Document generated on 04/25/2024 6:01 a.m.

24 images

24 iMAGES

Interférence : la géographie sonore chez David Lynch

Randolph Jordan

Number 184, October–November 2017

David Lynch – Au carrefour des mondes

URI: https://id.erudit.org/iderudit/87081ac

See table of contents

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Jordan, R. (2017). Interférence : la géographie sonore chez David Lynch. *24 images*, (184), 31–35.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2017

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

INTERFÉRENCE : LA GÉOGRAPHIE SONORE CHEZ DAVID LYNCH

par **Randolph Jordan**

En plein milieu de la diffusion de ***Twin Peaks: The Return*** (2017), de fervents admirateurs ont commencé à envahir en si grand nombre une propriété rurale isolée du Dakota du Sud que le propriétaire a dû faire une annonce publique pour demander aux gens d'arrêter[1]. Ils étaient venus voir à quoi correspondaient les coordonnées GPS trouvées sur un site Web intitulé *The Search for the Zone* (« La recherche de la zone »), réplique réelle du site fictif évoqué par Bill Hastings (Mathew Lillard) dans l'épisode 9 de ***The Return***. Le site en question n'est en fait qu'un coup publicitaire imaginé par Rhino Records, le label éditant les deux albums de la bande originale de la série. Aux coordonnées GPS est associée une vidéo du petit magasin (« *convenience store* ») vu dans l'épisode 8, qui est le lieu de rendez-vous des occupants de la Loge Noire et l'un des endroits recherchés par Mr. C (Kyle MacLachlan), le double maléfique de Dale Cooper, l'agent spécial du FBI. Le site héberge également trois fichiers audio, nommés « electrical_interference » (1 et 2) et « vortex », qui contiennent des bourdonnements électriques variés et des sons ambiants entendus à plusieurs reprises dans ***The Return***. Le coup publicitaire a peut-être été mal pensé d'un point de vue pratique, mais en tant que paratexte, il invite à une réflexion fascinante sur les relations entre le son, les corps et la géographie dans l'univers de ***Twin Peaks***, et dans toute l'œuvre de Lynch.

Mulholland Drive (2001)

La voix et l'espace

Que cette publicité pour la bande originale d'une série de fiction ait mené à des plaintes pour violation de propriété dans le monde réel est assez significatif en soi. L'idée même de violation de territoires est, en effet, une métaphore bien choisie pour réfléchir à la manière dont Lynch délimite l'espace cinématographique. Ses bandes-son en particulier ont toujours mis en valeur les géographies habitées par ses personnages, ménageant des passages entre des territoires étrangers qui se matérialisent souvent par une transgression des corps. Ces passages transgressifs sont régulièrement annoncés par la présence d'une technologie quelconque de reproduction et de transmission du son. ***Mulholland Drive*** (2001) en offre l'exemple le plus évident dans la scène où le magicien du Club Silencio (Richard Green) nous instruit sur la nature illusoire du son en direct, et où Rebekah Del Rio illustre avec force ses propos en s'évanouissant en plein milieu d'une incroyable interprétation en espagnol de « Crying », la chanson de Roy Orbison. Le son de sa voix continue de résonner alors qu'on la sort de scène, inconsciente. Témoin de cet incident, Betty (Naomi Watts) est prise de convulsions, ce qui laisse présager la reconfiguration dramatique du récit dans le dernier acte du film. C'est alors comme si l'illusion créée par le chant en *playback* était d'une telle force que, lorsque la mécanique en est déconstruite, le tissu même de l'espace, du temps et de l'identité se désagrégeait.

