

Twin Peaks

Quel héritage pour la télévision 20 ans après ?

Séverine Barthes

Les relations de David Lynch avec la télévision n'ont jamais été simples : à part *Twin Peaks*, qui peut citer une autre de ses séries ? Quasiment personne, alors que le cinéaste n'a pas limité ses incursions télévisuelles aux aventures de Laura Palmer et Dale Cooper. Et pourtant, *Twin Peaks* n'a pas été, d'un point de vue commercial, ce qu'on peut appeler un succès. Cette série déjoue tous les rouages habituels de la production d'une série de *network*, surtout au début des années 1990, période lors de laquelle les chaînes du câble et du satellite ne produisent guère de fictions.

L'idée de *Twin Peaks* vient d'un échec : David Lynch, associé au scénariste Mark Frost, souhaitait adapter au cinéma un roman narrant la vie de Marilyn Monroe. Le projet n'aboutit pas, mais les deux auteurs imaginent une ville, Twin Peaks, située au bord d'un lac, et en dessinent les plans. Avec ces seuls éléments et l'idée d'un meurtre mystérieux, ils convainquent ABC de financer un pilote, pour 4 millions de dollars, mais la chaîne impose un certain nombre de précautions : les cadres de la chaîne demandent notamment aux deux auteurs de tourner une fin additionnelle à l'histoire dès le pilote, afin de pouvoir remonter le tout en un film indépendant exploitable en Europe. Après avoir vu le pilote, Robert Iger arrive à convaincre les autres responsables de la chaîne de financer la série et ABC commande sept épisodes, pour 1,1 million de dollars l'unité, nombre d'épisodes qui ne correspond à aucun schéma de production habituel (une saison de série de *network* à cette époque compte de 22 à 25 épisodes, une demi-saison commandée en remplacement par une chaîne compte 13 épisodes). Cette décision s'explique par un fait simple : commander si peu d'épisodes permet de laisser la porte ouverte à une diffusion en minisérie.

La diffusion de la première saison balaie les doutes de la chaîne et une Peaksmania s'empare rapidement du public. Les images de Sheryl Lee, dans son suaire de film plastique, découverte sur les rives du lac,

La télévision américaine compte quatre grands types de chaînes : les *networks* ; les chaînes locales ; le câble et le satellite ; et les chaînes Premium. La nécessité de chaînes locales s'explique aisément par l'étendue du pays sur plusieurs fuseaux horaires et la segmentation des marchés publicitaires, les annonceurs n'étant pas tous nationaux. Ces chaînes locales s'affilient à des *networks*, qui sont des centrales de programmes qui fournissent aux chaînes locales qui ont signé un contrat avec eux plusieurs heures de programmes par jour (quelques heures l'après-midi pour les *soaps* par exemple, et les programmes de *prime-time* notamment). Ce sont ces *networks* qui sont connus en Europe : ABC, CBS, NBC ou encore FOX. Ces deux types de chaîne sont entièrement financés par la publicité (environ 18 minutes par heure de diffusion).

La logique est différente pour les chaînes Premium et celles du câble et du satellite. Ces dernières sont accessibles par des abonnements à des bouquets et elles complètent leurs revenus par la publicité. Quant aux chaînes Premium, elles ne sont financées que par des abonnements spécifiques, beaucoup plus onéreux. Les chaînes Premium américaines les plus connues actuellement sont HBO et Showtime (cette dernière produisant *Damages* ou *Dexter*).

Séverine Barthes est docteur de l'université Paris-Sorbonne et enseignant-chercheur au CELSA-École des hautes études en sciences de l'information et de la communication.

