

Title: “Textes en français/French-language
Essays [section introduction]”

By: Dick Tomasovic

Available under CC BY-NC 4.0

“It Is in Our House Now”: Twin Peaks: The Return online conference, special issue of Supernatural Studies: An Interdisciplinary Journal of Art, Media, and Culture, edited by Franck Boulègue & Marisa C. Hayes, vol. 11, no. 2, 2026, pp. 309-312.

Textes en français

Introduction par Dick Tomasovic

Au fil des épisodes, puis des saisons, *Twin Peaks* apparaît comme un projet mutant: une écriture cinématographique reconfigurée par le mode de l'exploitation sérielle, une exploration sensorielle du langage audiovisuel transfigurée en grande expérimentation psychédélique, une fascinante création de sons et d'images devenue une obsédante partition onirique qui bouleverse notre rapport aux fictions et aux représentations. Regarder cette série, et particulièrement sa troisième saison qui emmène plus profondément encore le spectateur dans des territoires aussi hypnotiques qu'hallucinatoires, c'est oser se confronter à des reflets incertains, des projections énigmatiques et des constructions narratives chimériques. C'est se risquer à vivre, intensément, une expérience, conçue avec une incroyable méticulosité, qui consiste, grâce à la reformulation des signes, des signifiés et des signifiants qu'opère le feuilleton de scène en scène, à s'égarer et se laisser désordonner l'esprit et les sens.

David Lynch peut probablement être considéré comme l'un des grands cinéastes formalistes des dernières décennies, au sens où il interroge la forme, jusqu'au trouble, jusqu'au doute, jusqu'à sa disparition ou sa transformation. Former, déformer, reformer, reformuler sont ses verbes bâtisseurs. On a souvent dit du réalisateur qu'il était un créateur de mondes. On peut le considérer si l'on peut penser qu'au contraire des cinéastes de genre (comme le polar, le fantastique ou la *fantasy*), Lynch compose des mondes qui ne sont pas homogènes: ils se doublent, ils se trouvent, ils se troublent, ils sont composés de références incomplètes, de fragments d'ailleurs, d'altérations du connu ou du reconnu, d'allusions plus ou moins cryptiques à des repères culturels, singuliers et diversement partagés, de l'histoire des arts et des civilisations, des encyclopédies de l'ésotérisme ou encore, bien sûr, et sans doute avant tout, de la cinéphilie. La fameuse notion d'inquiétante étrangeté est au

cœur du projet lynchien et plus encore même de la création de *Twin Peaks*, série et ville de fiction devenus lieu du carrefour infini des imaginaires. Le cinéaste écrit et filme à partir de la détérioration du familier, utilise les formes du langage audiovisuel pour mieux rendre étranges les figures et motifs, hybride les référents, ainsi que les pensées et les sensations qui leur sont attachées, pour déterritorialiser le spectateur et lui donner à voir et entendre des mondes proches mais différents. Sa grande œuvre n'est pas tant de nous confronter à l'inconnu mais bien au méconnu, au sens où, dans *Twin Peaks*, tous les personnages comme tous les lieux, toutes les intrigues, premières ou sous-jacentes, comme toutes les projections fantasmatiques sont travaillées au long cours pour garder quelque chose de fondamentalement méconnaissable et, par conséquent, inépuisable. Le travail du cinéaste est donc celui de la composition d'un épais et vaste palimpseste, multi référentiels, où les couches d'écriture ne cessent de s'ajouter les unes aux autres en ne rendant que certains fragments, passés ou présents, lisibles, au profit du développement d'une véritable poétique de la confusion, qui déroute le regard pour apprendre à voir autrement.

Les trois textes qui composent cette partie de l'ouvrage illustrent parfaitement cette conception de la création audiovisuelle de *Twin Peaks* en interrogeant les trajectoires dans lesquelles se retrouvent des éléments fondamentaux tels que le décor, les accessoires (et leurs vertus totémiques) ou encore les personnages mêmes, tous composés de multiples couches qui les rendent à la fois, et souvent dans le même temps, identifiables et insaisissables.

Dans son article consacré au motel comme emblème de l'« *America's nowhere place* » lynchien, Alain Hertay interroge la mémoire des images de chambre de motel propres au film noir et la manière dont le réalisateur s'approprie ce type de lieux chargés d'une mythologie cinéphilique et fétichiste (du fameux *Detour* d'Edgard G. Ulmer au canonique *Psycho* d'Alfred Hitchcock). Partant de l'attrait bien connu de Lynch pour les banlieues anonymes, reprenant la notion de « non-lieux »

forgée par l'anthropologue Marc Augé, et s'appuyant sur l'entrevue accordée par l'actrice Nicole LaLiberté qui revient sur son expérience de tournage d'une scène qu'il analyse, l'auteur déplie les jeux de reformulation des espaces et de stylisations des actes qui s'y produisent (la chambre de motel, dans l'imaginaire du film noir, est un lieu de sexe et de violence). Hertay peut alors révéler les fonctions imageantes et narratives du motel de Buckhorn qui tient une place programmatique, semble-t-il, dans cette troisième saison de la série.

Pour sa part, Victor Inisan s'intéresse moins à un lieu (la forêt) qu'à son totem en quelque sorte, dans le sens le plus surnaturel du terme, en étudiant les phénomènes d'occurrence et de métamorphoses du sycomore dans la série. Après avoir distingué cet arbre des *douglas firs* qui composent l'essentiel des bois entourant Twin Peaks, et détaillé la fonction ambivalente de la forêt lynchienne (tantôt protectrice, tantôt lieu du surgissement des refoulés), le texte montre que si les zones forestières sont régulièrement le cadre inquiétant des disparitions des vivants et des apparitions des morts, c'est bien en raison du rôle de portail entre les mondes qu'y joue le sycomore. Rappelant l'importance de la question sonore dans le cinéma de Lynch, Inisan dépasse la longue histoire ésotérique de l'arbre, identifié en Égypte antique comme un matériau favorisant le passage entre le monde des vivants et celui des morts, pour interroger la sonorité même du terme « sycomore » et mieux comprendre la particularité de son rôle dans la série, trompeur, terrible et mélancolique. Enfin, ce sont les archétypes déformés et les fonctions troubles des personnages qui sont au cœur de l'article de Louise Van Brabant qui s'interroge sur la place accordée aux corps féminins dans *Twin Peaks*. À l'aune de la trajectoire du personnage matriciel de Laura Palmer, Van Brabant étudie très précisément les modalités de représentation des personnages d'Audrey Horne (Sherilyn Fenn) et d'Annie Blackburn (Heather Graham). La première reformule le stéréotype de la femme fatale en échappant en partie au regard

masculin grâce à son comportement actif et une vision qualifiée de panoptique, lui permettant d'accéder à un niveau de savoir supérieur. La seconde échappe aussi au regard voyeuriste, mais d'une manière plus puissante encore en ouvrant une forme de béance dans le cadre même de la représentation diégétique par sa capacité à transformer le regard hors-champs en regard hors-cadre déstabilisant le spectateur. Revenant sur les pas de la théoricienne Laura Mulvey, Van Brabant reconsidère la figure métaphorique de la boîte de Pandore et repense la place du désir féminin dans la série.

Au terme de la lecture de ces trois articles, un motif apparaît plus structurant que jamais: celui du seuil: les seuils entre les espaces, les seuils entre les dimensions, les seuils entre les représentations, les seuils sur lesquels se tiennent les personnages, les seuils qu'activent les éléments de décor ou ceux encore que traverse notre regard pour passer, dans ce grand palimpseste sonore et visuel qu'est *Twin Peaks*, d'un trouble à l'autre.