

Lecture cartésienne de *Mulholland Drive*

Anne-Catherine COUILLARD

Un film ne se pense pas, il se perçoit

Maurice Merleau-Ponty¹⁻²

Le décès du cinéaste américain David Lynch le 16 janvier 2025³ a provoqué une onde de choc considérable dans le milieu artistique et les sphères cinéphiles. Tout au cours de l'année 2025, de nombreuses rétrospectives de son œuvre complète ont été présentées dans les cinémas partout dans le monde en son hommage. Nombreux sont celles et ceux qui ont pu revoir sur grand écran les classiques de sa filmographie ou découvrir pour la première fois les longs-métrages de ce génie du cinéma. Alliant le film noir, l'intrigue et le suspense, les films de Lynch possèdent tous un esthétisme qui leur est propre, se rapprochant même parfois du surréalisme. Parmi ses réalisations notables, l'on retrouve *Twin Peaks*, *Blue Velvet* et *Eraserhead*.

Le film de son répertoire qui est très souvent considéré comme étant son plus accompli demeure *Mulholland Drive*.⁴ Il a été réalisé et écrit par David Lynch en 2001. Caractérisée par une atmosphère sombre, l'intrigue se déroule à Los Angeles, dans une temporalité non explicitée, se rapprochant de la seconde moitié de la décennie 1990. Le film est divisé en deux parties fragmentées. La première met en scène une femme aux

¹ Maurice MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996.

² Clélia ZERNIK, « “Un film ne se pense pas, il se perçoit” : Merleau-Ponty et la perception cinématographique » dans *À quoi pense le cinéma?* Rue Descartes, n° 53 (2006), consulté le 17 janvier 2026, <https://shs.cairn.info/revue-rue-descartes-2006-3-page-102>.

³ Joséphine BINDÉ, « David Lynch, légende du cinéma et du monde de l'art, est mort à l'âge de 78 ans », consulté le 17 janvier 2026, Beaux-Arts, <https://www.beauxarts.com/grand-format/david-lynch-legende-du-cinema-et-du-monde-de-lart-est-mort-a-lage-de-78-ans/>.

⁴ David LYNCH (réalisateur), *Mulholland Drive*, Studiocanal, 2001.

cheveux bruns devenue amnésique à la suite d'un accident de voiture. Prenant la fuite du lieu de l'accident, elle parvient à trouver refuge dans un appartement sur son chemin. C'est à cet endroit qu'elle est retrouvée par une aspirante actrice hollywoodienne (Betty), tout droit arrivée de l'Ontario pour passer une audition. Sa vie s'entremêle avec celle d'un réalisateur (Adam Kesher) aux prises avec des producteurs mafieux. Entre-temps, Betty aide la femme dans sa quête pour retrouver la mémoire. Dans la seconde partie, Betty est frappée d'une jalousie meurtrière. Nous y reviendrons plus en détail au fil du texte.

Chevauchement entre le rêve et la réalité, le long-métrage brouille les frontières de l'éveil et du sommeil, venant à nous faire contester la fiabilité de nos sens et de ceux des personnages. Le doute s'installe, la réalité devenant incertaine.

Un premier visionnement suffit pour saisir que le film se présente aux spectateurs comme un casse-tête à résoudre, comme une énigme à décoder. Comment s'assurer que le réalisateur ne tente pas de brouiller les pistes de ce qui est réel ou imaginé? Comment discerner les moments où les personnages évoluent dans le monde réel plutôt que dans une version alternative de leur réalité? Le film est tourné de la sorte que nous arrivions même à douter de la véracité de ce qui nous est présenté à l'écran. Comment peut-on alors arriver à croire ce qui se déroule devant nos yeux quand les limites entre la réalité et le rêve se mêlent et s'entrechoquent?

