

BLUE VELVET

UN FILM DE DAVID LYNCH



capricci

Distribution et presse : CAPRICCI FILMS
julien.rejl@capricci.fr

Programmation : LES BOOKMAKERS
Paris : arnaud.tignon@les-bookmakers.com
Province : noemie.livoir@les-bookmakers.com

capricci

DE LAURENTIIS
ENTERTAINMENT GROUP INC.
présente

UN FILM DE DAVID LYNCH

BLUE VELVET

DCP 4K SUPERVISÉ PAR DAVID LYNCH
USA - 1986 - 120 min - Visa 64.177

KYLE
MACLACHLAN

ISABELLA
ROSSELLINI

DENNIS
HOPPER

LAURA
DERN

HOPE LANGE - GEORGE DICKERSON
JACK NANCE - BRAD DOURIF
FRANCES BAY - DEAN STOCKWELL

Matériel presse et photos téléchargeables sur www.capricci.fr

Conception éditoriale : Julien Rejl
Graphisme : Juliette Gouret
@ Capricci, 2020

SORTIE LE 11 MARS 2020



SYNOPSIS

P.6

APRÈS TWIN PEAKS

PAR JULIEN REJL

P.10

LE BLEU ET LA BOUE

PAR HERVÉ AUBRON

P.16

FICHES ARTISTIQUE ET TECHNIQUE

P.38

CAPRICCI LINE-UP 2020

P.41

SYNOPSIS

Il se passe quelque chose d'étrange derrière les palissades blanches de Lumberton, Caroline du Nord. Après avoir fait la découverte d'une oreille humaine coupée dans un champ, Jeffrey Beaumont, un étudiant attiré par le mystère, est bien déterminé à enquêter. Avec l'aide de sa petite amie, Jeffrey pénètre dans l'univers sombre et dangereux de Dorothy Vallens, une chanteuse de boîte de nuit mystérieusement unie à Frank, un gangster sadique, autour d'une histoire de kidnapping.



APRÈS TWIN PEAKS

par Julien REJL

APRÈS TWIN PEAKS

David Lynch a supervisé la nouvelle copie DCP, pour la première fois en 4K, de *Blue Velvet* en 2019. Cette nouvelle et désormais trop rare intervention du cinéaste suffisait en soi à justifier la ressortie en salle du chef-d'œuvre de 1986.

Néanmoins, la redécouverte de *Blue Velvet* en 2020, alors que l'œuvre de Lynch est aujourd'hui parachevée – du moins est-on en droit de le penser – ne peut manquer de surprendre à nouveau. De la même manière que Dale Cooper apparaissait rétroactivement dans le rêve de Laura Palmer dans *Fire Walk With Me* depuis la Loge atemporelle de *Twin Peaks*, l'univers tout entier de *Twin Peaks* semble étrangement déjà suinter des rideaux, grouiller sous les gazons, prêt à surgir de l'oreille coupée de *Blue Velvet*. Il s'agit bien plus qu'une simple affaire de motifs : on peut évidemment ramasser à la pelle les fétiches qui parcourent le film et se retrouvent dans la série – poids lourd tractant des troncs d'arbre, forêt maléfique en bordure de ville, *coffee shop* aux couleurs très 60s, enseignes de bar aux néons clignotants, tartes aux fruits et tasses de café réconfortantes... Mais il y a autre chose.

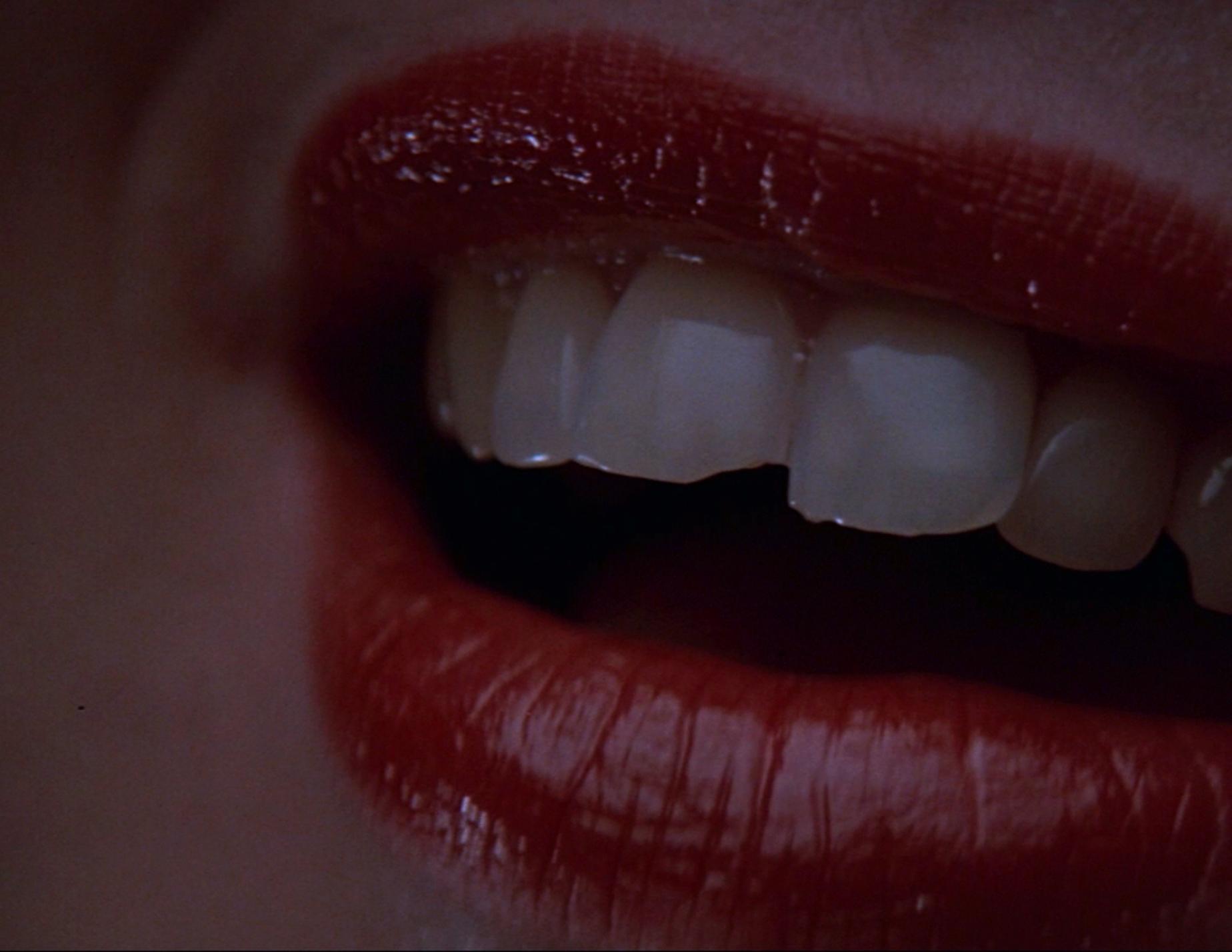
Twin Peaks : The Return marque l'accomplissement du monde-Lynch, où l'idée a enfin trouvé à s'incarner parfaitement dans sa matière filmique. *Blue Velvet*, à côté, fait aujourd'hui figure d'embryon qui contenait déjà le *soap opera* en germe. Son récit (l'enquête autour d'un meurtre potentiel), son univers (la petite ville pavillonnaire paisible et ses habitants), sa duplicité (l'existence d'un monde parallèle fonctionnant comme un rêve) suffisent à le rendre plus proche de *Twin Peaks* qu'aucun autre Lynch. Mais ce qui fait tout le sel d'une vision du film de 86 après *The Return* est évidemment de repérer selon quelles coordonnées les obsessions de Lynch ont pris forme à l'époque, éclairant en retour la reformulation, l'issue ou l'impasse qu'elles ont subies trente ans après.