Twin Peaks

Les réactions d'hystérie face au traitement technologique de la voix humaine remontent au début du XX[e] siècle, quand le spiritisme apportait des explications surnaturelles aux technologies qui permettaient de séparer le son du corps. Pour Lynch, ces transgressions corporelles favorisent un passage vers d'autres couches de l'existence. Dans ***Lost Highway***, Fred Madison (Bill Pullman) entend un homme lui dire dans l'interphone que « Dick Laurent est mort ». La voix qu'il entend est en réalité la sienne, comme nous l'apprend la fin du film où on voit le personnage délivrer ce message dans le même interphone (et la phrase est effectivement dite les deux fois par Bill Pullman). Madison parle et écoute simultanément depuis les deux entrées de cet appareil de transmission sonore qui traverse le mur de la maison, et ce fusionnement spatial entre le début et la fin du film passe, au milieu de l'histoire, par la métamorphose violente de Madison en Pete Dayton (Balthazar Ghetty). Les technologies sonores dans l'univers lynchien permettent souvent un passage vers d'autres mondes, et les personnages effectuant le voyage voient alors leur identité modifiée.

L'épisode 8 de ***Twin Peaks: The Return*** est particulièrement riche dans son exploration des chevauchements entre le son, l'espace et le corps. Le morceau intitulé « electrical_interference_2 » sur le site Web *The Search for the Zone* se reconnaît facilement : on l'entend pour la première fois quand le Bûcheron (Robert Broski) arrive dans le désert du Nouveau-Mexique en 1956 (le sous-titrage pour malentendants de CraveTV le décrit comme « une musique atmosphérique lugubre » avec des « sons menaçants de grattements »). Ce « bruit de grattement » distingue ce son électrique des centaines d'autres entendus dans la série, et il trouve son écho plus tard dans le crépitement du vinyle généré par le Bûcheron lorsqu'il prend le contrôle du studio de l'animateur radio de KPJK. Il fait alors déraper l'aiguille du tourne-disque dont le grésillement répétitif se mêle aux bruits parasites de la radio – et ce au grand étonnement des auditeurs de la ville, troublés par l'interruption de la musique. Ce bruit en boucle fait ensuite place au poème que répète le Bûcheron, et qui ensorcelle une jeune fille (Tikaeni Faircrest) ouvrant la bouche pour recevoir une créature reptilienne ailée sortie d'un œuf dans le désert et apparemment engendrée par l'entité monstrueuse Judy lors des retombées des premiers essais nucléaires de 1945 à White Sands, au Nouveau-Mexique. Il s'agit en fait d'une prise de possession physique, d'une violation d'un territoire corporel, parfaitement en accord avec les thèmes de viol, d'inceste et de meurtre qui sont au cœur de la mythologie de ***Twin Peaks***. L'interférence électrique sera à nouveau entendue sur l'image de la jeune fille endormie pendant le générique de fin.

Les corps phonographiques

Les tourne-disques ont toujours eu un rôle central dans ***Twin Peaks***. Dans l'épisode 5 de la série originale, quand Cooper trouve la cabane dans les bois où Laura Palmer (Sheryl Lee) a passé du temps le soir de sa mort, il découvre un de ces appareils avec fonction de répétition automatique qui joue « Into the Night » de Julee Cruise en continu depuis cette nuit-là. Cooper soulève l'aiguille et répète alors une phrase que le Petit Homme d'un Autre Monde (Michael J. Anderson) lui a dite en rêve : « *And there is always music in the air* » (Et il y a toujours de la musique dans l'air). Cooper souligne ici une caractéristique récurrente liée aux tourne-disques dans l'univers de ***Twin Peaks***, à savoir qu'ils servent autant à perturber leur propre usage technologique qu'à meubler l'air de musique. Dans l'épisode 2, Leland Palmer (Ray Wise) danse avec une photographie de sa

Eraserhead (1977)

fille. Ses mouvements circulaires rappellent la rotation du microsillon de Glenn Miller jouant sur le tourne-disque du salon. Le cadre se brise lors d'une bagarre avec sa femme Sarah (Grace Zabriskie) qui, de rage, s'en prend alors à l'appareil et envoie l'aiguille valser sur la surface du vinyle dans un crissement retentissant, tandis que Leland passe ses mains ensanglantées sur la photo. Cette scène annonce la violence de l'épisode 14, révélant que l'assassin n'est autre que Leland – apparemment possédé par un esprit nommé Bob (Frank Silva) –, alors que celui-ci tue Maddy Ferguson, la cousine/sosie de Laura, également interprétée par Sheryl Lee. Le meurtre de Maddy commence et se termine par un gros plan du tourne-disque des Palmer sur lequel, interrompu dans sa course à la fin du sillon du vinyle, vient se superposer par un fondu enchaîné l'image du Géant (Carel Struycken) qui apparaît sur la scène du Roadhouse pour avertir Cooper : « *It is happening again. It is happening again.* » (« Ça recommence. Ça recommence. »)

