

Zachary Baqué
Université Toulouse - Le Mirail

De la ville-décor à la ville-personnage. La représentation de Los Angeles dans deux films de David Lynch, *Lost Highway* et *Mulholland Drive*

Résumé - Étudiant l'espace urbain surdéterminé dans *Lost Highway* (1997) et *Mulholland Drive* (2001), on se rend compte que David Lynch ne filme pas des lieux inaccessibles mais des quartiers faisant partie d'un espace purement mental. Après avoir livré dans *Lost Highway* une vision fantasmée de Los Angeles, dans *Mulholland Drive*, il fait de la ville, qui fonctionne comme un système de signes générateur de fictions, un personnage à part entière. Ce passage de la ville-décor à la ville-personnage est cinématographiquement fondé sur la perspective adoptée par Lynch : à l'horizontalité sans fin de *Lost Highway* s'oppose radicalement le mouvement ascensionnel de *Mulholland Drive*.

Un des principes du cinéma de David Lynch les plus éprouvés consiste à s'approcher au plus près de la réalité américaine et à filmer l'envers du décor ou, en d'autres termes, la vision fantasmatique qui sous-tend cette réalité. L'exemple qui illustre cette tendance de manière éclatante est l'incipit de *Blue Velvet* (1986) où une caméra cadrant en plan large une maison typique d'une quelconque petite ville américaine se rapproche du gazon jusqu'à ce que le grouillement des insectes souterrains emplisse totalement l'écran. Cette focalisation de Lynch sur l'espace américain dans ce qu'il a de plus spécifique se trouve à l'œuvre dans deux de ses films récents qui ont pour cadre un même lieu surdéterminé : la mégalopole californienne de Los Angeles. Alors que dans *Lost Highway* (1997), Los Angeles n'apparaît que par intermittence, dans *Mulholland Drive*, couronné par le Prix de la mise en scène au Festival

Zachary Baqué, « De la ville-décor à la ville-personnage. La représentation de Los Angeles dans deux films de David Lynch, *Lost Highway* et *Mulholland Drive* », Bertrand Gervais et Christina Horvath [éd.], *Écrire la ville*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 14, 2005, p. 133-144.

DE LA VILLE-DÉCOR À LA VILLE-PERSONNAGE

de Cannes en 2001, elle devient un espace mythique qui, dès l'inscription du titre au générique, infiltre l'ensemble de la narration. S'il est permis d'opposer la notion de ville-décor synonyme de simple cadre spatial de la fiction à celle, plus ambiguë, de ville-personnage, qui impliquerait une sorte de volonté propre et agissante, il semblerait que la comparaison entre *Lost Highway* et *Mulholland Drive* permette de les classer dans une des deux catégories mentionnées. Comment une ville devient-elle un personnage à part entière dans une œuvre filmique? Afin de répondre à cette question et de fonder cinématographiquement l'appellation de ville-personnage, il est nécessaire d'établir une typologie des caractéristiques urbaines utilisées dans ces deux films. Ce qui définit habituellement la ville contemporaine au cinéma est la concomitance de trois niveaux d'analyse, ce qui est montré de la ville, ce qui en est dit et ce qui en est compris. Le niveau figuratif instaure la ville en tant que construction matérielle et comme système de surveillance. Le niveau discursif l'inscrit dans une perspective historique comme la superposition de différentes strates. Enfin, le niveau sémiotique la transforme en réseau de signifiants qui font partie des codes urbains. Surnommée la « métropole centrifuge » par Baudrillard¹, Los Angeles s'avère un choix judicieux pour étudier ces trois définitions en ce qu'elle semble constituer l'horizon urbain du monde entier et qu'elle est aussi la ville centrale du cinéma dominant aux États-Unis, ce qui permet à Lynch de mettre en place un subtil effet de miroir.

Une ville se définit dans un premier temps comme un ensemble de constructions relativement rapprochées les unes des autres et dont la fonction principale est de maintenir groupée une population d'individus, que ce soit dans des lieux d'habitations, de travail, de loisirs ou de circulation. Le cas de Los Angeles implique une radicalisation de l'opposition traditionnelle entre ville et campagne, dans la mesure où elle est située entre le désert d'une part et l'Océan Pacifique de l'autre. La frontière n'est plus stricte puisque le tissu urbain a tendance à se prolonger sans fin au mépris des limites

¹ Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche Biblio essais », 1986, p. 58.

