Sailor et Lula
Wild at heart
de David Lynch

FICHE FILM

Fiche technique

USA - 1990 - 2h07
Couleur

Réalisation et scénario :
David Lynch d'après le roman de Barry Gifford

Photo :
Fred Helmes

Musique :
Angelo Badalamenti

Interprètes :
Nicolas Cage
(Sailor Ripley)
Laura Dern
(Lula Pace Fortune)
Diane Ladd
(Marietta Pace Fortune)
Willem Dafoe
(Bobby Peru)
Isabella Rossellini
(Perdita Durango)
Harry Dean Stanton
(Johnny Farragut)
John Lurie
(Sparky)

Résumé

Après avoir sauvagement tué un homme de main au service de Marietta Fortune, mère hystérique de Lula, Sailor Ripley effectue un séjour dans un centre de correction avant de retrouver sa bien-aimée. Le couple décide alors de prendre la fuite mais Marietta, désireuse de se débarrasser de Sailor qui fut jadis témoin du meurtre de son époux, lance son amant Johnny Farragut à leurs trousses. Devant son insuccès, Marietta fait appel à Marcello Santos, un tueur particulièrement pervers…

Critique

«Dans mes rêves, je vous parle : dans mes rêves vous m'appartenez...» chante Frank (Dennis Hopper). Et Sandy (Laura Dern) conclut, très disneyenne : «J'ai fait un rêve...» tandis que ce dernier s'illustre à l'écran d'un gentil, très gentil, trop gentil rouge-gorge. Vu d'un peu près, l'oiseau tient dans son bec l'insecte qu'il s'apprête à dévorer. Les frontières sont ténues et pour tout dire virtuelles entre la grâce et la monstruosité, la vie et la mort. L'au-delà (traduire : l'autre côté du miroir), on y va, mais on en revient.
De même que, dans l'appartement-tombeau de **Blue velvet**, les morts demeurent debout, comme en état d'incertitude, Sailor se relève et remercie ses meurtriers de lui avoir montré la lumière. Vous avez dit logique ? Certes, au départ figure un roman et si l'on veut une «histoire» : il sort de prison, elle fuit une mère abusive et ces deux adolescents paumés empruntent l'itinéraire conventionnellement balisé du road-movie

dont ils épousent avec une imperturbable naïveté les rites et le vocabulaire.
Sailor et Lula vivent dans les mythes avec un tel naturel que les métaphores sont prises au pied de la lettre (la mère maléfique apparaissant en sorcière chevauchant son balai) et que leurs dialogues ne sont constitués que d'emprunts. D'Elvis Presley à Cisco-Kid («Tirons-nous avant qu'ils nous pendent»), ils vivent et s'expriment instinctivement comme des personnages de comics ou de soap-opera. Un tantinet cultivé, Sailor se référerait à Brando lorsqu'il emprunte sa veste en peau de serpent. Mais tel qu'il est, se définissant lui-même et sans sourire comme un «héros en cavale», il déclare, imperturbable : «Cette veste reflète au mieux ma personnalité profonde !» Il est vrai qu 'il est, à son insu, le fantôme d'un acteur jouant une illusion de personnage dans une fantasmagorie où les songes sont plus palpables que les faits. A force de se référer au **Magicien d'Oz**, les deux gentils amants vont rentrer dans le film ; l'extrême habileté de cette mise en abîme la rendant insidieuse au point de nous parachuter en plein conte de fée alors que nous nous étions benoîtement installés dans un film noir. Pourtant alerté par l'insistance d'une symbolique trop sommaire pour être tout à fait honnête et passé le troisième close up d'une tête d'allumette explosant en THX à vous griller la rétine, le spectateur le plus crédule se trouve partagé entre la rage froide et la franche hilarité. D'où les réactions indignées de quelques dames patronnesses choquées par des rites saugrenus pour qui ignore la casuistique du cartoon.
En effet, comme un Chuck Jones programmant la centième tentative infructueuse de Wil E. Coyote, David Lynch résout de façon aussi originale que désinvolte l'impératif du «récit minimal» : faut-il justifier la cavale de nos héros ? Un parrain d'opérette entouré de filles nues va lancer un contrat contre Sailor à l'instigation de la mère de Lula. Après quoi nul n'entendra plus parler de celui-là ; pas plus que de la tueuse boiteuse ou de l'homme au slip envahi de cafards. Ces inserts violents et incongrus résultent de ce que l'auteur appelle d'«heureux accidents» tout en reconnaissant les risques d'incohérence. Mais le poète n'a-t-il pas le droit d'affirmer que la terre est «bleue comme une orange» ? Cette citation n'étant pas plus fortuite que les métaphores du peintre David Lynch : comme **Blue velvet** oscillait entre le bleu-mystère et le rouge-violence, Sailor et Lula veulent échapper à l'univers du feu (l'allumette et la mort du père) pour entrer dans le bleu (*blues*). (…)