C'est notamment la naissance d'un couple d'acteurs – Laura Dern et Kyle McLachlan – qui va traverser le cinéma de Lynch comme figures de l'Amour, l'une des deux grandes forces cosmiques de son univers. Ainsi, l'amour balbutiant des ingénus Jeffrey et Sandy se voit troublé par la contiguïté des ténèbres, mais leur couple aura la chance de survivre à la tentation d'une femme-mère incestueuse (Dorothy), bien que l'image finale du rouge-gorge renfermant un scarabée dans son bec vienne faire tache sur le bonheur à venir... Trente ans plus tard, tel Jeffrey/Orphée descendant aux enfers, l'agent Dale Cooper semble condamné à poursuivre indéfiniment la trace d'un objet perdu qu'il n'a pourtant jamais connu, Laura, préférant abandonner le véritable amour de sa vie, Diane, sur une aire d'autoroute après une dernière étreinte, pour reprendre sa quête interminable. « *En quelle année sommes-nous ?* » finira par s'exclamer Dale Cooper sur le perron de la maison familiale traumatique, adressant moins une réelle question à Carrie Page/Laura Palmer que manifestant son désarroi le plus total quant à la perte définitive de l'image originelle.

Car l'autre grande force à l'œuvre chez Lynch, c'est bien sûr le Mal, agent de la Chute, qui par son action même a créé le paradis, perdu à jamais, des « bonnes » images. Dans *Blue Velvet*, la personnification du Mal nécessite encore les singeries d'un acteur célèbre et excessif (Dennis Hopper) déguisé en gangster régressif du dimanche, pour offrir à Jeffrey le visage identifiable de la terreur, du dégoût et de la haine qu'il est possible d'abattre d'une balle dans la tête. Mais progressivement, de film en film, cette créature maléfique va perdre toute consistance physique et se dissoudre dans l'atmosphère. C'est d'abord Bob dans le *Twin Peaks* originel, être de songe dépourvu

de parole : simple force physique encore grimaçante dont la présence, prenant les traits d'un technicien de plateau, suffit à inquiéter les rêves de la *middle-class* américaine. Ce sera plus tard le Polonais d'*Inland Empire*, figure abstraite de l'étranger dont on ignore les véritables buts et agissements, principalement caractérisé par son désir de trouver une issue pour s'immiscer à l'intérieur du foyer... Enfin, dans *The Return*, la menace n'a définitivement plus besoin d'extériorité : le Bad Coop' révèle la face sombre de Dale Cooper comme pure intériorité. Et l'entité Judy, chimère maternelle indéterminée, ne sert plus qu'à signifier, d'un simple nom, l'origine du Mal, le principe de son engendrement. *The Return* est d'ailleurs le seul film où Lynch convoque directement l'Histoire, l'Événement, comme coupure, marqueur de la Chute : ce sont les premiers essais nucléaires de 1945, image symbolique de la destruction et de la perte de l'innocence.

David Lynch serait-il à sa façon le grand cinéaste écologiste des images ? C'est du moins l'hypothèse qu'Hervé Aubron, rédacteur en chef du *Nouveau Magazine Littéraire* et ancien critique aux *Cahiers de cinéma*, développe dans son nouveau texte sur l'auteur de *Mulholland Drive*. Alors que le cinéma américain des années 80 porte au pinacle l'image-fétiche et le recyclage infini de l'image-marchandise, le geste subversif de *Blue Velvet* est, d'après Aubron, d'enregistrer la pollution à l'œuvre dans le régime des images : hygiénisme du vernis fétiche, devenir synthétique de l'image, images prostituées, transformation du monde audiovisuel en immense déchetterie... C'est notamment l'utilisation de la couleur bleu chez Lynch qui accuse, toujours selon le critique, la facticité de l'univers visuel et ouvre les béances qui renversent l'ordre des choses et révèlent la saleté ancrée sous la surface.



LE BLEU ET LA BOUE

par Hervé AUBRON

Blue Velvet s'ouvre sur du *blue velvet* : son générique inaugural se calligraphie sur de lourdes tentures d'un bleu moiré, dans lesquelles le film viendra se lover à nouveau pour le générique de fin. Il est curieux qu'un cinéaste réputé pour les énigmes et les messages détournés soit en l'occurrence aussi littéral et frontal, comme un vendeur qui ferait tâter au client l'étoffe d'un vêtement en lui donnant sa composition, en lui montrant l'étiquette et en affirmant qu'il n'y a pas tromperie sur la marchandise. Cela s'appelle *Blue Velvet* et c'est vraiment du *blue velvet* ! Accrochons-nous à ce coupon de tissu, puisque David Lynch nous le tend d'emblée, et qu'il miroite toujours par-delà le temps passé – pas loin de trente-cinq ans. Ce velours-là, en 1986, a pris un pli décisif pour son œuvre.

