

David Lynch
À propos de *Blue Velvet*

André Caron et Martin Girard

Numéro 128, février 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50738ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Caron, A. & Girard, M. (1987). David Lynch : à propos de *Blue Velvet*. *Séquences*, (128), 44–48.

DAVID LYNCH



À PROPOS DE BLUE VELVET

Aucun mot ne peut décrire exactement l'impression que donne David Lynch en entrevue. Il semble aussi mystérieux que ses films, d'*Eraserhead* à *Dune*, en passant par *The Elephant Man*. Il faut avouer cependant que le bar Méridien n'est sûrement pas le meilleur endroit du monde pour un entretien. Nous étions ennuyés; un autre journaliste patientait nerveusement en discutant avec l'agent de Lynch, des gens circulaient et bavardaient. Nous fûmes interrompus à deux reprises. Quoiqu'il en soit, Lynch écoutait attentivement nos questions, réfléchissait, absorbé ou étonné, mais toujours calme. Il répondait avec hésitation, en cherchant fréquemment ses mots, ne composant que rarement des phrases complètes, rendant ainsi la traduction extrêmement difficile et subtile. C'est pourquoi cette entrevue tient plus de l'adaptation que du compte rendu exact de ses propos. On sent que Lynch a de la difficulté à parler de ses films. Il s'agit d'un réalisateur instinctif, plus proche d'un Luis Buñuel que d'un Alfred Hitchcock, bien qu'il oscille entre les deux styles. Toutefois cet entretien donnera un aperçu de cet Américain pas comme les autres, à la force créatrice indéniable, et dont le dernier film, *Blue Velvet*, fut présenté en primeur au dernier Festival des films du monde de Montréal et vient d'être désigné par l'Association des critiques américains comme le meilleur film de l'année 1986.

FILMOGRAPHIE

- 1977 : *Eraserhead*
- 1980 : *The Elephant Man*
- 1984 : *Dune*
- 1986 : *Blue Velvet*

André Caron et Martin Girard

Séquences — *Blue Velvet* est une oeuvre unique, très spéciale, très différente de ce qui se fait actuellement dans le cinéma américain, un film difficile à classer. La première question qui nous vient à l'esprit est de savoir comment vous vous voyez en tant que cinéaste: un impressionniste, un surréaliste?

David Lynch — Je ne sais pas. Je crois que c'est plutôt à vous, les critiques, de décider. Pour ma part, je ne fais que prendre les idées qui me viennent et je les transpose sur film.

— En parlant des idées, comment avez-vous écrit un film comme *Blue Velvet*? On suppose que vous débutez avec une histoire de base et ...

— Non, pas du tout. J'ai écrit *Blue Velvet* de la même façon qu'*Eraserhead* et *Ronnie Rocket*, mon prochain film. Les autres (*The Elephant Man* et *Dune*) ont été conçus différemment, car ils reposaient sur du matériel déjà existant. En fait, je ne pars pas avec l'idée de faire un film sur quelque chose de précis. C'est comme aller à la pêche. Vous pensez qu'il y a du poisson dans le lac, du moins c'est ce qu'on vous a dit, et vous en avez déjà pris vous-même. Vous tendez la ligne et vous attendez patiemment. Soudain, il y a un poisson, puis un autre, et finalement vous revenez avec votre butin. La première chose que j'ai attrapée pour ce film était justement cette chanson, *Blue Velvet*, de Bobby Vinton. C'était très important pour moi. Je ne savais pas pourquoi, mais je savais qu'il y aurait un film intitulé *Blue Velvet*, qu'on y jouerait cette chanson et qu'il y aurait une ambiance, une atmosphère particulière qui l'accompagnerait. Le second élément qui m'est venu était ce fantasme, ce désir de m'introduire dans la maison d'une femme et de l'observer secrètement toute une nuit. C'est une expérience érotique, bien sûr, mais j'allais également être le témoin privilégié d'un événement qui deviendrait la clé d'une histoire de meurtre. Le troisième élément, enfin, fut l'oreille humaine dans le champ. C'était le prétexte qui permettrait au personnage de pénétrer dans cet univers.