Jacques Zimmer
La revue du cinéma n°464 - oct. 1990

Sailor et Lula s'ouvre sur un écran de flammes démesurées qui ondulent majestueusement sur une musique romantique. Le spectateur découvre à la fin du générique qu'il s'agissait d'un plan macroscopique d'une allumette en train de s'allumer. On reconnaît là d'emblée la griffe de David Lynch et son obsession de relier l'infiniment grand à l'infiniment petit par des images traumatisantes et surréelles.
Dans **Sailor et Lula** plus que dans tous ses autres films, Lynch utilise ces plans macroscopiques pour annoncer le ton délibérément *bigger than life* et parodique d'un film où l'on rira, comme on riait à **Orange mécanique** ou **Shining**, devant une peinture grimaçante de l'Amérique et de ses mythes, caricaturés jusqu'au grotesque avec une violence touchant parfois au sublime à force de distanciation.
La référence à Kubrick n'est pas innocente. Comme l'auteur de **Full Metal Jacket**, Lynch s'autorise ici le grand mélange des genres et des émotions pour dynamiter le récit de l'intérieur. Rares sont les metteurs en scène aujourd'hui capables de faire coexister dans le même film des scènes aussi drôles et brillantes que celle de la discothèque (où un groupe de hard rock se met à jouer *Blue Moon*) et des épisodes d'une violence extrême, volontairement évocateurs de tout un cinéma «gore» que le cinéaste transcende pour donner à voir des segments d'une étrangeté absolue qui ne ressemblent à rien de ce qu'on a déjà vu au cinéma et qui nous troublent au plus profond de nous-mêmes. (…)
Du roman homonyme de Barry Gifford dont le scénario est librement adapté, David Lynch n'a conservé que la trame, qui est en fait commune à tous ses films, à savoir la monstruosité des liens du sang et l'éclatement de la cellule familiale. Souvenons-nous du fœtus difforme d'**Eraserhead**, de l'homme-éléphant John Merrick, obsédé par le visage de madone de sa mère disparue, ou de Frank, le psychopathe de **Blue Velvet**, qui pratiquait d'étranges jeux érotiques avec la femme dont il avait kidnappé le bébé.
C'est encore une mère dépossédée de son enfant que l'on trouve au centre de **Sailor et Lula**. Farouchement opposée à l'amour qui unit sa fille Lula à Sailor Ripley et désireuse de voir sa chère petite regagner très vite le giron maternel, Marietta Pace lance détectives et gangsters aux trousses du jeune couple en fuite. D'emblée présentée par Lynch comme une sorcière hystérique, Marietta apporte au film une dimension de conte de fées moderne, sorte de version destroy du **Magicien d'Oz** ; on trouve d'ailleurs tout au long du film des références ouvertes à l'œuvre de Frank L. Baum, notamment dans la scène où Lula croit apercevoir sa mère en train de voler dans les airs à cheval sur un balai. Quand Bobby Peru (Willem Dafoe) essaie de violer Lula dans la chambre du motel, Lynch termine leur affrontement par un gros plan des chaussures rouges de la jeune fille, allusion directe aux souliers de rubis de Dorothy dans **Le Magicien d'Oz.** La référence est encore plus évidente lors de l'hallucinante scène finale, où Sailor voit littérale- ment descendre du ciel dans un halo lumineux une bonne