Cette question, d'une certaine manière, est présente dans la philosophie de René Descartes dans ses *Méditations métaphysiques*. David Lynch et René Descartes : deux noms que l'on voit rarement côte à côte et qui, au premier abord, ne semblent avoir rien en commun. Pourtant, la notion de doute qui vient d'être évoquée est présente dans la philosophie de René Descartes. Dans la première et la seconde méditations des *Méditations métaphysiques*⁵, il est question du doute méthodique, passant successivement du rejet total des connaissances présumées, jusqu'à la formulation *Je suis, j'existe*. Le chemin entre l'effondrement de l'édifice de la connaissance et la reconstruction du savoir passe par le constat de la faillibilité des sens, notamment dans l'état de rêve. Une réflexion importante s'enclenche alors pour déterminer indubitablement ce qui est une illusion et ce qui est

⁵ René DESCARTES, *Méditations métaphysiques*, Paris, Flammarion, 2024.

réalité. Si l'on y prête attention, l'histoire de *Mulholland Drive* possède plusieurs similitudes avec la philosophie de Descartes.

Nombreux sont celles et ceux qui ont tenté des explications détaillées pour démêler les nœuds de la logique de l'histoire complexe et labyrinthique du film. Tel ne sera pas l'exercice ici proposé. Il conviendra plutôt d'analyser le film selon la philosophie cartésienne. De cette manière, nous pouvons nous demander la chose suivante : comment *Mulholland Drive* illustre-t-il la théorie cartésienne du doute méthodique? Tout comme Descartes dans les *Méditations métaphysiques*, le spectateur et les personnages progressent dans une quête vers la connaissance et la vérité. Ce mouvement s'articule tout d'abord par l'élaboration du doute, c'est-à-dire par l'état d'esprit qui s'interroge sur l'existence d'une chose ou d'une autre, et, conséquemment, du constat de la faillibilité des sens. Ils viennent ensuite à se questionner sur l'état de rêve et celui de réalité ainsi que de leur frontière incertaine et floue, particulièrement pour le spectateur. La progression se solde par la fin du doute et l'énonciation de la vérité de l'existence.

« *No hay banda* »⁶ : l'illusion des sens

Au cours de la quête de réminiscence⁷ de la femme aux cheveux bruns, cette dernière adopte le nom de Rita, après avoir vu une affiche d'un film de Rita Hayworth dans l'appartement dans lequel Betty loge. À la suite de l'accident de voiture dont Rita a été victime, elle ne se souvient pas de son nom et de la personne qu'elle est. Betty et Rita entreprennent alors une enquête pour retrouver son identité. Cette quête les mène un soir au *Silencio Club*.⁸ Il s'agit d'un théâtre où se trouve sur scène un animateur charismatique. De la musique se fait entendre, mais l'on comprend rapidement que le tout est illusoire. L'animateur dit explicitement ceci : « *It is all tape. Il n'est pas de orchestra. It is an illusion.* »⁹ Il joue avec l'ambiguïté de la réalité sonore, commandant le son d'instruments, comme le témoigne l'apparition du trompettiste qui semble jouer réellement, mais qui ne

⁶ Traduction libre : « Il n'y a pas d'orchestre. »

⁷ La forme rappelle la réminiscence chez Platon présente dans le *Ménon*, le *Phédon* et le *Phèdre*.

⁸ LYNCH, *Mulholland Drive*, 104 min 25s à 112 min 30s.

⁹ Traduction libre : « C'est une bande enregistrée. Il n'y a pas d'orchestre. C'est une illusion. »