ZACHARY BAQUÉ

administratives. Ce qui frappe d'emblée le visiteur de Los Angeles ou le spectateur de ses multiples représentations filmiques est moins le gigantisme de la ville que la capacité de l'infrastructure à tenter d'endiguer le flux humain sur les grands axes routiers et aériens. Les deux films ont d'ailleurs des titres à forte connotation routière, qu'il s'agisse du nom commun « highway » ou de « Mulholland Drive », une route qui existe dans la réalité extradiégétique. Le plan d'ouverture de *Lost Highway* est même caractéristique d'une tendance du cinéma contemporain qui consiste à projeter littéralement le spectateur sur une route dont les bandes jaunes défilent à toute vitesse en plan serré. Dans le générique de *Mulholland Drive*, la caméra est située au-dessus de la route, filmant une voiture progressant lentement sur la voie. Les plans s'enchaînent en de somptueux fondus enchaînés, comme pour inviter le spectateur à entrer progressivement à la fois dans la ville et dans la fiction. Avant de pénétrer dans la ville, il est donc nécessaire de passer par des non-lieux, des lieux de flux incessant, comme autant d'interfaces entre un ailleurs et l'ici urbain. Quand le personnage de Betty est introduit, c'est donc tout naturellement que la caméra la filme à sa sortie de l'aéroport, puis dans un taxi qui la conduit chez sa tante. Une fois la ville investie par les personnages, ces derniers ne cessent de se déplacer pour aller d'un lieu à un autre. Dans *Lost Highway*, les quelques plans sur les rues de Los Angeles relancent la fiction dans la mesure où ils agissent comme des déictiques qui balisent le discours filmique. Le déplacement d'un lieu à un autre est ici plus important que le mouvement même. Inversement, dans *Mulholland Drive*, les plans sur des lieux connus de Los Angeles remplacent parfois les déplacements des personnages comme si la ville phagocytait sa représentation. Ainsi, un plan aérien sur les collines de Hollywood sert-il de lien entre deux séquences qui n'ont à priori aucune relation narrative. Au risque pour les personnages de se perdre dans la ville s'ajoute celui, pour le spectateur, de se perdre dans la fiction. La ville devient l'espace de l'ellipse fictionnelle, ce qui permet à Lynch d'insérer des plans de pause contemplative, ce que n'autorisaient pas les plans urbains de relance de la fiction dans *Lost Highway*. La ville se transforme en personnage quand la caméra prend le temps de la filmer en tant qu'origine d'une situation optique pure, pour reprendre l'expression de

DE LA VILLE-DÉCOR À LA VILLE-PERSONNAGE

Deleuze, et plus en tant que simple ancrage géographique de la fiction.

L'insistance sur les adresses des personnages, toujours relayées par une voix qui donne une direction, comme 7035 Hollis, l'adresse des Madison dans *Lost Highway* ou Havenhurst où habite la tante de Betty dans *Mulholland Drive*, ne doit pas faire perdre de vue que ce qui importe est autant la localisation précise de lieux que la superposition de différentes grilles. La plongée radicale sur le centre-ville dans *Mulholland Drive* présente ainsi une sorte de collage de carrés, comme si la caméra voulait prouver que Los Angeles n'était que le grossissement visuel d'un fantasme mathématique de régularité et d'ordre. De même, le premier plan large sur la ville dans le même film, pris de nuit du haut des collines de Hollywood, confine à l'abstraction, tant ce qui est représenté, le croisement multiple des rues en damier, a tendance à apparaître comme une carte routière ou comme un écran d'ordinateur sur lequel scintillent des points lumineux placés à égale distance. La description que donne Baudrillard de cette vue-là est particulièrement efficace pour saisir la magie de ce plan. Il écrit à propos de Los Angeles :

Celle-ci [LA] condense la nuit toute la géométrie future des réseaux de relations humaines, flamboyantes dans leur abstraction, lumineuses dans leur étendue, sidérales dans leur reproduction à l'infini. Mulholland Drive la nuit, c'est le point de vue d'un extraterrestre sur la planète Terre, ou inversement c'est la vision d'un terrien sur la métropole galactique².

