TV/Series

1 | 2012

Les Séries télévisées américaines contemporaines :
entre la fiction, les faits, et le réel

Twin Peaks : Modernité du conte, conte de la modernité

Marine Legagneur

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1499>

DOI : 10.4000/tvseries.1499

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Marine Legagneur, « *Twin Peaks* : Modernité du conte, conte de la modernité », *TV/Series* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 15 mai 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1499> ; DOI : 10.4000/tvseries.1499

TV/Series est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

***Twin Peaks* : Modernité du conte, conte de la modernité**

Marine LEGAGNEUR

En choisissant de faire de *Twin Peaks*, petite ville imaginaire parfaitement représentative de la province américaine, le théâtre d'événements extraordinaires, Lynch inscrit sa série dans la lignée du conte, genre qui fait de la quotidienneté le terreau d'où vient surgir le merveilleux. L'analyse révèle d'ailleurs rapidement que le feuilleton emprunte à la fois ses structures formelles, son esthétique et ses thématiques au genre du conte. Comme lui, *Twin Peaks* a vocation à dire quelque chose du monde réel, par le biais même de ses éléments invraisemblables. En transposant ses personnages dans un univers diégétique moderne – dans une temporalité identifiable – Lynch donne toutefois à la série la possibilité de travailler les représentations de l'Amérique contemporaine, de participer d'une mythologie américaine. Comme les formes traditionnelles du conte, *Twin Peaks* devrait incarner un inconscient collectif.

Pourtant, il semble qu'après la philosophie politique de Marx et la science psychanalytique de Freud, le récit merveilleux, trop conscient de ses processus et de ses structures, ne soit plus à même de remplir sa fonction : toute tentative d'établir des relations symboliques entre lui et le monde paraît vouée à l'échec parce que conscientisée. Les significations éclairées d'un jour trop cru s'épuisent et se font, nécessairement, parodiques. Le conte moderne se désenchant. Pourquoi dès lors Lynch privilégie-t-il encore le récit merveilleux, alors qu'il échoue à nous révéler quelque chose du monde ? Dans la lignée des critiques du récit – qui dénoncent son incapacité à rendre compte de la complexité du réel, Lynch ne cherche pas à donner de la lisibilité au réel. Mais bien loin de disqualifier le récit, il disqualifie le monde, et propose au spectateur de vivre, avec le feuilleton, une pure expérience poétique à l'écart de la réalité.

Welcome to *Twin Peaks* : c'est sur l'image d'un panneau indicateur à l'entrée d'une petite ville que s'ouvre le générique de la série de David Lynch. Le spectateur y découvre les premières vues d'une bourgade au milieu des bois, quelque part aux Etats-Unis, près de la frontière canadienne. Nous ne saurons rien de plus quant à sa situation géographique : *Twin Peaks* est en effet un lieu imaginaire. Avec ses 51 200 âmes, il se veut le reflet représentatif de la ville américaine moyenne – ordinaire et tranquille.

Pourtant dès les premières séquences, le spectateur est saisi par l'atmosphère étrange qui y règne : les personnages de *Twin Peaks* sont colorés et baroques, cultivent des habitudes insolites et une allure anachronique. Le spectateur aura tôt fait de mettre leur originalité sur le compte de l'isolement. La ville est en effet ceinturée par des bois épais, comme coupée du monde par cette forêt – ses habitants vivent en vase clos, et forment pour l'étranger qui s'y aventure une communauté mystérieuse et inquiétante, au comportement confinant parfois à la manie. De ce lieu hors du temps et hors du monde se

dégage d'emblée une *inquiétante étrangeté* – ce sentiment de malaise, défini par Freud comme la rupture de la réalité rassurante de la quotidienneté.

Ce lieu tout à la fois quotidien et unique, ce *temps suspendu*, sont caractéristiques du cadre spatio-temporel du récit merveilleux : propice au déploiement d'une écriture symbolique ou allégorique, il est le terreau indispensable à la forme du conte. Et justement, le merveilleux fera rapidement irruption dans le quotidien de *Twin Peaks*. Les événements inexplicables se succèdent, de plus en plus nombreux, des personnages extraordinaires font leur apparition, et aucune explication rationnelle n'est évoquée pour reconduire le récit aux frontières du réalisme.

