

# Diane et Coco vont en bateau. Divagations sur les personnages-rébus chez Buñuel, Lynch et Ruiz

Diane Arnaud

Université Paris 7 – Denis-Diderot

Réfléchir aux formes filmiques du rébus soulève un problème de méthode. Parmi la prolifération de signes visuels auquel le défilement des plans soumet notre regard, comment reconnaître les éléments susceptibles d'être *lus*? Pour le cinéma de fiction, la question se pose d'autant plus qu'il est coutume de suivre l'histoire qui se déroule à l'écran. Or, ma recherche de rébus avérés n'a été concluante que dans des œuvres déconcertantes et qui créent un certain malaise dans l'identification. Cela n'est peut-être pas fortuit. Face à *Cet obscur objet du désir* (1977) de Luis Buñuel, *Trois vies et une seule mort* (1995) de Raoul Ruiz, et *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch, les critères intellectuels de cohérence et d'intelligibilité, qui servent d'habitude à construire la diégèse<sup>1</sup>, ne sont daucun secours. Ces films contreviennent à la règle selon laquelle un personnage est joué par un acteur sans qu'une explication soit énoncée par la narration, si ce n'est de façon confuse ou allusive à l'approche de la fin. La signification de ces énigmatiques disjonctions entre les corps et les rôles pourrait *sauter aux yeux* si on repère les rébus qui se forment au sujet de la désignation de Conchita, Carlos et Coco. Et on pourrait alors découvrir à ces figures une identité sensiblement différente de celle que le récit leur prête.

Il faut donc voir de façon un peu pointue, au sens du *punctum*<sup>2</sup>, par quels procédés sont configurés les jeux d'esprit sur ces personnages. Lors des scènes de présentation où il

1 À la suite de Marc Vernet, relevons que, même pour des films faciles à suivre, la construction diégétique implique une « plastique de lecture » avec son lot de fausses pistes. Voir M. VERNET, « Cinéma et narration », dans Jacques AUMONT et al. (éds.), *L'Esthétique du film. 120 ans de théorie et de cinéma*, Nathan, 1983, p. 91.

2 Le *punctum*, c'est dans l'image (photographique), ce détail qui « point » et « meurtrit » le spectateur selon Roland BARTHES dans *La Chambre claire*, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 49.

est question de divulguer nom et prénom, un détail visuel retient l'attention et enclenche l'activité de déchiffrement. Faire parler l'image consiste déjà à convoquer le sens littéral ou symbolique d'un objet montré à l'écran, en pensant à prendre en compte les versions bilingues des mots que la figuration appelle de ses vœux. À partir de là, les choses ont tendance à se compliquer. Ces rébus de cinéma provoquent à l'esprit du spectateur des réponses doubles, des solutions trompeuses, des modalités de lecture réversible, car ils sont parfois associés à des jeux littéraux, tels que le logogriphie, qui reposent sur des procédés de permutation et de reprise, de proche en proche. Il va être particulièrement motivant pour l'interprétation de ces énigmes visuelles de devoir comprendre les phénomènes d'écho et d'inversion au cours de la fiction. On pourrait même s'interroger sur le type d'équivalence à établir entre les principes de formation des rébus et les choix filmiques d'enchaînement, aux niveaux du montage et de la mise en scène, qui dérivent d'une poétique de la disjonction. Les règles du jeu sont maintenant posées pour s'amuser à clarifier les troubles de l'identification dans trois films réputés *casse-tête*.

### Le mystère défloré des deux Conchita: d'un rébus à l'autre



Le dernier film de Luis Buñuel comporte une série de facéties visuelles. Dans *Cet obscur objet du désir*, librement inspiré du roman *La Femme et le Pantin* de Pierre Louÿs<sup>3</sup>, Concepción Perez, dite Conchita, est alternativement interprétée par la Française Carole Bouquet et par l'Espagnole Ángela Molina, sans que les autres protagonistes le

<sup>3</sup> Le co-scénariste Jean-Claude Carrière parle des choix d'adaptation dans *Une œuvre à reposer* (2005) de Luc LAGIER.

remarquent pour autant. Pour preuve, Mathieu Faber, version parisienne de Don Mateo Diaz, joué par Fernando Rey et doublé par Michel Piccoli, ne fait aucune différence entre *Conchita-Bouquet* et *Conchita-Molina*. Seul le spectateur s'aperçoit de ce dérèglement dans l'incarnation qui pose une des énigmes les plus mystérieuses de l'histoire du cinéma : « Un seul personnage de femme est incarné par deux actrices différentes, de façon suffisamment complexe pour que le principe qui règle leur substitution ne soit pas apparent »<sup>4</sup>. Cet écart pointé par Jacques Aumont entre figuration et narration, les autres exégètes ont eu tendance à vouloir le « résorber ». Le double casting se voit alors réduit à une métaphore visuelle de l'ambivalence qui caractérise l'héroïne du roman<sup>5</sup>. Mais si on prête attention aux jeux d'esprit bilingues que le film de Buñuel combine à partir des enjeux de dénomination, une interprétation autre que celle de la dualité féminine pourrait bien être découverte. Leur déchiffrement va pouvoir donner accès aux sens poétique et esthétique du *double jeu* de Conchita.