fait que mimer.¹⁰ Le spectateur, tout comme Rita et Betty, vient ainsi à se questionner : s'agit-il d'un spectacle multisensoriel avec des effets de lumière et une trame sonore préenregistrée sur laquelle l'animateur et les autres figurants exécutent une synchronisation labiale, physique et musicale parfaite? Au contraire, s'agit-il d'une scène relevant de la magie, des pouvoirs de l'animateur charismatique? Le mystère irrésolu demeure, puisque la possibilité d'un synchronisme d'une trame sonore et des musiciens relèverait du brio, d'une réalité presque impossible en théorie. D'où proviennent donc les sons? Cette scène crée une dissonance entre l'ouïe et la vision; elle est importante pour le reste de l'intrigue, parce qu'elle permet de comprendre que les sens de Rita et de Betty sont trompeurs. Cela nous est confirmé par la réaction corporelle de Betty qui, après avoir entendu les paroles de l'animateur sur la trame sonore, commence à convulser et à paniquer. Elle est consciente que la scène qui se déroule devant elle cherche à la berner. Les deux femmes réalisent l'étrangeté des événements (la succession de l'animateur, du trompettiste et de la chanteuse) et contestent leur vraisemblance.

C'est en faisant intervenir la philosophie de Descartes qu'il est possible d'expliquer cette scène et de comprendre sa place dans le reste de l'intrigue. Dans la première méditation, il est question du rapport entre ce qui est perçu dans la réalité et dans le rêve. À ce stade de la réflexion, Descartes ne peut affirmer avec certitude la différence sensorielle dont il fait l'expérience en rêvant ou en étant réveillé. Même si « [...] ce qui arrive dans le sommeil ne semble point si clair ni si distinct que [la réalité]¹¹ », ses sens ne semblent pas lui fournir de preuves assez solides pour lui indiquer indubitablement s'il rêve ou s'il est éveillé, comme l'indique le passage suivant :

Mais en y pensant soigneusement, je me ressouviens d'avoir été souvent trompé, lorsque je dormais, par de semblables illusions. Et m'arrêtant sur cette pensée, je vois si manifestement qu'il n'y a point d'indices concluants, ni de marques assez certaines par où l'on puisse distinguer nettement la veille d'avec le sommeil [...].¹²

Si l'on rapporte le passage au film et la question du rapport qu'ont Rita et Betty à leurs sens, l'ambiguïté de la réalité est révélée. Comme leurs sens leur apparaissent trompeurs en cet instant du film, leur expérience du « réel » est modifiée et elles prennent conscience

¹⁰ LYNCH, *Mulholland Drive*, 106 min 11s.

¹¹ DESCARTES, *Méditations métaphysiques*, p. 82.

¹² DESCARTES, *Méditations métaphysiques*, p. 82.

que leurs présupposés ne tiennent plus. Le calme fait place à la crainte. C'est le fait de ne point savoir se situer dans la réalité qui rend la scène angoissante pour les deux femmes. Ce moment correspond chez Descartes à la transition entre la réalisation de la faillibilité de ses sens et à la maîtrise de son jugement orientée vers « la connaissance de la vérité ».¹³ Rita et Betty ont fait le premier constat, mais n'ont pas encore atteint le deuxième, ce qui les laisse dans une situation inconfortable et irrésolue.

À la fin de la séquence au *Silencio Club*, Betty trouve dans son sac un cube bleu comportant une serrure¹⁴, correspondant à la clé bleue qui avait été retrouvée dans le sac de Rita lors de son inspection au début du film. Betty et Rita avaient pensé retrouver les cartes d'identité de Rita dans le sac qu'elle tenait avec elle lors de sa fuite vers l'appartement. L'association de la clé et du cube enclenche la transition vers la seconde partie du film.

Onirique et réel : délimitation d'une frontière incertaine

Une fois le cube déverrouillé, le spectateur perçoit une transition visuelle claire. L'image même évoque une coupure avec la première partie du film et la seconde.¹⁵ Si la faillibilité des sens de Rita et de Betty est révélée dans la séquence du *Silencio Club*, il en est de même pour le spectateur. C'est grâce à la transition visuelle de l'écran noir à la vision d'une femme couchée sur un lit et de son réveil¹⁶ que le spectateur réalise que ce qu'il a vu et considéré comme réalité dans la première partie n'était qu'en fait un rêve pour le personnage. Le tout est encore plus frappant lorsqu'il réalise que cette femme qui dort est Betty, ou, du moins, une personne qui *s'apparente* à Betty. Quelques instants plus tard, on cogne à la porte et on retrouve la voisine de l'appartement 12 de la Sierra Bonita. Cette dernière interpelle Betty en la nommant Diane. Il s'agit d'un deuxième indice permettant d'établir le rêve de la première partie.