Ce qu'il faut retenir de cette citation est l'opposition verticale entre le haut et le bas. Si la tradition européenne voit en Los Angeles l'actualisation du désir américain d'expansion horizontale, Lynch en révèle la dimension verticale. La verticalité était déjà présente dans *Lost Highway*, film presque entièrement fondé sur un horizon qui ne cesse de s'éloigner. Lorsque Renée Madison sort de chez elle, la caméra se rapproche

² *Ibid.*, p. 53.

ZACHARY BAQUÉ

de son visage pour montrer le coup d'œil rapide qu'elle donne vers le haut, comme pour vérifier l'existence d'une entité supérieure contrôlant la ville. Cette thématique contemporaine de la télésurveillance est renforcée par l'apparition successive de cassettes vidéo représentant les Madison en train de dormir. Quand elle téléphone à la police, Renée précise qu'elle habite près de l'Observatoire. Il s'agit en fait de l'observatoire de Griffith Park, situé sur une colline surplombant la ville. Sensiblement au même moment, Wenders qui réactualise, dans *The End of Violence*, ce mythe langien du demiurge fou aux vellétés de contrôle absolu, utilise le même observatoire. Pour Lynch, ce lieu n'est plus le symbole d'un délire sécuritaire débuté à Los Angeles, permettant à l'observateur de tout voir en même temps, mais plutôt celui de l'ubiquité mystérieuse du regard. Cette entité supérieure, incarnée par le personnage du Mystery Man dans *Lost Highway* et celui de Mr. Roque dans *Mulholland Drive*, a le pouvoir d'utiliser son regard, éventuellement prolongé par une caméra, pour pénétrer avec effraction dans le réel, de manière à y effectuer un rapt. La ville de Los Angeles serait donc le dernier avatar du Panopticon analysé par Foucault, pour qui la prison totale ne relève pas de l'enfermement physique mais de la possibilité pour le gardien de voir en permanence le prisonnier, qui, lui, se sait toujours potentiellement observé. Le choix des lieux dans les deux films est d'ailleurs symptomatique de la volonté des habitants de Los Angeles de se soustraire à ce regard tout puissant : on peut citer l'exemple de la maison en forme de bunker aux fenêtres étroites comme des meurtrières du couple Madison ou de la demeure ultra sécurisée du cinéaste dans *Mulholland Drive*. Comme l'écrit Cynthia Ghorra-Gobin dans son étude sur la mégalopole californienne :

Cette entité fragmentée et aspatiale se caractérise en effet par une militarisation de son espace public et par un progressif emprisonnement des élites dans leurs résidences somptueuses et d'un prolétariat dans des ghettos et des *barrios*³.

L'utilisation de l'axe vertical a, en effet, également la vocation

³ Cynthia Ghorra-Gobin, *Los Angeles : Le mythe américain inachevé*, Paris, CNRS Editions, 2002, p. 285.

DE LA VILLE-DÉCOR À LA VILLE-PERSONNAGE

d'établir une hiérarchie sociale des personnages.

Quand on propose à Lynch, lors d'une entrevue, une analyse politique de *Mulholland Drive* basée sur l'opposition entre les riches et les pauvres, ceux qui réussissent et ceux qui sont utilisés, il préfère ne pas répondre. Il n'empêche que le film offre une véritable galerie de portraits d'habitants de Los Angeles fondée sur la réussite sociale : du mystérieux clochard ayant élu domicile derrière un Winkies aux mafiosi imposant une actrice à un cinéaste réticent, en passant par une gardienne d'immeuble. Les actrices ne sont pas classées selon leur talent potentiel mais en fonction de l'importance de leurs rôles. Selon Lynch, le pouvoir à Hollywood repose à la fois sur l'omniprésence du regard et sur la capacité de décider en imposant une volonté aux autres. Ce sont les lieux qui déterminent l'appartenance sociale des personnages bien plus que leur comportement ou leur langage. Ainsi, pour signifier dans *Lost Highway* l'aspect nouveau riche du personnage d'Andy, Lynch utilise l'ostentation kitsch de sa demeure de la vallée de San Fernando. Puisque les lieux semblent influencer fortement sur le comportement des personnages, il faut qu'ils s'y fondent totalement de manière à ne plus être vus. Cependant, le regard perçant des puissants ne semble pas avoir de limite physique. Quand, dans *Mulholland Drive*, le cinéaste jeté de sa maison par l'amant de sa femme et furieux de ne pouvoir choisir son actrice vient se réfugier dans un hôtel miteux du centre-ville, le propriétaire de l'établissement vient lui annoncer que ceux qui le cherchent savent où il est. Les lieux les plus reculés et les plus fermés sur eux-mêmes, comme la prison où est détenu Fred Madison, ne peuvent en aucun cas constituer des refuges puisqu'il semble qu'à Los Angeles tout le monde soit tout le temps visible. Tant que la ville reste un simple décor, comme dans *Lost Highway*, le système de surveillance et de contrôle du flux est simplement suggéré ou métaphorisé, tel le plan d'ouverture et de clôture du film qui, par son utilisation répétée, symbolise l'impossibilité de sortir de l'univers carcéral de la ville. En revanche, la ville devient personnage quand ce même système devient l'un des enjeux fondamentaux de la narration, comme si la ville possédait une volonté propre lui permettant d'influer sur le comportement des personnages et de combler les ellipses de la fiction. Cette