À condition d'être lus, certains détails figuratifs s'apparentent à la traduction visuelle de ce à quoi le nom de l'actrice ou le prénom du personnage se réfère en espagnol et en français. Il faut prendre en compte les homonymes, ainsi que l'éventail de leur signification littérale et symbolique, pour repérer et résoudre ces énigmes. La première occurrence se produit lors de la rencontre entre Conchita et Mathieu que conclut le dialogue suivant :

**Mathieu Faber** (Fernando Rey): Vous êtes la nouvelle femme de chambre?

**Concepción Perez** (Carole Bouquet): Oui. Je suis arrivée ce matin.

**Mathieu**: Comment vousappelez-vous?

**Concepción**: Conchita.

**Mathieu**: Vous êtes espagnole, vous parlez très bien le français.

**Concepción**: J'habite en France depuis dix ans.

Avant même qu'elle ne divulgue son diminutif au maître de maison, la jeune domestique est désignée par un rébus filmique qui a la particularité d'avoir deux solutions. Alors

<sup>4</sup> Jacques AUMONT, « Le point de vue », *Communications*, n°38, 1983, p. 7.

<sup>5</sup> Michel JARRETY dans son annotation du roman relève « l'ambivalence du personnage », entre la référence virginal à Marie de la conception et « l'érotisme cru que le diminutif Concha peut, si l'on veut, prendre en français ». Voir Pierre LOUYS, *La Femme et le Pantin* (1898), Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 2001, p. 43, note 2.

que Carole Bouquet n'a pas encore été remplacée à l'écran par Ángela Molina, la double lecture visuelle dissocie déjà le personnage de son interprète. L'entrée de M<sup>e</sup>lle Bouquet, au seuil du salon, a arrêté net le déplacement de Fernando Rey qu'accompagnait jusqu'alors le mouvement du plan-séquence. Désormais, c'est elle qui mobilise le cadrage. Cette opération invite le spectateur à la suivre des yeux quand elle traverse la pièce en vue de poser sur la table le vase de roses, qu'elle transporte à bout de bras. Si le spectateur un tant soit peu analyste a la même idée que Charles Tesson, celle de faire parler en français ce qu'il voit, le patronyme de l'actrice Carole Bouquet lui revient à l'esprit<sup>6</sup>. Simultanément, le regard accomplit un déchiffrement à partir des attributs iconographiques portés par la jeune femme. Le bouquet de roses sans épines et le vase transparent, traversé par la lumière sans être brisé, sont deux métaphores visuelles renvoyant aux propositions théologiques, de saint Bonaventure à Érasme, sur l'Immaculée Conception de la mère du Christ. Cette seconde lecture de l'image, qui présente *Conchita-Bouquet* en Vierge Marie, anticipe les révélations à venir sur l'origine de son prénom : non seulement Conchita a pour version longue *Concepción*, mais sa mère s'appelle *Encarnación*. Dans le roman de Pierre Louÿs, Don Mateo utilise plus volontiers un autre diminutif : Concha, homonyme en langage argotique du « con » de la femme. Quand Mathieu retrouve à Séville la vierge andalouse d'à peine vingt ans qui lui a fait tourner la tête, elle l'exhorté à venir la voir dans le bar de flamenco où elle se donne en spectacle sur la scène d'en bas. De fil en aiguille, le visiteur se dirige à l'étage. De l'autre côté d'une vitre teintée, Mathieu surprend *Conchita-Molina* s'exhibant dans le plus simple appareil devant des touristes. Le port du bas noir met en avant le sexe d'Ángela, ainsi démasquée, au centre de la composition.

Le film de Buñuel installe et dépasse, au sens de passer outre, cette lecture à l'image d'une héroïne duplice, tantôt Vierge, tantôt Putain. Dès son apparition, la désignation de Conchita en Marie de la conception a maintenu de fait un écart avec la dénomination visuelle de son interprète<sup>7</sup>, au point de rendre (pré)visible et lisible la poétique de la disjonction au niveau de l'interprétation du rôle. Buñuel a, certes, choisi deux femmes aux

<sup>6</sup> Charles TESSON a eu cette lecture de l'apparition de Conchita dans son ouvrage de référence *Luis Buñuel*, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1995, p. 149-150.