Il n'y a apparemment pas grand-chose à faire pour empêcher les crimes de Bob de se répéter encore et encore. La matérialité du tourne-disque – l'interruption d'un enregistrement musical révélant le bruit du médium lui-même – sert à la fois de métaphore et de point de passage vers ces crimes. Le plus intéressant dans ces appareils que l'on retrouve dans les trois saisons de ***Twin Peaks***, c'est que leur côté surnaturel découle directement de leur matérialité. Il s'agit ici d'un détournement fascinant de la culture *hi-fi* qui insiste sur la notion de « transparence sonore » : d'habitude, les auditeurs sont invités à transcender l'espace de leur salon pour s'imaginer dans la salle de concert où l'enregistrement a eu lieu. Pour Lynch, c'est au contraire le dévoilement des qualités matérielles de la technologie sonore – celles que la culture *hi-fi* tente d'éliminer, comme les craquements du vinyle et le bourdonnement électrique des amplificateurs – qui permet le passage entre les mondes, qui amène les espaces à se plier les uns sur les autres, comme les Navigateurs de la Guilde spatiale dans ***Dune*** (1984).

Bien sûr, à l'ère numérique, la matérialité du lecteur vinyle est souvent un objet de fétichisme et de nostalgie, et elle évoque une musique peu présente dans les nouveaux formats. Mais la fascination de Lynch pour les tourne-disques précède l'arrivée du numérique et donc la nostalgie pour cet emblème d'un passé révolu. Dans ***Eraserhead*** (1977), le tourne-disque de Henry (Jack Nance) est un objet commun pour les années 1970, et Lynch semble situer son action ni dans le passé ni dans le futur. Henry aime écouter un peu de musique après une longue journée de travail à l'imprimerie, mais le passage dans un autre monde ne survient qu'à la fin du disque, quand le craquement en boucle se fait entendre et se mêle au chœur mécanique et répétitif des bruits domestiques dans l'appartement. C'est dans cet environnement sonore que le personnage porte son regard vers le radiateur et là, il aperçoit une scène assez semblable à celle du Roadhouse où une chanteuse (Laurel Near) lui assure que « *In heaven, everything is fine* » (« Tout va bien au ciel »). Le bruit répétitif du vinyle arrivé en bout de course devient un élément essentiel de l'ambiance sonore dans laquelle Henry cède finalement à l'exaspération causée par les couinements nocturnes de son étrange progéniture. Il coupe les pansements du bébé dont les organes se répandent dans la chambre, tandis que tous les circuits électriques disjonctent. Henry est alors libre de rejoindre la Femme du Radiateur dans une explosion triomphante de lumière. Ainsi, dès le tout premier film de Lynch, la violence faite au corps est accompagnée du son matériel du phonographe et de ses bruits électriques, permettant un passage vers une autre couche de l'existence.

Il est certain, cependant, que les nouvelles technologies ont eu un effet sur la filmographie de Lynch. Les tourne-disques ont disparu de ses films après ***Twin Peaks***, avant d'effectuer un retour audacieux dans ***Inland Empire*** (2006), son premier long métrage tourné en numérique. Et dans chacune de leurs apparitions suivantes, de ***Lady Blue Shanghai*** (2010) à l'épisode 8 de ***The Return***, ces appareils seront liés à un contexte historique. Ceci est nouveau pour Lynch dont les films précédents évoquent souvent des styles empruntés aux décennies antérieures, sans être pour autant des films historiques en tant que tels (à l'exception de ***The Elephant Man*** en 1980). L'utilisation des tourne-disques dans les films plus récents renforce l'intérêt de Lynch pour les espaces qui se chevauchent, brouillant cette fois la dimension temporelle. Dans ***Lady Blue Shanghai***, par exemple, le personnage anonyme joué par Marion Cotillard arrive dans sa chambre d'hôtel, dans le Shanghai d'aujourd'hui, où elle trouve un tourne-disque 78 tours d'époque jouant de la musique des années 1920. En faisant sortir l'aiguille du sillon du disque, elle provoque une vision du passé et le souvenir d'un amour perdu.

