



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://archiviocav.unibg.it/elephant_castle

30 ANNI DITWIN PEAKS

a cura di Jacopo Bulgarini d'Elci, Jacques Dürrenmatt

settembre 2020

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

BRIAC PICART-HELLEC

La Rose bleue de la télévision : *Twin Peaks*, naissance de la série à décodage

“Il va falloir qu'on revoie ça”.¹ affirme John Locke (Terry O'Quinn) à Jack Shephard (Matthew Fox) après le visionnage d'une mystérieuse vidéo dans le troisième épisode de la deuxième saison de la série *LOST* (ABC, 2004-2010). Il fallut peu de temps au public de *LOST* pour comprendre que l'injonction lui était destinée : pour comprendre la série, il allait falloir la revoir.

Ce rapport à une série télévisée, Damon Lindelof, le cocréateur de *LOST*, en a d'abord fait l'expérience avec *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991). Lindelof raconte comment il enregistrerait les épisodes de la série pour les revoir plusieurs fois en compagnie de son père et ensuite les analyser :² “Je revoyais les épisodes à plusieurs reprises pour chercher des indices et je discutais de théories autour de la série – l'idée de former des théories pour expliquer ce qu'il s'était passé vient de *Twin Peaks*”.³ Lindelof et son père étaient loin d'être les seuls dans ce cas : lors de sa première diffusion, *Twin Peaks* déclencha, aussi bien dans la presse que chez le public, un engouement analytique sans précédent à la télévision américaine (Bianculli 1992: 271). Pour l'essayiste Pacôme Thiellement, *Twin Peaks*

1 “We're gonna need to watch that again”.

2 DOCKTERMAN E., *Creators of Lost, Fargo, The Sopranos and Other Shows on How Twin Peaks Influenced Them*, <https://time.com/4769270/twin-peaks-lost-fargo-sopranos/>, consulté le 25/02/2020.

3 “I watched it repeatedly looking for clues, and debated the theories – the idea of forming theories to explain what happened was all born out of *Twin Peaks*”. Ma traduction. HIBBERD J., *Damon Lindelof reveals his 7 biggest popculture influences*, <https://ew.com/tv/2019/09/12/damon-lindelof-influences/>, consulté le 25/02/2020.

est effectivement la première série à devoir “impérativement être revue” (Thiellement 2018: 44-45).

Twin Peaks donne ainsi naissance à un type de série qu’on pourrait appeler la série à décodage⁴ et qui est devenu de plus en plus populaire à partir du milieu des années 1990 : on pense, entre autres, à *X-Files* (FOX, 1994-2002), *LOST* ou plus récemment *Westworld* (HBO, 2016-). Ces séries sont souvent comparées à des puzzles dont il faudrait assembler les pièces peu à peu,⁵ d’où la qualification “*puzzle box show*” employée par les critiques télévisuels américains⁶ et les utilisateurs de forums internet.⁷ Si, avant *Twin Peaks*, d’autres séries comme *Le Prisonnier* (ITV, 1967-1968) ou *Star Trek* (NBC, 1966-1969) étaient régulièrement revues par leurs fans, ces reVISIONNAGES n’avaient pas pour but de révéler de nouveaux éléments mais tenaient plutôt d’un plaisir spectatorial ; on revoyait pour refaire l’expérience d’une fiction appréciée. Avec *Twin Peaks*, le reVISIONNAGE devient un mode d’engagement ludique pour le public, qui se mue en détective inspectant inlassablement chaque épisode pour dévoiler la richesse de l’œuvre.

Cet article s’attachera d’abord à déterminer les facteurs contextuels mais aussi les mécanismes narratifs et esthétiques qui ont encouragé le public de *Twin Peaks* à l’aborder sous l’angle du décodage. Je tenterai par la suite de montrer que, si elle a bien aidé à populariser ce style narratif à la télévision, *Twin Peaks* fonctionne différemment des séries contemporaines à décodage. Enfin, il s’agira de comprendre

4 On préférera “à décodage”, qui signifie que ces séries invitent à cette activité, à “à decoder” qui sous-entendrait qu’il existe effectivement dans l’œuvre un code qui doit être déchiffré.

5 C’est le cas de Sarah Hatchuel ou Jason Mittell au sujet de *Lost* par exemple (Hatchuel 2013: 51 ; Mittell 2015: 40).

6 Un exemple parmi d’autres : HERSON K., *The biggest mystery on TV is how every show became a puzzle box*, <https://theoutline.com/post/7242/puzzle-box-television-shows-westworld-true-detective-the-good-place>, consulté le 23/07/2020.

7 Cette appellation ne semble cependant pas posséder de définition stable. Il s’agit vraisemblablement d’une variante du terme “*mystery box*” popularisé par J. J. Abrams dans une conférence Ted Talk éponyme de de 2007 (https://www.ted.com/talks/j_j_abrams_the_mystery_box, consulté le 23/07/2020). Les deux termes sont d’ailleurs généralement utilisés de manière interchangeable.

comment cette différence entre *Twin Peaks* et ses héritières découle en réalité du projet narratif et de la portée anagogique de la série.

