisation de lieux extraordinaires dans l'histoire du cinéma et de Los Angeles sert ainsi la déconstruction du mythe hollywoodien en montrant les aspects les moins glorieux des différents lieux choisis. Sous les paillettes des productions hollywoodiennes, D. Lynch nous montre des lieux qui ne font ni peur, ni rêver.

Mettre le rêve à distance

- 20 Allant plus loin dans le processus de déconstruction par correspondances entre lieux du film et lieux réels, le cinéaste joue sur l'imaginaire du paradis et de l'enfer. *Mulholland Drive* peut alors s'interpréter comme le parcours de Diane au purgatoire. Ce parcours n'est pas seulement symbolique, il est aussi éminemment géographique, nous entraînant des hauteurs de Mulholland Drive aux baraques minables de Sierra Bonita, en passant par les plus hauts lieux du cinéma angelino. Toutefois, le film ne présente pas une opposition binaire entre rêve et cauchemar. Au contraire, la force de *Mulholland Drive* réside dans l'entremêlement de lieux dont le statut varie selon les personnalités qui s'y trouvent, et Lynch parsème son film d'indices qui font pressentir la fin tragique de l'héroïne. Cette progression du rêve à la réalité, cet itinéraire, n'est bien sûr qu'une lecture possible d'un film qui ne se donne pas à voir comme linéaire, puisque *Mulholland Drive* cherche aussi, voire avant tout, à perdre son spectateur.
- 21 Néanmoins, parce que chaque lieu s'inscrit dans le rêve plus ou moins éveillé de Diane, une lecture *a posteriori* peut faire émerger des correspondances servant à l'interprétation de la ville dans le film. Premier exemple, la porte d'entrée de Los Angeles, l'aéroport LAX, est aussi le point de départ de la narration de *Mulholland Drive*. L'arrivée de Betty à LAX concentre les éléments mythifiés de la métropole : l'affiche "Welcome to Los Angeles" (« Bienvenue à Los Angeles ») attire le regard de l'héroïne et fait la promotion d'une ville paradisiaque où dominent le soleil et les palmiers. L'émerveillement de Betty est palpable. Or, Lynch nous met déjà en garde : si Betty n'arrive pas à y croire ("*I can't believe it !*"), c'est bien parce que cet aspect de Los Angeles relève du mythe, et non de la réalité. De manière similaire, le 1612 Havenhurst est un lieu du rêve et du paradis combinés, où Betty peut s'imaginer future star hollywoodienne et vivre un amour partagé avec Rita. Ce lieu est littéralement un *haven* (havre), que sa sonorité rapproche aussi de *heaven* (paradis) et qui précisément n'existe ni dans la seconde partie du film, ni dans la réalité. Les numéros de Havenhurst Drive s'arrêtent en effet à 1436.
- 22 La maison d'Adam, archétype de la villa luxueuse surplombant la ville depuis les hauteurs de Mulholland Drive, est elle aussi un point de départ de la narration. Cependant, à l'opposé du 1612 Havenhurst, la villa représente pour Diane l'échec de sa carrière (elle avoue honteusement accumuler les petits rôles pour vivre) et de son histoire d'amour avec Camilla, qui y annonce ses fiançailles avec Adam. Ce lieu est un paradis où Diane n'a pas sa place. Humiliée en tant qu'actrice et en tant qu'amante, l'héroïne prend alors la décision de faire assassiner Camilla. C'est le début de la descente aux enfers, le lieu où se noue le destin tragique de Diane.