Twin Peaks est-il pour autant un conte ? L'analyse révèle rapidement que si elle en a les caractéristiques objectives, la série s'est approprié la forme du conte, en a exploré les limites et l'a radicalement modifiée, pour devenir un véritable conte de la modernité : en s'affranchissant des relations symboliques en jeu dans les formes traditionnelles, rendues obsolètes dans leur configuration canonique¹ par la philosophie politique et la psychanalyse au XXe siècle, *Twin Peaks* travaille alors un nouveau rapport entre fiction et réalité, pour mettre au jour une nouvelle expérience poétique du monde.

1. Twin Peaks et les caractéristiques du conte traditionnel

Andy : *That's impossible !*
Cooper : *Yes it is !*

1.1 Un lieu enchanté

Twin Peaks est présentée par ses auteurs comme une forme à la croisée des genres du soap et du drame policier. Le récit s'ouvre alors dans un cadre très réaliste, avec la découverte du corps d'une jeune fille assassinée. L'intrigue est familière au spectateur féru de télévision – il connaît le format, largement décliné à la télévision, connaît les promesses du genre, s'attend à ce qui va suivre. C'est avec aisance qu'il fait irruption dans le quotidien d'une ville américaine moyenne, représentée dans ses moindres détails – des détails qui participent largement d'une stratégie de véridiction. A l'instar du fameux baromètre de Flaubert², en effet, les parts de tartes du *Double R*, les tringles à rideaux de Nadine, le bruit des chutes d'eau, que l'on entend

¹ Si le conte connaît un renouveau après les années 70 – c'est avant tout en tant que forme littéraire orale, en tant qu'art du spectacle. C'est moins le canon formel du conte, son esthétique et sa symbolique spécifiques qui sont exploitées que les possibilités narratives de l'oralité, ses effets sociologiques et culturels.

² Roland Barthes, « L'Effet de réel », *Communications* n°11, Paris, 1968, p.84-9

continuellement en arrière plan, participent, en se soustrayant à la structure sémiotique du récit général, de la complétude de l'univers diégétique. L'importance croissante accordée à ces *détails inutiles*, au détriment de l'intrigue policière, met toutefois la puce à l'oreille du téléspectateur : il y a peut-être plus à voir ici qu'une simple bourgade du nord américain. Cette précision dans la peinture du quotidien, qui confine parfois à la caricature et au cliché, se voit alors conférer une visée esthétique. Les notations superflues deviennent peu à peu essentielles, et ce qui n'était qu'un cadre pour l'intrigue investit le premier plan de la fiction. Au-delà de l'illusion référentielle auquel il participe, l'univers diégétique se charge de sens, et le spectateur pressent que si rien n'est laissé au hasard, c'est que quelque chose va avoir lieu. Comme dans le conte, le vraisemblable n'est en effet que le terreau nécessaire à l'irruption du merveilleux.

Comme dans le conte, par ailleurs, cette irruption ne vient pas s'opposer aux stratégies de véridiction. L'univers est présenté comme complètement cohérent, et il répond à ses propres logiques et codes. De la véracité du propos tenu, il ne sera pas question : le spectateur est invité à entrer dans la fiction qu'on lui propose, sans jamais questionner son degré de réalisme. Le générique joue, en ce sens, le rôle de la formule d'ouverture traditionnelle du conte « *Il était une fois* ». Présentant longuement l'univers diégétique – la forêt, les chutes, la scierie... – il signifie que l'on s'extrait des conventions réalistes pour entrer dans un monde où la rationalité est tout autre³.

Aussi, très vite, la rassurante quotidienneté de la ville laisse place à une atmosphère mystérieuse – très marquée, comme dans le conte, par une sensibilité animiste : Twin Peaks est un lieu habité, entouré par des bois qui constituent une figure hautement symbolique, tour à tour rassurante et menaçante, mais toujours présente – dans le cadre ou hors champ, par le biais de la bande sonore. De cette forêt, topos du conte merveilleux, les personnages parlent comme d'une créature vivante – et la *log lady* trouve même tout à fait naturel de deviser avec une bûche⁴. Alors qu'elle semble isoler la ville du reste du monde, la forêt est toujours présentée comme un cadre liminaire du récit, l'une de ses conditions de possibilité : jamais la fiction ne franchira cette frontière symbolique – les personnages n'ont

³ Le générique du pilote s'achève d'ailleurs sur un fondu enchaîné sans écran noir, sans vraie marque de rupture : il nous laisse au cœur de la fiction, dont il constitue la porte d'entrée.