— Cette idée d'espionner la femme dans son appartement rappelle Hitchcock. Par ailleurs, quand on regarde vos films, il est pratiquement impossible de ne pas établir un lien avec les premiers films de Luis Buñuel. Pouvons-nous conclure que *Blue Velvet* se situe quelque part entre Buñuel et Hitchcock?

— Parfait. Je suis d'accord! (rires)

— Par exemple, dans *Un chien andalou* de Buñuel, le personnage trouve une main humaine dans la rue, ce que rappelle l'épisode de *Blue Velvet* avec l'oreille dans le champ.

— Ah? Mais j'ai vu *Un chien andalou* pourtant. Je ne me souviens pas de cette scène de la main.

— Intéressante relation esthétique toutefois. Une autre relation pour le moins étrange peut s'établir avec l'ambiance de la série télévisée *Au-delà du réel* (*Outer Limits*), surtout dans la scène finale où l'homme en jaune, mort, se tient encore debout, comme suspendu dans le temps...

— Ah oui? (rires incroyables) Humm... Peut-être.

— Ce qui fait penser aux influences: avez-vous des émissions télévisées favorites? Des réalisateurs préférés?

— J'adore surtout les téléromans et les circuits de patins à roulette... (!?!). Quant aux réalisateurs, laissez-moi d'abord éclaircir un point important. Pour moi, les gens, les endroits, voilà ce qui constitue mes sources d'inspiration. Les atmosphères, les ambiances, les conversations, les attitudes, les expressions, tout ça déclenche des idées chez moi, ainsi que la musique, bien entendu. Et alors seulement le cinéma, les films, entrent en ligne de compte. Donc, il y a des réalisateurs que j'admire, car ils créent des mondes tellement uniques et vivants sur l'écran que je peux y pénétrer, les sentir et les toucher. Fellini, Bergman, Tati, Hitchcock, Kubrick, Billy Wilder, Fritz Lang, John Huston: tous de grands réalisateurs.

— Une vedette de *Blue Velvet* est Isabella Rossellini, la fille d'Ingrid Bergman. Penser à Ingrid Bergman, c'est penser aux grands rôles classiques des années 40, aux femmes fatales, aux films noirs. Quand on regarde *Blue Velvet*, qui est une espèce de film noir, il semble que le rôle d'Isabella Rossellini soit...

(suite, page 47)



Eraserhead



The Elephant Man

À PROPOS DE DUNE

Séquences — Vous avez travaillé bien longtemps sur *Dune* et y avez investi beaucoup d'argent. Puis, le film est sorti sur les écrans et la plupart des critiques ont rejeté le film en quelques phrases, voire quelques mots, criant au navet, incapables, semble-t-il, d'apprécier à sa juste valeur ce qui était là, sur l'écran. Comment se sent-on quand on vient de subir une rebuffade si rapide et si directe?

David Lynch — On se sent plutôt mal en point! (rires) C'est vraiment incompréhensible. Je ne peux expliquer cette réaction. Quand vous venez de terminer un film, vous ne savez pas à quoi vous attendre. Pour *The Elephant Man*, la réponse fut fantastique. Quant à *Dune*, j'avais le pressentiment qu'il ne serait pas aussi bien accueilli, car je sentais qu'il y avait des problèmes. Je ne réalisais cependant pas jusqu'à quel point les gens allaient s'attaquer au film. Il faut dire qu'ils attendaient le film avec passion; ils en rêvaient; ils imaginaient *Dune* dans leur tête. Ils furent déçus de ne pas y trouver tout ce qu'ils espéraient.

— Surtout lorsqu'il s'agit d'un livre aussi populaire et adulé que *Dune*.

— Oui, en plus. Heureusement, la réputation du film s'est modifiée quelque peu depuis sa sortie et de façon favorable, mais je considère qu'il n'est pas selon mes goûts dans sa version actuelle. Il devrait être plus long, plus imposant. Plus tard, peut-être...

— Comment voyez-vous cette expérience? Croyez-vous que ça valait la peine d'investir autant d'énergie?