Voici donc un film qui débute sur des rideaux de velours tirés, un écran bouché : *Blue Velvet* s'ouvre fermé. Après *Eraserhead*, *Elephant Man* et *Dune*, Lynch installe dans son quatrième long métrage une formule plus pérenne, dont tous les films suivants découleront. Succèdent au générique de *Blue Velvet* des cartes postales bon enfant, sinon mièvres, de la ville de Lumberton, clichés qui gardent du velours inaugural le bleu écrasant d'un ciel trop homogène et uni pour être honnête. Et d'ailleurs voyez : le gentil papi qui arrose son jardin a une soudaine attaque, la caméra s'enfonce dans le gazon bien peigné de son jardin, et finit par révéler, au-delà des brins d'angélique, un grouillement de cloportes et de scarabées, vermines qui annoncent l'imminente découverte, dans une autre pelouse, d'une oreille humaine nécrosée.

Toute vue familière, souriante ou domestique semble ainsi s'apparenter aux tentures de velours bleu (d'autant plus que cette matière est celle d'un peignoir dans le film) : ce sont des rideaux tirés, un paravent qui

masque une réalité atroce, vouée aux pires voracités. La ville de Lumberton tout entière devient un monde factice, faussement clair et net, posé au-dessus d'un bourbier sans nom, de tous ces trafics occultes et nocturnes auxquels préside le monstrueux Frank (Dennis Hopper). On reconnaît là une matrice essentielle pour la suite du cinéma de Lynch, et exemplairement celle de la série *Twin Peaks* (1990-1991), conçue avec Mark Frost : bourgade pimpante et tranquille, soubassements ignobles et infernaux, le démon Bob devenant le nouveau Frank.

Cette dynamique, sinon cette érotique, de la dissimulation court tout au long de *Blue Velvet* : le double jeu du flic corrompu (« l'homme en jaune »), l'absurde déguisement final de Frank ou bien sûr la partie de cache-cache auquel se prête constamment le jeune Jeffrey (Kyle McLachlan) pour percer le mystère de l'oreille coupée : il pénètre dans l'appartement de Dorothy (Isabella Rossellini) en se prétendant dératiseur puis se glisse dans son placard pour l'espionner, et dans le finale se jouer du furieux Frank.

Désormais, il y aura toujours chez Lynch un cadavre dans le placard (ou derrière le rideau de velours). Se scelle ainsi la mythologie d'un cinéaste qui avancerait toujours masqué, les mains au fond de ses poches, prêt à disperser autour de lui trucs de magie, codes ésotériques, feux de Bengale, sans qu'on sache si tout cela est l'essence de son art ou si cela sert – c'est la base de l'illusionnisme – à détourner l'attention de ce qui importe vraiment.

Il s'agirait toujours avec lui de pister le sens caché, « profond », l'obscénité et la dégueulasserie occultées, tout à la fois des turpitudes minables et les fondements d'un cosmos seulement mu par la dérélition et la destruction. Enquêteur aussi improvisé que fasciné, Jeffrey

reflète les fans de Lynch, dont les films excitent les pulsions (sur)interprétatives, cabalistiques, sinon paranoïaques et complotistes.

Pourquoi devrait-on s'en tenir à la lettre de ses contes quand leur vérité semble toujours ailleurs ? Alors on a guetté, on a gratté, on a isolé tous les motifs contenus dans ses films, on les a collectionnés et dépliés, mis à plat, comme des papiers de bonbons translucides et colorés – quitte à réduire son cinéma au simple encryptage de vérités qu'il ne représenterait pas effectivement. À toujours scruter l'arrière-plan ou l'arrière-fond, à toujours regarder au-delà des plans, ou derrière les rideaux, on risque de ne tout bonnement plus voir les films.

Lynch devint ainsi l'archétype du cinéaste culte. Son premier long métrage, *Eraserhead*, lui avait déjà donné cette aura, mais c'était sur le registre de l'expérience sensorielle, censément primitive et viscérale, aux confins de l'art brut. Avec *Blue Velvet* s'y adjoint une passion de l'artificialité, de l'imagerie et du décodage permanent. Ce dont la série *Twin Peaks* marquera le triomphe. Galerie de personnages et de décors, accessoires, marottes, incongruités ou runes obscures... C'est open bar pour les boulimiques du signe, relayé par un marketing fort efficace. La sémiophagie des fans gagne encore en puissance avec le format même de la série (plaisir de l'accumulation) et le naturel recours au magnétoscope (Lynch est l'enfant béni de la VHS). À chaque nouveau visionnage, on se doit de relever un nouveau détail caché, souvent à la faveur d'un arrêt sur image : le « culte » est un art de la fonction « pause ». Art myope, immobile, du plan-à-plan, de la vignette. *Twin Peaks* aura de façon sidérante théorisé son propre culte : splendide œuvre-logo où le signe fait la pute, invite l'œil en coin, à un éternel déchiffrage qui mène à un autre signe. Tout cela est à l'évidence en germe dans *Blue Velvet*.

Il y a là un paradoxe : sous couvert de traquer l'innommable ou l'irreprésentable sous le velours, on cultive les fétiches et l'imagerie. Le générique de *Blue Velvet* condense le curieux érotisme qui va désormais prévaloir entre les films de Lynch et ses spectateurs. Le velours bleu des tentures « illustre » certes celui du standard *Blue Velvet*, que chante Dorothy sur scène, mais il est aussi celui du peignoir qu'elle porte chez elle, alors que Jeffrey l'espionne et que Frank lui impose un rituel sexuel. Le psychopathe se mue alors en un atroce bébé fourrageant les jupes de sa mère avec son museau, lui ouvrant le peignoir et les cuisses : « *Baby wants blue velvet* ». Contrainte à ce jeu de rôles sado-masochiste, Dorothy est chargée d'incarner une figure de mère abusive (très fréquente dans les films de Lynch), étouffant son enfant par un amour dévorant (en l'occurrence, ce *blue velvet*, à la fois la douceur même et un bâillon ignoble dans la bouche de Frank).