Révéler l'angoisse sous le rêve

- 23 Cette clef de lecture, qui nous est donnée lors de la scène de la réception, ne nous est livrée qu'à la toute fin du film. Toutefois, dès la première partie – pourtant structurée autour de Havenhurst et des espoirs d'une Diane débordante de vie et talentueuse –, plusieurs scènes incompréhensibles au premier abord interrompent la narration, et en quelque sorte empêchent Diane (et le spectateur) de vivre son rêve. Le dialogue qui se déroule au Winkie's de Sunset Boulevard entre Dan et son psychanalyste correspond d'une certaine manière à une irruption de la « réalité » de la vie de Diane. Le Winkie's est

littéralement un lieu de cauchemar : celui de Dan qui le revit avec une telle force qu'il en meurt ; celui de Rita que l'on voit endormie juste avant la scène ; et par extension celui de Diane qui rêve de Rita. La place du Winkie's dans le film renvoie à sa place dans la ville réelle : tourné au Caesar's, dans le quartier pauvre de Gardena, au sud-ouest de Los Angeles, le Winkie's est le lieu des rebuts de la société, des exclus symbolisés par le clochard qui se cache dans l'arrière-cour (figure 5).

Figure 5 : Du Caesar's au Winkie's, un lieu de relégation urbaine fictionnelle et réelle



L'intérieur du Caesar's, lieu de tournage du Winkie's (à gauche) ; enseignes de la chaîne Denny's et du Caesar's (à droite). Source : A. Le Gallou.

- 24 Si nous avons pu constater qu'il n'existe aucun « Winkie's » sur Sunset Boulevard, notre terrain nous a cependant permis de noter la ressemblance de ce lieu avec les Denny's de la célèbre chaîne de *fastfood* dont plusieurs enseignes se trouvent précisément sur cette artère (figures 1 et 5). D. Lynch joue encore une fois avec les référents spatiaux de la ville pour souligner l'opposition entre le monde des studios et la vie à Los Angeles telle qu'elle est pour tous ceux qui ne peuvent prendre part à la *success story* hollywoodienne.
- 25 Or, c'est précisément à vivre cette *success story* que Diane échoue. Toute la scène du casting d'Adam place Diane en future star sur le point d'être découverte : le repérage préalable de Lynney, le lieu des auditions, vaste, très équipé et avec un personnel nombreux, la présence d'actrices connues, mais aussi et surtout l'échange de regards prononcés entre la jeune Betty et un Adam subjugué. D. Lynch rejoue avec ironie un classique hollywoodien, en prenant soin de vite refermer les portes du paradis : Diane, qui s'enfuit pour rejoindre Rita, ne reste pas plus de quelques minutes en ce lieu magique et n'y a plus jamais accès par la suite. Et pour cause, à mesure que le film progresse, le monde dans lequel Diane évolue se désagrège. Ainsi, lorsque Diane et Rita se rendent à Sierra Bonita, ce ne sont pas les riches villas des collines du nord de Los Angeles que l'on découvre, mais les petites maisons mal entretenues de Griffith Park Avenue, qui évoquent un village Disney⁷ décrépit (figure 6). La découverte du corps sur le lit sonne comme un retour brutal à la réalité : Diane a tué Camilla et s'est tuée ensuite, dans un espace relégué, loin à l'est du centre-ville.

Figure 6 : Les maisons de « Sierra Bonita », une réalité loin du rêve



Source : A. Le Gallou

- 26 Les derniers mirages du rêve hollywoodien peuvent alors disparaître sur la scène du Silencio : ce lieu évoque, par référence au *Mépris* de Jean-Luc Godard (1963), la mort et l'enfer. Le spectateur est d'ailleurs prévenu, avant même l'arrivée de Diane et Rita au théâtre, par une affiche où l'on peut lire "Hollywood is hell" (« Hollywood, c'est l'enfer »), puis par le costume du présentateur, déguisé en Diable. À ce stade de son parcours, Diane ne peut plus nier la réalité, son rêve ne tient plus. Elle prend conscience que tout est faux ("No hay banda !" [« Il n'y a pas d'orchestre ! »]), et se réveille quelques instants plus tard à Sierra Bonita. Or, si le long trajet en voiture nécessaire pour se rendre au Silencio apparaît comme une métaphore de la distance prise avec les lieux du rêve, c'est tout aussi symboliquement que le tournage a lieu au Tower Theatre, figure déchue des grands cinémas du Broadway californien : nous sommes en plein centre de Los Angeles, au cœur de ses difficultés, avec ses migrants, ses immeubles en ruine, ses sans-abris. Bref, au cœur d'une ville qui agonise.