Facteurs technologiques

“Vous imaginez si *Twin Peaks* était sortie avant les magnétoscopes ou internet ? Ça aurait été l’enfer!”⁸ (Jenkins 2013: 78) remarquait un fan de la série lors de la diffusion de la deuxième saison. Ces deux inventions ont en effet été propices à la réception de *Twin Peaks* comme série à décodage. D’abord, la démocratisation du magnétoscope permet d’extraire la série du flot ininterrompu de la diffusion télévisuelle. En offrant la possibilité de regarder la série selon ses propres règles – en revoyant une séquence en particulier, en la mettant en pause ou encore en ralentissant la bande – l’enregistrement permet au public de disséquer méticuleusement *Twin Peaks*. Il s’agit d’ailleurs d’un comportement encouragé par la chaîne ABC puisque le slogan du spot publicitaire diffusé la semaine précédant la diffusion du pilote était : “C’est une série à ne pas manquer et qu’il ne faut pas manquer d’enregistrer”⁹ (Collins 1992: 344). En second lieu, la popularisation des forums Usenet au début des années 1990, en particulier alt.tv.twin-peaks, permet au *fandom* de *Twin Peaks* de s’organiser, de partager des informations et de débattre pour formuler des théories¹⁰ sur la série¹¹ (Jenkins 2013: 77). Si les différents *posts* ne sont pas tous dédiés à la théorisation, cette dernière est néanmoins l’activité de prédilection des utilisateurs : les

8 “Can you imagine *Twin Peaks* coming out before VCRs or without the net? It would have been Hell!”. Ma traduction.

9 “It’s must-see, must-tape television”. Ma traduction.

10 Bien qu’il ne s’agisse pas à proprement parler d’un travail théorique, je conserve le terme “théorie” car il est utilisé par les fans et qu’il permet de distinguer cette activité de l’herméneutique. Il ne s’agit pas ici d’interpréter mais plutôt d’anticiper le récit ou bien de tenter d’en éclaircir les zones d’ombres. La théorisation est ainsi circonscrite à l’échelle de la diégèse et ne vise pas à produire une nouvelle couche de sens.

11 Henry Jenkins relève également une ambition encyclopédique chez les utilisateurs de ces forums : créations de listes, d’index, de banques d’images ou de sons, etc.

forums se dépeuplent après la résolution de l'enquête sur Laura Palmer et ne reprennent vie qu'avec l'arrivée du personnage de Windom Earle (ivi : 79) et donc le retour des mystères dans la narration de la série. Cette approche scrutatrice des fans de *Twin Peaks* est l'un des premiers exemples d'un bouleversement des pratiques faniques que Jason Mittell appelle le "*forensic fandom*" (Mittell 2015 : 79) et qui a atteint son paroxysme par la suite chez le public de *LOST* ou de *Battlestar Galactica* (SyFy, 2003-2007).

“Qui a tué Laura Palmer ?” : La poule aux œufs d'or de *Twin Peaks*

Cependant, la tendance au décodage du public de *Twin Peaks* n'est pas seulement la conséquence d'évolutions technologiques. Elle peut également s'expliquer par l'identité générique de la série. Si *Twin Peaks* n'est pas uniquement un récit policier,¹² c'est toutefois sous ce jour qu'elle apparaît d'abord dans son épisode pilote. Selon Tzvetan Todorov, le roman policier peut susciter deux formes d'intérêt auprès du lectorat (1971 : 14). Le suspense, associé au roman noir, va de la cause à l'effet et joue sur l'anticipation des événements à venir. Le roman noir diminue ainsi l'importance du mystère ou bien l'évacue complètement. À l'inverse, la curiosité, typique du roman policier classique que Todorov appelle "roman à énigme", va de l'effet à la cause : il s'agit, à partir d'indices, de retrouver le coupable et son motif. Selon Todorov, ces deux caractéristiques se trouvent réunies dans une troisième forme, dont je pense que *Twin Peaks* s'approche davantage, le roman à suspense. Dans celui-ci, "Il y a la curiosité, de savoir comment s'expliquent les événements déjà passés ; et il y a aussi le suspense : que va-t-il arriver aux personnages principaux ?" (ivi : 17). Un rapport interprétatif et anticipatif à l'œuvre est donc inscrit dans les fondamentaux du genre policier et c'est selon ces deux approches que le public de *Twin Peaks* analysait les différents indices que proposait la série (ou tout au moins, les éléments perçus comme des indices) : pour anticiper les événements à venir dans le récit et, surtout, pour

12 C'est également un *soap*, un récit fantastique, parfois une comédie, etc.

éclaircir le mystère de la mort de Laura Palmer.¹³ Le pilote de *Twin Peaks* semblait suggérer que la recherche de l'identité de l'assassin serait le sujet principal de la série car il s'ouvrait sur la découverte du corps de Laura Palmer et se focalisait sur l'enquête autour de sa mort. La campagne publicitaire d'ABC, qui plaçait en exergue la question "Qui a tué Laura Palmer ?", donnait également cette impression. Révéler le meurtrier n'était pourtant pas la préoccupation principale de David Lynch. Au contraire, la mort de Laura était pour lui un premier mystère autour duquel d'autres devaient se développer, comme des excroissances de celui-ci. Lynch le compare à une "poule aux œufs d'or".¹⁴ Tant que cette "poule" était en vie, ses œufs continueraient à nourrir le récit. Pour Lynch, il était donc totalement exclu d'y répondre, tout au moins pas avant la toute fin de la série. À l'inverse, Mark Frost affirme qu'il considérait qu'une réponse devait être fournie relativement rapidement au public (Thompson 2003 : 130). Pourtant, qu'ils en aient été conscients ou non, en plaçant cette interrogation au centre des attentes du public, créateurs et communicants s'engageaient implicitement à ce que la série y apporte une réponse ; ils semblaient promettre une chose : *Twin Peaks* serait un récit téléologique, comme le sont, en général, les histoires policières. Il était donc logique de la part du public de présupposer que les créateurs avaient semé dans la série des indices qu'il leur appartenait de déchiffrer. Sur ce point, Henry Jenkins a montré (2013 : 111) comment la présence d'une instance auctoriale possédant un contrôle total sur le contenu de la série était considérée, par les utilisateurs des forums, comme une condition *sine qua non* à l'activité exégétique : pour que les indices aient du sens, il fallait qu'ils aient été placés là volontairement. Le mystère inaugural de la série et sa promotion ont donc suscité une perception de sa narration qui encourageait le décodage, sans que la série soit nécessairement conçue pour que celui-ci porte ses fruits.