Autrement dit : le générique d'ouverture installe le spectateur dans la position même de Frank face au ventre de Dorothy, encore caché sous son peignoir. Il n'y a pas seulement un cadavre ou de la vermine dans le placard : il y a aussi un sexe de femme derrière les rideaux et les premières images du film. L'expérience du film tout entier est ramenée à la passion dévorante de Frank : sous couvert de chercher le fin mot de l'affaire, nous voici voués à un possible fétichisme de l'image. Non plus une icône ou une représentation, mais un doudou à mâcher, une chose à tripoter de manière compulsive et addictive : avant de devenir l'horrible « baby », Frank sniffe un mystérieux masque à gaz.

Blue Velvet apparaît à un moment critique pour la cinéphilie. Dans les années 80, le cinéma ne peut plus éluder son rapport à la marchandise visuelle alors que



« **BLUE VELVET DEVIENDRA
L'UN DES FLAMBEAUX DE CE
QU'ON APPELLE LE "NÉO-NOIR" »**

la télévision devient le grand monstre qu'il faut tuer, conspuer, ou avec lequel il faut rivaliser ou pactiser. Les fans de Lynch deviennent représentatifs de la néocinéphilie qui émerge alors, assumant une passion de la stylisation, du graphisme, de la bizarrerie, de l'encyclopédisme ultraspécialisé, sans nécessairement chercher à défendre, comme auparavant, une conception générale du cinéma.

Les cinéphiles à l'ancienne, eux, hésitent et angoissent face à l'industrie télévisuelle. Ils se demandent si les films sont appelés à s'y dissoudre (la « mort du cinéma » est un mantra de l'époque) ou s'ils doivent s'affirmer comme une poche de résistance, où des cinéastes guérilleros défendraient et perpétueraient un art délié de la stylisation ou de l'instrumentalisation audiovisuelle – de l'image comme marchandise.

Lynch est dès lors un cas très sensible. Venu des arts plastiques, il dit lui-même qu'il n'a pas été formé par le cinéma (ce qui ne l'empêchera pas de devenir, avec *Mulholland Drive*, l'un des meilleurs portraitistes de la passion cinéophile, sans doute parce qu'elle lui est étrangère). Qui plus est, il peut apparaître comme un petit malin ayant imposé sa marque dans le cinéma culte avec le météorique *Eraserhead*. Les cinéphiles à l'ancienne suspectent chez lui un illusionniste de la lignée Méliès, un laborantin de studio, un décorateur démiurge utilisant le cinéma comme un simple support pour décliner son imagerie. *Blue Velvet* va pourtant aussi les conquérir et constitue dès lors l'un des rares lieux de rencontre, alors, entre « néo » et « archéocinéphiles ».

D'abord parce que Lynch s'invente, avec *Blue Velvet*, une position économique qui est toujours la sienne, atypique et inespérée : il installe son atelier expérimental en marge des studios hollywoodiens, mais aussi à leur ombre, à deux pas d'eux. Et si les fétichistes

néocinéphiles peuvent mâchonner, béats, le velours bleu du générique, les anciens y reconnaissent le lustre, à la Vincente Minnelli ou à la Albert Lewin, d'un Hollywood passé. *Blue Velvet*, qui plus est, s'insère à minima dans une histoire du cinéma, la lignée d'un certain genre (le film noir), à tel point qu'il deviendra l'un des flambeaux de ce qu'on appelle le « néo-noir ». Le film ne cache pas qu'il vient après l'âge classique et la modernité, bouture et rempote les codes du polar, mais déborde d'une surprenante énergie, ce que l'on pourrait appeler une candeur noire : n'étant pas cinéophile, Lynch ne cantonne pas ses angoisses au devenir du seul cinéma.

Blue Velvet marque la réévaluation, à la forte baisse, de Wim Wenders, qui était le nabab de la mort-du-cinéma. Deux ans après *Paris, Texas*, le film de Lynch peut apparaître comme son envers : la part d'ombre, la nuit profonde de l'Amérique que Wenders avait élégamment laissée de côté, restant en surface. À nouveau une disparition, du road-movie, une femme exposée et abusée, la signalétique exotique d'une bourgade américaine, mais cette fois une froide sauvagerie, une plongée dans le noir et un moteur qui a radicalement changé de vitesse. Wenders est cueilli, fauché, et avec lui la mort-du-cinéma. De manière symptomatique, Harry Dean Stanton, l'acteur principal de *Paris, Texas*, rejoint le monde de Lynch en 1988, avec le moyen métrage *The Cow-Boy and The Frenchman*, et ne l'a plus quitté jusqu'à sa mort : il joue *in extremis* en 2017 dans *Twin Peaks : The Return*.

Blue Velvet n'est pas seulement une variation ludique ou une allégorie sur le devenir des images. Il a une charge toute personnelle. C'est là toute l'épaisseur du *blue velvet*. Le film a une dimension autobiographique, ce dont Lynch ne s'est pas caché. La ville de Lumberton, comme celle de Twin Peaks et les autres, ouvre une faille temporelle. On

**« LE PROPRE ET LE SALE
CONSTITUENT UNE GRANDE
DYADE DANS LE CINÉMA
DE LYNCH. »**

ne sait trop dans quelle époque on est, mais la mythologie qui domine est celle de *Happy Days*, celle des années 50-60, soit celle de l'enfance et de la jeunesse de Lynch, qu'il résume ainsi dans son livre d'entretien avec Chris Rodley (en français aux *Cahiers du cinéma*) : « C'était vraiment une époque pleine d'espoir, les choses allaient vers le haut plutôt que vers le bas. On avait le sentiment qu'on pouvait tout faire. L'avenir était radieux. Nous n'étions absolument pas conscients de jeter les bases d'un futur désastreux. Tous les problèmes existaient déjà, mais on glissait dessus; on ne les voyait pas. Puis tout le lustre est parti, tout a pourri, et ça a commencé à suinter. [...] la pollution commençait à se faire menaçante. On venait d'inventer les matières plastiques, d'étranges composés de produits chimiques, les polymères et un grand nombre d'expériences médicales, la bombe atomique et beaucoup de tests. On croyait que le monde était si grand qu'on pouvait y jeter tout un tas de saloperies sans que ça ait d'importance. Et c'est devenu incontrôlable. »