ZACHARY BAQUÉ

circulation constante entre lieux et personnages est visible dans le gros plan sur le visage de Pete avec le lever du soleil sur Los Angeles en surimpression. On passe là de la ville close dans son espace à la ville ouverte sur son histoire.

Contrairement à ce qui est trop souvent affirmé, Los Angeles n'est pas une ville sans histoire. Il s'agit certes d'une ville relativement récente, comme l'écrit Douglas Coupland dans *Polaroids from the Dead* :

One must never overlook the fact that Los Angeles is an entirely manufactured city, assembled, piece by piece, largely during the early – to mid-twentieth-century Fordist heyday. Los Angeles without sci-fi-caliber infrastructure is not only unimaginable but impossible⁴.

Cependant, la logique de construction de la ville n'est pas basée sur « une succession de strates historiques⁵ » mais sur une mise côte à côte, comme dans un collage, de différents quartiers qui renvoient tous à un moment précis de l'histoire de la ville. Il serait inexact de dire que Los Angeles n'a pas d'histoire en raison d'une absence de centre. Ce point de vue européen refuse de voir que l'épaisseur historique de la métropole californienne ne repose pas sur une stratification géologique de différents sédiments temporels mais plutôt sur la confusion entre son histoire et celle du cinéma. En effet, l'histoire de Los Angeles, perceptible dans la multiplicité des styles architecturaux qui la composent, se confond avec l'histoire du cinéma, c'est à dire avec l'histoire de sa propre représentation. Dans *Mulholland Drive*, les quartiers filmés par Lynch renvoient tous à une époque précise de l'histoire du cinéma américain : le cabaret Silencio, à la fois aux origines foraines du cinéma et à l'époque du muet; le ranch du cow-boy, 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

⁴ Douglas Coupland, *Polaroids from the Dead*, New York, Regan Books, 1996, p. 163.

⁵ Cynthia Ghorra-Gobin, *op. cit.*, p. 71.

DE LA VILLE-DÉCOR À LA VILLE-PERSONNAGE

contemporain. Une topographie aux multiples variations est aussi une histoire. Dans *Lost Highway*, Los Angeles n'a pas cette dimension historique pleine : il s'agit d'un simple décor et l'action pourrait se dérouler ailleurs. Les quelques références à une géographie précise (par exemple des noms de rues, de motels ou de banlieues prononcés par les personnages) n'existent qu'en tant que clin d'œil à un spectateur, mais elles ne sont pas nécessaires au déroulement du film. La dimension historique de la ville, qui est le fondement de son statut de personnage, est liée à la représentation des liens entre les différents lieux.

Los Angeles est souvent décrit comme une étendue sans fin et sans lien apparent entre ses différents quartiers. L'espace urbain de *Lost Highway* ne peut plus se comprendre en termes cartésiens qui inscriraient les lieux à un instant précis du temps et à un point précis de l'espace. Dans ce film, le temps est enroulé sur lui-même et tous les lieux peuvent toujours communiquer avec d'autres lieux, comme tend à le montrer l'usage généralisé des fondus enchaînés et des fondus au noir entre les séquences. L'absence d'un lien explicite, également visible dans les plans flous sur les rues, condamne les personnages et la représentation à un présent perpétuel dont il est impossible de sortir. Les rares échappées hors de la ville y sont soit des trouées satiriques, comme dans la séquence où Mr. Eddy punit un chauffard sur les hauteurs de Mulholland Drive, soit une fuite en avant dans le désert californien dont il est impossible de s'échapper puisque l'autoroute n'a ni commencement ni fin. À l'inverse, dans le deuxième film, le lien entre les lieux est pratiquement toujours montré dans les travellings latéraux sur les rues ou avant, en contre-plongée sur les palmiers. Le lien entre les différents quartiers a donc tendance à historiciser le film. Quand le cinéaste doit se rendre au ranch du Cow-boy, il voyage non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps, dans la mesure où il sort du présent pour s'enfoncer dans le noir du passé. Ou, pour prendre un autre exemple symptomatique, lorsque Betty arrive en taxi pour passer son audition dans un studio, le contrechamp à son regard émerveillé est directement issu de *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder. Le spectateur un tant soit peu cinéophile reconnaît la Bronson Gate du studio Paramount et ce, malgré le