<sup>7</sup> La mise en scène de la rencontre repose sur le principe de disjonction. Après s'être dépossédée de la symbolique mariale en posant le vase, la jeune femme, immobilisée au centre de la pièce, juste devant un autre « Bouquet » de fleurs, apparemment séchées et piquantes, est interrogée sur son identité par son maître.

personnalités physiques opposées sur le spectre sensuel du chaud-froid pour remplacer Maria Schneider, après un différend avec cette dernière lors du tournage. Cependant, au cours du film, la mise en scène ne place pas systématiquement Bouquet au pôle nord de la virginité et Molina au pôle sud de la sexualité. La seule règle à laquelle le cinéaste avoue s'être tenu<sup>8</sup> est l'égale répartition entre Carole et Ángela qui s'alterneront d'une séquence à la suivante, voire au sein de la même scène. Grâce à la forme rythmique du double casting, les attributs iconographiques attachés à l'une ou l'autre des deux facettes du personnage circulent arbitrairement entre les deux comédiennes. Le décodage des signes visuels implique de prendre en considération ce procédé fondamental de disjonction, de *dé-fixation*, par lequel le rôle se détache d'un corps fixe et chaque corps se détache d'un rôle assigné. Au passage des permutations et des transferts, le sens symbolique s'en voit dénaturé. Ángela campe ainsi une Vierge Marie déchaînée quand elle interdit à son protecteur l'accès de sa demeure en fermant la grille à clef. Le *patio* fait office d'*hortus conclusus*, le jardin clos métaphorique de l'Incarnation fleurissant sur les peintures de l'Annonciation<sup>9</sup>. Or, Conchita performe au sol un acte sexuel avec son guitariste sous le regard de Mathieu prostré derrière la grille. Le lendemain matin, lors de leur violente altercation, battue, elle lui soutiendra avoir simulé par défi, quitte à ce que, meurtri et humilié, il mette fin à ses jours. Le roman de Louÿs confirme cette version des faits quand Don Mateo parvient, juste après, à déflorer la jeune vierge alors que dans le film de Buñuel le couple sadomasochiste ne copule que de manière fantasmée.

Il importe de rendre moins frustrante, plus amusante, la relation perverse nouée entre les protagonistes par d'autres moyens que les révélations narratives. Ce à quoi les énigmes visuelles sur la dénomination du personnage féminin renvoient, c'est l'incidence du relais entre Bouquet et Molina. La poétique du double jeu libère une esthétique du détachement. Avant la dernière substitution entre les actrices, Mathieu détourne, fait exceptionnel, son attention de Conchita. Il fixe le travail de reprise effectué par une *dentellièr*e, piquée à Vermeer et placée derrière une vitrine, sur un tissu déchiré. L'endroit de la déchirure reprisée n'est pas le même que celui où la tache de sang a maculé le

<sup>8</sup> Le cinéaste revendique la dimension arbitraire de son choix et impose une abstinence dans l'interprétation : « Renoncez à toute explication, il n'y en a pas ! », dans Tomás PÉREZ TURRENT (éd.), *Conversations avec Luis Buñuel*, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers », [1993] 2008, p. 367.

<sup>9</sup> Daniel ARASSE, *L'Annonciation italienne*, Hazan, 1999, p. 155.

blanc. À l'image de ce détail, les jeux d'esprit figurés, à partir des noms, des symboles et des homonymes, traitent la vraie/fausse virginité de Conchita comme un objet de distraction, ce qui va dans le sens contraire de la fixation érotique. Les évocations de défloration piquent au vif notre imaginaire tout en maintenant notre curiosité dans une distance ironique à l'égard de la perversité. Lors du manège de la séduction dans l'appartement de banlieue, la jeune femme a demandé à son visiteur assidu d'aller chercher sur la cheminée une boîte tapissée de coquillages brisés. La traduction visuelle d'un autre homonyme du prénom Concha, qui désigne la coquille en espagnol, suscite des fantaisies de pénétration. À l'intérieur de la boîte, il y a le matériel à couture comme s'il s'agissait déjà de recoudre l'hymen et le stimulant sexuel de sorte à le déchirer en pensées imagées<sup>10</sup>. Face à la question du désir masculin insatisfait, le charme des images parlantes distillé par Buñuel indique la possibilité imaginaire de changer d'objet sans avoir à attendre la fin du film<sup>11</sup>.

### L'énigme Castañeda : déchiffrement poétique du logogriph



Dans *Trois vies et une seule mort*, Marcello Mastroianni se déplace, près de vingt ans après Fernando Rey, tel un pantin vers la cheminée. Le dérèglement de l'incarnation correspond chez Raoul Ruiz à l'interprétation de quatre rôles par l'acteur italien, peu

<sup>10</sup> Conchita donne à cet effet un bonbon à sucer à Mathieu. Ce geste rappelle le mode opératoire dans *Céline et Julie vont en bateau* (1974) de Jacques Rivette, puisque les sucreries de l'enfance y déclenchent les visions imaginaires d'une histoire parallèle, remise en scène par des actrices ayant eu le pouvoir de se diriger en improvisant.