⁴ « *Do you know the log ?* » S'enquiert-elle auprès du Major Briggs en début de saison 2. « *I don't think we've been introduced* », répond-il poliment – soulignant par l'urbanité de ses propos l'absurdité de la scène. Quand elle lui traduit pourtant le message de la bûche, le major Briggs semble les entendre avec beaucoup de sérieux. « *Actually, I think I do [understand]* »

d'existence qu'à Twin Peaks⁵, et les *bookhouse boys* expliqueront à Cooper que la forêt est à l'origine des événements qui affectent la ville.

La réalisation donne par ailleurs aux éléments naturels une place centrale dans le récit – intercalant des plans sur les chutes, sur les oiseaux, sur des arbres secoués par le vent – et leur confère, sinon le pouvoir d'influer directement sur les événements, du moins le rôle d'annoncer le danger : à Twin Peaks, la menace s'incarne toujours dans les bourrasques et les hululements des hiboux.

1.2 Lieux et topoï du conte merveilleux

Lieu enchanté, Twin Peaks est aussi un lieu enchanteur : le voyageur qui s'y rend prend le risque de ne jamais revenir. Ainsi, peu à peu, Cooper, s'attache-t-il irrémédiablement à l'endroit, pour n'en plus jamais partir. Ses confessions à Diane, la mystérieuse interlocutrice qui reçoit les cassettes de son dictaphone, témoigneront de son enthousiasme grandissant – et inexplicable – pour la ville.

Le jeu sur la musique intra et extra diégétique participe de cet attrait mystérieux : à *Twin Peaks*, affirmera le Shérif Truman dans la première saison, « *there's always music in the air* ». Et il est vrai que la bande sonore est largement exploitée en ce sens par Lynch, pour lequel elle revêt une importance capitale⁶ : la frontière entre les mélodies entendues par les personnages et la musique extradiégétique est bien fine⁷. A l'instar de ces lieux magiques de l'épopée homérique ou des romans de chevalerie, *Twin Peaks* pourrait bien être un piège où celui qui s'aventure risque de rester prisonnier des sirènes. L'arrivée de Cooper dans la petite ville semble d'ailleurs agir comme un révélateur : la forêt, suspectée depuis toujours d'être hantée, semble sortir du sommeil, pour générer les apparitions et les événements les plus étranges – se réveiller pour retenir le héros à *Twin Peaks*, pour l'engloutir.

C'est que la ville est en vérité un seuil – un lieu où, comme le formule le Major Briggs dans l'épisode 16, *le magicien cherche un passage entre le monde réel et le monde merveilleux*. Les femmes, toutes un peu sorcières, y ont des visions, les hiboux y ont le regard torve. *Twin Peaks* est située dans cet espace entre veille et sommeil,

⁵ Ceux qui quittent la ville quittent aussi, provisoirement, le court du récit.

⁶ A *Studio Magazine* en 92, il dira même : « le cinéma pour moi, c'est un désir très fort de marier l'image au son » (*Studio Magazine*, n°63, Paris, 1992). Pour ce qui concerne *Twin Peaks*, s'il réalise en définitive peu d'épisodes, il intervient par contre systématiquement au moment du montage de la bande sonore, et du mixage paroles/musique

⁷ Alors que les personnages évoluent dans la forêt dans l'épisode 5, intitulé « *Cooper's dream* », une mélodie chantée par Julie Cruise, s'élève dans les bois. Le spectateur n'y prête pas garde d'abord – elle semble faire partie des mélodies extradiégétiques – mais à mesure que les personnages réagissent, il découvre que la chanson résonne bien dans la forêt de *Twin Peaks*. Leland est quant à lui victime d'un sortilège qui le pousse à danser au son d'une musique qu'il est seul – avec le spectateur – à entendre.

entre réalité et imaginaire, une interface poreuse entre deux mondes, qui se laisse parfois traverser, dans un sens ou dans l'autre. Cette frontière est plus précisément symbolisée par le rideau de velours rouge, ce gimmick qui se retrouve dans des deux côtés du miroir, aussi bien à la taverne, dans les rêves de Cooper, dans la maison où est tuée Laura, que dans la *Black Lodge*.

