

Revoir *Twin Peaks* 2011

Pierre Barrette

Numéro 153, septembre 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65073ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Barrette, P. (2011). Revoir *Twin Peaks* 2011. *24 images*, (153), 50–51.

REVOIR *TWIN PEAKS* 2011

par Pierre Barrette

QUAND *TWIN PEAKS*, LA SÉRIE, COMMENCE À ÊTRE DIFFUSÉ LE 8 AVRIL 1990 SUR LE RÉSEAU ABC, les émissions les plus regardées du petit écran américain sont des sitcoms telles *Cheers* et *Roseanne*. Dans le milieu de la critique et celui du public « averti », on parle toutefois de plus en plus d'un second âge d'or de la fiction télévisée, dont les fleurons ont pour titres *Hill Street Blues*, qui vient de se terminer, *Northern Exposure* et *Thirtysomething*. C'est peut-être ce renouveau – timide mais significatif – de la série traditionnelle qui a préparé la voie au monument d'étrangeté et d'humour noir que constitue le premier effort – et le seul, car les autres ont échoué¹ – de David Lynch pour investir le terrain de la fiction télévisée. Vingt ans plus tard, que reste-t-il de cette série-culte, que d'aucuns considèrent comme l'un des sommets de la production télévisuelle, tous genres et pays confondus ? Il ne s'agit pas tant pour nous de poser la question de la valeur artistique intrinsèque de l'œuvre – de cela, peu de gens doutent – que de tenter de saisir son originalité à l'époque et de comprendre le rôle qu'elle a pu jouer dans la transformation du paysage médiatique états-unien. Celui de la télévision, bien entendu, mais de manière plus fine et plus complexe, celui des rapports souvent conflictuels entre cinéma et petit écran. Car ce que nous montrent les développements récents du phénomène de la « série de qualité », ce sont ni plus moins les fruits d'une conception radicalement différente de la télévision, qui doit beaucoup au créateur de *Blue Velvet*.

UN CINÉASTE PERDU DANS LE WASTELAND DE LA TÉLÉVISION

Pendant très longtemps, la télévision a été pour les réalisateurs de cinéma américains un repoussoir complet. En fait, comme le démontre le trajet de cinéastes comme Arthur Penn ou Robert Altman, s'il est une génération de réalisateurs (celle qui a commencé à travailler dans les années 1950 à Hollywood) active aussi bien pour le petit que pour le grand écran, c'est toujours dans le même sens que s'effectuait le transit : de la télévision – où ils faisaient leurs classes, selon l'expression consacrée – vers le cinéma. Pourtant, dans la mesure où les grands studios les ont engagés rapidement dans la production de milliers d'heures de télévision, on peut difficilement mettre sur le compte des techniques de réalisation différentes cette étanchéité entre les deux médias ; ce qu'on produit pour le petit écran et que l'on nomme *serial show* dès le milieu de la décennie, ce sont en fait des films, tournés sur pellicule et qui requièrent le même genre de logistique générale que les œuvres de cinéma, quoique impliquant de plus faibles coûts (un peu sur le modèle de la série B, en fait). L'explication tient davantage à un ensemble de facteurs socioculturels, dont le moindre n'est pas le maigre taux de légitimité dont bénéficie la télévision à

une époque où un certain cinéma américain commence à acquérir – sous l'impulsion de la critique française, notamment – ses premières lettres de noblesse. L'aspect sériel, formaté et anonyme de la fiction dramatique produite par les grands réseaux n'est bien sûr pas étranger à cette réputation à une époque où la notion « d'auteur » devient de plus en plus importante.

Durant les années 1970 et 1980, plusieurs grands réalisateurs de cinéma (Martin Scorsese, notamment) ont travaillé indirectement pour la télévision en réalisant des messages publicitaires ou, plus sporadiquement, des documentaires, mais Lynch est le premier des auteurs « consacrés » à s'atteler à la tâche de concevoir et de réaliser une série dramatique entière. Contrairement à beaucoup d'exemples d'œuvres télévisuelles associées à la tradition de la qualité, Lynch ne fait rien dans *Twin Peaks* pour adopter un format qui se distinguerait trop nettement *a priori* de la production télévisuelle habituelle ; il opte plutôt pour un genre on ne peut plus traditionnel, le policier, qu'il traite délibérément en fonction des codes d'un autre genre, le *soap opera*, créant de la sorte une production hybride qui à la fois tient compte de l'horizon d'attente classique du téléspectateur et travaille habilement à le déjouer. Ainsi, il affecte la structure nar-

rative de chaque épisode d'une très grande « ouverture » – caractéristique du *soap* –, ce qui lui permet de développer une intrigue policière complexe, s'étirant sur deux saisons entières plutôt que l'habituelle unité minimale que constitue l'épisode hebdomadaire.