Tout a pourri et ça a commencé à suinter. Encore une fois l'immondice qui filtre à travers le lisse et le net. C'est l'histoire de cette chimie souterraine, venant empoisonner ou véroler la candeur apparente de *Happy Days*, que raconte *Blue Velvet*. Le propre et le sale constituent une grande dyade dans le cinéma de Lynch. Au lisse et au net ont toujours répondu boue, terre, mais aussi détritits et fluides organiques divers. Depuis l'avorton d'*Eraserhead*, débordant d'une inépuisable purée, les corps chez lui semblent emplis d'une bouillie toujours prête à s'épandre. Les têtes, singulièrement, ont vocation à révéler leur essence spongieuse, comme des fruits à cervelles : Frank, dans *Blue Velvet*, n'est qu'un des nombreux personnages lynchéens au crâne éclaté.

Alors voilà, ce serait simple : Lynch serait ce génie qui parvient à révéler la merde originelle derrière les

apparences lisses et fallacieuses de la civilisation, derrière les propretés de façade. C'est trop simple, bien sûr, sinon caricatural. D'une part, cette conception du révélateur de merde a eu tendance à faire de Lynch un cinéaste du « primal », du « pulsionnel », du magma « originel ». D'autre part et en conséquence, puisque la merde était reléguée à un marais primitif, la production imagière, sans parler de l'œuvre de Lynch lui-même, en semblait exempte. Transformer une matière merdique en œuvre, à la faveur d'une bien pratique « alchimie artistique », ne serait-il pas un autre moyen d'occulter l'abjection ? « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or », ainsi que l'écrivait Baudelaire. Si la boue se transforme en or, elle est à nouveau évacuée. Dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (paru en 1984), Milan Kundera définissait le kitsch comme un monde qui dénie radicalement la Merde fondamentale. Ce postulat a des conséquences vertigineuses : si on le suit, une grande part de l'art pourrait s'apparenter au kitsch et celui-ci, communément considéré comme une sorte de déchet artistique, reviendrait à de la merde déniait la merde.

Relisons la description par Lynch de sa jeunesse : la pourriture qu'il invoque avant tout n'est pas celle du remugle originnaire ou de l'organicité mais celle des « matières plastiques » dont relèvent aussi les images, à l'heure de l'industrie culturelle. Lynch ne dit pas autre chose, dans le même entretien avec Chris Rodley : « Nous sommes tellement cernés par le vinyle que je suis toujours à la recherche d'autres textures. [...] Quand on roule en voiture, on voit des câbles, des nuages, du ciel bleu ou de la brume, et on voit aussi beaucoup de mots et d'images. On voit des pancartes et des drôles de lumières et les gens finissent par se perdre. Un individu ne fait pas le poids. Tout le monde est écrasé. Je n'aime pas ça du tout. » Horreur du vinyle qui « écrase » : les lourdes tentures de *Blue Velvet* en relèveraient-elles ?

Telle est la gageure à laquelle Lynch commence à se mesurer dans *Blue Velvet* : parvenir à rendre aussi perceptible la saleté même des images. Non pour ce qu'elles représentent, mais leur saleté en elle-même, la saleté même de la propreté. La question de Lynch n'est pas : le propre et le sale, mais plutôt le propre *est* (aussi) le sale. Il existe certes une merde cosmique, fondamentale, mais il y aussi la crasse de toute cette chimie imagière grâce à laquelle nous croyons nous en préserver, mais qui finit par se corrompre elle-même, comme dans une vieille décharge de site Seveso.

Le propre est le sale, tout comme chez Lynch la mièvrerie et l'obscène, l'angélique et l'immonde, la sentimentalité et la brutalité sont à touche-touche, nourrissent sur les visages des rictus si extrêmes qu'ils finissent par se ressembler. Dans *Blue Velvet*, un psychopathe se fait bébé et l'un de ses complices se met à chanter une blquette (l'incroyable numéro de chant langoureux du prénomé Ben durant la virée nocturne avec Frank). Une femme lâche des roucoulaudes amoureuses tout en réclamant d'être frappée (Dorothy face à Jeffrey). La gentille copine blondinette Sandy (Laura Dern) est d'un coup défigurée par l'angoisse, la jalousie et un dégoût phobique face à la nudité de Dorothy. Un aimable rouge-gorge se révèle prédateur et confusément répugnant alors qu'il boulotte une vermine : vision finale que Jeffrey commente de son sempiternel « *It's a strange world* ». Un monde étrange, oui, mais aussi un monde devenu étranger à lui-même, puisque totalement refabriqué, remodelé par les chimies de toutes sortes.

Dans le film, Frank apparaît bien comme une sorte de démon de la chimie avec son masque à gaz. La ville de Lumberton s'apparente à des cartes postales sur papier glacé, imprimées avec des aplats acryliques. Quant à la toge de la Vénus éternelle, elle est en synthétique : le

**« LE BLEU EST COMME
LA COULEUR DE LA COULEUR
POUR LYNCH (...) C'EST
LA COULEUR LA PLUS
ARTIFICIELLE, FABRIQUÉE. »**

peignoir de Dorothy est *cheap* et tape-à-l'œil, l'irisation de son *blue velvet* trahit une grande part de chimie.

On pourrait soutenir que *Blue Velvet*, après *Eraserhead* et *Elephant Man*, tournés en noir et blanc, est le premier film en couleurs de Lynch. Certes, ses courts métrages de jeunesse ont pu utiliser de la pellicule couleur, mais en la traitant de manière extrêmement désaturée : les teintes étaient si mêlées ou passées qu'on était à la lisière du noir et blanc ou de la grisaille (par exemple dans *The Grandmother*). Entre 1967 (date de son tout premier court métrage) et *Dune* (son premier long en couleurs en 1984), pendant quasiment vingt ans, Lynch s'est avant tout voué à peindre un monde dont les teintes sont problématiques, soit qu'il est décoloré, soit qu'il invoque des matières et bouillies indistinctes, à la pigmentation indécise.