Comme le héros de conte médiéval, Cooper va alors peu à peu se laisser entraîner vers un monde merveilleux, pour y vivre des aventures extraordinaires. Il devra y retrouver son chemin pour devenir meilleur, en cela guidé, ou perdu c'est selon, par une fée : car c'est Laura Palmer elle-même qui, dans ses rêves, lui indique l'entrée de la black Lodge. « *She was Laura*, raconte une petite fille dans un poème en hommage à la jeune morte, *and I saw her glowing into the dark woods... Her dance was her calling* ». Un appel qui entraînera Cooper au plus profond des bois.

La ville de Twin Peaks oscille donc entre deux équilibres, *semblables mais non identiques* - selon la formule de Todorov⁸. A la croisée des mondes, elle permet les incursions du héros dans un univers fantastique (voire fantasmatique) et permet dans le même temps l'irruption du merveilleux dans le quotidien⁹. Dès lors tout un personnel de géants, de nains dansants et d'esprits malveillants croise la route du héros et s'adresse à lui pour le guider dans sa quête, lui livrant des indices comme autant d'énigmes qu'il aura à résoudre pour atteindre son but.

1.3 Des personnages archétypaux

Les habitants de Twin Peaks ne sont pas moins originaux que ces figures merveilleuses. Caractérisés à l'extrême, voire archétypaux, les personnages du feuilleton semblent pour beaucoup manquer d'une intériorité – à tel point qu'ils paraissent parfois agir selon des principes qui leur sont extérieurs. Cooper lui-même en est l'exemple le plus flagrant : incarné par un Kyle MacLachlan impassible et d'une rigidité de papier glacé, il est longtemps impénétrable au spectateur, parfois même inquiétant. Il est ce héros de conte défini par Nicole Belmond comme celui dont les aventures « se déroulent sans que rien ne soit dit des raisons personnelles qui le poussent à agir¹⁰ ». Il est alors « pris dans un engrenage d'évènements, comme traversé par eux plus que les maîtrisant ». Chevalier de conte de fée, il s'aventure seul sur les franges périlleuses d'une aventure hors du commun.

⁸ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970.

⁹ *Where do you come from ?* demande Cooper au géant qui lui apparaît dans sa chambre d'hôtel. La réponse, pour le moins déroutante, prendra la forme d'une autre question -- *The question is : where have you gone ?*

¹⁰ Nicole Belmond, *Poétique du Conte*, « Essai sur le conte de tradition orale », Gallimard, Paris, 1999.

De la même manière, les autres personnages de la série peuvent pour la plupart être assimilés à des figures-types du conte : Audrey Horne, belle et intrépide, souvent en danger, fait une princesse tout à fait acceptable. Elle partage par la suite cette fonction avec la douce Annie, dont Cooper tombe amoureux. La femme à la bûche fait office de sorcière, et présente bien des similitudes avec Baba Yaga, vivant comme elle dans une chaumière au milieu des bois, partageant avec elle son horreur des questions directes, son pouvoir sur la nature, et une forme étrange d'hospitalité hostile. La vieille femme couchée, à qui rend visite Donna dans le neuvième épisode de la seconde saison, ne va pas sans évoquer la dangereuse *mère-grand* du petit chaperon rouge, et Blackie, mère maquereau du *One Eyed Jack*, campe une féroce reine de cœur bien seule dans son château de cartes.

Chacun de ces personnages présente les caractéristiques classiques aspectuelles de son rôle, et apparaît dans le récit selon des modalités précises déjà décrites par Propp¹¹. Ainsi, Bob, caractérisé comme « l'agresseur » apparaît-il deux fois : il progresse d'abord furtivement en marge du récit, puis frontalement, comme celui qu'on cherchait. Il apparaît en outre selon des modalités spécifiques définies : les néons grésillent, on le voit dans le reflet d'un miroir, il sourit. Ces caractéristiques sont exemplaires de sa fonction. Laura, la fée, est quant à elle systématiquement associée à l'or¹² et à la musique. Le géant, adjuvant ou « donateur » apparaît par hasard sur la route du héros pour lui délivrer des indices – comme il se doit au nombre de trois.