13 Ce n'est d'ailleurs qu'une fois ce premier mystère établi que Mark Frost et David Lynch ont trouvé l'inspiration pour écrire la série (Woods 2000 : 94).

14 IDATO M., *David Lynch on the return of Twin Peaks and why he will never make another film*, <https://www.smh.com.au/entertainment/tv-and-radio/david-lynch-on-the-return-of-twin-peaks-and-why-he-will-never-make-another-film-20170416-gvrlr60.html>, consulté le 23/07/2020.

Les séquences “mode d’emploi”

Toutefois, c’est au sein même de la série qu’on peut trouver ce qui a peut-être le plus encouragé le public à revoir *Twin Peaks* pour la décrypter. Il s’agit de séquences fonctionnant comme celle de *LOST* évoquée ci-avant : elles ont pour but de fournir une méthode pour regarder la série et suggèrent l’existence d’un sens caché sous la surface des images. On pourrait les qualifier de séquences “mode d’emploi”. La première saison de *Twin Peaks* comporte deux séquences de ce type.

La première se trouve dans le pilote et concerne la cassette vidéo trouvée dans la chambre de Laura montrant cette dernière, en compagnie de sa meilleure amie Donna Hayward (Lara Flynn Boyle) lors d’un pique-nique. L’agent spécial Dale Cooper (Kyle MacLachlan) la montre d’abord au petit ami de Laura, Bobby Briggs (Dana Ashbrook), comme outil de pression psychologique, puis, à Donna, afin qu’elle lui révèle qui tenait la caméra, ce qu’elle se refuse à faire. Ensuite, le shérif Truman (Michael Ontkean) et sa secrétaire Lucy Moran (Kimmy Robertson) annoncent à Cooper qu’ils viennent d’acquérir une information qui pourrait les aider à découvrir l’identité du caméraman car Lucy a surpris Bobby en train de parler avec un ami. Cooper l’arrête et affirme : “Ils ont dit que la personne que nous cherchons est un motard”.¹⁵ Stupéfaite, Lucy confirme. Cooper désigne l’écran où passe la vidéo qu’il met en pause. On aperçoit alors un reflet dans l’œil de Laura : celui d’une moto. La valeur métafictionnelle de la séquence est relativement limpide : l’enquêteur découvre un nouvel indice en scrutant un écran de télévision, soit, l’outil par lequel le public a accès à la fiction qu’il regarde. De plus, dans les trois scènes où l’on peut voir la vidéo, on compte au moins trois gros plans insistants¹⁶ sur le visage de Laura avant la révélation de Cooper : on nous démontre ainsi la

15 “They said the person we’re looking for is a biker”. Ma traduction.

16 Paul A. Woods explique que le montage de la série insiste, plus que de coutume à la télévision américaine, sur des objets, qu’ils soient signifiants ou non. Cette particularité technique accentue le sentiment que les décors de la série regorgent d’indices (Woods 2000: 101).

longueur d’avance de Cooper sur le public qui, a priori, n’a pas été capable de repérer la moto, malgré l’insistance de la mise en scène. La seconde séquence “mode d’emploi” a lieu dans le troisième épisode. Cooper raconte son fameux rêve de la Chambre rouge à Truman et Lucy, puis affirme : “Mon rêve est un code qui attend d’être déchiffré. Déchiffrer le code, résoudre le crime”.¹⁷ La suite de la saison confirme les dires de Cooper puisque les éléments de son rêve trouvent des échos dans la réalité du récit. C’est le cas d’éléments visuels de la séquence de la Chambre rouge : on retrouve, par exemple, les rideaux rouges dans la cabane de Jacques Renault (Walter Olkewicz). Les formules cryptiques prononcées par le Bras¹⁸ (Michael J. Anderson) lors du rêve de Cooper sont peu à peu explicités par l’enquête. Ainsi, “Là d’où nous venons, les oiseaux chantent une belle chanson et il y a toujours de la musique dans l’air”,¹⁹ annonce la chanson de Julee Cruise qui tourne en boucle dans la cabane de Jacques, mais aussi la découverte, par les enquêteurs, du mainate Waldo. De même, la phrase “C’est ma cousine”,²⁰ prononcé par le Bras en désignant Laura Palmer, fait allusion à l’arrivée de Maddy Ferguson (Sheryl Lee), cousine et sosie de Laura.