Los Angeles, la ville postmoderne mais une ville quand même ?

- 27 Face à cette déconstruction du mythe hollywoodien, on se demande si finalement le Los Angeles de D. Lynch fait encore ville. Quelle urbanité peut donc se dégager de cette cité factice et cauchemardesque où l'on ne semble pas pouvoir vivre ? L'urbanisme postmoderne tel qu'analysé par les chercheurs de l'École de Los Angeles met en évidence une organisation socio-spatiale propre aux villes post-industrielles et dont Los Angeles serait l'exemple paradigmatique. Régie par le libéralisme économique et la globalisation, qui dictent leur mode d'organisation, la ville postmoderne se distingue par une fragmentation et une privatisation accrues de l'espace : loin de faire le lien entre ses différentes composantes, elle devient une somme d'espaces qui se juxtaposent mais n'entrent pas en relation, faisant la part belle à l'individu et aux communautés, contrairement à la ville industrielle que décrivait le modèle de Chicago. En ce sens, c'est bien une ville postmoderne que donne à voir *Mulholland Drive* : une ville socialement et surtout spatialement fragmentée, qui met en péril la possibilité même de *faire ville*.

Une ville fragmentée

- 28 Au-delà de la déconstruction du rêve hollywoodien, D. Lynch présente une ville en morceaux dans laquelle les référents spatiaux qui structurent l'intrigue de *Mulholland Drive* sont systématiquement brouillés et déplacés dans l'espace urbain.
- 29 Pour la plupart des lieux du film, on distingue une localisation fictive et une localisation réelle (figure 1). L'exemple de la descente de Rita vers la ville après l'accident est ici particulièrement éloquent. Alors que son parcours est censé la mener des hauteurs de Mulholland Drive à Havenhurst en passant par Franklin Avenue et Sunset Boulevard, c'est-à-dire vers Hollywood, la vue de Los Angeles filmée par D. Lynch est clairement celle de la San Fernando Valley (figure 7), de l'autre côté des collines. La jeune femme tourne ainsi le dos au Hollywood mythique des studios : dès l'ouverture du film, ce remplacement d'un lieu par un autre revêt une forte portée symbolique. La géographie fictive qui résulte de ces substitutions est donc singulièrement éloignée de la géographie réelle des lieux, provoquant chez le spectateur une perte de repères face à cette ville recomposée aux allures de labyrinthe urbain. Un travail conséquent sur la carte s'avère donc nécessaire, tant dans le cadre du travail de terrain que dans le film lui-même, lorsque Betty et Rita tentent de situer sur un plan Sierra Bonita où réside la mystérieuse Diane.

Figure 7 : De Hollywood à la San Fernando Valley, une substitution spatiale symbolique



Source : A. Le Gallou

- 30 La perte de fonction de la route dans *Mulholland Drive* accentue ce sentiment d'une ville éclatée : on passe d'un lieu à l'autre sans transition, la linéarité du trajet est déconstruite comme pour mieux déconnecter les lieux de tout tissu urbain. Ces lieux apparaissent comme des points isolés dans l'espace, que rien ne relie entre eux et dont le spectateur ne peut déterminer les positions relatives dans la géographie réelle. Ceci n'est pas sans rappeler la modélisation de la ville postmoderne proposée par Michael Dear et Steven Flusty (1998), dans laquelle les routes ne constituent qu'un maillage dépourvu de rôle connecteur entre les différents types d'espaces. Ce choix cinématographique rend compte de la fragmentation de l'espace représenté, qui n'est pas structuré en un réseau intelligible de lieux hiérarchisés mais semble au contraire dépourvu de centre, à l'image du film lui-même.