¹³ DESCARTES, *Méditations métaphysiques*, p. 88.

¹⁴ LYNCH, *Mulholland Drive*, 112 min 6s.

¹⁵ LYNCH, *Mulholland Drive*, 116 min 26s.

¹⁶ LYNCH, *Mulholland Drive*, 116 min 41s.

Dans la première partie, Rita a ressouvenir d'un nom et d'une adresse; celui de Diane Selwyn et du lieu de son appartement : Sierra Bonita. Betty et Rita se rendent sur les lieux, pensant peut-être enfin retrouver l'identité réelle de Rita. Elles y découvrent ledit nom inscrit sur le panneau d'accueil. Elles font la rencontre de la voisine de l'appartement 12. Dans la seconde partie, l'apparition de la même voisine et son utilisation du nom Diane pour se référer à Betty montrent que la scène se produit dans la réalité. Le réveil est aussi très évocateur d'un retour à la réalité. Betty-Diane possède son *alter ego* dans le monde onirique, tout comme sa voisine. Cela nous porte à croire que les personnages présents dans le rêve que fait Betty-Diane dans son sommeil possèdent leur « équivalent » dans la vie réelle. Elle reconstitue une fiction empruntée à sa réalité, la réinterprète et lui trouve un sens nouveau. À ce sujet, Descartes avance l'idée que le rêve est constitué d'éléments et de savoirs ressemblant à ceux que l'on possède dans la réalité, rejetant la possibilité d'une invention de toutes pièces¹⁷, comme ici mentionnée :

Toutefois il faut au moins avouer que les choses qui nous sont représentées dans le sommeil sont comme des tableaux et des peintures, qui ne peuvent être formées qu'à la ressemblance de quelque chose de réel et de véritable [...] Car de vrai les peintres, lors même qu'ils étudient avec le plus d'artifice à représenter des sirènes et des satyres par des formes bizarres et extraordinaires, ne leur peuvent pas toutefois attribuer des formes et des natures entièrement nouvelles, mais font seulement un certain mélange et composition des membres de divers animaux...¹⁸

Ce passage de Descartes permet de mettre en lumière la symbolique et la signification de la *Rita onirique* et de sa contrepartie réelle. Dans la réalité, Rita porte le nom de Camilla Rhodes, c'est-à-dire le nom de l'actrice imposée par les producteurs mafieux au réalisateur (Adam Keshner), présenté dans la première partie. Dans la réalité, Rita-Camilla est une actrice influente, amoureuse de ce même réalisateur. La seule différence notable entre le *Adam onirique* et sa version réelle est le fait que Betty et lui soient amoureux dans le rêve, tandis qu'en réalité, il est amoureux de Rita-Camilla. *La Camilla Rhodes onirique*, de son côté, apparaît dans sa version réelle au côté de Rita-Camilla, entretenant également une romance non définie. L'image en est saisissante : les deux Camilla Rhodes, onirique et réelle apparaissent en même temps, au même endroit et en révèle leur symbolique (voir

¹⁷ L'invention de toutes pièces par l'imagination est impossible selon Descartes, parce que les couleurs que possèdent ces choses inventées demeurent véritables; elles sont empruntées au réel.