Officiellement en couleurs, le space-opéra *Dune* reste tributaire de cette palette. Comme émanant du désert d'Arrakis, cette planète précisément surnommée Dune, le terreux et le sableux dominant largement dans le film, avec juste quelques aplats de plomb et de vert dès lors qu'on se retrouve dans le sanctuaire du maléfique clan Harkonnen. Le seul réel événement chromatique (le surgissement d'une couleur tranchée) tient à une mutation du peuple de Dune, les Fremen, mineurs rebelles que leur travail affecte d'un symptôme particulier, marqué par un trucage au pochoir : ils ont « les yeux bleus sur fond bleu ». Peut-être expriment-ils ainsi l'eau qui manque sur leur planète. Mais c'est aussi comme si les mineurs de *Dune* avaient touché, au milieu du sable gris-beige, à un gisement de couleur.

Le bleu est comme la couleur de la couleur pour Lynch. La teinte n'est pas si fréquente dans son cinéma mais elle est dramatiquement très chargée – sans doute aussi

parce que le mot *blue* est une sorte de talisman pour le cinéaste, réveille apparemment beaucoup de choses dans son imaginaire.

Il se trouve qu'il enchaîne directement de la dune sableuse au *blue velvet*. Quand je dis que le bleu est pour Lynch la couleur de la couleur, c'est celle de la couleur la plus artificielle, fabriquée. Abstraction faite du ciel, parfois de l'océan et des yeux, le bleu est en effet la couleur que l'on trouve le plus rarement à l'état pur sur le plancher des vaches. Ainsi que le relève Michel Pastoureau dans son fameux livre faisant l'histoire de cette couleur, le bleu est même fantomatique sinon absent jusqu'au XIII^e siècle, où il s'impose comme teinte associée à la Vierge et plus largement à l'éthéré et au spirituel. C'est déjà une couleur qui sert à éluder la matière et la chair. On pourrait même la concevoir comme l'anti-merde, la couleur de la civilisation et de son nécessaire refoulement : elle est aujourd'hui étroitement associée au neutre et à l'hygiène. Le bleu, accessoirement, a pu participer de la photogénie clinquante des années 1980, en ceci qu'il est aussi associé à la high-tech et peut rehausser les contrastes de teintes saturées – la décennie s'achèvera sur *Le Grand Bleu* de Luc Besson.

Si le bleu est assez circonscrit chez Lynch, ses manifestations sont spectaculaires et plutôt de mauvais augure. On pourrait de ce point de vue distinguer trois grandes lignées de couleurs dans son cinéma : les films jaunes (*Sailor et Lula, Lost Highway*), comme écrasés de pulsions et de soleil, les films gris-noir (*Inland Empire, Twin Peaks : The Return*), tentés par l'abîme, et les films bleus (*Blue Velvet, Twin Peaks : Fire Walk With Me* et *Mulholland Drive*), qui contiennent des séquences très proches : des figures féminines, plutôt en mauvaise posture, sont affectées par de vives lumières bleues durant un spectacle. C'est bien sûr Dorothy chantant *Blue Velvet*

**« DANS L'ESPRIT
DE LYNCH,
LE BLEU HYGIÉNISTE
ET ÉTHÉRÉ
EST LE SIGNAL
IMMANQUABLE
D'UNE BOUE
PARTICULIÈREMENT
PUTRIDE
À DISSIMULER. »**

sur scène; c'est aussi, dans *Fire Walk With Me*, Laura Palmer à la veille de sa mort, rêvassant avant une passe, devant une vocaliste chantant une ritournelle sirupeuse intitulée *Questions in A World of Blue*; c'est encore, dans *Mulholland Drive*, le couple de Betty et Rita pris de violents sanglots devant un tour de chant, dans un nimbe bleu et aux côtés d'une femme aux cheveux pareillement bleus, juste avant de découvrir la fameuse boîte bleue qui fait tout basculer.

C'est comme si se révélait là le bleu fallacieux et périssable du vernis culturel. À chaque fois, le bleu est mauvais signe en même temps qu'il semble être le lieu d'une révélation. Dans l'esprit de Lynch, le bleu hygiéniste et éthéré est, lorsqu'il est outré, le signal immanquable d'une boue particulièrement putride à dissimuler. Le fardage bleu exacerbe la facticité du spectacle social et ce faisant, bizarrement, met à nu des corps vulnérables – ce en quoi on pourrait presque penser à certaines images de la courtisane Lola Montès, dans le film de Max Ophüls, exhibée au cirque sous d'outrageantes lumières colorées. Dorothy, dans *Blue Velvet*, finira bien par errer hagarde dans la nuit, et dans le plus simple appareil. Ce qui masque ou occulte peut curieusement aboutir à une nudité redoublée. Les tentures du générique cachent en effet peut-être le sexe de Dorothy. Mais elles le révèlent aussi de façon métonymique. Elles sont d'une certaine manière le sexe de Dorothy : tissu plissé, frémissant doucement, entrouvert. Le velours tire somme toute son nom du velu. L'origine du monde dans une serviette-éponge.

Il ne s'agit pas seulement d'accuser l'artificialité du bleu et du monde qui en use. On a le sentiment que Lynch cherche à salir ou alourdir le bleu, à révéler qu'il est une pollution industrielle s'ajoutant à la merde originaires au lieu de la cacher. *Twin Peaks : Fire Walk With Me* ne

s'ouvre pas sur des tentures mais sur un miroitement bleu qui s'avère être le rayonnement cathodique d'un écran de télé. Il s'agit bien de rendre hommage à un personnage, Laura Palmer, qui a été sacrifiée en étant à la fois plongée dans l'eau d'un lac et dans le bleu blafard d'un écran de télé. Cadavre nécessaire pour la fondation de la série, elle s'y réduisait à un cliché : un portrait familial sous verre sur lequel s'achevait chaque épisode. Le film, consacré à ses derniers jours, raconte ainsi comment un corps vivant se transforme en image figée – et cela passe par cette lourde liqueur de bleu. Dès lors que le bleu devient poisseux, plus aucune image n'est vierge ou innocente.