- 31 Dans cette ville éclatée, dont même la route ne relie plus les différentes composantes, le téléphone joue un rôle crucial d'ailleurs analysé par Dear et Flusty :
- « the phone and modem have rendered the street irrelevant, [...] what is missing in this new cybernetic suburbia is not a particular building or place, but the spaces between, that is, the connections that make sense of forms⁸ » (1998, p. 56).
- 32 De fait, le téléphone dans *Mulholland Drive* permet une instantanéité et une dématérialisation du lien qui s'affranchit de l'épaisseur spatio-temporelle entre les lieux. Le *trajet*, cette dimension d'entre-deux pourtant essentielle à l'expérience urbaine, devient dès lors indifférent et accessoire. Les lieux reliés par le téléphone font figure d'îlots décontextualisés, hors de tout véritable tissu urbain qui les mettrait *spatialement* en relation avec d'autres lieux. Or même ce lien virtuel s'avère insatisfaisant : les conversations téléphoniques, loin de restaurer le lien perdu, n'aboutissent jamais à une résolution des tensions, à l'instar de l'échange entre Adam et sa secrétaire à propos des aléas du tournage qui se solde par le refus catégorique du réalisateur de revenir au studio pour régler les problèmes soulevés. Elles se révèlent ainsi incapables de pallier l'absence de continuité spatiale entre les lieux et les personnes.
- 33 Spatialement fragmenté, le Los Angeles de D. Lynch l'est aussi socialement. Le jeu de décalage entre certains lieux du film nourrit cette hypothèse : entre la résidence de tante Ruth à Havenhurst et la modeste maison de Sierra Bonita, la promiseuse Betty franchit une frontière invisible entre richesse et pauvreté pour devenir Diane, actrice ratée (figure 8). De même, le passage de sa luxueuse villa sur Mulholland Drive à un hôtel miteux du *downtown* semble accompagner le déclasserement professionnel du personnage d'Adam, qui a été dessaisi de son propre film suite à son désaccord avec un patron hollywoodien visiblement tout-puissant au sujet du choix d'une actrice. La distance spatiale se double ici d'une distance sociale et symbolique qui suggèrent un strict cloisonnement socio-spatial constitutif de l'urbanité postmoderne, telle que décrite par les théoriciens de l'Ecole de Los Angeles.

Figure 8 : De Havenhurst (à gauche) à Sierra Bonita (à droite), la distance spatiale comme reflet de la distance sociale



Source : A. Le Gallou

- 34 On retrouve d'ailleurs un cloisonnement similaire concernant les minorités ethniques : force est de constater leur totale absence dans le film de D. Lynch, où n'évoluent quasi exclusivement que des personnages blancs. Ceci peut s'expliquer par le fait que la vision proposée par D. Lynch est résolument subjective : il donne des points de vue sur la ville, celui d'un personnage central, en l'occurrence une jeune femme blanche (Diane qui se rêve en Betty), et de ceux qui l'entourent. *Mulholland Drive* n'a donc pas vocation à transmettre une image objective de Los Angeles, mais bien à donner à voir le Los Angeles singulier de ces personnages.

Une ville subjective

- 35 Ce Los Angeles est une ville faite d'une somme d'espaces quotidiens et de lieux privés qui sont essentiellement fermés. Havenhurst, Sierra Bonita ou encore la maison d'Adam relèvent pleinement de cette catégorie. Il s'agit de domiciles privés, dans lesquels se déroulent des scènes plus ou moins intimes, et qui sont toujours mis à distance de l'espace public par un espace-tampon intermédiaire (la cour, le lotissement, le jardin). Cet espace public est d'ailleurs réduit à la portion congrue dans la pratique de la ville des personnages, et la surreprésentation des espaces privés va de pair avec la subjectivité des regards portés sur la ville par les personnages.
- 36 Ces regards ne se confrontent pas aux visions de la ville portées par les autres, ce que supposerait une pratique de l'espace public compris comme espace de rencontre et d'échange. Ils restent au contraire comme clos sur eux-mêmes, de même que le personnage de Diane reste enfermé dans son hallucination. Ils sont donc sélectifs et