Là encore l’injonction lancée au public est claire : la série est présentée comme un code à déchiffrer. Le fait que, dans ces deux séquences, Cooper s’adresse à Lucy et au shérif Truman est un élément significatif. Dans la série, il est plusieurs fois fait allusion au fait que Lucy est fan d’un *soap opera* intitulé *Invitation to Love*. C’est le personnage de *Twin Peaks* qui incarne le plus une figure spectatorielle. Quant au shérif, c’est bien sûr lui qui doit mener l’enquête même s’il est pendu aux lèvres de Cooper, impressionné par l’in-

17 “My dream is a code waiting to be broken. Break the code, solve the crime”. Ma traduction.

18 Le personnage joué par Michael J. Anderson est d’abord crédité comme “L’Homme d’un autre endroit”, mais le seul nom qui lui est donné à l’intérieur de la diégèse est “Le Bras”. Je retiens donc cette appellation.

19 “Where we’re from the birds sing a pretty song and there’s always music in the air”. Ma traduction.

20 “She’s my cousin”. Ma traduction.

tellec et l'intuition de ce dernier. Ce duo atypique incarne ainsi les deux versants du spectateur de *Twin Peaks* : le spectateur de *soap* et l'enquêteur. Ces séquences annoncent donc à qui elles s'adressent. On trouve d'autres exemples de ce type dans la deuxième saison quand Cooper fait remarquer la pertinence des indices du Géant ou quand il rappelle, au moment de l'arrestation de Leland Palmer, que celui-ci s'est mis à danser compulsivement après la mort de sa fille, comme le Bras dans la Chambre rouge, et que ses cheveux avaient viré au blanc, comme ceux de Bob. Mais la séquence "mode d'emploi" la plus évidente se trouve dans le film *Fire Walk With Me* (Lynch, 1992).

Dans une scène célèbre au début de celui-ci, le directeur régional du FBI, Gordon Cole (David Lynch), montre aux agents Chet Desmond (Chris Isaak) et Sam Stanley (Kiefer Sutherland) la chorégraphie étrange d'une jeune femme, Lil (Kimberly Ann Cole). Par la suite, Desmond en fait l'exégèse à Stanley : chaque détail de la danse de Lil recèle en fait une signification qui a pour but de les aider dans leur enquête. Le sous-texte de la séquence est rendu encore plus explicite par la présence de Lynch, donc du cocréateur de la série et réalisateur du long métrage, dans le rôle de Gordon Cole : l'artiste indique au public que des éléments visuels ou verbaux de son film, qui vont d'abord lui apparaître comme étranges et déroutants – comme l'est généralement perçu le cinéma de Lynch –, ont un sens qu'il appartient au public de décrypter.

Ces séquences "mode d'emploi" ont donc, par leur mise en abyme de la narration de la série, signifié au public la nécessité du revisionnage et ont probablement participé à faire de *Twin Peaks* la première série à décodage, sans doute plus encore que les autres facteurs évoqués jusqu'ici. Il est intéressant de noter que ces séquences fonctionnent comme des messages codés avertissant de l'existence d'autres messages du même type. On peut y voir une forme de rite d'initiation spectatorial puisque le message qu'elles portent ne peut être compris que par un public à même de le décoder. Se faisant, ce dernier prouve qu'il est capable d'accomplir ce que les séquences "mode d'emploi" suggèrent. Ainsi *Twin Peaks* préparait, d'une certaine manière, son public à la future complexification narrative des

séries télévisées –²¹ dont le modèle le plus frappant est sans doute *LOST* – en même temps qu'elle en représentait le premier exemple. Pourtant, après examen des mécanismes narratifs des séries à décodage qui ont suivi *Twin Peaks*, il apparaît que des différences assez fondamentales existent entre ces séries et leur source d'inspiration. Pour le comprendre, il faut d'abord établir comment fonctionnent les séries modernes à décodage.

Les séries à décodages

Il est possible de diviser celles-ci en deux types : celles à décodage rétroactif et celles à décodage anticipatif. Dans les séries à décodage rétroactif, les éléments introduits par la série enrichissent rétroactivement les épisodes passés, ce que le revisionnage permet de constater. Les fans de *LOST* ont rapidement compris que cette série récompensait ainsi son revisionnage. Cet enrichissement rétroactif peut fonctionner de deux manières, qui ne sont pas incompatibles. Il peut dévoiler de nouvelles connexions entre les éléments du récit comme, par exemple, des liens entre des personnages.²² Il peut également changer le sens d'une séquence en en dévoilant une dimension insoupçonnée lors du premier visionnage.²³

Dans le cadre de séries à décodage anticipatif, comme *Westworld* ou *Mr. Robot* (USA, 2015-2019), le public, en revoyant les épisodes, peut essayer de deviner la suite de l'intrigue et anticiper ses *twists* narratifs. C'est un type de narration à double tranchant car si le public est trop habile ou si la série n'est pas assez subtile dans ses indices, le récit peut devenir prévisible. Ainsi, un des *twists* principaux de *Westworld* avait été prédit par les fans bien avant qu'il soit révélé à la fin de la première saison.

21 Cf. la notion de "Complex TV" définie par Jason Mittell (Mittell 2015).

22 On apprend ainsi dans la quatrième saison que deux des personnages principaux, Claire et Jack, ont le même père.

23 Toujours dans *LOST*, dans l'épisode "The Cost of Living" (S03E05) un passage s'attarde sur le fait que le personnage de Paolo se rend aux toilettes d'une base abandonnée sans que l'intérêt narratif de la séquence soit explicite. Par la suite, l'épisode "Exposé" (S03E14) révèle qu'il allait en fait chercher des diamants qu'il y avait cachés auparavant.