<sup>11</sup> Au dernier plan du film, une bombe terroriste évocatrice d'un plasticage intime explode alors que se chamaillent Conchita et Mathieu. Buñuel choisit ainsi de mettre fin au cercle infernal par un arrêt de l'image, que les flammes de l'explosion ont envahi plein cadre et sur laquelle les mentions du générique défilent. La version originale de Louÿs, pour rappel, se clôt sur le billet doux de Don Mateo qui pardonne à Conchita et la supplie de revenir.

de temps avant sa mort. Les mystères de la figuration vont désormais de pair avec les mystères de la fiction, sachant que les apparences sont ici trompeuses. Dans son propre emploi de bonimenteur, Pierre Bellemare introduit quatre histoires réputées étranges dont Marcello joue à chaque fois le héros : Mateo, Georges, Lacloche, Luc. C'est d'abord le principe de multiplication et de succession qui agence la narration avant qu'un phénomène de contagion ne se produise. Des « déjà vus » se remarquent, des liens secrets se devinent. Mateo et Georges, les deux personnages précédemment interprétés par Mastroianni, font une apparition furtive dans le récit de Lacloche. L'histoire à tiroirs serait en trompe l'œil puisque le film de Ruiz aboutit à un raccordement fictionnel « incompossible ». Le spectateur est alors mis au défi de répondre à l'énigme du film sur la relation qu'entretiennent les rôles multiples. D'autant plus que chacun des personnages joué par Marcello a été vu s'absenter. Cette modalité fantaisiste du retrait rend imaginables plusieurs va-et-vient d'une vie fictive à une autre à travers les changements de personnalité hors-champ. Dans le premier récit, le commis voyageur Mateo Strano a quitté le domicile pendant vingt ans, avant de revenir toquer à la porte de son épouse. Au cours du deuxième développement, le professeur d'anthropologie négative Georges Vickers, « poussé par une force étrange », choisit d'être mendiant plutôt que de faire cours à la Sorbonne. Tout au long de la troisième histoire, qui actualise le principe de contagion, le majordome surnommé Lacloche ne sort de sa torpeur qu'au son d'une cloche, l'air hilare, en se frottant les mains. À la dernière heure de la fiction, le riche industriel Luc Allamand surprend son épouse, cantatrice et frivole, avec son répétiteur en flagrant délit d'adultère dans le salon.

« Comment t'appelles-tu ? » Après que cette voix enfantine a été entendue, comme si c'était une voix intérieure, Marcello Mastroianni se retire du psychodrame bourgeois. Il devient la marionnette d'un drame poétique de la personnalité, dirigé par le commentaire de Pierre Bellemare en voix *over* :

Comme un somnambule, Luc Allamand se dirige vers sa chambre à coucher. Sur la cheminée, il trouve un plat à moitié vide de marrons glacés. Il le prend sans trop y réfléchir. Une fois dans sa chambre, il cherche un papier. Il le lit : « Carlos Castañeda ». Il entend un enfant lui souffler à l'oreille : « *cast*: distribution, *casta*: chaste, *castaña*: châtaigne, *tañer*: sonner les cloches, *edad*: âge, *dar*: donner. » Dans cet innocent jeu de mots bilingue se cache un drame indéchiffrable.

Le jeu avec les mots n'est donc pas censé résoudre l'éénigme de la dénomination, à lui tout seul. La série des termes espagnols est formée sur le modèle du logographe<sup>12</sup> à partir des lettres présentes dans le patronyme Castañeda qui est une solution vaine, une réponse illusoire. Il n'est pas anodin que Ruiz, ce chantre du cinéma chamanique, ait choisi Carlos Castañeda, l'anthropologue décrié ou adulé, car soupçonné d'imposture intellectuelle, pour la véracité discutable de ses récits d'initiation<sup>13</sup>. C'est en convoquant le nom de cet auteur fabulateur que les enjeux poétiques de la décomposition et de la permutation prennent forme. Comme le champ des traductions s'étend au domaine sonore et visuel, le logographe énoncé s'apparente en partie aussi à un jeu figuré filmique qui intègre les procédés du rébus. Parmi les mots formés, *castaña* et *tañer*, traduits en français par « châtaigne » et « sonnez les cloches », connaissent un traitement remarquable à l'image. Ils sont placés stratégiquement aux deux bouts de l'extrait : au premier plan, avec les marrons glacés que Luc Allamand prend sur la cheminée et au dernier plan, avec la cloche sur la table qu'il va faire sonner. Ces deux éléments (audio) visuels ont déjà été repérés avant le « jeu de mots bilingue » au cours de la deuxième histoire. Georges Vickers, sur le point de monter les escaliers de la Sorbonne, rebrousse chemin et regarde dehors, à travers les fenêtres du hall, avant de quitter définitivement l'enseignement. Sa divagation visuelle, tracée par le mouvement du plan entre un Père Noël voisin et un vendeur ambulant, est commentée par le narrateur :

Il entend le son d'une cloche, il connaît cette cloche, elle lui rappelle quelque chose, mais quoi ? Et puis, au coin de la rue, il voit un marchand de marrons. La juxtaposition de ces deux images le trouble énormément. Il sait maintenant qu'il lui faut partir, très vite.