offrent une vue partielle et partiale de Los Angeles, présenté comme une ville blanche et féminine⁹. Les significations portées par un même lieu sont d'ailleurs différentes selon le personnage qui regarde et le moment du film, renforçant l'idée selon laquelle l'espace est perçu au prisme de la subjectivité des personnages. Ainsi, juste après l'accident qui ouvre le film, la vue qu'offre *Mulholland Drive* sur la ville apparaît selon deux points de vue successifs : d'abord celui de Rita, sur qui la ville en contrebas exerce une évidente attraction qui l'incite à s'y aventurer ; ensuite celui des policiers qui la perçoivent comme une question sans réponse, incarnation spatiale de l'énigme d'un accident dont le seul témoin semble s'être volatilisé.

- 37 Au vu de cette dimension intrinsèquement mouvante et instable des lieux de *Mulholland Drive*, ne peut-on pas finalement affirmer que la dualité, voire le caractère polymorphe, des personnages fonctionne comme métaphore des multiples identités de la ville ? Est-il possible d'en dégager une cohérence qui ferait bien de Los Angeles une ville, et non une somme d'espaces juxtaposés sans relation entre eux et dont on ne peut former un tout ?

Une ville-tension

- 38 Ce sont peut-être justement ces identités mouvantes et les différentes visions dont elles sont porteuses qui font encore tenir la ville, en ce qu'elles créent une tension dynamique entre ses multiples facettes et les différents lieux dans lesquels elles s'incarnent.
- 39 L'espace de *Mulholland Drive* est en effet structuré par des jeux d'attraction et de répulsion entre les lieux : certains sont désirés, d'autres au contraire sont des lieux-repoussoirs, et leur connotation positive ou négative est constamment réévaluée en fonction du contexte et du personnage concerné. Sierra Bonita est ainsi tout à la fois un lieu qui attire, car il est perçu comme la clef du mystère de l'identité de Rita, et un lieu qui inspire une répulsion palpable, à son paroxysme lors de la découverte du cadavre de Diane. De même, la maison d'Adam symbolise simultanément l'attraction pour l'univers hollywoodien et le dégoût qu'inspire à Diane le rejet dont elle est victime (figure 9). Entre tous ces lieux ne se tissent donc pas que des liens spatiaux, mais bien des liens émotionnels beaucoup plus mouvants.

Figure 9 : La maison d'Adam Kesher, entre attraction et répulsion



Source : A. Le Gallou

- 40 Le rôle de la route, connecteur spatial traditionnel, est également éclairant. Quoiqu'ayant une fonction minime, la route fait parfois le lien entre les espaces éclatés du film. Toutefois, même dans ce cas de figure, la route – parce qu'elle est uniquement parcourue en voiture – ne constitue pas un espace public. Les espaces publics sont perçus depuis l'intérieur du véhicule, et ne sont pas pratiqués. La voiture peut ainsi être comprise, en

suivant l'analyse de Don Mitchell (2005), comme une bulle protectrice permettant de transposer l'espace privé dans l'espace public et ainsi d'éviter la confrontation avec le monde extérieur, avec l'altérité. L'altérité est d'ailleurs étrangement absente de ce monde où même les piétons font défaut, comme pour laisser plus de place aux espaces privés et individualisés que sont les voitures. La voiture est alors aussi le lieu de déploiement de la subjectivité des personnages, dont la caméra adopte le point de vue spatialement et symboliquement situé. Lieu d'enfermement dans des bulles individuelles et subjectives, la route est en outre le lieu de l'angoisse : c'est l'espace de l'accident, puis des hommes qui cherchent Rita, enfin celui qui mène Diane à la désillusion décisive lors de la fête chez Adam. La route est donc un élément connecteur mais qui participe de la tension entre les différents espaces de Mulholland Drive au lieu de « normaliser » leurs relations spatiales.