— Non, vraiment pas, surtout pour trois ans et demi. Vous savez, *Eraserhead* s'est filmé en cinq ans, et *Dune* a pris trois ans et demi de ma vie. Je me suis fatigué de ces projets interminables. Si je savais à l'avance que je dois me lancer encore dans une production semblable, je refuserais. Quand vous êtes plongé là-dedans, vous êtes tellement absorbé, vous donnez tellement de vous-même... C'est épuisant et très pénible à supporter.

— Quand j'ai vu *Dune* pour la première fois, l'ouverture m'a fasciné: la présentation des planètes, la rencontre du Navigateur de la Guilde avec l'Empereur, le combat époustoufflant entre Paul et Gurney Halleck. Pour moi, les quarante-cinq premières minutes du film sont fantastiques. Mais dès que l'action se déplace sur la planète *Dune*, où l'on rencontre les *Fremens*, les problèmes commencent. Il y a comme une rupture qui détruit le rythme amorcé au début.

— C'est à cet endroit que les choses furent à ce point compressées dans le scénario que toute cette partie du film en a souffert terriblement.

— Le problème, je crois, provient surtout du manque d'importance accordé au peuple *Fremen*. Quelques-uns des épisodes les plus importants du livre tournent autour d'eux mais sont absents du film: la réception donnée par le Duc Leto, le conseil de guerre des *Atréides*, le combat entre Paul et un *Fremen* lors de sa confrontation avec le clan de *Stilgar*...

— Ces deux dernières séquences furent effectivement tournées, mais nous avons dû éliminer beaucoup de choses, car le film ne devait durer que deux heures et quinze minutes, selon les accords. C'est tout le temps dont nous disposions. Alors, quand on a réalisé tout ce qui devait être tourné, il fallait décider ce qu'il importait de conserver dans le film. Quand vous êtes engagé dans une histoire, votre esprit comble les parties manquantes. Hélas! le public, lui, ne connaît pas le contexte, et alors la compréhension du film en souffre.

— C'est tellement compressé qu'à un moment le film devient pratiquement une immense publicité pour le livre. Mais c'était la décision de Dino de Laurentiis de limiter le temps à deux heures et quinze minutes.

— Oui, absolument, sinon les cinémas perdent une représentation par jour.

— Nous avons eu la même discussion avec Terry Gilliam ⁽¹⁾, qui considérait cet argument ridicule.

— Ce n'est pas ridicule, puisqu'aucun film de trois heures ou plus n'a jamais fait d'argent ⁽²⁾. Malheureusement, les films sont faits pour faire de l'argent, c'est une de leurs fonctions; surtout pour les producteurs et, avec un film-fleuve, vous leur enlevez énormément de profit. Des profits potentiels.



— Mais pourquoi, avec un sujet pareil, ne pas se lancer dans des proportions épiques, pourquoi ne pas faire le *Lawrence of Arabia* de la science-fiction? D'ailleurs, il y a beaucoup de relations entre ces deux oeuvres: *Lawrence* et *Paul* sont deux figures messianiques et mythiques, les Arabes et les *Fremens* sont des peuples du désert...

— Oui, je sais. *Dune* aurait dû être une grande épopée, mais les considérations économiques l'ont emporté.

— Avec la sortie du film sur vidéo, la production n'a-t-elle pas pensé à rajouter les scènes manquantes?

— Nous en avons discuté, mais la production n'était pas d'accord.

— Qu'en est-il avec la télévision: une mini-série?

— Non, pour la télé, j'ai justement regardé une version de trois heures et vingt minutes que le réseau a préparée.

— Vous n'êtes plus dans le coup.

— Oh! oui, j'ai droit de regard. En fait, on a ressuscité du matériel que nous avions déjà monté et on l'a réorganisé. Quelquefois, ça marche, mais à d'autres moments, non; il faut remonter encore. Mais, pour la télévision publique, le film sera présenté en deux parties et il sera plus long, mais ce ne sera toujours pas la version que je souhaite. Ce que je ferai, éventuellement, c'est de revoir le film et le remonter à ma façon. Cette version durera quatre heures et sera distribuée sur vidéo uniquement.

André Caron et Martin Girard

(1) Voir l'entrevue de Gilliam sur *Brazil* dans le numéro 124 de *Séquences*, avril 1986, pp 33-37.