La perception de ces deux objets, les marrons et la cloche, a pour effet de rediriger le comportement des différents personnages de Marcello Mastroianni (dont un porte le surnom de Lacloche, ne l'oublions pas). La force de rappel imaginaire à laquelle ils sont

---

<sup>12</sup> Le logographe est dans sa définition restreinte ce jeu d'esprit qui consiste à former d'autres mots avec les lettres d'un mot. Comme son étymologie l'indique en grec (*logos* = discours et *griphos* = filet), il a eu auparavant le sens plus large de « discours embrouillé, secret ». Voir Marcel BERNASCONI, *Histoire des énigmes*, PUF, 1964, coll. « Que sais-je ? », p. 72-73.

<sup>13</sup> Son livre le plus connu, *Le Don de l'Aigle*, fait l'objet d'un différend entre la Prostituée et le Clochard dans la deuxième histoire du film.

associés échappe cependant à une subjectivité désignée et à une narration linéaire.

Quand le film joue sur les mots, traduits, rappelés ou convoqués par les images-sons, il vient ainsi élucider un secret de fabrique : la pathologie du héros est traitée comme un cas poétique. Dans son essai *Poétique du cinéma*, Ruiz évoque son intérêt pour le « *Multiple Personality Disorder* » (trouble de la personnalité multiple) sous prétexte que cette maladie comporte un potentiel fictif : « Des fragments de matière audiovisuelle communiqueront avec des fragments de personne »<sup>14</sup>. L'identité démultipliée que l'acteur revêt dans *Trois vies et...* n'est pas de nature à être déchiffrée en termes psychologiques<sup>15</sup>, mais plutôt en tant que procédé combinatoire. L'impassibilité expressive de Mastroianni construit précisément cette sensation d'un corps qui pourrait être traversé par des « fragments de matière audiovisuelle » et des « fragments de personne ». Ce ne sont pas les processus inconscients du héros qui sont dévoilés, mais l'« inconscient du cinéma », pour reprendre un autre aphorisme du cinéaste. La logique d'enchaînement fondée sur l'arbitraire des permutations est une combinaison magique qui réinvente le vécu par le collage factice de petits éclats. Après que le logogriphie a été énoncé et figuré, un faux-raccord mouvement se glisse entre le dernier et l'avant-dernier plan. On a l'impression que le héros va chercher la cloche sur la table à côté de la cheminée dans sa chambre, alors que, dans l'entre-deux, il est revenu à son point de départ, à l'endroit d'où il avait surpris la tromperie de sa femme. Au son de la cloche, le pantin mécanique retourne instantanément à son rôle d'homme d'affaire. Avec une élégance déconcertante, se crée un *continuum* entre l'enchaînement heurté du montage et la dynamique désaccordée du jeu actoral.

La fin ne résout donc rien en termes de vraisemblance psychologique. Quand Pierre Bellemare certifie au dernier plan que le commis voyageur Mateo, le professeur Vickers, le majordome Lacloche, et l'homme d'affaires Allamand habitent le même corps, il confirme juste que les quatre personnages sont à la fois eux-mêmes et un seul. L'emboîtement des quatre histoires reste un *casse-tête* narratif. Seule la direction de l'acteur parvient à incorporer l'imaginaire de l'œuvre, cette mystérieuse « totalité des faits audiovisuels

<sup>14</sup> Raoul RUIZ, *Poétique du cinéma*, Dis Voir, 2005, p. 31. Il ajoute entre parenthèses une proposition des plus divagantes : « Ces fragments vivront alors en suspension, pris entre deux mondes d'ombres agissantes ».