ZACHARY BAQUÉ

fait que Lynch n'a pas obtenu l'autorisation d'en filmer le logo. Les quartiers filmés par Lynch sont donc des prolongements d'un tout organique, d'une ville tentaculaire qui surplombe les personnages en les écrasant sous le poids d'une histoire qui les dépasse. Pour les personnages, la seule façon de ne pas se perdre dans l'espace comme dans le temps de la ville est de se transformer en sémioticiens avertis.

La ville est en effet un espace sémiotique rempli de symboles et de signes visuels, sonores ou écrits. Lynch affectionne particulièrement les gros plans sur les affiches et sur les panneaux indiquant le nom des rues, des restaurants ou des hôtels. Les personnages de *Mulholland Drive*, tout particulièrement Betty, doivent apprendre à se retrouver dans la ville en analysant les différents signes urbains. Un plan serré en plongée la montre en compagnie de Rita, en train de se repérer sur une carte routière, reprenant à l'identique le plan sur le centre-ville, comme si la ville surgissait tout droit d'un espace balisé et quadrillé. Pour ne pas se perdre ni se faire avaler par une ville où règne le faux-semblant, les personnages doivent se défaire de la logique rationnelle traditionnelle car Los Angeles fonctionne selon une autre logique, celle du rêve, comme l'annonce Betty à son arrivée (« *in this dream place* »). Paul Virilio parle de Hollywood comme de « la ville du cinéma-vivant où fusionnèrent jusqu'au délire, le décor et la réalité, les plans du cadastre et les plans-séquences, les vivants et les morts-vivants⁶ ». Hollywood et Los Angeles sont donc des lieux où la différence entre réalité et fiction, entre vrai et faux, n'est pas valable : d'autres repères sont nécessaires. De même, quand Lynch filme l'envers du décor, le système des studios, il montre que la connaissance de codes spécifiques est primordiale : celui qui manque d'intuition perceptive risque d'être broyé par l'usine à rêves. L'ensemble de *Mulholland Drive* peut même être analysé comme le fantasme autodestructeur d'une jeune actrice idéaliste qui n'a pas su ou pu s'adapter aux codes actuels de la production filmique. On retrouve ici la notion de verticalité déjà mentionnée. La valeur symbolique des noms de lieux doit être étudiée de près. Betty

⁶ Paul Virilio, *L'espace critique*, Paris, Bourgois, coll. « Choix Essais », 1984, p. 29.

DE LA VILLE-DÉCOR À LA VILLE-PERSONNAGE

arrive de la ville ontarienne de Deep River, dont la connotation de profondeur et d'enfouissement est évidente. Elle se retrouve propulsée à Los Angeles, la ville des anges, de manière trop rapide. Le film est l'histoire d'une ascension sociale et symbolique en ce qui concerne les noms des villes de départ et d'arrivée tellement souhaitée et fantasmée que l'effet inverse se produit. À force de ne pas prendre les signes pour ce qu'ils sont, c'est à dire pour les indices d'un comportement à avoir, Los Angeles se transforme en monstre broyeur d'individus, contrôlé par des entités supérieures bénéfiques ou maléfiques. Ce qui détermine l'apport potentiel de la ville est le niveau de croyance que le personnage a en ces signes. À l'image de la célèbre Red Room de *Twin Peaks* (1990-91), Los Angeles est différent selon la personnalité de celui qui y entre, selon la foi qu'il y accorde et selon la capacité qu'il a à s'abandonner à un système de signes. Toute la première partie du film est placée sous le signe de lents travellings soyeux qui donnent de Los Angeles une image féerique et lumineuse (et ce, en dépit des nombreux plans de nuit), actualisant le point de vue naïf et émerveillé de Betty. En revanche, dans la deuxième partie (après l'ouverture de la boîte bleue et le réveil de Diane), Lynch adopte la vision désenchantée de Diane et privilégie les plans serrés claustrophobes et les travellings saccadés qui rendent la ville floue et fondamentalement hostile⁷. Une dernière question demeure cependant : à qui ces signes sont-ils adressés?