1.4 Une structure caractéristique

Ces personnages, somme toute conformes aux figures classiques du conte merveilleux, évoluent selon un schéma actanciel tout à fait caractéristique, lui aussi, du genre : le héros (Cooper), en quête d'une vérité (Qui a tué Laura Palmer ?), trouvera sur sa route un agresseur (Bob), et pourra compter sur l'aide d'adjuvants divers (notamment d'un « donateur » géant, qui lui détaille la marche à suivre.) Il sera confronté à des tâches difficiles – qu'il devra accomplir pour avancer dans sa quête (comprendre les paroles du géant, sauver Audrey Horne...)

Par ailleurs, il est à noter que la caractérisation formaliste du conte par Propp comme un ensemble de fonctions invariantes, est tout à fait opérante dans le cas de *Twin Peaks*, qui présente la plupart

¹¹ Vladimir Propp, *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1983 et *Morphologie du conte*, « Point essai », Seuil, Paris, 1970.

¹² Sa chevelure d'or est même le seul signe qui la distingue de Maddy, sa brune cousine et sosie parfait, et son pendentif figurant un cœur doré divisé en deux est certainement une représentation symbolique de la double personnalité de Laura.

d'entre elles. La situation initiale est déséquilibrée par un manque (le manque de vérité/de justice), le héros dans sa quête doit accomplir des tâches difficiles, et un combat contre l'agresseur. Ainsi le sauvetage d'Audrey retenue au One-Eyed Jack en début de saison 2 apparaît-il paradigmatique de la structuration du conte : le héros part délivrer la princesse / doit la retrouver dans un endroit dangereux / combat son agresseur / le vainc / est poursuivi par le clan de l'agresseur / obtient de l'aide / remporte la victoire finale. Ces fonctions s'organisent selon une structure extrêmement cohérente et stable où chaque action engendre une réaction et où les forces du bien s'opposent continuellement aux forces du mal¹³.

Enfin, comme le conte selon Freud, le récit semble opérer par figuration, déplacement, et condensation : il propose une traduction des représentations verbales en représentations figurées. Il en va ainsi de Leland voyant ses cheveux blanchir en une nuit, de la peinture de l'antagoniste en esprit pervers, ou encore des formules magiques (« *Fire, walk with me !* »), qui fonctionnent comme autant d'images « poétiques » - chargées de significations multiples, et qui, comme dans un rêve donnent une forme, marquante et non verbale, à nos angoisses. Le triplement quasi systématique des images merveilleuses participent aussi d'une poétique du conte populaire – on pense notamment aux trois petits cochons, ou aux trois questions du petit chaperon rouge à sa grand mère. La structure du feuilleton épouse donc une fois encore, celle du récit merveilleux.

Twin Peaks se révèle donc un univers diégétique extrêmement complet et cohérent : un monde de prime abord quotidien, mais qui fonctionne selon ses lois propres, à l'instar du cadre diégétique du conte, et dont la vraisemblance n'est pas questionnée. Comme le conte, *Twin Peaks* peut alors être le lieu de déploiement d'un récit vivant et toujours réinventé. Le soin apporté aux détails *inutiles* à la réalisation, et notamment à la bande sonore qui fait exister *Twin Peaks* hors champ – par le biais du bruit des chutes ou de la scierie – confère à l'univers diégétique une existence propre. Comme le conte, qui est toujours réinvesti de significations, modifié, bouleversé, transmis, l'univers de *Twin Peaks* est constamment récupéré par les spectateurs qui se réapproprient la fiction pour la faire vivre à nouveau¹⁴.

¹³ Selon Itsvan Bona, la cohérence parfaite de la structure du récit qui se clôt sur lui-même, dans lequel chaque action crée un déséquilibre compensé par une action contraire, est caractéristique du conte.

¹⁴ Il est frappant que *Twin Peaks* serve encore aujourd'hui, trente ans après sa première diffusion, de matrice au développement de *fan fictions* toujours plus nombreuses. (Voir sur ce point notamment le site Internet <http://m.fanfiction.net/tv/Twin_Peaks/> (consulté en janvier 2012) qui en recense certaines, à l'instar du *prequel* *Near The Edge of The Night*, par Scarlett's fics, ou *For in That Sleep of Death what Dreams May Come* de Amatara, qui développe le personnage de Rosenfield.