<sup>15</sup> Richard BÉGHIN a insisté, à l'échelle de toute l'œuvre du cinéaste, sur l'opposition entre le ludique et le psychologique : « Sans véritable psychologie définie, les personnages chez Ruiz demeurent de simples pions dans lesquels transparaissent de manière singulière toutes les possibilités de jeu ». Voir *Baroque cinématographique. Essai sur le cinéma de Ruiz*, PUV, coll. « Hors-cadre », 2007, p. 57.

potentiels » évoquée par Raoul Ruiz. La licence qu'a Marcello Mastroianni d'intégrer dans son jeu les marques filmiques de la discontinuité (montage successif des quatre histoires, faux-raccord, *split-screen*) se manifeste par les transformations à vue de son expressivité, comme actionnée par un ressort, lors de la confrontation bouleversante en champ-contrechamp avec sa propre fille. Avec cette qualité d'émotion qui résonne au-delà du récit, car elle exprime une sensation de vécu venant du contexte de création, Chiara Mastroianni tente d'aider son père malade. Le visage de ce dernier cadré serré est partiellement plongé dans l'obscurité, mais un faisceau de lumière le traverse pour éclairer l'extrême plasticité<sup>16</sup> qui l'anime. Marcello Mastroianni ré-enchaîne alors ses différents rôles de composition. Le changement labile des expressions se voit rythmé par le coupant du montage alterné, l'effet cache de la main devant le visage, le retranchement de la figure dans la zone d'ombre. Puis, l'auteur confie finalement à son acteur, apparenté par son sens de la disjonction à une sorte de rébus vivant, le soin de tuer toutes les présences de l'écran<sup>17</sup>.

### De Coco Lenoix à *nutcase*: le jeu des kyrielles bilingue



Aux deux-tiers de *Mulholland Drive*, c'est la fiction elle-même que David Lynch fait disparaître. Après avoir été coupée net, l'histoire toutefois reprend. Le suivi de la seconde partie intègre des procédés à la fois de reprise et de réinvention par rapport à la

<sup>16</sup> Dans mon ouvrage sur les *Changements de têtes. De Georges Méliès à David Lynch* (Pertuis, Rouge Profond, coll. « Raccords », p. 79-85 et p. 121-124), j'ai réfléchi au lien entre la plasticité et la discontinuité pour comprendre l'interaction entre un jeu expressif et une technique de transformation. La performance de Marcello Mastroianni se rapproche des prises de risque de Jim Carrey et de Barbara Steele dans les registres burlesque et fantastique.

<sup>17</sup> Le héros tire à bout portant sur sa fille, puis il va retrouver en bord de Seine le petit Carlos, l'enfant qu'il a été, pour ne plus laisser aucune trace de lui-même. Pierre Bellemare annonce la mort des différents personnages de Marcello Mastroianni ainsi que celle d'un « enfant de 8 ans, Carlos Castano Campanile [...] » au même endroit et à la même heure, le 30 août 1999. Le présumé suicide fin de siècle est placé dans le hors-champ final.

première partie si bien qu'on ignore *a priori* par quel bout prendre la rupture fictionnelle. L'identification des présences de l'écran se pose aussi en énigme. La reconnaissance des actrices déjà vues implique un changement d'identité fictionnelle : Naomi Watts interprète successivement les rôles de Betty Elms et de Diane Selwyn, tandis que Laura Elena Harring joue Rita puis Camilla Rhodes. Certains personnages gardent la même tête, à l'instar de Coco, d'autres en changent, à l'image de Diane. D'aucuns ont donc pu arguer d'une « désorientation » dans l'identification, menant le spectateur « à jouer le jeu [...], celui en l'occurrence d'être joué »<sup>18</sup>. Pourtant, Lynch ne cherche pas à embrouiller, mais plutôt à éveiller l'activité perceptive en vue de découvrir les règles du jeu qui président à la redistribution des rôles.

Un rébus de cinéma va ainsi élucider le mystère d'une fiction *coupée* en deux, si on prête attention aux détails de l'image et aux paroles énoncées, ainsi qu'à leur articulation, surtout. Son déchiffrement révèle que les principes de liaison entre les deux parties fictionnelles sont de l'ordre de la contiguïté et de l'inversion sur la même chaîne de signification. Il est donc placé après la coupure, au début de la soirée que le cinéaste Adam Kesher a organisée pour annoncer son mariage avec Camilla Rhodes. Diane, l'ancienne maîtresse éconduite de la future épouse, arrive en retard. Elle est accueillie plutôt sèchement par la mère d'Adam, affamée et exaspérée d'attendre, au cours des présentations formelles :

**Diane Selwyn** (Naomi Watts): *Hi, I am Diane Selwyn.*

**Coco** (Ann Miller): *Just call me Coco. Everybody does. Please to meet you.*

Le dialogue provoque un effet de déjà vu et de déjà entendu. Rappelons que dans la première partie, Betty Elms, une jeune et lumineuse actrice canadienne partie de Deep River Ontario et débarquée à Los Angeles, toque, tout sourire, à la porte de la gardienne pour que cette dernière la conduise dans l'appartement de sa tante. Mrs Lenoix lui répond chaleureusement :

**Coco Lenoix** (Ann Miller): *Ten bucks says you are Betty.*

**Betty Elms** (Naomi Watts): *Yes I am, Mrs Lenoix. Is it Mrs Lenoix, isn't it?*

**Coco**: *In all my living glory, baby.*

<sup>18</sup> Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, « This is the Girl », dans Nathalie DAVID & Cyrille HABERT (éds.), *Mulholland Drive*, Éditions de la Transparence, 2007, p. 27.