Inland Empire amplifie plus avant le recours aux glissements spatio-temporels. Le film commence par un gros plan sur une aiguille de gramophone glissant sur un disque en train de tourner et éclairé avec des effets stroboscopiques. Il s'agit sans doute là du traitement visuel le plus élaboré jamais accordé à un tourne-disque chez Lynch, un traitement qui évoque la danse pyrotechnique des disques en rotation dans le magnifique ***Disque 957*** de Germaine Dulac (1929). Au milieu des craquements émerge une voix qui annonce « la pièce radiophonique ayant joué le plus longtemps dans l'histoire », laquelle sert de point de départ à une scène nous présentant une « fille perdue » (Karolina Gruszka), enfermée dans un cycle de violence physique aux mains d'une entreprise de prostitution polonaise. Plus tard, quand l'actrice Nikki Grace (Laura Dern) se perd dans le décor de son propre film hollywoodien, elle ressort dans une Pologne d'une époque passée. La transition s'opère par le retour du plan du gramophone entrevu au début du film, cette fois avec le visage de Nikki qui apparaît en surimpression sur la laque noire du disque. Nikki écoute la « fille perdue » expliquer l'incroyable secret qui permet de voir à travers le vide : « Il faut percer la soie avec une cigarette et regarder à travers le trou », dit-elle, alors que la cigarette et l'aiguille du gramophone sont juxtaposées à l'écran, créant un parallèle visuel. La connexion entre la technologie du tourne-disque et la porte vers un autre monde se matérialise ici brièvement à l'écran. Et le lien entre le vieux monde européen et la violence inhérente à sa colonisation de l'Amérique du Nord se manifeste à travers l'expérience incongrue vécue par Nikki sur différentes périodes de temps – une boucle spatio-temporelle qui induit son propre cycle de mort violente et de renaissance lumineuse.

Circuits interrompus

Lynch explore encore davantage les thèmes de la circularité du phonographe, des boucles et des répétitions en s'appuyant sur d'autres éléments, nombreux dans ***Twin Peaks: The Return***. Des vortex interdimensionnels, qui rappellent la configuration en spirale du sillon d'un disque, servent de portes d'entrée vers le domaine du Pompier (Carel Struycken) et de sa collaboratrice Seniorita Dido (Joy Nash), où un gramophone joue en boucle dans le salon un vieux vinyle égratigné (en réalité, une composition de Lynch et Hurley intitulée « Slow 30's Room »). Quand Naido, la femme sans yeux (Nae), est découverte dans les bois entourant Twin Peaks sous l'un de ces vortex, on l'emmène à la prison locale où un ivrogne (Jay Aaseng) imite comme un perroquet ses expressions vocales surnaturelles dans un concert hypnotique de sons et d'échos. Pendant ce temps-là, Cooper (sous l'identité de Dougie Jones) ne parle qu'en répétant les mots-clés des dernières phrases qu'on lui adresse, et son fils Sonny-Jim (Pierce Gagnon) court en cercle dans son nouvel équipement de gymnastique, au son d'une boîte musicale répétant en boucle le même air. Il y a aussi Sarah Palmer qui regarde en boucle le même segment d'un vieux match de boxe sur sa télé, chaque répétition commençant par un son puissant de crépitement électrique. Si on ne voit plus de tourne-disque chez les Palmer, l'effet de boucle semble avoir conquis l'espace même de la maison et la ville au complet.