Conclusion

- 41 Comment, donc, définir le Los Angeles décrit par D. Lynch au regard des catégories géographiques d'analyse du fait urbain ? Paradigme de l'urbanité du XXI^{ème} siècle d'après l'Ecole de Los Angeles, la capitale du cinéma apparaît comme une ville spatialement et socialement fragmentée, qui ne se laisse aborder qu'au travers de ses espaces privés et au prisme de regards subjectifs. Los Angeles serait-il en définitive une non-ville ? Déjouant la vision traditionnelle de la ville comme écosystème cohérent, il semble en effet dépourvu de tout lien signifiant entre ses différentes composantes. Mais c'est peut-être finalement la tension inhérente à cette désorganisation spatiale qui permet de trouver un principe unificateur à cette juxtaposition de lieux. La ville postmoderne n'est donc plus seulement abordée sous l'angle des aménageurs et des urbanistes mais sous celui résolument individuel du sens qu'y trouve chaque subjectivité amenée à s'y frayer un chemin.
- 42 En donnant à voir les tensions qui existent entre les lieux et les acteurs de la ville postmoderne, D. Lynch nous permet finalement de comprendre avec *Mulholland Drive* pourquoi et comment cette ville, en dépit et au-delà de ses fractures, fait encore ville. La vision fictionnelle de Los Angeles enrichit donc notre manière de percevoir et de concevoir la géographie contemporaine de la ville.

BIBLIOGRAPHIE

Dear Michael et Flusty Steven, « Postmodern Urbanism », Washington D.C., *Annals of the Association of American Geographers*, 88 (1), 1998 ; pp. 50-72.

Estorc Romain, « Les ombres de Mulholland Drive », *Critikat*, 16 décembre 2009 ; voir : <http://www.critikat.com/Les-Ombres-de-Mulholland-Drive.html>

Gleyzon, François-Xavier, *David Lynch : In Theory*, Prague : Litterara Pragensia, 2010.

Grafmeyer Yves et Joseph Isaac (éd.), *L'École de Chicago : naissance de l'écologie urbaine*, Paris : Flammarion, 2009.

Jousse Thierry et Paquot Thierry éd., *La ville au cinéma : encyclopédie*, Paris : Cahiers du cinéma, 2005.

Nochimson Martha, , « Mulholland Drive », Berkeley : *Film Quarterly*, 56 (1), 2002 ; pp. 37-45.

Mitchell Don, « The S.U.V. model of citizenship : floating bubbles, buffer zones, and the rise of the « purely atomic » individual », Boulder : *Political Geography*, 24 (1), 2005 ; p. 77-100.

Musset Alain, 2005, *De New-York à Coruscant : essai de géofiction*, Paris : Presses universitaires de France.

Soja Edward W., « Six Discourses on the postmetropolis », Madrid : *Urban*, 0 (2), 2011 ; pp. 37-50.

Sorkin Michael, *Variations on a theme park : the new American city and the end of public space*, New York : Hill and Wang, Farrar, Strauss and Giroux, 1992.

Wise Ray et Rodley Chris, *David Lynch*, Paris : Cahiers du cinéma, 2004.

Sitographie

<http://www.mulholland-drive.net>

Filmographie

Mulholland Drive de David Lynch (2001)

Lost Highway de David Lynch (1997)

Le Mépris de Jean-Luc Godard (1963)

Sunset Boulevard de Billy Wilder (1950)