SALLE D'ART ET D'ESSAI
CLASSÉE RECHERCHE
8, RUE DE LA VALSE
42100 SAINT-ETIENNE
04.77.32.76.96
RÉPONDEUR : 04.77.32.71.71
Fax : 04.77.32.07.09

fée que l'on croirait sortie du film de Victor Fleming.
Ces correspondances ne nous étonnent finalement guère, vu que les films de Lynch ont tous plus ou moins montré des personnages basculant «de l'autre côté de l'arc-en-ciel». (*over the rainbow*) et découvrant un monde onirique inconnu, à l'instar de l'Alice de Lewis Carroll ou de la Dorothy de Baum (Isabella Rossellini se prénommait d'ailleurs Dorothy dans **Blue Velvet**). Si la référence au conte est cette fois beaucoup plus visible, c'est que **Sailor et Lula** se propose de ridiculiser ouvertement plusieurs conventions narratives et mythologies américaines.
Tout d'abord, les très nombreux flash-backs qui ponctuent le film font souvent référence - comme dans **Marnie** de Hitchcock - à un événement traumatisant et éclairant du passé des personnages (leurs «scènes primitives» en quelque sorte). Pour les amener, Lynch ne se prive d'aucun cliché de mise en scène, en particulier lorsque Lula raconte à Sailor comment son oncle Pooch la viola quand elle était petite (la jeune fille se regarde dans un miroir et le flash-back apparaît). Plus tard, alors qu'un autre flash-back nous montre Sailor et Marietta dans les toilettes d'une boîte de nuit, au cours de la soirée où le jeune homme commet le meurtre qui l'enverra en prison, le spectateur est persuadé qu'il s'agit là de la clé du film : il s'est passé quelque chose entre Sailor et la mère de Lula, d'où la jalousie de la marâtre. Or, pas du tout, c'est juste une image traumatisante de plus (se retrouver coincé dans des toilettes avec une sorcière), qui n'explique rien. Dès lors, le film va s'amuser à multiplier les retours en arrière et les scènes «primitives» d'une manière absolument gratuite allant parfois jusqu'à l'absurde (le cousin Dell, la pute dans l'escalier) afin de mieux cacher la.vraie, la seule (le meurtre du père de Lula par Marietta et Santos), qui, lorsqu'elle apparaît, semble presque insignifiante en regard de toutes les horreurs qui l'ont précédée.
Les scènes d'amour entre Sailor et Lula, qui ont valu au film des ennuis avec la censure américaine, sont elles aussi traitées dans un registre volontairement distancié , en chromos rouges ou jaunes, et accompagnées d'une musique hard rock (on pense au regard satirique de Kubrick filmant une orgie en accéléré dans **Orange mécanique**). Le sexe n'est plus un refuge ni une évasion pour les deux fugitifs, prisonniers dans leurs ébats de deux ou trois positions qu'ils ne varient jamais (pour ces scènes, le montage utilise d'ailleurs toujours les mêmes plans en variant simplement la couleur du chromo). Cette idée de montrer le sexe comme une activité répétitive et monotone semble contredire ce que Lynch annonçait au moment de **Blue Velvet** : «Le sexe est une chose tellement fascinante. C'est comme le fait d'écouter toujours la même chanson pop, quand le jazz a tellement de variations. L'acte sexuel devrait être comme le jazz : il s'agit toujours de la même mélodie mais le nombre de variations qu'on peut faire dessus va jusqu'à l'in-fini.»
Dans **Sailor et Lula**, le sexe n'a plus rien de fascinant, il n'est qu'un rituel dérisoire qui permet à Sailor et Lula de continuer leur route. Lula en parle en alignant les stéréotypes vides de sens : «Tu m'as vraiment prise» ou encore «Tu m'as chauffée plus que l'asphalte de Georgie» (Philippe Djian n'est pas loin). Dans **Blue Velvet**, Frank possédait Dorothy lors d'un terrifiant rapport sado-masochiste, hurlant entre deux bouffées d'oxygène : «Baby wants to fuck.» L'équivalent de cette scène dans **Sailor et Lula** nous montre un Bobby Peru aux allures de vieux vampire impuissant en train de chuchoter à Lula un «Fuck me» plus implorant que dominateur. Les monstres ne sont plus ce qu'ils étaient et Peru ressemble d'ailleurs irrésistiblement dans cette séquence à un personnage de coyote façon Chuck Jones. (…)