(2) Cet argument se révèle faux. En effet, des productions comme *Ben Hur*, *Lawrence of Arabia*, *Gandhi*, *A Passage to India* ont toutes fait des profits.

— ... une transposition de la femme fatale des films noirs.

— **Exactement, une transposition moderne, en extériorisant les comportements sexuels introvertis ou cachés (ou censurés) de ses personnages. Pensiez-vous à cette dualité Bergman-Rossellini?**

— Non, pas du tout. Par contre, je savais qu'elle devait être étrangère. Nous avons essayé avec des actrices américaines, mais ça ne marchait pas. Le mot « étranger » en lui-même déclenche une aura de mystère dans notre esprit, et c'est exactement ce que je recherchais.

— **Dans un autre ordre d'idées, il existe dans Blue Velvet une contradiction entre magique et comique. Les deux éléments semblent parfois se fracasser l'un contre l'autre, en particulier dans la séquence où le jeune homme (Kyle MacLachlan), la fille du détective (Laura Dern), sa mère (Hope Lange) et la chanteuse (Isabella Rossellini) se retrouvent tous dans la même pièce...**

— Cette scène est la collision entre deux mondes différents...

— **Entre deux femmes complètement aux antipodes...**

— Absolument opposées. Si Frank (Dennis Hopper) était présent, ç'aurait été l'ultime confrontation des extrêmes. En fait, j'aime exploiter ces contrastes entre des personnages radicalement opposés. Sandy, le personnage joué par Laura, représente pour moi cette naïveté et cette innocence propres aux années 50, alors que Frank est à 180 degrés à l'opposé. Il se comporte de façon très embarrassante. Je le trouve tellement étrange.

— **Dans la salle, les spectateurs le trouvent étrange aussi! En fait, on ne sait absolument pas comment réagir. Dans la scène précédemment décrite, on veut d'abord rire quand la mère apparaît et voit sa fille avec la chanteuse nue; puis Sandy se met à sangloter, complètement contorsionnée, et nous ne savons plus quoi faire, nous sommes totalement pris au dépourvu. Recherchez-vous ce type d'instabilité dramatique?**

— Voilà mon problème: je ne suis pas un manipulateur de spectateurs. J'ai des idées et j'essaie de faire passer ces idées à l'écran du mieux que je peux. Je sais que le film doit être fait de cette façon, mais la réaction du public demeure un mystère pour moi, je ne la provoque pas. Toutefois, dans cette scène, il y a tellement de choses étranges qui se déroulent que nous sommes placés dans une position inconfortable. La scène peut être perçue comme humoristique, cynique ou tragique en même temps. C'est ce qui arrive quand on mélange tous ces ingrédients à la fois, et je ne sais pas à quoi m'attendre comme réaction. Ce qui compte pour moi, c'est que le film reste fidèle aux idées de départ.

— **Votre mise en scène est très tactile, elle s'adresse directement aux sens: le toucher, l'ouïe. En particulier, vous utilisez le son comme si vous vouliez atteindre le spectateur, le toucher en quelque sorte, les nouvelles techniques de reproduction sonore aidant (THX, Dolby Stereo). On pense à la séquence d'ouverture de Blue Velvet où nous subissons littéralement l'attaque cardiaque du personnage, ou encore aux coups portés à The Elephant Man. Vous réussissez à établir et à décrire magistralement la relation douleur-violence, dans vos films. Est-ce que la violence, les causes de la violence, au pays de Rambo, vous préoccupent?**

— Il s'agit là d'un problème très complexe. Si nous pouvions créer une situation où une égratignure équivaldrait à mille personnes se faisant tuer par Sylvester Stallone⁽¹⁾ ... (Il réfléchit un instant) Tout cela repose sur ce que l'on ressent, ce qui excite l'esprit et le cœur en même temps... (Il réfléchit à nouveau) Je ne peux l'expliquer. Je sais qu'à la télévision, quelqu'un est tué, puis on passe immédiatement à un commercial: il n'y a pas de sang. Puis un autre programme. Nous sommes tellement habitués à ces morts propres et sans douleur...