NOTES

1. Les deux seuls lieux qui ne figurent pas sur cette carte sont l'aéroport LAX et le lieu de tournage du Winkie's, au sud-ouest de la ville (voir <http://www.mulholland-drive.net/studies/locations.htm>).
2. Un entretien réalisé en avril 2013 avec Chris Miller, le régisseur général du film, nous a informés que l'endroit avait servi de nouveau de lieu de tournage six mois plus tôt pour le film *Broken Horses* [à paraître].
3. Un fondu est un passage progressif d'une image à l'autre, la première s'estompant progressivement jusqu'à disparaître.
4. <http://www.paramountstudiotour.com/>
5. Sa collaboratrice l'a en effet appelé, alors que la société qui produit son film vient de fermer les studios, pour l'informer que seule une rencontre avec ce cow-boy mystérieux est susceptible d'améliorer la situation.
6. Entretien du 5 avril 2013 avec Gloria Pink : "I think they wanted an establishing shot because [...] in Europe if something is 200 years old it's common place but in L.A if something is more then 20 years old that's unusual !" (« Je pense qu'ils voulaient un plan d'ensemble parce qu'[...]en Europe, quelque chose vieux de 200 ans n'a rien d'extraordinaire, mais à L.A, quelque chose de plus de 20 ans c'est très inhabituel ! »)
7. À l'origine, les maisons qui ont servi au tournage abritaient le personnel du parc Disneyland.
8. « Le téléphone et le modem ont fait perdre à la rue sa pertinence, [...] ce qui manque à cette nouvelle banlieue cybernétique, ce n'est pas un immeuble ou un lieu particulier, mais l'espace entre eux, c'est-à-dire les connexions qui donnent du sens aux formes. »

9. A ce propos, il est intéressant de noter que Lost Highway de D. Lynch présente une autre vision de la ville, certes blanche mais résolument masculine.

RÉSUMÉS

Los Angeles est connu pour être la ville du cinéma et l'archétype de la ville de la postmodernité qui, comme théorisé par l'Ecole de Los Angeles, est fragmentée à la fois socialement et spatialement. Face à ce double constat et à l'heure où le cinéma devient un objet d'étude à part entière de la géographie, tant culturelle qu'urbaine, il nous a semblé pertinent d'étudier Los Angeles au prisme d'une œuvre cinématographique. *Mulholland Drive* de David Lynch (2001) est particulièrement intéressant pour notre propos parce qu'en mobilisant un ensemble de références filmiques et spatiales du rêve hollywoodien, il donne à voir de façon postmoderne cette ville de la postmodernité : à travers les subjectivités de ses personnages, le réalisateur déconstruit le mythe pour montrer l'envers du décor. Par un jeu constant sur les lieux et la perte de repères, D. Lynch fait émerger un autre Los Angeles : loin du cadre idyllique et factice des studios, la ville apparaît comme insaisissable et invivable, en écho à la ville agonisante des théories postmodernes. Pourtant, la tension dynamique générée par les identités mouvantes des protagonistes, cette tension inhérente à la désorganisation spatiale de la ville et malgré tout unificatrice, fait encore tenir Los Angeles.

Los Angeles is known to be the archetypal city of postmodernity, which means, as theorized by the Los Angeles School, a city both socially and spatially fragmented. It is also the city of cinema and, as cinema becomes a research topic in its own right, in the field of cultural as well as urban geography, it seemed relevant to study Los Angeles through the lens of a film masterpiece. David Lynch's *Mulholland Drive* (2001) is particularly interesting on this point because, as it calls up a set of spatial and film references to the Hollywood dream, it shows in a postmodern way this city of postmodernity : throughout the subjectivities of his characters, the director deconstructs the myth and leads us behind-the-scenes. Constantly playing on places and the loss of landmarks, D. Lynch brings to light another Los Angeles : far from the idyllic but artificial surroundings of the studios, the city appears elusive and uninhabitable, echoing the dying city of postmodern theories. However, thanks to the dynamic tension produced by the protagonists' moving identities - a tightness inherent to the city's spatial disarray, yet unifying -, the city of Los Angeles still seems to hold together.

INDEX

Index géographique : Amérique du Nord, Californie

Mots-clés : Los Angeles, ville, postmoderne, cinéma, Mulholland Drive

Keywords : city, postmodern, movie

AUTEURS

FLORENCE CHILAUD

École normale supérieure de Paris / Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
florence.chilaud@ens.fr

MARTIN DELASSALLE

École normale supérieure de Paris / Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
martin.delassalle@gmail.com

AUDE LE GALLOU

École normale supérieure de Paris / Université Paris Est Créteil,
aude.le.gallou@ens.fr

PAULINE GUINARD

École normale supérieure de Paris / UMR Lavue-Laboratoire Mosaïques
pauline.guinard@ens.fr