Il y a comme un antispécisme chez Lynch : il accorde les mêmes droits aux personnes et aux personnages, aux hommes et aux images. Selon lui, mal traiter nos images, les prendre à la légère, les produire à la chaîne n'est pas sans incidence sur la façon dont nous traitons nos semblables, et participe du grand carnage général. Nous sommes des images les uns pour les autres, ce pour quoi les personnages sont aussi souvent spectateurs chez lui – dans *Blue Velvet*, le voyeur Jeffrey et les spectacles chantés de Dorothy et de Ben. Lynch cherche en quelque sorte à enregistrer la vie privée des images, à enregistrer les convulsions de ces figures incomplètes, qui n'ont pas suffisamment de chair pour pleinement s'incarner, mais juste assez pour souffrir et hurler, tel le prématuré malformé d'*Eraserhead*. C'est dans *Blue Velvet* qu'il l'exprime pour la première fois aussi clairement.

Dans *Twin Peaks : The Return*, Lynch et Frost s'approprient une catégorie issue du bouddhisme tibétain, le « tulpa » – à savoir des doubles ou avatars de personnes ne se sachant pas tels (ce que les agents du FBI appellent, tiens, des affaires « Blue Rose »). Autrement formulé : ce

sont des images ne se sachant pas images. La plupart des personnages de Lynch sont dans cette situation. Ce en quoi il est absurde, *in fine*, de chercher à distinguer les apparences factices et la réalité merdeuse, la surface et la profondeur aussi : nous sommes dans *Alice au pays des Merveilles* ou *Le Magicien d'Oz*.

Les figures féminines sont particulièrement exposées, toujours sous la coupe du spectacle de leur personne, l'exhibition et la prostitution s'exerçant souvent de concert. Pornographie du sentiment, peep-show de l'émotion. Qu'arrive-t-il d'autre à Dorothy, obligée de chanter des bluettes sentimentales mais aussi de se plier à des mises en scène S.-M., condamnée à être perpétuellement en spectacle dans son appartement, entre le tyranique Frank et le voyeur Jeffrey? Le cinéma de Lynch est peuplé d'images-femmes, dont les expressions tétanisées sont indécidables, entre souffrance et jouissance. On a là des figures qui tournoient entre deux stéréotypes de la féminité, surjoués et grimaçants. *Grosso modo*, la brebis et la vamp, la maman et la putain – et rien entre les deux. Ce pour quoi il existe tant de tandems féminins chez Lynch jouant l'antagonisme entre les clichés de la blonde et de la brune – Sandy et Dorothy dans *Blue Velvet*.

Les images-femmes, qu'elles surjouent la jouissance ou les pleurs, sont *de facto* des formes prostituées, se pliant aux desiderata du spectateur-client. Les chaudes larmes ne sont que l'homologue, du côté « brebis », d'une expressivité monstrueuse : l'émotion doit être imprimée, se voir sans doute possible, de la même manière qu'une actrice de porno simule outrageusement l'orgasme. L'image-femme est faite pour être parfaitement disponible et *faire voir* ses émotions. En tant que cliché, elle a été conçue pour cela.

Les torrents de larmes ne sont que l'envers de l'exhibition sexuelle. Visages mouillés à la place des corps

moites, sécrétions des yeux et non plus celles du sexe : les images-femmes doivent, dans les deux cas, montrer qu'elles fondent. Naît ici, pour elles, un tourment abyssal qui est sans doute, entre autres, celui de Dorothy. Il peut arriver qu'elles jouissent réellement; il peut arriver aussi qu'elles souffrent et pleurent réellement, précisément à cause de cette exhibition constante. Mais ces émotions-là, profondes, ne se distingueront pas des factices. Leur jouissance est vouée à se fondre aux trucs de hardeuse, leurs irrépressibles sanglots à des larmes de crocodile. Elles pleurent de devoir toujours simuler, y compris, précisément, ces pleurs-ci ou ces jouissances-là. Cela demeure de sincères simulations.

On devient ainsi sa propre image, capable de basculer d'une expression extrême à l'autre, comme anesthésiée, comme Dorothy dans *Blue Velvet*. Je n'ai quasiment parlé que d'elle, alors que son envers, la blonde Sandy, le personnage de Laura Dern, occasionne l'une des plus belles scènes du film. D'un coup naît à l'écran une image-personnage. Jeffrey flâne dans la nuit et voit surgir du noir une effigie qui l'interpelle : est-ce lui qui a trouvé l'oreille coupée? L'image et la personne de Sandy montent à la surface simultanément, arrivent d'un bloc. À la fois gourde et déesse, godiche et reine de la nuit, simple silhouette lestée par toute l'obscurité derrière elle. Pure surface, pure épaisseur, comme les rideaux de velours bleu.