Laurent Vachaud
Positif n°356 - octobre 1990

Entretien avec David Lynch

*Quel fut le point de départ de **Sailor et Lula** ?*
Le roman lui-même. Mon ami Monty Montgomery qui est un des producteurs du film était en train de lire ce roman de Barry Gifford *Wild at Heart : The Story of Sailor and Lula* qui n'était pas encore publié. Il cherchait des histoires inédites et celle-là est sortie du lot car il avait fait la connaissance de l'auteur Barry Gifford qui travaillait avec la maison d'édition californienne Black Lizard. Monty qui voulait que je l'aide à écrire le scénario en vue de le réaliser lui-même me poussait à lire ce livre. J'ai fini par lui dire en plaisantant : «D'accord mais que se passera-t-il si je l'aime au point d'avoir envie de le tourner moi-même». Il m'a répondu que dans ce cas je pourrais le réaliser. Et alors que c'était une plaisanterie, c'est précisément ce qui s'est produit. Le livre m'a beaucoup frappé avec ce titre **Wild at Heart** (Sauvage au cœur) ce monde sauvage et fou et au milieu cette histoire d'amour, ces gens dont vous ne pouviez pas imaginer qu'ils puissent être tendres, amoureux ; et tranquilles. J'aimais aussi ces flash-backs, cette manière de prendre des chemins de traverse.

Comment avez-vous abordé l'adaptation. que vous avez écrite seul ?
J'ai changé pas mal de choses car le roman est essentiellement une étude de personnages. Il n'y a pas tellement de choses qui se passent. Certains personnages, certaines histoires n'étaient mentionnées que brièvement et ces éléments de second plan m'ont séduit au point que je les ai incorporés dans l'histoire principale. J'ai également restructuré les flash-backs. Je me suis du reste retrouvé avec une fin déprimante : Sailor et Lula se séparaient. Je voulais que mon scénario soit sauvage, mais la fin de la première mouture du scénario était tout de même trop violente. C'est cette version que j'ai soumise à la plupart des grandes compagnies qui l'ont toutes refusées.

SALLE D'ART ET D'ESSAI
CLASSÉE RECHERCHE
8, RUE DE LA VALSE
42100 SAINT-ETIENNE
04.77.32.76.96
RÉPONDEUR : 04.77.32.71.71
Fax : 04.77.32.07.09

Elles l'ont trouvée trop violente et n'en ont pas vu les possibilités commerciales. Puis j'ai rencontré Sam Goldul qui a été le seul à me dire qu'il détestait la fin et à me demander pourquoi j'y tenais. Je me suis battu pour la défendre sans y parvenir et en définitive je lui ai répondu que, qu'il décide ou non de produire le film, j'allais changer la fin. Peut-être voulait-il une autre fin pour des raisons commerciales, mais je crois qu'en fait cela ne fonctionnait pas. En retravaillant la fin, j'ai changé beaucoup d'autres choses et le ton d'ensemble a changé, notamment lorsque j'ai incorporé l'élément du **Magicien d'Oz**. Le scénario est passé à un autre niveau d'imaginaire, et je crois que si c'est ce deuxième scénario que j'avais proposé aux grandes compagnies, cela se serait passé autrement. Et c'est ce scénario que j'ai tourné.

Avez-vous décidé d'emblée de commencer le film par la scène très violente dans les escaliers ?
La première scène, à l'origine, n'était pas celle-ci mais une scène elle aussi très violente d'accident de moto, sans lien avec le récit. Mais nous avions pris du retard sur le plan de travail et je suis sûr que le producteur commençait à être à court d'argent. Comme cette séquence devait être tournée avec une seconde équipe, nous avons pensé en reculer le tournage, travailler au montage puis revenir tourner, mais en sachant mieux ce dont nous avions besoin exactement et ce à quoi nous pouvions renoncer. Or au milieu du montage Duwayne Dunham a pensé commencer le film avec le personnage de Bob Ray Lemon. Cela semblait la chose à faire. Cette scène avait tout le pouvoir requis pour un début de film et elle était aussi beaucoup plus reliée à l'histoire que celle qui avait été prévue. Je me rappelle que quand j'étais l'étudiant de Frank Daniel, le professeur tchécoslovaque de l'American Film Institute, il expliquait qu'il fallait indiquer assez tôt au spectateur quel genre de film il allait voir, dans quelle direction vous allez l'entraîner. (…)