Twin Peaks, puzzle incomplet

Twin Peaks ne rentre véritablement dans aucune de ces deux catégories. Un visionnage dans le cadre d'un décodage rétroactif de *Twin Peaks* se révèle ainsi relativement infructueux car les séquences qui acquièrent un nouveau sens par ce procédé sont peu nombreuses. Les principales exceptions sont les transitions visuelles récurrentes sur les chutes d'eau, le feu de signalisation ou le ventilateur qui semblent d'abord être seulement destinées à instaurer l'ambiance de la série, mais sont progressivement reliées à des éléments de l'intrigue (principalement dans le film *Fire Walk With Me*) : le corps de Maddy est retrouvé en bas des chutes ; c'est sous le feu de signalisation que James a vu Laura pour la dernière fois et le ventilateur était allumé par Leland lorsqu'il s'apprêtait à violer sa fille.

De même, un décodage anticipatif de la série porte rarement ses fruits. Les séquences qui pourraient mener à un décodage anticipatif sont, en général, immédiatement rendues explicites. Par exemple, dans l'épisode 7 de la première saison, on peut voir Hank Jennings en possession d'un domino. Plus tard, dans le même épisode, Josie reçoit une enveloppe en contenant un. Aujourd'hui, la séquence s'arrêterait probablement là, laissant le spectateur établir le lien entre les deux personnages. Elle se poursuit pourtant avec un appel de Hank à Josie confirmant que c'est bien lui qui a envoyé le domino, ce qui efface les doutes qui pouvaient exister dans l'esprit du public. Certains indices du Géant ont bien une visée anticipative : sa phrase "Sans produits chimiques, il désigne"²⁴ pouvait être rattachée à Mike avant que sa vraie nature soit révélée car, dans l'épisode 3 de la deuxième saison, celui-ci explique devoir prendre un traitement médical contre ses absences. On pense également à "Vous avez oublié quelque chose"²⁵ qui évoquait immédiatement le message d'Audrey, perdu par Cooper. Les indices donnés par le Bras, eux, sont davantage opaques : difficile pour le public de deviner que, "Parfois, mes bras se tordent en arrière",²⁶ signifie que les

24 "Without chemicals, he points". Ma traduction.

25 "You forgot something". Ma traduction.

26 "Sometimes my arms bend back". Ma traduction.

bras de Laura étaient attachés dans son dos lors de son assassinat ou d'établir un lien entre la danse du Bras et celles de Leland. Il est quasiment impossible de relier de manière logique et rationnelle les indices proposés par la série à la signification qu'elle leur attribue, ce qui empêche donc d'anticiper les futurs développements de l'intrigue.

Cette particularité de *Twin Peaks* était annoncée par la célèbre séquence des jets de pierre de son troisième épisode. Dans celle-ci, Cooper demande à Lucy de passer en revue les noms des suspects pendant qu'il jette une pierre sur une bouteille en verre après chaque nom. Si la bouteille se brise, cela signifie, selon lui, que la personne est bien liée à l'affaire. Cooper justifie cette méthode par sa possession d'une technique de déduction acquise après un rêve sur le Tibet et qui repose sur "la coordination corps-esprit agissant en harmonie avec les plus profonds niveaux d'intuition".²⁷ Ce n'est que lors d'un second visionnage²⁸ de la série que cette séquence peut apparaître elle aussi comme une séquence "mode d'emploi" (on note encore une fois la présence de Lucy et du shérif) : le public se voyait prévenu que la série devait être décodée selon une approche intuitive qui était celle de Cooper. Il faudrait donc décoder *Twin Peaks* en établissant des connexions entre des éléments qui ne présentent pas nécessairement de liens causaux afin de créer du sens. Toutefois, ce sens est difficile à saisir, tant les indices fournis par *Twin Peaks* sont équivoques. Si de nouvelles connexions peuvent apparaître lors du visionnage, celles-ci participent finalement à épaissir les mystères de la série. Prenant l'exemple des messages cryptiques des entités des loges à destination de Cooper, J. P. Telotte remarque que ceux-ci font miroiter des réponses mais ne les donnent que rarement, à la grande frustration du public (1992: 16). Ce constat pourrait s'appliquer à la série dans son intégralité : *Twin Peaks* promet des réponses mais n'en donne que très peu. L'indice le plus connu

27 "Mind-body coordination in cooperation with the deepest levels of intuition". Ma traduction.

28 Lors du premier visionnage, cette séquence ne semble avoir qu'une valeur récapitulative : elle permet de rappeler au public le nom et le visage d'un grand nombre de personnages.