2. Glissements, réflexivité, mise à distance : un conte de la modernité

Smith : *I grew up in Boston. Actually, I grew up in books*

Le feuilleton fait donc sien les codes du conte merveilleux. Cependant, il les transforme, opère à partir d'eux un glissement, pour s'enrichir de significations plus actuelles, et se faire véritable conte de la modernité.

Ce qui frappe au premier abord, c'est la transposition de ces personnages archétypaux dans un univers moderne : s'ils conservent leurs fonctions classiques et leurs attributs reconnaissables, ils sont représentés sous une apparence bien différente : la princesse devient l'héritière, le chevalier est agent du FBI – « *My special agent* », dira d'ailleurs Audrey, plutôt que « mon prince Charmant » – la fée est une adolescente aux mœurs légères, et l'un des antagonistes est un investisseur véreux... Ces personnages ne sont paradoxalement pas moins normés que leurs homologues merveilleux : tout aussi typiques, ils sont les figures imposées du soap opera des années 80, des clichés, constamment ramenés à leur définition, à leur fonction dans le récit – à la figure caractéristique, décrite par Propp, qui leur sert de modèle.

À l'instar des personnages de conte, les acteurs de *Twin Peaks* composent une fresque mythique fondatrice. Ici toutefois, ils dessinent une véritable mythologie américaine, cet *American dream* au fondement de la nation, de la culture et de l'identité des États-Unis. Musique des années 50 sur le juke-box, et ambiance bubble-gum, couleurs saturées, *Twin Peaks* se fait la peinture de la légendaire Amérique. Celle où les *self-made men* boivent du bourbon, les inspecteurs du FBI du très bon café, et où les jeunes filles comme il faut livrent des repas à domicile aux personnes âgées. Certaines scènes, excessivement naïves, sont exemplaires de cette volonté esthétique – notamment celle où James, sous un ciel bleu cyan, devant un lac et des canards, se demande « si on peut aimer toujours ». Maddy, vêtue d'un sweat rose, le perce d'un regard pénétrant avant de lui répondre « *Sure you can !* ».

Ce portrait de l'Amérique, bien sûr, n'est pas innocent : lorsque *Twin Peaks* parodie le soap, il fait dans le même mouvement la critique acerbe de l'idéal traditionnellement véhiculé par ce type de programme. Ainsi personne à *Twin Peaks* n'est véritablement ce qu'il semblait être d'emblée : la jeune femme battue se livre à l'arnaque aux assurances et l'héritière de bonne famille fait des nœuds aux queues de cerise avec la langue. Certains personnages sont le support privilégié de ce regard acide : ainsi Nadine, malheureuse quinquagénaire, perd la tête suite à sa tentative de suicide en robe de princesse. Elle rêve éveillée son désir le plus fou, lorsqu'elle pense avoir à nouveau dix-huit ans et repasse le concours de majorette –splendeur du conte de fée

moderne ! Cette transposition des personnages dans un univers neuf a donc un effet pervers : il introduit un grincement, une faille, une mise à distance critique – et *Twin Peaks* peut constamment être lu au second degré.

La parodie du soap prend la plupart du temps la forme d'une esthétique de l'hyperbole, de l'excessif, en un sens apparentée à l'exagération jouissive des contes médiévaux, qui provoque chez le spectateur moderne une forme de malaise : ainsi, l'image de Leland se jetant sur le cercueil de sa fille à l'enterrement, dérégulant le mécanisme de mise en terre, est ainsi tout à la fois drôle et atroce. *Twin Peaks* désamorce ainsi constamment ses effets tragiques par l'introduction d'éléments burlesques. Que penser en effet d'un antagoniste millénaire et terrifiant surnommé Bob ? Comment prendre au sérieux ces policiers attablés le matin autour d'une cinquantaine de doughnuts glacés, évoquant, de façon évidente, l'image biblique de la multiplication des pains ?