— **Ces morts deviennent plus graphiques, plus sanglantes, plus gratuitement descriptives dans leur violence, sans pour autant en sentir la douleur...**

— Les gens essaient pourtant de ressentir quelque chose, mais ce n'est pas le sang ou les balles qui les rendent sensibles



Blue Velvet

aux personnages. Ces personnages sont vides, peu développés; les gens ne peuvent pas s'attacher à eux. Donc, lorsqu'ils sont blessés ou tués, le public ne ressent rien. Il s'en balance.

— **Votre mise en scène exige également une réalisation minutieuse et précise, très difficile à accomplir. Est-ce que vous préparez des « storyboards » pour vous guider?**

— Je déteste les « storyboards ». Par contre, je crois qu'il faut rester fidèle à ses idées, ce qui demande de regrouper tout les gens travaillant au projet et de les amener à se concentrer sur l'essence du film. Si je travaille avec le décorateur, il m'apporte d'abord un tas de choses étranges et il me demande: « Qu'est-ce qui vous plaît là-dedans? » Alors je dis ceci et cela, parce que ceci et cela correspondent à ce film particulier. Bientôt, il m'apporte des objets ou des décors parfaits, car il est maintenant sur la même longueur d'onde que moi. Même chose pour les acteurs. On pratique, on discute; on pratique, on discute; et très vite ils se placent dans l'ambiance du film, et, à partir de là, on parle peu. Ce sont eux qui m'apportent des idées maintenant, car ils comprennent le pourquoi du film et ils savent où je me dirige.

— **Où prenez-vous des images comme celle du pompier avec le chien sur le camion d'incendie ou celle de la clôture blanche avec les roses rouges?**

— Ce sont des incarnations de l'Amérique. Ce sont des images de **Good Times on Our Streets**, qui était une revue des années 50. Quand j'étais enfant, c'était une revue du quartier, des gens, des clôtures en bois, et des pompiers, qui étaient des personnes très spéciales, beaucoup plus que les policiers. Ils étaient légendaires. Il devait y en avoir un dans **Blue Velvet**.

— **Également Heineken, Budweiser, Blue Ribbon. Chacune de ces bières possède certaines valeurs culturelles: Heineken la bière de classe, Budweiser la bière populaire, mais que souligne Blue Ribbon?**

— Frank est en amour avec le velours bleu (comme la robe de Dorothy), et il aime la Blue Ribbon (littéralement: **Cordon bleu!**) pour la couleur bleue, mais en plus c'est une bière d'ouvriers.

— **Un peu à l'instar de la « Black Label » au Québec.**

— Oui, sauf que ça devait être du bleu.

— **Le héros de Blue Velvet semble osciller entre deux femmes radicalement opposées. Comment expliquez-vous ce personnage? Que cherche-t-il?**

— Ce jeune homme est troublé et confus. En ce sens, il est un peu comme moi.

— **Il vous ressemble un peu d'ailleurs, physiquement.**

— (Il réfléchit longuement.) Il s'agit d'une forme d'archétype, un peu comme chez Hitchcock, où l'on retrouve toujours une femme aux cheveux noirs et une autre aux cheveux blonds. Il y a une attirance qui s'exerce dans les deux sens, vers l'une et l'autre. Elles sont toutes les deux parties d'un tout.

— **Le film commence avec le père tombant malade, ceci étant le prétexte qui permet au héros de devenir adulte...**

— C'est ça: le père n'est plus là, les choses arrivent.

— **... et il découvre la vie à travers ces deux femmes, qui représentent deux mondes complètement différents. Mais, à la fin, il choisit le plus confortable, le plus sécuritaire des deux. Peut-on y déceler un commentaire de votre part sur le néo-conservatisme américain?**

— Je crois que oui... Enfin, je le pense... Je ne sais pas, mais c'est généralement comme ça que les choses se passent. Ce que je veux dire, c'est que le personnage de Dorothy Vallens représente l'aspect subconscient de la vie, ce n'est pas quelqu'un avec qui l'on voudrait vivre ouvertement en société.

Blue Velvet



(1) Un peu comme dans la scène de *Blue Velvet* lorsque Isabella Rossellini pique le jeune homme avec son couteau.