du géant, “Les hiboux ne sont pas ce qu’ils semblent”,²⁹ en est un bon exemple. En revoyant la série, on constatera, par exemple, que quand Donna évoque les rêves visionnaires de Laura et de sa mère à James (S1 E05), un hibou apparaît ; que quand les enquêteurs prennent un thé chez la Femme à La Bûche, celle-ci leur annonce que les hiboux ne les verront pas ici (S1 E06), ou encore qu’une vision étrange semble associer Bob aux hiboux après la mort de Leland (S2 E09). En rapprochant ces éléments, de nombreux fans ont commencé à échafauder des théories. Cependant, *Twin Peaks* ne confirme ou n’infirmes aucune de ces théories car elle ne révèle jamais ce que sont véritablement les hiboux. Cet exemple est symptomatique du fonctionnement de la série jusque dans sa troisième saison qui laisse entrevoir la possibilité d’une résolution grâce à l’apparent climax narratif de son pénultième épisode,³⁰ avant d’opter pour une fin en suspension dans un dernier épisode énigmatique. La série se caractérise ainsi par une irrésolution persistante contre laquelle bute la quête de sens du public. Autrement dit, dans *Twin Peaks*, on aura beau tenter de reconstituer le puzzle à partir des pièces dont on dispose, il en manquera toujours une.³¹ Il est d’ailleurs intéressant de noter que le seul puzzle aperçu dans *Twin Peaks* est celui laissé par Thomas Eckhardt à Andrew Packard et qu’il se révèle être un piège mortel. S’il s’agit d’une coïncidence, puisque l’appellation “*puzzle box show*” n’était pas encore populaire lors de la diffusion de *Twin Peaks*, cette séquence peut néanmoins se lire comme un commentaire sur le décodage des séries : les puzzles sont un piège. Mais alors, pourquoi encourager à décoder la série si ce décodage n’a une visée ni rétroactive, ni anticipative ?

.....
29 “The owls are not what they seem”.

30 On note d’ailleurs dans cet épisode l’une des rares scènes à valeur d’exposition sur l’un des mystères de la série : le monologue de Gordon Cole à propos de l’entité Judy.

31 La nature impénétrable de *Twin Peaks* est rentrée dans la culture populaire. Dans l’avant-dernier épisode de la série *The Good Place* (NBC, 2016-2020), qui est d’ailleurs une série “puzzle”, les héros pénètrent dans l’après-vie et se voient offert tout ce qu’ils ont toujours souhaité, par exemple des pilules permettant de “complètement comprendre le sens de *Twin Peaks*”.

Décoder la Rose bleue

On peut trouver une réponse à cette question dans la séquence “mode d’emploi” de *Fire Walk With Me* évoquée ci-avant. En effet, si Chet Desmond explicite chaque élément de la danse de Lil à Sam Stanley, il se refuse néanmoins à lui expliquer la signification de la rose bleue accrochée à sa robe. Cette fleur signale les affaires “rose bleue” de Gordon Cole, mais sa signification est réservée aux initiés. On apprend dans le film que le meurtre de Laura Palmer est l’une de ces affaires. L’enquête sur la mort de Laura étant le sujet principal du récit, on comprend par synecdoque que la série elle-même est une “affaire rose bleue”. La rose est liée à la symbolique du secret (Thiellement 2018 : 32-33). Par sa couleur bleue, impossible dans la nature, la rose bleue de *Twin Peaks* connote l’inexplicable, le mystère.³² Grâce à cette scène David Lynch/Gordon Cole signifie, à travers un code, que l’affaire/la série contient un mystère que doit résoudre l’enquêteur/le public. Par ce symbole, *Twin Peaks* place son public face à la nature profondément philosophique du genre policier puisque, selon Umberto Eco, “Tout polar est un traité métaphysique car il pose la question : Qui a commis la faute ?” (Pailler 2006 : 7). C’est la contemplation de ce mystère métaphysique que vise le décodage.

Parce qu’elle place ce mystère, symbolisé par la rose bleue, en étape ultime de l’exégèse, *Twin Peaks* encourage un décodage qui n’est ni anticipatif, ni rétroactif mais d’un troisième type : un décodage herméneutique. Le public est donc invité à interpréter les indices de la série comme des symboles pour en dégager la portée analogique. Ce type de décodage peut avoir un effet anticipatif mais ce n’est pas son but premier ; quand cela se produit, cela confirme plutôt la cohérence thématique de l’œuvre.³³ Cette confrontation

.....
32 Ce que confirment les origines de la Blue Rose Task Force tel qu’Albert les expose à Tammy dans l’épisode 12 de la troisième saison.

33 Tim Lucas avait su anticiper l’arrivée des doubles maléfiques (*doppelgänger*) dans la conclusion de la deuxième saison avec son analyse du motif de la gémellité dans les premiers plans de la série pour le magazine *Video Watchdog* (Bianculli 1992 : 271).

au mystère a également une autre utilité car elle permet au public de *Twin Peaks* de contribuer à son ambition narrative en jouant un rôle dans la création d'une histoire sans fin. Pour le comprendre, il faut s'attarder sur la manière dont les mystères sont utilisés dans la narration de *Twin Peaks*.

L'histoire sans fin

Twin Peaks est la matrice des séries à mystère, ou plutôt des séries feuilletonnantes à mystères car c'est là que réside un autre de ses apports aux séries télévisées américaines.³⁴ Chaque épisode de *La Quatrième dimension*³⁵ (CBS, 1959-1964) repose sur un mystère mais celui-ci est résolu, au moins en partie, en fin d'épisode. *Le Prisonnier*³⁶ comporte un mystère central, l'identité du Numéro 1, mais celui-ci n'est ni alimenté, ni complexifié à chaque épisode : il est présenté dans le premier et trouve sa réponse ambiguë et allégorique dans le dernier ; rien dans l'intervalle ne vient l'approfondir. *Twin Peaks* complexifie le mystère à la télévision en y ajoutant la narration feuilletonnante, popularisée en *prime time*³⁷ par *Dallas*

34 En effet, si les mystères étaient déjà un moteur narratif chez des séries antérieures à *Twin Peaks*, comme par exemple *Les Envahisseurs* (ABC, 1967-1968) ou *Le Prisonnier*, il s'agissait de séries à la narration formulaire.