bouleversent les personnages et les téléspectateurs ; les rêves de Dale Cooper, enquêteur du FBI chargé de l'affaire, intriguent le public et proposent une image à contre-courant des représentations habituelles du héros policier. Cependant, les commentateurs, après la diffusion du pilote, n'étaient pas tous aussi optimistes : les analystes des médias pointaient l'aspect résolument non commercial de la série et la difficulté du public à retrouver ses repères. Mais les avis des critiques furent dithyrambiques et, durant la première saison, les audiences augmentèrent d'un épisode à l'autre, en vertu du *water cooler effect*, principe selon lequel les gens parlent le lendemain des programmes qu'ils ont vus la veille autour de la fontaine d'eau fraîche (ou, en Europe, de la machine à café). La chaîne annonce alors la commande d'une seconde saison, davantage dans les standards économiques puisqu'elle compte 22 épisodes. Au début, le phénomène *Twin Peaks* se poursuit, mais les cadres de la chaîne prennent peur : et si David Lynch ne révélait jamais l'identité de l'assassin de Laura Palmer ? Ils poussent donc les scénaristes à mettre un terme au mystère qui tient en haleine le public depuis de longs mois et, lors du 15^e épisode, il est résolu. À partir de ce moment, où la tension tombe, et à cause de multiples problèmes de diffusion – la guerre du Golfe perturbe en effet les grilles de programmation et ABC tente d'enrayer la chute en déplaçant la série de case en case –, les audiences baissent d'un coup (alors que la série était l'un des programmes les plus regardés en 1990, elle est placée en 85^e position d'audience dès le 16^e épisode de la seconde saison) et la série se perd, puisque l'enjeu a changé : de série policière décalée et intrigante, elle est devenue un *Columbo* onirique et mystique – rappelons que les épisodes de *Columbo* commencent par le visionnage du meurtre et que le public connaît donc dès le début l'identité du tueur, la seule question étant de savoir si le lieutenant Columbo dépassera les apparences et démasquera l'assassin. Les frictions qui existaient entre D. Lynch, qui voulait indéfiniment retarder la révélation et décrire la ville et les interactions entre les personnages à travers la tension irrésolue du meurtre de Laura, et M. Frost qui pensait que le duo devait au public la vérité, se ravivent sans doute du fait de la situation. Les deux hommes prennent peu à peu de la distance dans la conduite du projet, qui ne tenait en réalité que grâce à la vision de ces deux auteurs.

Les analystes des médias, nous l'avons dit, ont souvent pointé l'aspect résolument non commercial du programme et, par bien des points, ils n'avaient pas tort. Une série comptant une trentaine d'épisodes seulement ne peut en effet être qualifiée de réussite industrielle. Mais ce qui fait l'intérêt de *Twin Peaks* réside dans une certaine alliance du médium télévisuel et de la cinéphilie. L'intertextualité, souvent



© Lynch/Frost Productions

soulignée, du programme proposé par D. Lynch n'est pas en soi une innovation – une série comme *St Elsewhere*, dans les années 1980, avait déjà institué des jeux de ce type avec son public –, mais sa généralisation et sa concentration sur des références cinématographiques, au premier chef desquelles Alfred Hitchcock et Otto Preminger, donnent une nouvelle ampleur au phénomène. Le titre initial de la série – *Northwest Passage* – est une référence évidente au maître du suspense, de même que le titre finalement retenu – les monts Twin Peaks étant pointés par James Stuart sur une gravure de San Francisco dans *Vertigo*. Quant à Otto Preminger, si le nom Laura est un clin d'œil évident à l'une de ses plus célèbres héroïnes, ceux du mainate Waldo et du vétérinaire Lydecker sont des références plus discrètes, mais tout aussi importantes¹.

La mise en abyme de la forme de la série télévisée est aussi un indice de *littérarité*, si nous pouvons oser ce terme : les personnages de *Twin Peaks* regardent en effet un *soap opera* fictif, tourné spécifiquement pour la série, *Invitation to Love*. Cet écran dans l'écran, encore assez rare à la télévision à cette époque, permet un double jeu à David Lynch et Mark Frost (c'est ce dernier qui était spécifiquement en charge de tourner les scènes de ce programme inséré) : d'abord jouer sur l'intertextualité grâce au code du *soap opera*, puis mettre en abyme la réception même de ces séries telle qu'elle a pu être décrite par les universitaires s'intéressant à ce type de feuilleton. En effet, ces derniers ont montré que les téléspectateurs (et surtout téléspectatrices) de ces *soaps* trouvaient dans ces intrigues des éléments de réponse aux problèmes qui se posaient dans leur vie quotidienne. Or, cette tension entre les situations de la fiction encadrée et celles de la fiction encadrante se retrouve à plusieurs reprises dans *Twin Peaks*. D'autres éléments plus

Au début, le phénomène *Twin Peaks* se poursuit, mais les cadres de la chaîne prennent peur : et si David Lynch ne révélait jamais l'identité de l'assassin de Laura Palmer ?