Le burlesque vient alors se nicher dans l'écart qui se creuse entre la dimension grandiose et merveilleuse de *Twin Peaks*, mettant en scène des destins, voire des destinées tragiques, et la réintroduction d'un quotidien plus vulgaire –notamment par le biais des personnages d'Andy et Lucy, et par la trivialité de leurs préoccupations : qui est le père véritable de l'enfant de Lucy ? Andy est-il ou non atteint d'oligospermie ? Ce contraste entre la « grande » et la « petite » histoire est rendu encore plus flagrant par les attentes de Lucy, qui rêve, évidemment, du prince charmant – ce que n'est absolument pas Andy. *We we'd been dating for a year, when I started to notice things about him*, avoue-t-elle désemparée. *They were not big things, but little things...*

Par le biais de ces écarts, de ces décalages, *Twin Peaks* met donc à distance ses propres procédés d'écriture en rendant conscient, évident, son rapport au conte. Cette réflexivité est même soulignée par un jeu intertextuel, *Twin Peaks* ne lésinant pas sur les références explicites au conte merveilleux. Ainsi le One Eyed Jack fait inmanquablement penser au château de la reine d'*Alice in Wonderland*, Audrey endormie est appelée *Sleeping Beauty* par son père, ou Cooper annonçant qu'il a rencontré un géant se voit rétorquer par un rationaliste : « *Yeah, you gave him the beans you were suppose to buy a cow with...* » Ce qui n'a pas l'heur de le perturber beaucoup, puisqu'il répond sans sourciller « *No, I gave him a ring* ». Le feuilleton, dans un jeu métatextuel, citationnel et parodique, revendique donc sa parenté avec le conte.

Pourtant il semble bien qu'en introduisant une distance réflexive, *Twin Peaks* rende le conte inefficace : organisant un monde merveilleux cohérent, traversé par un jeu de significations symboliques, le conte entend donner du sens au monde et faire la promotion de valeurs morales. Il semble qu'au contraire *Twin Peaks*,

par le biais de la distance critique qu'il instaure, détruit dans le même mouvement le discours qu'il construit. Comme le conte, *Twin Peaks* entend donner des informations sur des processus internes¹⁵ : il explore les mêmes problématiques sociales et psychologiques que le conte traditionnel : les relations père/fille, le rôle de la femme, la recherche de l'identité sexuelle, le combat du ça contre le surmoi¹⁶. Après Marx et Freud, cependant, les jeux symboliques mis en place ne peuvent qu'être conscients – explicites et jouissifs : *Twin Peaks* use et abuse de ces clichés de la psychanalyse, en confrontant Ben Horne et sa fille dans un lupanar, par exemple, ou en faisant des gros plans sur le visage d'une Audrey inconsciente, murmurant de façon répétée « *Can you see me, daddy ?* » Cette évidence de la possibilité d'une lecture symbolique vide les symboles de leurs sens : trop conscient de ses codes, le conte épuise ses significations.

Dès lors, peut-il encore exister un conte, alors que le conte moderne échoue à nous donner une vision claire du monde ? Alors qu'il ne nous dévoile plus le sens caché du réel ? Alors qu'il ne parvient plus à dissiper le *trouble* – en témoigne Cooper, cet inquiétant héros, qui n'illustre aucunement la dichotomie entre le bien et le mal, à tel point qu'il finit possédé par son double maléfique ? Impuissant à ordonner le monde, il est comme désenchanté. C'est ce qu'exprime alors le constat d'échec d'Audrey, qui ne parvient pas à apaiser ses rapports avec son père à l'issue du feuilleton, ou le suicide de Smith, personnage enfantin, merveilleux par excellence, à la recherche d'une pureté absolue. S'il est, comme le subodore Marie-Louise von Franz¹⁷, l'expression d'un inconscient collectif – agissant sur le peuple comme le rêve sur l'individu – le conte moderne ne parvient plus à unifier les significations et ne laisse place qu'au questionnement des valeurs d'une Amérique tout juste victorieuse de la guerre froide, mais déjà prisonnière de son propre mythe.

Pourquoi Lynch persiste-t-il alors dans le choix du conte ?

3. Modernité du conte : le conte réactualisé

Major Briggs : « *Is it more easy to believe that a man could rape and kill his daughter? More comforting?* »

¹⁵ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fée*, trad. Théo Carlier, « Pocket », Paris, Robert Laffont, 2006.

¹⁶ La mort de Leland fait ainsi référence de manière très explicite au concept freudien du « ça » lorsqu'il parle en ces termes du mal qui l'habite : « *He came inside me ! I opened him ! I didn't know...* »

¹⁷ Marie-Louise von Franz, *L'Interprétation des contes de fée*, Avray, La Fontaine de Pierre, 1978.