35 À la différence d'anthologies comme *Playhouse 90* (CBS, 1956-1960), qui rassemblait dans un même programme des *teleplays* aux sujets hétéroclites et écrits par différents dramaturges, *La Quatrième Dimension*, du fait de la continuité stylistique, narrative et thématique qui existe entre ses épisodes est bien à considérer comme une série. Aux États-Unis, elle est d'ailleurs désignée par le terme "anthology series".

36 Si l'inclusion d'une série britannique dans un corpus de séries américaines peut surprendre, il faut rappeler que *Le Prisonnier*, série très populaire lors de sa diffusion aux États-Unis, a eu une influence majeure sur le travail de Frost (Bushman 2020: 20).

37 Le distinguo entre la diffusion en journée (*day time*) et en soirée (*prime time*) est important. En effet, si le feuilletonnant est depuis longtemps présent dans les *soaps* diffusés en journée, il ne commence à acquérir une valeur légitimante que lorsque son usage se généralise en *prime time*, à la fin des années 70, notamment grâce au concept de "Quality TV" (Levine, Z. Newman 2012: 82-88). Jason Mittell a d'ailleurs montré qu'il existe des différences fondamentales entre le feuilleton-

(CBS, 1978-1991) et surtout légitimée au début des années 1980 par *Capitaine Furillo* (NBC, 1981-1987). Les mystères, qui sont le moteur de *Twin Peaks* comme le relevait sans grande subtilité son titre français *Mystères à Twin Peaks*, trouvent dans le feuilletonnant un espace pour se développer et s'épaissir d'une manière qui était jusque-là impensable dans le cadre de types de narration moins ouverts.

Twin Peaks est donc la première série à devoir se poser une question cruciale : comment résoudre un mystère dans lequel le public s'est investi, un mystère qui a été étendu et densifié sur un grand nombre d'épisodes et qui a donc nécessairement engendré des attentes plus grandes qu'un mystère présenté et résolu au sein d'un même épisode ? Un précédent serait le "Qui a tiré sur J. R. ?" de *Dallas* mais il s'agit d'une question posée sur quatre épisodes, pas de la question fondamentale sur laquelle repose la série. Si l'obligation de révéler l'identité de l'assassin de Laura reste une expérience amère pour Lynch, la résolution de ce mystère m'apparaît pourtant comme l'un des plus grands accomplissements de *Twin Peaks*. C'est la résolution ultime d'une intrigue policière puisqu'elle désamorce le problème inhérent à ce genre, c'est-à-dire la dissipation du mystère. Dans sa nouvelle "Abenhacan el Bokhari mort dans son labyrinthe", Borges décrit comme suit les pensées de son héros, sur le point d'obtenir la solution à un mystère qui l'obsède : "Dunraven, expert en romans policiers, pensait que la solution du mystère était toujours inférieure au mystère lui-même. Le mystère relève du surnaturel et même du divin ; la solution, de la prestidigitation" (Borges 1962: 165). La solution au mystère aboutit à un anti-climax qui dissipe la tension de théorisation engendrée par ce mystère dans la narration et donc l'énergie investie par le public.

Or, si en résolvant le meurtre de Laura, *Twin Peaks* dissipe un mystère, c'est pour en révéler un autre, encore plus imposant, autour duquel elle se reconfigure : Laura a été assassinée par son père mais on apprend surtout que celui-ci était possédé par un esprit, Bob. Bob, d'autres esprits et les espaces où ils transitent deviendront le moteur narratif principal de *Twin Peaks*, en particulier dans la

.....
nant des "daytime soaps" et celui des "prime time soaps" (2015: 234-243).

troisième saison. Cette technique est à nouveau utilisée, quand, au moment où le personnage de Bob semble perdre de son aura, la série révèle l'existence d'une entité encore plus inquiétante – et semble-t-il omnipotente – nommée Judy qui est associée à la mère de Laura, Sarah. Pour Kristin Thompson, ce refus de la résolution est l'une des caractéristiques narratives de *Twin Peaks*, qui propose un *twist* à chaque fois qu'une intrigue semble se conclure là où, par convention, les séries feuilletonnantes de *prime time* doivent périodiquement proposer des résolutions (2003: 133). Cette analyse est cohérente avec les ambitions narratives de Lynch qui explique être passionné par la possibilité de raconter une histoire sans fin, possibilité qu'offre la forme sérielle.³⁸

L'histoire sans fin, c'est précisément l'effet que *Twin Peaks* produit par son irrésolution persistante parce qu'elle conserve obstinément des béances – y compris lorsqu'on lui donne l'occasion de se conclure comme cela aurait pu être le cas avec la troisième saison – et parce que, quand elle résout un mystère, elle ouvre toujours sur autre chose.³⁹ Par conséquent, son décodage ne s'achève jamais véritablement.⁴⁰ C'est donc en la revoyant pour procéder à ce décodage herméneutique que la série devient pour son public une

38 *Stuff* (anonyme), *Twin Peaks creator David Lynch says killer reveal killed the original series*, <https://www.stuff.co.nz/entertainment/tv-radio/92373859/twin-peaks-creator-david-lynch-says-killer-reveal-killed-the-original-series>, consulté le 23/07/2020.

39 En ce sens, *Twin Peaks* entretient indéfiniment l'effet poétique que Raphaël Baroni appelle la tension narrative, c'est-à-dire "le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception" (Baroni 2007: 18), car elle encourage cette attente sans jamais la satisfaire totalement.