**Betty:** *Please to meet you.*

**Coco:** *Just call me Coco. Everybody else does.*

L'ambiance est moins cordiale entre les deux comédiennes dans la scène pendante de la seconde partie. Avec cet écho à l'esprit, le spectateur va repérer le rébus de cinéma juste après que les invités sont passés à table. En écoutant les confidences de Diane sur ses débuts d'actrice, Coco manipule un cerneau de noix et le rapproche de sa bouche. C'est ce plan, le seul de la séquence à ne pas être fixe, qui pose une énigme visuelle avec les moyens du cinéma. La façon de la décoder consiste à associer le cadrage de départ sur la main au mot « noix » ; le gros plan final sur le visage d'Ann Miller au nom du personnage « Coco » ; et, dans l'entre-deux, à traduire le geste filmique de liaison par un « de ». Seulement lire « noix de Coco » à l'image ne se produit qu'une fois le rébus identifié, une fois le mouvement du plan terminé. Autrement dit, le déchiffrement dépend d'une faculté de remémoration et de rembobinage. Or, la présentation de Coco à Diane, qui précède le dîner, aura rappelé à notre bon souvenir le nom de famille que la fringante vieille femme utilise dans la première partie. Il est donc tout à fait concevable de penser à « Coco Lenoix » et à « noix de coco ». La figure du chiasme, déjà introduite par l'effet de reprise inversée du dialogue<sup>19</sup>, s'impose de nouveau quelle que soit la référence qui vienne en tête en premier. Cela invite à lire le rébus à deux solutions dans les deux sens : de noix de coco à Coco Lenoix et/ou de Coco Lenoix à noix de coco.

Ce déchiffrement réversible du plan-rébus donne des pistes pour comprendre la diégèse. Il indique deux manières d'interpréter la rupture fictionnelle. Un premier sens de lecture, de noix de coco à Coco Lenoix, présuppose une recomposition psychologique de la fiction. Au moment crucial du dîner sont révélés les éléments biographiques qui auraient motivé remaniements et déplacements dans la projection onirique de l'héroïne. En répondant à la curiosité de Coco, Diane confie le récit personnel de ses échecs amoureux et professionnel. Son discours, en l'espace de quelques minutes, ré-agence les noms de lieu (Deep River Ontario), de personnes (Bob Brooker), de film

<sup>19</sup> La réplique de Coco à Diane reprend la conversation entre Betty et Coco avec un effet d'inversion dans l'ordre pour la formule de politesse («Pleased to meet you.»), qui passe de la bouche de Naomi Watts à celle d'Ann Miller. Il n'y a chiasme ici qu'en partant des paroles de la seconde partie pour retrouver les souvenirs de la première.

(*The Story of Sylvia North*) qui ont jalonné la *success story* de Betty. Dans l'après-coup, la première partie peut s'interpréter comme le rêve de réparation narcissique d'une femme délaissée, car la fête chez Adam a bien eu lieu avant le réveil de Diane Selwyn, sur lequel s'ouvre la deuxième partie. Il est ironique que le soi-disant passage onirique s'installe dans la durée et la continuité alors que le soi-disant retour à la réalité provoque une série de faux-raccords et d'aller-retour entre présent et passé diégétiques.

L'autre sens de lecture, de Coco Lenoix à noix de coco, suit l'ordre du film pour articuler les deux parties fictionnelles selon une logique d'enchaînement dans la contiguïté qui procède par reprise et substitution, de proche en proche. Ce sont ces mêmes règles formelles qui configurent les (re)créations fantasmatiques des personnages. Dès le départ, ils sont perçus en tant que clichés hollywoodiens : l'actrice laissée pour morte, la starlette imposée pour le rôle. Lors de la rupture fictionnelle, la répétition du même cadrage, entrecoupée d'images noires, met Naomi Watts à la place du cadavre pourrissant de Diane Selwyn. La jolie blonde, qui a soudain le teint pâle et le visage cerné, va désormais interpréter une maîtresse abandonnée et une actrice ratée, en se levant du lit. Lors du dîner de « ré-capitulation <sup>20</sup> », le plan du baiser entre la Camilla Rhodes de la seconde partie (Laura Elena Harring) et celle de la première partie (Melissa George) donne une forme encore plus rapprochée, que celle du montage associatif précédent, à la contiguïté transformationnelle. C'est pourquoi, le rébus peut être prolongé par le jeu des kyrielles, du marabout-bout de ficelle, dans lequel l'enchaînement produit aussi du nouveau par la répétition du fragment précédent. Il me conduit à la divagation suivante :

