VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

3 : 0 | 2004

Rock et Cinéma

Le Rock dans les films de David Lynch

Rock Music in David Lynch's Films

Serge Grünberg

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/2167>

DOI : 10.4000/volume.2167

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 30 janvier 2004

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Serge Grünberg, « Le Rock dans les films de David Lynch », *Volume !* [En ligne], 3 : 0 | 2004, mis en ligne le 30 août 2006, consulté le 13 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2167> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.2167>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

éditions seteun

Serge GRÜNBERG, « Le rock dans les films de David Lynch », *Volume ! La revue des musiques populaires*, hors-série n° 1, 2004, p. 93-96.

Éditions Mélanie Seteun

Le rock dans les films de David Lynch

par

Serge GRÜNBERG

Critique de cinéma

Le « monde » de David Lynch est construit à l'instar du *mundus* des Romains : on dit qu'à la construction de Rome, toutes les tribus italiotes qui avaient participé à sa fondation vinrent jeter chacune dans un trou profond (*immundus* = l'immonde) une poignée de leur terre natale. Le trou une fois rebouché devint le *monde* (romain). La séparation du « monde » et de « l'immonde » n'est jamais aussi nette dans les films de Lynch, encore que tout s'y passe comme si un autre monde, dans l'esprit gnostique, manipulait le monde « réel ».

Les petites villes de province où les films de Lynch se déroulent sont par essence du Nouveau Monde, vierges, nettes et bien délimitées¹. Mais, comme l'écrit William Burroughs : « L'Amérique n'est pas jeune, elle a toujours été vieille, avant les premiers pionniers, avant les Indiens... le Mal est là, qui attend... » On ne saurait mieux définir l'univers lynchéen ! Sous chaque ville, dans chaque forêt, existe un monde souterrain, infernal qui *double* le monde des vivants et communique avec lui par des « portes ». C'est parfois, au milieu des arbres, un espace en forme de rideau carmin de théâtre qui s'ouvre vers *autre part*... Ou c'est dans la chambre même de Laura Palmer, sous sa table de nuit, au son du ventilateur du couloir, que Bob, le violeur, apparaît (*Twin Peaks : Fire Walk With Me*). Cet univers parallèle s'esquisse aussi dans les lieux publics, dans des cafétérias

ou des boîtes de nuit, dans l'escalier d'un immeuble de rapport (*Blue Velvet*). Ce monde infernal, ce monde *bis*, est d'abord le monde du double, qui prend naissance dans les miroirs.

Prenons un exemple connu : dans *Blue Velvet*, le jeune Jeffrey Beaumont après avoir assisté au viol de Dorothy Vallens par Frank Booth, décide d'entrer dans sa vie. Contraint de la suivre dans le bordel de Ben (où il soupçonne que sont retenus son mari et son fils), il assistera à un véritable rituel initiatique où la chanson *In Dreams* de Roy Orbison – que Ben post-synchronise à l'aide d'une lampe torche en guise de micro – joue un rôle majeur. La chanson, on s'en souvient, parle d'un « marchand de sable » qui vient « sur la pointe des pieds » dans la chambre du chanteur « tous les soirs ». Le sujet tombe alors dans le monde des rêves où, dit-il, l'être aimé est « à lui », ou la fille de ses rêves « lui appartient, pour toujours ». Le refrain le précise : « en rêve, je marche avec toi, en rêve je parle avec toi, en rêve tu es à moi ». Nous n'oublions pas que la formule de *Dune*, « le dormeur doit s'éveiller », est le leitmotiv du cinéma lynchéen et que, dans certains de ses films comme *Lost Highway* ou *Mulholland Drive*, les rêves deviennent tellement prégnants qu'ils parviennent à contaminer jusqu'à la vie des *autres*.

Sommes-nous, spectateurs, dans le monde des rêves ou dans cet enfer mental où certains deviennent les marionnettes de monstres tels que Frank Booth, Bobby Peru ou Marcello Santos ? Ou alors, peut-être dans les fantasmes sado-masochistes de Dorothy Vallens, qui contrôle l'univers malsain de Lumberton (au mot à mot, « ville du bois ») ? Et lors de l'avant-dernière scène, lorsque Sandy et Jeffrey contemplant un oiseau dévorant un insecte s'exclament, « Le monde est étrange ! », avons-nous remarqué que cet oiseau n'est qu'un automate ?