¹⁸ DESCARTES, *Méditations métaphysiques*, p. 83.

annexe). Cela constitue un point de tension pour Betty-Diane dans la seconde partie du film. Cela lui provoque une immense jalousie. Le dédoublement de sa jalousie s'articule ainsi : comme Betty-Diane est amoureuse de Rita-Camilla, elle est à la fois jalouse de la relation entre Rita-Camilla et Adam et de celle entre Rita-Camilla et de Camilla Rhodes onirique. Le dédoublement est aussi présent dans la dynamique rêve-réalité. Un effet miroir se réalise entre la figure de Camilla Rhodes onirique et celle de Rita-Camilla par la présentation de leur photo de distribution. Le miroir de la réplique « *This is the girl*¹⁹ » est particulièrement évocateur de cet effet. Dans la première partie, la réplique est prononcée par Adam pour l'embaucher comme actrice; dans la seconde, la phrase est dite par Betty-Diane pour commander son assassinat à un tueur à gages. Le rêve de la première partie est ainsi le résultat de la projection de la jalousie et de la haine de Betty-Diane sur Rita-Camilla. Elle réinterprète sa réalité et la rend conforme à ses désirs. Or, la réalité demeure tout autant frustrante et douloureuse pour elle.

Négation de la réalité et rejet de l'existence

C'est ainsi que la progression de l'intrigue passe du doute de la fiabilité des sens, au constat du rêve et aboutit sur la vérité indubitable de l'existence et de la réalité. Dans la première partie, Betty constate la tromperie de ses sens; ses derniers semblent pourtant fiables dans son sommeil, moment où elle fait l'expérience d'un rêve vraisemblable. Elle ne peut plus considérer comme vrai tout ce qu'elle perçoit par les sens. C'est à son réveil que le doute s'évanouit : Betty-Diane est de retour dans sa réalité. Il permet donc d'affirmer que Betty-Diane *est* et qu'elle *existe* à l'extérieur de son rêve vraisemblable. L'affirmation de son existence est possible, parce qu'elle se reconnaît elle-même existante. Le tout peut être résumé par le passage suivant de la seconde méditation: « De sorte qu'après y avoir examiné toutes les choses, enfin il faut conclure, et tenir pour constant que cette proposition : *Je suis, j'existe*, est nécessairement vraie, toutes les fois que je la prononce, ou que je la conçois en mon esprit.²⁰ »

¹⁹ Traduction libre : « Voici la fille. »

²⁰ DESCARTES, *Méditations métaphysiques*, p. 93.

Or, Betty-Diane existe bel et bien dans la réalité, mais cela ne veut pas dire qu'elle accepte cette réalité comme telle. Comme il a été énoncé plus tôt, Betty-Diane est souffrante de la réalité. Elle refuse le fait que Rita-Camilla soit amoureuse d'Adam. Elle se sent trahie, mais surtout jalouse de cette situation. Ce refus de la réalité amoureuse de Rita-Camilla cultive chez Betty-Diane un fort désir de vengeance. En outre, l'existence dont fait l'expérience Betty-Diane quotidiennement la place dans un état d'infériorité constant; sa carrière d'actrice est éclipsée par le talent et la beauté de Rita-Camilla, elle, femme fatale. En commandant l'assassinat de Rita-Camilla, Betty-Diane fait la négation d'une réalité sur laquelle elle ne possède aucun contrôle. En rêvant, elle adopte une personnalité idéale, résultat d'un assemblage d'éléments réels présents dans sa vie, qu'elle n'arrive pourtant pas à reproduire dans la réalité.

Cette souffrance et ce mal-être étant généralisés dans l'existence de Betty-Diane, il serait préférable d'évoquer l'énoncé cartésien *Je suis, j'existe* en le remplaçant par *Je suis, j'existe, je souffre*. La progression passant par la mise en doute des sens, par le constat du rêve et par la conclusion de l'existence n'est ici que la réaffirmation à chaque étape d'un enfoncement dans un profond mal-être. Cela permet de poser la question suivante : est-il possible d'exister dans un mal-être viscéral? À la fois trompée par ses sens, réfugiée dans un rêve idyllique, mais faux et trahi par celle qu'elle aime, Betty-Diane considère son existence irréalisable, montrant le dépassement de la théorie cartésienne. Elle s'enlève la vie à la fin du film.²¹