#### Coco Lenoix-noix de coco-coconut-nutcase

Ce bout à bout bilingue, rendu envisageable par l'usage, dans une fiction en langue anglaise, d'un patronyme français pour le personnage de Coco, bute – en anglais *bug* – sur un mot, celui de *nutcase*. Le jeu d'esprit figuré amène à comprendre pourquoi Diane Selwyn perdra la tête (*cf. nutcase*) en se suicidant à la fin du film. *Mulholland Drive*, tout en stigmatisant la souffrance mentale du personnage, renvoie aussi à un

<sup>20</sup> C'est l'écriture que Louis MARIN utilise, en répondant à Pascale CASSAGNAU pour évoquer son « recueil de *capitula*, d'articles ou de petites têtes » dans *De l'Entretien*, Minuit, 1997, p. 46.

affolement formel qui serait de l'ordre du sursaut en saccade. Juste avant le plan rébus, Diane vient d'expliquer à Coco qu'une victoire à un concours de danse *jitterbug* (un twist agité, d'après l'expression *to have the jitters*, pour les patients souffrant de tremblements délirants) l'aura conduite à vouloir devenir actrice<sup>21</sup>. Quand, un peu plus tard dans la soirée, on revoit Miss Selwyn au bord des larmes, visiblement secouée par le baiser de son ancienne maîtresse avec une inconnue, je conçois son trouble, au-delà de l'explication psychologique, à travers la toute-puissance de la recréation fantasmatique. *Mulholland Drive* n'aura eu cesse que le lien entre un corps et un rôle soit défait. Il n'y a que quelques identités désignées – Adam, le Cowboy, le mafioso et Coco – qui restent inchangées de la première à la seconde partie. Aussi ces présences de l'écran, que Diane aperçoit au dîner, auront-elles servi à rendre évidente la logique de création aux yeux de tous<sup>22</sup>.

L'interprétation des trois énigmes visuelles sur l'incarnation déréglée des personnages a outrepassé la motivation psychologique du récit. Le déchiffrement des rébus de cinéma serait donc la clef des films casse-tête, dans la mesure où il encourage à saisir les correspondances poétiques entre la figuration des corps et le montage des plans. Si j'ai choisi pour le titre de cet article de me référer à *Céline et Julie vont en bateau*, c'est que la prise de bonbon hallucinogène, sous l'égide de Lewis Carroll, y projette alternativement les deux comédiennes dans la peau d'une infirmière, Angèle, possible meurtrière d'une petite fille à sauver – à « embarquer », selon les mots de Céline relégués à l'image. Avant que la fiction ne retourne à son ouverture en inversant les rôles, Dominique Labourier, Juliet Berto, et la gamine se retrouvent dans une barque

<sup>21</sup> Le générique de début figure d'ailleurs Naomi Watts remportant un trophée au concours de *jitterbug*, en surexposant, floutant et agitant sa présence à l'image. Ce qui boucle la boucle.

<sup>22</sup> *Mulholland Drive* était initialement un feuilleton prévu pour la télévision, mais le projet a été rejeté par les producteurs de la chaîne ABC. Le pilote de cette série avortée est devenu, avec quelques modifications, la première partie du long métrage, ce qui explique pourquoi les personnages de Betty et Rita sont aussi plausibles que ceux de la seconde partie, écrite et tournée un an plus tard. Parmi les séquences coupées, via le passage de la série au cinéma, il y a la présentation de Wilkins (Scott Coffey), le scénariste de *L'Histoire de Sylvia North*, qui habite au-dessus de l'appartement occupé par Betty. Son nom reste évoqué dans le film quand Coco Lenoix, furieuse que son chien ait fait ses besoins dans la cour de la résidence, lui crie après. Or, c'est justement ce même acteur qui interprète le *quidam* assis à côté de Diane lors du dîner. Seule une approche génétique permet de déceler le clin d'œil du casting à ce voisin caché.

sur un lac, à ramer. Les expériences radicales élaborées dans les années soixante-dix par Jacques Rivette, mais aussi Carmelo Bene, Hans-Jürgen Syberberg, Werner Schroeter, ont mené à désaxer la narration, à faire éclater la fiction, à renvoyer l'interprétation psychologique des personnages à un jeu d'artifice. De cet imaginaire dérivent en partie les jeux d'esprit figurés de Luis Buñuel, Raoul Ruiz et David Lynch. Il est logique qu'au cours de leur lecture, la circulation du sens ait suscité un mouvement de divagation. Pour des films plus *classiques*, je serais bien curieuse de savoir si les rébus conduisent le regard à adopter ce même état d'esprit.

\*