La dernière fois que l'on voit Sarah Palmer dans l'épisode 17, elle s'en prend au portrait de sa fille posé sur le manteau de la cheminée. Elle brise le verre et frappe la photo à coups de bouteille cassée, ce qui rappelle sa bagarre avec Leland autour de la même photo dans la série originale. C'est l'un des moments les plus douloureux de ***The Return*** : il évoque la violence du traumatisme de Sarah suite à la mort de sa fille, tout en suggérant qu'elle en a peut-être été complice depuis le début. Dans la scène finale de la saison, après avoir effacé le meurtre de Laura en intervenant dans le passé (des images du pilote original et de ***Fire Walk with Me*** sont littéralement modifiées), Cooper se présente chez les Palmer avec une femme qu'il croit être Laura, mais qui vit en réalité sous une identité différente à Odessa, au Texas. Mais Sarah n'est pas là et semble même n'avoir jamais vécu là. En tout cas, pas jusqu'à ce que l'on entende l'écho de son cri « Laura ! » qui provient de quelque part à l'intérieur. Le son de sa voix rappelle les premières scènes du pilote original où Sarah court désespérément à travers la maison à la recherche de sa fille disparue. Sa voix est ici déformée, comme dans d'autres passages de la série et de ***Fire Walk with Me***, où le même type de voix est utilisé sur des plans menaçants du fameux ventilateur de plafond, tristement associé à la prise de possession du corps de Laura à l'intérieur de l'espace domestique prétendument sécuritaire. La scène finale de ***The Return*** boucle donc la boucle, en revenant à l'origine de la série grâce à la répétition d'un signal sonore. Mais personne ne peut rentrer à la maison, peu importe le temps passé (ou dans quel sens il a passé). Laura hurle et les lumières s'éteignent dans un feu d'artifice électrique.

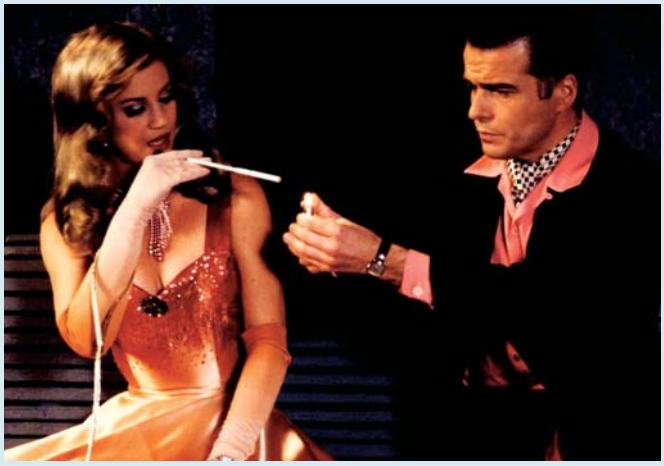
Twin Peaks et Inland Empire

Avec cette boucle finale qui clôt ***The Return***, Lynch offre aux spectateurs une méditation sur le concept même de cycle. Souvenons-nous de la répétition de cette phrase dans ***Inland Empire***: « *Look at me and tell me that you've known me before* » (« Regarde-moi et dis-moi que tu m'as déjà rencontré(e) »), prononcée par plusieurs personnages dans le film. Kate Rennebohm décrit cette phrase comme un guide permettant de décrypter les mystères de ***The Return***: « une question troublante qui met en lumière à la fois notre appétit insatiable pour ce qui est familier, et notre inconfort avec ce qui est nouveau »[2]. La simultanéité du familier et de l'étrange, l'une des caractéristiques les plus évidentes de l'œuvre de Lynch, s'incarne aussi dans l'utilisation de boucles comme outils narratifs et esthétiques: l'auteur nous invite à reconsidérer à plusieurs reprises du matériel déjà vu/entendu, et à le faire en portant attention au statut toujours changeant de ce matériel – bien qu'il reste toujours le même. La piste « electrical_interference_2 » hébergée sur le site *The Search for the Zone* fonctionne de cette manière dès sa première apparition dans les scènes avec le Bûcheron dans l'épisode 8. Elle est associée à deux reprises à des plans de fils électriques qui précèdent l'apparition du vortex proche de Jack Rabbit's Palace, dans les épisodes 15 et 17, et elle ouvre et clôt la visite de Mr. C au petit magasin dans l'épisode 15. Elle refait surface, et ce n'est pas anodin, dans le dernier plan de l'épisode 16 où Audrey Horne (Sherilyn Fenn) semble « s'éveiller » d'un rêve où elle refaisait au Roadhouse la « danse d'Audrey » devant un public conquis. Et dans l'épisode 18, un traitement très similaire est réservé au passage de Cooper et Diane (Laura Dern) au-delà du mile 430, alors qu'ils amorcent une autre étape de leur interminable *road trip* à la poursuite de la mystérieuse Judy. Bien que la série refuse de répondre aux questions essentielles soulevées par ces événements, l'utilisation de cet élément sonore associe les qualités matérielles de la transmission électrique du son – directement liées à la violence corporelle du Bûcheron – à des perturbations dans l'espace, le temps, et finalement l'identité. Alors que l'on écoute ce son tout en sachant qu'on l'a déjà entendu quelque part, on entrevoit nos personnages préférés sans vraiment les reconnaître, car la géographie de leurs corps est maintenant alignée sur une autre réalité spatio-temporelle. La seule question que je me pose encore est la suivante: est-ce que les fichiers audio hébergés sur *The Search for the Zone* se retrouveront sur les albums de la bande originale que le site Web était censé promouvoir? J'ai commandé mes deux copies à l'avance – sur vinyle, bien sûr. 24