Conclusion

En somme, utiliser la philosophie de René Descartes pour proposer une lecture philosophique de *Mulholland Drive* est, certes, une manière originale de tenter une explication du mouvement narratif complexe, mais également de montrer les liens étroits que peuvent entretenir la philosophie et le cinéma. Ainsi, cette lecture de *Mulholland Drive* s'explique en mobilisant le chemin de pensée cartésien de la première et la seconde méditations des *Méditations métaphysiques* pour proposer une compréhension de la trame

²¹ LYNCH, *Mulholland Drive*, 140 min 42s.

narrative des personnages et de leur relation avec leur réalité, mais aussi des spectateurs avec l'image. Comme nous l'avons vu, Descartes détruit l'édifice de la connaissance au début de la première méditation en faisant appel au doute méthodique. Ce doute l'amène à douter de ses sens. Ce même cycle se produit dans le film, lors de la scène au *Silencio Club*. Les personnages, tout comme le spectateur, sont dorénavant en mesure de constater que leurs sens les ont trompés et qu'ils se trouvent dans un état onirique. Le doute prend fin lorsque l'existence est affirmée indubitablement. Le long-métrage ne s'arrête pourtant pas à *Je suis, j'existe*, notamment en remettant en question les conditions de l'existence et leurs limites.

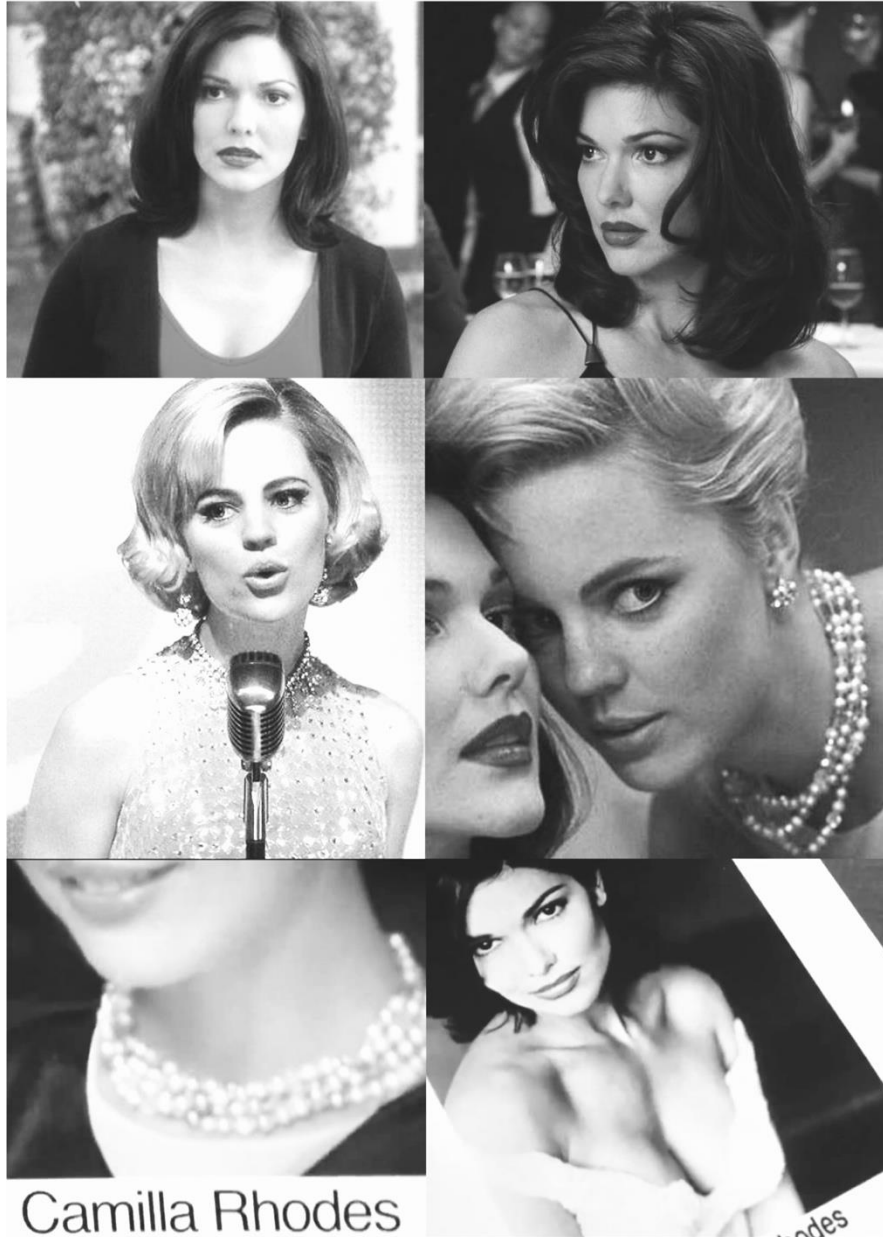
Mulholland Drive demeure à ce jour un chef-d'œuvre dans l'histoire du cinéma. Le mythe l'entourant s'est construit grâce au tour de force narratif et cinématographique de Lynch. Bien qu'il reste aux yeux du spectateur le plus averti plusieurs passages et éléments obscurs à sa compréhension, comme la présence de l'homme-monstre en arrière du restaurant *Winkie's* et la signification de la boîte et de la clé bleue, ces mystères irrésolus contribuent à la renommée de ce film. David Lynch, refusant catégoriquement d'apporter des explications, a pourtant fourni une série de dix indices pour guider son spectateur. Courageux seront ceux et celles qui tenteront de dénouer le labyrinthe narratif de *Mulholland Drive*.