40 On retrouve ce fonctionnement dans les œuvres post-*Twin Peaks* de Lynch, plus précisément dans le triptyque californien formé par *Lost Highway* (1996), *Mulholland Drive* (2001) et *Inland Empire* (2006), comme si Lynch avait souhaité appliquer au cinéma ce qu'il a appris à la télévision. Ces films, par leur narration elliptique et leur nature irrésolue, sont également des histoires qui ne s'arrêtent pas. Par ailleurs, la durée des premiers montages de *Eraserhead* (1977), *Dune* (1982) et *Blue Velvet* (1986), qui avoisinaient tous les cinq heures, suggère que Lynch était, dès le début de sa carrière, à la recherche d'une forme lui permettant de déployer cette ambition narrative.

enquête éternelle et donc une histoire sans fin, car le mystère de la Rose Bleue ne saurait être résolu. *Twin Peaks* déjoue ainsi la nature téléologique de l'histoire policière en faisant de l'acte de décodage de la série sa propre fin, sa propre raison d'être.

Conclusion

En donnant naissance à la série à décodage, en encourageant le re-visionnage, *Twin Peaks* a permis aux séries télévisées d'être considérées non plus comme des divertissements éphémères, mais comme des œuvres complexes nécessitant un véritable investissement de la part de leur public. Sur cette question, l'héritage de *Twin Peaks* est paradoxal puisque, si elle est citée comme leur source d'inspiration, elle fonctionne en fait différemment de ses héritières. Ces dernières encouragent leur décodage à la façon d'un puzzle, là où *Twin Peaks* ne pose pas, comme objectif du décodage, la reconstruction de son intrigue et n'offre pas de résolution validant ou invalidant le résultat de ce décodage. Au contraire, *Twin Peaks* nous encourage à nous confronter au mystère. La série se conclut d'ailleurs sur un ultime mystère : sa dernière image montre Laura Palmer chuchotant un secret à l'oreille de Dale Cooper. Ce secret, le public n'y a pas accès mais s'acharne à le découvrir, de visionnages en re-visionnages, pour toujours voir ses exégèses buter contre le mystère insoluble de *Twin Peaks*, rose bleue de la télévision.

BIBLIOGRAPHIE

- BARONI R. (2007), *La Tension narrative : Suspense, curiosité et surprise*, Seuil, Paris.
- BIANCULLI D. (1992), *Teletiteracy: Taking Television Seriously*, Continuum, New York.
- BORGES J. L. (1962), *L'Aleph*, Gallimard, Paris.
- BUSHMAN D. (2020), *Conversations with Mark Frost*, Fayetteville Mafia Press, Columbus.
- COLLINS J. (1992), "Postmodernism and Television", dans ALLEN R. C. (éd.), *Channels of Discourse, Reassembled, Television and Contemporary Criticism*, Routledge, New York-Londres, pp. 327-353.
- HATCHUEL S. (2013), *LOST, fiction vitale*, Paris, PUF.
- JENKINS H. (2013), *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, Routledge, New York-Londres.
- LEVINE E., Z. NEWMAN M. (2012), *Legitimizing Television*, Routledge, New York-Londres.
- MITTELL J. (2015), *Complex TV*, New York University Press, New York.
- PAILLER C. (2006), "Fragments d'une enquête", dans *Caravelle, La ville et le détective en Amérique latine*, n°87, pp. 7-14.
- TELOTTE J. P. (1995), "Dis-order of Things in Twin Peaks", dans LOWERY D. (éd.), *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, Wayne State University Press, Detroit, pp. 160-172.
- THIELLEMENT P. (2018), *Trois essais sur Twin Peaks*, Presses Universitaires de France, Paris.
- THOMPSON K. (2003), *Storytelling in Film and Television*, Harvard University Press, Cambridge.
- TODOROV T. (1971), *Poétique de la prose*, Seuil, Paris.
- WOODS P. A. (2000), *Weirdsville USA: The Obsessive Universe of David Lynch*, Plexus, Londres.

SITOGRAFIE

- ABRAMS J. J., *The Mystery Box*, https://www.ted.com/talks/j_j_abrams_the_mystery_box, consulté le 23/07/2020.
- DOCKTERMAN E., *Creators of Lost, Fargo, The Sopranos and Other Shows on How Twin Peaks Influenced Them*, <https://time.com/4769270/twin-peaks-lost-fargo-sopranos/>, consulté le 23/07/2020.
- HERSON K., *The biggest mystery on TV is how every show became a puzzle box*, <https://theoutline.com/post/7242/puzzle-box-television-shows-westworld-true-detective-the-good-place>, consulté le 23/07/2020.
- HIBBERD J., *Damon Lindelof reveals his 7 biggest popculture influences*, <https://ew.com/tv/2019/09/12/damon-lindelof-influences/>, consulté le 23/07/2020.
- IDATO M., *David Lynch on the return of Twin Peaks and why he will never make another film*, <https://www.smh.com.au/entertainment/tv-and-radio/david-lynch-on-the-return-of-twin-peaks-and-why-he-will-never-make-another-film-20170416-gv1r60.html>, consulté le 23/07/2020.
- Stuff (anonyme), *Twin Peaks creator David Lynch says killer reveal killed the original series*, <https://www.stuff.co.nz/entertainment/tv-radio/92373859/twin-peaks-creator-david-lynch-says-killer-reveal-killed-the-original-series>, consulté le 23/07/2020.