1. http://welcometotwinpeaks.com/locations/bill-hastings-coordinates-south-dakota/
2. Rennebohm, Kate. 2017. « You Can't Go Home Again: ***Twin Peaks: The Return***. » Cinémascope 71 (été): p. 62-64

On the Air *(1992)*

Un an après l'échec de la deuxième saison de ***Twin Peaks***, Mark Frost et David Lynch parviennent néanmoins en 1992 à concevoir une autre série télévisée: ***On the Air***, nouvel ovni télévisuel cette fois entièrement tourné vers la comédie. Là encore, le succès n'est pas au rendez-vous et seulement trois épisodes sur sept sont montrés aux États-Unis! Le principe rappelle un peu ***Singin'in the Rain***: on assiste à la mise en place de la première émission télé *en direct*. Bien évidemment, à chaque émission (chaque épisode de la série), rien ne se passe comme prévu et le résultat final, quelque part entre le *slapstick* et la performance absurde, provoque l'hilarité des spectateurs et la consternation des producteurs, tandis que le responsable de l'émission (génial Miguel Ferrer) s'arrache les cheveux. S'ajoute au bazar ambiant la jalousie de la star de l'émission Lester Guy (Ian Buchanan, présent dans ***Twin Peaks***) envers Betty Hudson (Marla Rubinoff), une nouvelle recrue aussi écervelée qu'attachante qui lui vole systématiquement (et involontairement) la vedette (le personnage de Betty n'est pas sans rappeler celui de Candie dans ***Twin Peaks: The Return***...). ***On the Air*** ose la comédie potache avec une pointe de grossièreté (à titre d'exemple, la musique du générique est interrompue par un bruit de pet) et enchaîne les gags de façon exponentielle, ravivant le meilleur du cinéma burlesque. Le sujet choisi est provocateur, se moquant ouvertement de l'industrie télévisuelle et de sa hiérarchie, un comble pour Frost et Lynch qui ont dû mettre un terme à leur précédente création. Et c'est bien de créativité qu'il s'agit dans ***On the Air***: sous son aspect fantaisiste, la série est un véritable hommage à l'inattendu, à l'imagination, à la poésie. La télévision devient intéressante dès lors qu'elle sort des rails du script et



quelque chose se passe à l'écran aussitôt que l'on s'éloigne des compromis. Le rire, enfin, se déclenche quand le comique n'est pas planifié: on pense à ***The Circus*** de Chaplin face à cette mise en abîme de l'essence de la comédie. Ainsi, l'étoile de ***On the Air*** est Betty Hudson. Complètement décalée (elle ne comprend jamais rien), elle crève l'écran à sa façon lorsqu'elle improvise: dans les pires moments de chaos, elle sort sa petite boîte à musique et se met à chanter, insufflant beauté et pureté là où tout est pitoyable et corrompu. – **Apolline Caron-Ottavi**