Soyez particulièrement attentif au début du film : au moins deux clés sont révélées avant le générique; observez bien lorsqu'un abat-jour rouge apparaît à l'écran; parvenez-vous à entendre le titre du film pour lequel Adam Kesher auditionne des actrices? Ce titre est-il mentionné à nouveau?; faites attention à l'endroit où se déroule l'accident; qui donne la clé bleue et pourquoi?; faites attention à la robe, au cendrier, à la tasse à café; au *Silencio Club*, quelque chose est ressenti, on réalise quelque chose, les éléments se rassemblent... Mais quoi?; Camilla n'a-t-elle réussi que grâce à son talent?; faites attention aux détails autour de l'homme derrière *Winkie's*; où est Tante Ruth?²²

²² CINÉART, « “MULHOLLAND DRIVE”: 10 clés proposées par David Lynch », consulté le 17 janvier 2026, <https://www.cineart.be/fr/news/mulholland-drive-10-tips-aangereikt-door-david-lynch>.

Annexe

Anne-Catherine COUILLARD, *Les deux Camilla Rhodes*, montage d'imprime-écrans, tiré de LYNCH, *Mulholland Drive*.



Bibliographie

CINÉART. « “MULHOLLAND DRIVE” : 10 clés proposées par David Lynch », consulté le 17 janvier 2026, <https://www.cineart.be/fr/news/mulholland-drive-10-tips-aangereikt-door-david-lynch>

DESCARTES, René. *Méditations métaphysiques*, Paris, Flammarion, 2024.

LYNCH, David (réalisateur). *Mulholland Drive*, Studiocanal, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996.

ZERNIK, Clélia. « “Un film ne se pense pas, il se perçoit” : Merleau-Ponty et la perception cinématographique », *À quoi pense le cinéma?*, Rue Descartes, n° 53 (2006), consulté le 17 janvier 2026, <https://shs.cairn.info/revue-rue-descartes-2006-3-page-102>