David Lynch est né en 1946. C'est un *baby boomer*. Ses goûts musicaux, pour être éclectiques, semblent un peu plus sophistiqués que ceux des adolescents des années cinquante. Pourtant, depuis longtemps déjà, les bandes originales de ses films font au rock une place privilégiée dans la catégorie « source music ». Je voulais rappeler, ici, que l'utilisation satanique du rock ne date pas de *Blue Velvet*, mais d'un film culte qu'il a probablement vu lorsqu'il étudiait les arts plastiques à la Pennsylvania Academy of Fine Arts de Philadelphie, dans les années soixante, je veux parler de *Scorpio Rising* de Kenneth Anger (1963). On se souvient que ce film quasi-documentaire sur une bande de motards de Coney Island va utiliser, pour la première fois, tous les artifices de la culture

1. On sait que le père de David Lynch était ingénieur des eaux et forêts et qu'à ce titre, la famille voyagea beaucoup sur le territoire américain durant la jeunesse du metteur en scène, surtout du côté du nord-ouest où les forêts sont denses.

populaire américaine du rock : la moto, la bande dessinée, les chansons adolescentes un peu mièvres mais enchâssées dans la vitalité du Rythm & blues, la *paraphrenalia* « rebelle » (têtes de mort, croix gammées, cuir, objets sataniques), mais non pas dans une optique voyeuriste ou sociologique, mais dans le dessein clairement revendiqué d'entonner un hymne homosexuel à Satan et à la jeunesse perdue. Il me faut à ce point citer un paragraphe du très bel essai d'Olivier Assayas sur Kenneth Anger² :

Et cette musique n'est pas une musique de film, elle n'est pas un thème musical, elle est un collage de fragments de morceaux de rock ou de variétés dont l'usage n'est pas si loin de celui qu'il fait de la bande dessinée puisque encore une fois il puise dans le fond commun d'une culture parallèle, celle des chansons qui durent une saison et qu'on oublie sans conséquence (elles n'avaient pas du tout encore acquis leur respectabilité) pour servir par segments, par bribes, d'articulations à son récit *dont ils sont la narration* par le procédé, aussi, *du détournement*.

Ce geste, qui fascina le jeune Martin Scorsese, mais également tous les cinéastes de cette génération, ce geste essentiellement « pop art » qui allait ensuite être également utilisé par les situationnistes, prend chez Anger une lumière particulière. Lorsque, par exemple, il *colle* une chansonnette adolescente (*I've seen the Light*) avec un extrait d'un film sulpicien où l'on voit, en noir et blanc, un Jésus hollywoodien marcher dans un désert. Les paroles sont « I've seen the Light, I've seen the party lights... » « Voir la lumière », dans la patrie des Puritains, c'est découvrir ou redécouvrir Dieu. Mais il s'agit en fait « des lumières de la fête », de la surprise-partie. De cette petite transgression adolescente, Anger va tirer un blasphème autrement dévastateur, puisqu'il s'agit d'annoncer l'Antéchrist, Satan lui-même.

Quand David Lynch, dans *Lost Highway*, utilise le classique de Screaming Jay Hawkins, *I Put a Spell on You*, mais dans la version tendancieusement satanique de Marilyn Manson, sur des scènes de viol et de *snuff movie*, il reprend les détournements de *lyrics* qu'opérait Anger quarante ans plus tôt, mais dans le même esprit, sinon avec la même efficacité. Dans presque tous les cas, lorsque Lynch choisit une chanson rock, ce n'est nullement pour en faire un fond sonore qui évoquerait la nostalgie de pacotille qu'on retrouve dans tant de films et de série, mais pour recouvrer sa vigueur initiale, sa polysémie culturelle, davantage encore renforcée par le décalage temporel. Nous redécouvrons véritablement un sens caché à ces productions commerciales sur lesquelles nous avons dansé. Et ce sens caché est toujours celui de la fascination de la mort. « Image/magie », telle est

2. Olivier Assayas, *Kenneth Anger*, Cahiers du Cinéma, coll. « Auteurs », Paris, 1999.

la signification ultime du cinéma. Celui de Lynch, depuis *Blue Velvet*, fonctionne sur ce qu'il est convenu d'appeler l'*Americana*, ce kitsch quotidien, mille fois reproduit qu'on retrouvera dans le pop art et en particulier chez Andy Warhol. L'univers esthétique de ses films est un enfermement volontaire dans les paysages mentaux de l'enfance, passés dans les Lumberton et les Twin Peaks des années cinquante, avec leurs maisons pimpantes, entourées de clôtures peintes en blanc, leurs belles voitures chromées, leurs *diners* où la tarte aux cerises est toujours excellente, leurs zones industrielles enfumées et bruyantes, et leurs chansons pour *Teen-agers* en plein émoi sexuel qui viennent chercher leur petite amie dans la maison familiale, en étant poli avec les parents. Mais aussi avec la marque béante que ces premiers émois, ces premières transgressions, ces premiers dérapages ont laissé dans les souvenirs et donc dans les rêves. Une Amérique d'avant la chute où les actions les plus candides, les gestes les plus innocents ont déjà été souillés par le Mal qui leur préexiste. Le Magicien d'Oz qu'on voit dans *Wild at Heart* (*Sailor et Lula*) est un dealer et un assassin. Lynch est un trafiquant d'âmes. Le rock & roll un chant funèbre.

Serge GRÜNBERG est critique de cinéma et écrivain, auteur notamment d'*Il était une fois Underground* (avec Emir Kusturica), Cahiers du cinéma, 1995 et de *David Cronenberg*, Cahiers du cinéma, 2000.

Bandes originales des films de David Lynch

Blue Velvet (1986), Varese Sarabande – CD.

Lost Highway (1997), Interscope – CD.

Mulholland Drive (2002), Milan music – CD.

Dune (1993), Polydor – CD.