Laura Palmer (© Lynch/Frost Productions)

ponctuels, mais centraux, sont aussi des références au *soap opera*, en termes de contenu cette fois-ci : le meurtre de Laura Palmer – jeune fille adorée de la communauté, reine de beauté, bénévole pour la distribution des repas aux personnes âgées isolées – est une réécriture de l'assassinat de Channing Capwell Jr qui ouvre la série *Santa Barbara* – lui aussi est un enfant chéri, un héros de l'Amérique moderne, dont le souvenir hante tous ceux qui l'ont connu et qui s'interrogent sur le sens de cette mort. À la fin de la première saison, le *cliffhanger* est également intertextuel puisqu'il réécrit le plus fameux *cliffhanger* de l'histoire de la télévision : la question « Qui a tiré sur Dale Cooper ? » est le pendant de « Qui a tiré sur J.R. ? » à la fin de la troisième saison de *Dallas*, lui-même le plus connu des *soaps* de soirée.

Ce mélange des niveaux d'emprunt et leur systématisme sont caractéristiques de *Twin Peaks* et vont montrer des voies qui, auparavant, étaient marginales. Mais, *Twin Peaks* n'est pas réellement la révolution qui a été souvent annoncée dans les analyses de la série. Son statut à part vient en grande partie du fait que l'on a laissé David Lynch faire des choses que l'on n'aurait permises à aucun autre auteur. Cependant, le poids que la série a dans l'imaginaire collectif télévisuel ne peut que nous interroger, et les éditorialistes américains spécialisés dans la critique télévisuelle n'ont cessé de la souligner lors de la commémoration des 20 ans de la série l'année dernière. En effet, nombre de commentateurs, et même d'auteurs,

citent cette série comme charnière de l'histoire de la télévision ou comme source d'inspiration. La série bénéficie d'une aura que la réalité de sa diffusion ne laissait pas présager.

En réalité, *Twin Peaks* semble tout simplement être le premier exemple d'une situation aujourd'hui connue avec les séries HBO qui, unanimement saluées comme réussies, inventives et qualitativement supérieures, ne sont pas, en réalité, des séries télévisées au sens strict du terme. Produites selon un schéma de production de huit à treize épisodes par saison, avec la possibilité de tout tourner avant le début même de la diffusion – sur les *networks*, les séries sont écrites, tournées et montées au fur et à mesure de la diffusion, en flux tendu –, diffusées sur une chaîne qui n'est pas tenue légalement aux mêmes interdictions de la nudité ou du langage cru que les autres chaînes et qui repose sur un système économique de l'abonnement (et non celui des ressources publicitaires qui ont pour corollaire la réunion d'un large public), ces fictions ne subissent aucune des contraintes fortes des séries télévisées et sont davantage de longs films découpés en plusieurs parties, l'exemple de *The Wire* / *Sur écoute* étant sans doute l'un des plus prégnants, avec chacune de ses saisons qui raconte une histoire particulière qui court du premier au dernier épisode.

Twin Peaks est ainsi une exception de la télévision américaine, une sorte d'échec dont la postérité a dépassé le premier effet. Le long métrage que D. Lynch a réalisé par la suite, *Twin Peaks Fire Walk with me*, qui narre ce qui s'est passé avant le meurtre de Laura, n'a pas peu contribué à cette situation d'aura de la série et, au final, *Twin Peaks* joue davantage le rôle d'un modèle inatteignable que de voie à suivre. ♦

1 Waldo Lydecker est le narrateur dans le film *Laura* (1944).

Festival Seriesly

Du 18 au 20 mars, la première édition du festival Seriesly se tiendra au Centre national de l'audiovisuel de Dudelange.

La programmation fera une large part à *Twin Peaks*, qui a cessé sa diffusion il y a 20 ans. Une journée d'étude le vendredi 18 mars s'interrogera sur l'héritage de *Twin Peaks* et une projection-marathon de la première saison sera organisée dans la nuit du vendredi au samedi.

Pour plus d'informations : www.cna.lu