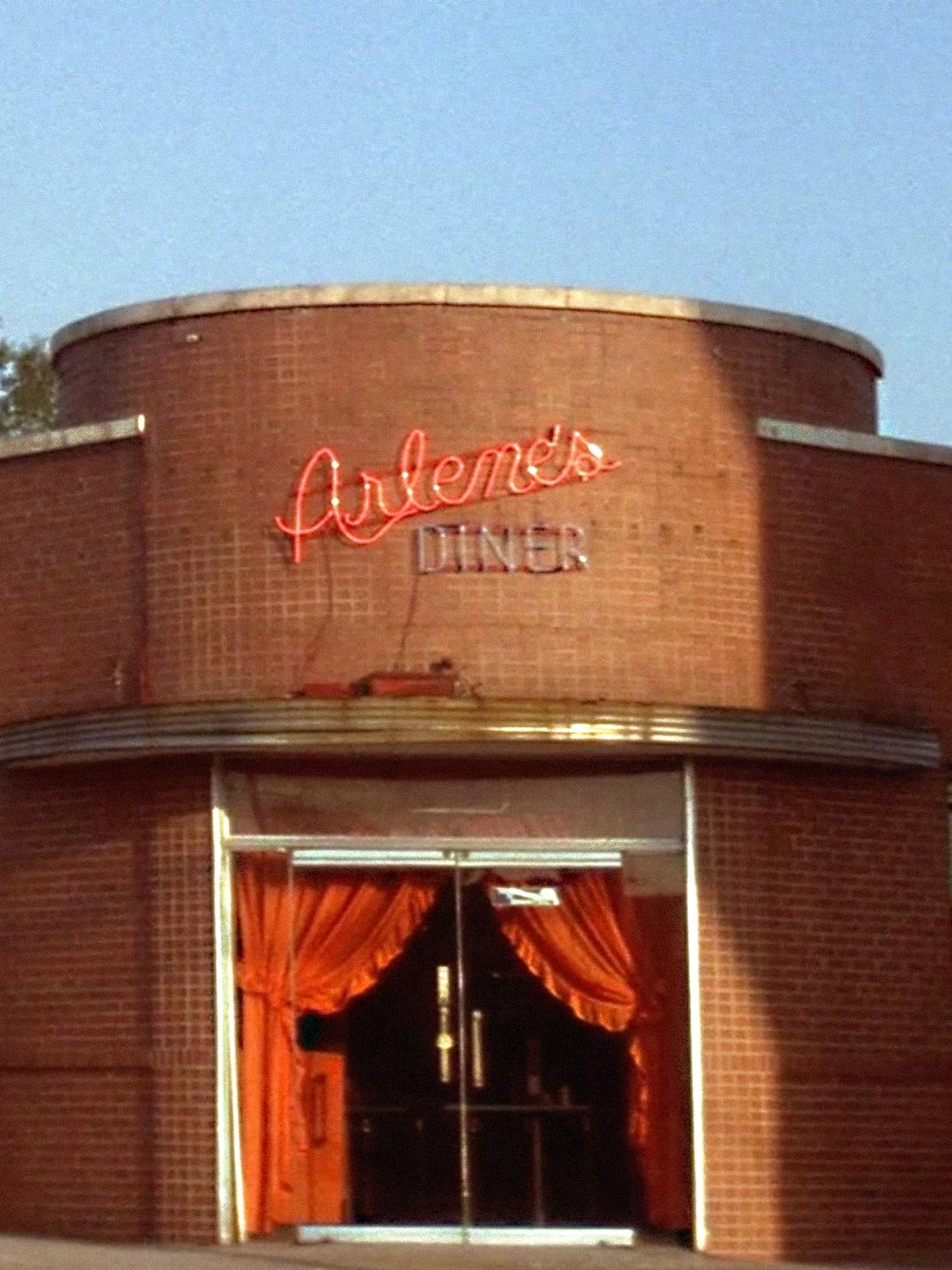


FICHE ARTISTIQUE

JEFFREY BEAUMONT.....**KYLE MACLACHLAN**
DOROTHY VALLENS.....**ISABELLA ROSSELLINI**
FRANK BOOTH.....**DENNIS HOPPER**
SANDY WILLIAMS.....**LAURA DERN**
MRS. WILLIAMS.....**HOPE LANGE**
BEN.....**DEAN STOCKWELL**
DETECTIVE WILLIAMS.....**GEORGE DICKERSON**
MRS. BEAUMONT.....**PRISCILLA POINTER**
AUNT BARBARA.....**FRANCES BAY**
MR. BEAUMONT.....**JACK HARVEY**
MIKE.....**KEN STOVITZ**
RAYMOND.....**BRAD DOURIF**
PAUL.....**JACK NANCE**
HUNTER HUNTER.....**J. MICHAEL**
DON VALLENS.....**DICK GREEN**
YELLOW MAN.....**FRED PICKLER**

ÉCRIT ET RÉALISÉ PAR.....**DAVID LYNCH**
PRODUCTEUR DÉLÉGUÉ.....**RICHARD ROTH**
IMAGE.....**FREDERICK ELMES**
DÉCORS.....**PATRICIA NORRIS**
MONTAGE.....**DUWAYNE DUNHAM**
SOUND DESIGN.....**ALAN SPLET**
MUSIQUE.....**ANGELO BADALAMENTI**
MIXAGE.....**ANN KROEBER**

FICHE TECHNIQUE



capricci

LINE-UP 2020

FILM

TOMMASO

ABEL FERRARA
avec Willem Dafoe,
Cristina Chiriac

BLUE VELVET

DAVID LYNCH (COPIE 4K)
avec Kyle MacLachlan,
Isabella Rossellini,
Dennis Hopper, Laura Dern

LA NUÉE

JUST PHILIPPOT
avec Suliane Brahim,
Sofian Khammes

MESSE BASSE

BAPTISTE DRAPEAU
avec Alice Isaaz,
Jacqueline Bisset

BRUNO REIDAL

VINCENT LE PORT
avec Dimitri Doré,
Jean-Luc Vincent

LA TROISIÈME GUERRE

GIOVANNI ALOI
avec Anthony Bajon,
Karim Leklou, Leïla Bekhti

INTÉGRALE

MAURICE PIALAT (copies neuves)

L'ENFANCE NUE

NOUS NE VIEILLIRONS

PAS ENSEMBLE

LA GUEULE OUVERTE

PASSE TON BAC D'ABORD

LOULOU

A NOS AMOURS

POLICE

SOUS LE SOLEIL DE SATAN

VAN GOGH

LE GARÇU

LIVRES

LE CINÉMA PAR LA DANSE

HERVÉ GAUVILLE

LE SEL DU PRÉSENT, CHRONIQUES DE CINÉMA

ÉRIC ROHMER

STOP MOTION, UN AUTRE CINÉMA D'ANIMATION

XAVIER KAWA-TOPOR
et PHILIPPE MOINS

BLACK LIGHT, POUR UNE HISTOIRE DU CINÉMA NOIR

COLLECTIF

BILL MURRAY, ERREUR SUR LA PERSONNE

YAL SADAT

MÉMOIRES D'UNE SAVONNETTE INDOCILE

LUC MOULLET