Vous sentez-vous des affinités avec d'autres cinéastes, quelqu'un comme Buñuel par exemple ?
Je pense d'après ce qu'on m'en a dit, que j'aimerais ses films si je les voyais. Mais je ne connais de lui qu'**Un chien andalou**.J'aime beaucoup Fellini, Bergman, Kubrick. Hitchcock, Tati, et **Le Magicien d Oz** ! (…)

*Comment expliquez-vous la présence du **Magicien d'Oz** dans de nombreux films contemporains, d'**Alice n'est plus ici** à **Zardoz** ?*
En ce qui me concerne, ce livre a beaucoup compté. Il y a aussi des allusions dans **Blue velvet** avec le nom de Dorothée, les chaussures rouges, etc. Le **Magicien d'Oz** est un film qui a une très grande force et je suppose que Martin Scorsese et John Boorman l'ont vu comme moi dans leur enfance et que cela leur a fait une très forte impression. Et il est normal qu'il ait flotté en nous pendant des années et qu'on en trouve des échos dans nos films bien plus tard. **Le Magicien d'Oz** ressemble à un rêve et a un immense pouvoir émotionnel. (…)

Michel Ciment et Hubert Niogret
Positif n°356 - octobre 1990

Le réalisateur

Réalisateur américain né en 1946 dans le Montana. Formé à l'Ecole des Beaux-Arts de Pennsylvannie, David Lynch a débuté par des courts-métrages en amateur: **The Alphabet**, **The Grandmother**... où il utilisait les procédés de l'animation. Ce goût du cinéma expérimental se retrouve dans **Eraserhead** ou les rapports d'un homme et d'un horrible foetus. Partant de faits authentiques survenus dans l'Angleterre victorienne, il signe avec **Elephant Man** un chef d'oeuvre sur la dignité des monstres exhibés dans les foires, thème déjà évoqué dans **Freaks** de Tod Browning. Ce beau film, très émouvant, renoue avec la grande tradition du fantastique américain dont l'opérateur Freddie Francis sait admirablement retrouver les contrastes du noir et blanc, il renoue aussi de façon plus lointaine avec les créateurs de monstres du jardin de Bomarzo ou de la villa de Palagonia.
Mais là ne s'achève pas la carrière de David Lynch: **Dune**, **Blue Velvet**, **Sailor et Lula** viennent s'ajouter dans le sillon de ses premiers chefs d'œuvre. Ainsi qu'un téléfilm digne des plus grands thrillers : **Twin Peaks.**

Filmographie

Courts métrages (16mm)
The Alphabet 1967
The Grandmother 1970

Télévision
Twin Peaks 1989

Longs métrages
Eraserhead 1976
Tête à effacer
Mention spéciale Festival d'Avoriaz 1978
The Elephant Man 1980
Elephant Man
8 nominations aux Oscars
Grand Prix Festival d'Avoriaz 1981
Dune 1983
Blue Velvet 1985
Sailor and Lula 1989
Sailor et Lula
Twin Peaks, Fire Walk With Me 1991
Lost highway 1996
Une histoire vraie 1999
Milholland drive 2001

Documents disponibles au France

Revue de presse importante
Cahiers du cinéma n°431 et n°437
Positif n°356 et n°360
Pour plus de renseignements :
tél : 04 77 32 61 26
g.castellino@abc-lefrance.com

SALLE D'ART ET D'ESSAI
CLASSÉE RECHERCHE
8, RUE DE LA VALSE
42100 SAINT-ETIENNE
04.77.32.76.96
RÉPONDEUR : 04.77.32.71.71
Fax : 04.77.32.07.09