Dans *Lost Highway*, les rares plans sur la ville ou les mentions visuelles et sonores d'adresses précises ne suffisent pas à situer le film en terrain connu. Ces signes sont de simples clins d'œil adressés au spectateur. Los Angeles y est une ville diégétique recréée à partir d'une vision fantasmée de la ville réelle. C'est une des raisons qui permet d'utiliser le terme de ville-décor à propos de ce film. En revanche, dans *Mulholland Drive*, cette connaissance spectatorielle de

⁷ Je remercie ici Bertrand Gervais pour sa question lors du colloque « Écrire la ville » qui m'a permis d'éclaircir ce point. Dans *Mulholland Drive*, la perception de la ville n'est pas homogène mais bien fragmentée et dépendante du personnage principal auquel le spectateur s'identifie, successivement Betty et Diane, jouées par la même actrice.

ZACHARY BAQUÉ

la ville extradiégétique se trouve projetée sur les personnages eux-mêmes. Betty, qui est l'objet principal de l'identification du spectateur et son guide dans les méandres de la ville et du film, est sans doute une ancienne spectatrice fascinée par les merveilles que lui faisait miroiter l'écran du cinéma. Par exemple, les deux plans sur les lettres de Hollywood (un autre de ces multiples signes urbains disséminés dans le film) plantés sur les collines au-dessus de la ville ont une fonction double : ils font d'une part appel à la connaissance filmique (et éventuellement géographique et personnelle) du spectateur et, d'autre part, ils inscrivent le désir morbide de cinéma de Betty, son attraction irrésistible vers un centre imaginé du septième art, sur l'écran de la fiction. Il semble possible de dire que la ville-personnage est celle qui fonctionne comme mythe en se posant comme système de signes extradiégétiques adressés à la fois au spectateur consentant et au personnage qui doit les interpréter.

Dans *Amérique*, ouvrage aux intuitions parfois séminales mais qui soutient à tort que le passé situé en Europe n'était pas encore perverti par le simulacre et que la modernité est fondamentalement néfaste par rapport à certaines valeurs morales, Baudrillard écrit :

Ce n'est pas le moindre charme de l'Amérique qu'en dehors même des salles de cinéma, tout le pays est cinématographique. Vous parcourez le désert comme un western, les métropoles comme un écran de signes et de formules⁸.

En ce qui concerne l'œuvre de David Lynch, il faut aller contre la facilité qui consiste à affirmer qu'il filme l'envers du décor de ce pays déjà cinématographique dans son essence. Les quartiers sombres représentés dans *Lost Highway* et *Mulholland Drive* ne sont pas simplement des lieux révélant la violence fantasmatique qui permettrait de maintenir en état une apparence lisse et propre. Ce sont des parties intégrantes d'un même tout indivisible. La ville de Los Angeles, cadre des deux films, est à la fois un espace physique et un espace mental. De simple décor dans *Lost Highway*,

⁸ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 56-57.

DE LA VILLE-DÉCOR À LA VILLE-PERSONNAGE

elle gagne ses galons de personnage dans *Mulholland Drive* par l'utilisation d'une opposition verticale entre le haut et le bas, par la révélation de strates historiques contiguës et par la constellation de signes qu'elle offre à ses habitants. Si elle est un écran sur lequel la fiction est projetée dans le premier film, elle est génératrice de fictions dans le deuxième. Il ne s'agit pas d'utiliser la distinction entre décor et personnage pour autoriser un jugement esthétique entre une forme faible et une forme plus forte. Il s'agit plutôt de désigner quelques-unes des caractéristiques contemporaines de la représentation de la ville au cinéma. En choisissant de filmer la réalité urbaine qu'il connaît, Lynch démontre que la ville constitue encore, après la parenthèse campagnarde de *The Straight Story* (1999), un fertile terrain pour des films à venir.