Le résultat est une série télévisuelle au sens plein du terme, qui tisse avec de nombreuses autres émissions des liens intertextuels complexes (notamment *Peyton Place*, qui a servi d'inspiration au modèle de la petite ville américaine typique « formatée » pour la télévision). Mais la grande innovation de Lynch, c'est d'avoir réussi à « nourrir » ce cadre générique immédiatement reconnaissable d'éléments qui jusque-là étaient le propre d'un certain cinéma d'auteur : un travail stylistique audacieux, un grand soin apporté à la bande sonore, une direction d'acteurs originale, un mélange inusité des genres et des tonalités, ainsi qu'une attitude réflexive qui caractérise autant l'histoire elle-même – voir la mise en abyme d'un vrai *soap* que les personnages de l'émission regardent et qui agit comme un commentaire sur le déroulement du récit premier – que son humour très particulier, propice à de multiples effets de distanciation. C'était probablement un peu trop, tant pour les responsables du réseau que pour le public, qui

ne suivirent pas Lynch au-delà des deux saisons originales. Comme toutes les œuvres importantes, *Twin Peaks* était probablement en avance sur son temps ; mais il est fascinant de constater dans quelle mesure l'histoire a donné raison à son créateur.

L'HÉRITAGE DE TWIN PEAKS

Lorsque l'on observe les dramatiques récentes qui ont le plus contribué de façon importante au renouveau du genre ces dernières années – *The Sopranos*, *Six Feet Under*, *Deadwood* ou *Mad Men* –, on est en effet vite en mesure de constater tout ce qu'elles doivent à l'esprit de *Twin Peaks*. Il n'est pas suffisant de dire que ces séries sont de grande qualité ; c'est leur caractère proprement cinématographique qui les distingue, même lorsque aucun « cinéaste » d'envergure n'est impliqué dans le projet. *The Sopranos*, c'est la grande tradition du film de gangsters, vu par la lorgnette – plus intimiste, plus psychologique – du petit écran ; *Six Feet Under*, c'est la chronique familiale revisitée dans l'esprit du cinéma moderne ; *Deadwood*, c'est le western sans le mythe, etc. Le cas de *Mad Men* est encore plus intéressant : en se tournant vers le monde de la publicité – celui des grandes agences ayant pignon sur Madison Avenue à New York

durant les années 1960 – les auteurs de la série mettent en relief le rôle de « censeurs » joué par les importantes entreprises engagées dans le financement de la télévision privée, abordant du même coup les rapports contradictoires, souvent conflictuels mais nécessaires aujourd'hui de la « création » et du capital. Ce faisant, ils tendent à réfléchir leur propre position institutionnelle dans la mesure où ils proposent un produit « artistique » au sein d'un marché qui offre surtout des produits formatés. Quand on sait que les séries produites pour le compte des chaînes câblées – tel *Mad Men*, diffusé sur AMC – bénéficient d'une liberté de création qui résulte pour une bonne part de leur moins grande dépendance de commandes directes (donc de la publicité), il devient possible de lire dans la trame même de l'émission une sorte de discours en miroir, une « défense et illustration » de la créativité contre la pression des grandes compagnies.

David Lynch, déjà cinéaste majeur à la fin des années 1980, a donc contribué à faire en sorte que les cinéphiles, peu enclins à s'intéresser à une offre télévisuelle jugée généralement peu captivante (le plus souvent avec raison), reconnaissent le potentiel du médium et acquièrent par rapport au genre

de la série des attentes nouvelles. Il l'a fait à une époque et dans un système qui ne privilégiaient pas – beaucoup s'en faut – le type d'originalité dont il est capable et dans un contexte où les modes de visionnement disponibles – le DVD n'existait pas encore – défavorisaient nettement les choix narratifs audacieux opérés par les scénaristes. La résonance dont profite l'œuvre-culte – réputation qu'a acquise la série dès la fin de sa première diffusion – a certainement contribué par ailleurs à ouvrir les yeux des producteurs et des responsables des chaînes sur l'existence d'un public au goût plus « sophistiqué », peut-être pas très nombreux mais auquel une offre ultra-ciblée au moyen du câble et d'une diffusion sur des supports matériels permettrait de rentabiliser l'opération. Le rôle de *Twin Peaks* fut donc celui d'un médiateur : pour qu'une institution généralement frileuse s'ouvre tout à coup à la différence et qu'un public cinéophile se tourne vers le petit écran, il fallait le travail d'un visionnaire, capable de mettre au service du médium le plus puissant de l'époque les subtilités du septième art. ■

1. *Mulholland Drive*, qui était le pilote d'une série en développement, a été recyclé avec succès par Lynch pour une sortie sur grand écran quand le projet a été abandonné par ABC qui y avait déjà investi sept millions de dollars.



Illustration : Paul Martin