L'échec du conte à livrer ses significations n'est pas en réalité un obstacle au propos de Lynch mais il en est au contraire programmatique. Avec *Twin Peaks*, Lynch s'inscrit dans une longue tradition de critique du récit romanesque – qui commence au début du siècle dernier avec la crise du roman naturaliste : le récit linéaire ne parvenant pas à rendre compte de la complexité du réel, la possibilité de la représentation est questionnée.

Toutefois, là où les écrivains ont souvent disqualifié le récit, Lynch choisit plutôt de disqualifier le monde. En vidant les relations symboliques de leurs significations, Lynch enjoint le spectateur à se laisser engloutir par la narration. Il prône un retour à une lecture primaire, enfantine du conte, une lecture immédiate et littérale. Il s'agit donc de réenchanter le monde – de s'en émerveiller : d'accepter sa part d'ombre, sans chercher à percer son mystère. La série se fait alors pure fiction, non référentielle et se suffisant à elle-même. L'expérience de Cooper dans la *Black Lodge* est exemplaire de cette volonté de s'extraire d'un rapport au réel : confronté à des images poétiques qu'on ne peut reconduire à des significations verbales, pris dans un jeu de symboles qui ne sont probablement que des leurres, le spectateur est confronté aux limites de l'interprétation et sommé de se laisser submerger par la poéticité des images.

Lynch prône en somme une expérience radicale de la fiction, un retour au plaisir du texte¹⁸ – il s'agit se perdre dans la beauté d'un monde dénué de sens. La fiction est alors à prendre pour ce qu'elle est : plaisir absolu. Cette expérience est redoublée par le travail que Lynch mène autour de la bande sonore : ces longues scènes musicales qui traversent le récit, James, Maddy et Donna chantant ensemble, Julie Cruise sur scène, ne délivrent pas de significations supplémentaires, ne font pas progresser la narration, portent peu d'enjeux symboliques, mais sont tout entières liées au plaisir de l'écoute. La matière audiovisuelle s'avère donc un medium de choix pour Lynch qui propose à son spectateur une expérience esthétique pure.

L'écriture sérielle se révèle alors particulièrement adaptée au projet lynchéen, notamment lorsqu'il s'agit d'emprunter la forme du conte. Outre le fait qu'elle permet une transmission collective, les caractéristiques de l'écriture sérielle ne sont pas si éloignées des formes de l'oralité. La série, diffusée sur une durée relativement longue, nécessite la répétition, la caractérisation à outrance des lieux et des personnages, des suspensions et des retournements, l'instauration d'un rythme spécifique en somme – proche de celui du conte, formaté par les pratiques de mémorisation des conteurs. Ici bien sûr, il s'agit moins de permettre au conteur de se souvenir de l'histoire que de permettre au spectateur de la comprendre. Il apparaît cependant que la série et le conte ont en commun d'être des formes propices à l'imbrication du réel

¹⁸ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, « Point Essai », Paris, Seuil, 1973

et de l'imaginaire – leur temporalité cyclique, la dilation du temps du récit, permettent l'instauration d'un monde fictif, et une immersion lente du spectateur.

La structure chorale de la série permet par ailleurs d'imbriquer les récits les uns dans les autres – la fuite initiatique de James constitue un petit conte, construit en parallèle de l'émancipation d'Audrey qui rencontre finalement son prince charmant. La série lynchéenne se révèle en définitive une véritable machine baroque à produire du conte, explorant les possibilités diverses d'une situation initiale riche, pour générer de multiples déséquilibres qui seront l'occasion de contes parallèles ou successifs. Le résultat est un conte éminemment complexe, une merveilleuse rhapsodie – une sorte de conte des mille et une nuits où les récits s'enchevêtrent et se répondent.

En définitive, Lynch fait donc sienne la forme du conte et la réhabilite. Réduisant à néant les significations symboliques dont est chargé le conte, il en emprunte les caractéristiques formelles pour les mettre au service d'une pure expérience poétique, réhabilitant le récit au détriment du monde dont il n'a pas la prétention de rendre compte. De cette rhapsodie, Cooper, l'étranger, fait office de spectateur idéal : d'emblée bienveillant, il se laisse happer par ce monde vivant, sans jamais demander d'explication. Parce qu'il consent à croire, il voit mieux ce qui échappe au rationaliste, perdu dans la complexité du réel : le merveilleux au sein du monde.