



**HAL**  
open science

# Nous vivons dans un rêve genré : ce que Twin Peaks fait aux femmes

Sarah Hatchuel

## ► To cite this version:

Sarah Hatchuel. Nous vivons dans un rêve genré : ce que Twin Peaks fait aux femmes. Le Bord de l'eau. Twin Peaks: à l'intérieur du rêve, pp. 187-204, 2019. hal-04419690

**HAL Id: hal-04419690**

**<https://hal.science/hal-04419690>**

Submitted on 26 Jan 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Nous vivons dans un rêve généré : ce que *Twin Peaks* fait aux femmes

Sarah Hatchuel

« Il m'a violée. Je ne suis pas moi », s'écrit Diane dans l'épisode 16 de la saison 3, juste avant de braquer une arme sur les agents du FBI, d'être abattue de plusieurs balles, de disparaître et de se retrouver dans la Chambre rouge, révélant ainsi sa nature de *tulpa*, c'est-à-dire de personne fabriquée magiquement. Dans ce cri, Diane révèle le traumatisme du viol, la scission identitaire qui s'en suit, mais aussi son statut d'avatar, de personnage-écran qui agit comme le masque d'une vérité trop violente pour être révélée sans décentrement. Interprétée par Laura Dern, actrice fétiche de David Lynch, Diane apparaît justement comme une nouvelle Laura : elle rejoue ce qu'a vécu Laura Palmer vingt-cinq ans auparavant (être violée par BOB, ne plus se sentir elle-même, choisir longtemps de se taire, transiter par la Chambre rouge et être considérée comme « importante » par les esprits des Loges). Diane reflète le fait que, depuis la diffusion des deux premières saisons, Laura Palmer est devenue une icône qui a donné naissance à d'innombrables avatars ou sœurs fictionnelles. Figure de femme forte et d'amoureuse violentée, Diane est à la fois une émanation de Laura et une Laura de transition. Dale Cooper retrouve ainsi la « vraie » Diane à la sortie de la Chambre rouge juste après avoir entendu Leland lui intimer de « trouver Laura » ; puis Diane doit disparaître et devenir Linda pour que Dale/Richard puisse être mis sur la voie de Laura/Carrie. La diffraction et la multiplication des identités, ainsi que les jeux sur les différentes époques et dimensions, permettent à Lynch de remonter le temps et de reconstituer le couple de son film *Blue Velvet* (1986) formé par Kyle MacLachlan et Laura Dern, tout en revenant à des questionnements déjà très présents dans *Blue Velvet* : la violence faite aux femmes, ainsi que les manières de voir et de montrer cette violence. Ce chapitre s'attachera à montrer comment la politique genrée des deux premières saisons de *Twin Peaks*, est revisitée, complexifiée et (en partie) retournée par la saison 3, notamment à travers le prisme du film *Fire Walk With Me* (1992). La saison 3 apparaît comme une véritable méta-série. Elle porte un discours sur le fait que la révolution télévisuelle représentée par *Twin Peaks* au début des années 1990 a contribué, comme tant d'autres fictions, à normaliser la « culture du viol ». Cependant, en construisant un monde où « Nous sommes comme le rêveur qui rêve et se met à vivre à l'intérieur de son rêve », cette saison révèle que c'est le regard même que nous portons sur la série qui en

façonne et en transforme l'idéologie : la politique genrée de *Twin Peaks* devient une projection de ce que nous voulons voir (ou ne pas voir), un « rêve » qui semble constamment se contredire lui-même et échapper à tout discours univoque ou figé.

Au début de la première saison, le corps de Laura Palmer (Sheryl Lee), une jolie lycéenne blonde et populaire de seize ans, est retrouvée sur les berges du lac, nouvelle Ophélie enveloppée dans un sac plastique. *Twin Peaks* conjugue ensuite le grandiose et le trivial, l'émotion tragique et le burlesque absurde. Ce grand écart permanent et ce mélange des genres dramatiques engendrent un malaise constant quant à la représentation des femmes et des violences qu'elles peuvent subir tout au long du récit.

Les deux premières saisons ont suscité le débat. D'un côté, on a salué l'audace d'une série qui levait le tabou de l'inceste dans un programme diffusé sur un grand *network* (ABC) à une heure de grande écoute. *Twin Peaks* montre que des jeunes filles sont violées par leur père dans des familles de la bourgeoisie blanche<sup>1</sup> et nous encouragerait à voir en BOB la force structurelle du patriarcat, force qui, selon Todd McGowan, tenterait en vain de s'approprier et d'expérimenter la jouissance féminine<sup>2</sup>. Le mot « inceste » n'est d'ailleurs jamais prononcé dans la série, reproduisant le déni et le silence qui peuvent sévir dans les familles. Ainsi, *Twin Peaks* ne dénoncerait pas simplement les violences faites aux femmes mais, selon Randi Davenport, nous ferait comprendre qu'elles sont communes et pratiquées dans toutes les classes sociales. Notre culture les tolère et même les autorise – d'où cette esthétique du malaise qui rend le programme si compliqué à regarder et à appréhender<sup>3</sup>.

D'un autre côté, des voix se sont élevées pour critiquer une série régressive et misogyne où les femmes vivent généralement sous la menace des hommes : ainsi, même coincé dans une chaise roulante et quasi catatonique, Leo reste dangereux pour son épouse Shelly. Les jeunes

---

<sup>1</sup> Jason Graham Bainbridge et Elizabeth Delaney, « Murder, Incest and Damn Fine Coffee': *Twin Peaks* as new incest narrative 20 years on », *Continuum: Journal Of Media & Cultural Studies*, vol. 26, n°4, 2012, p. 637-651.

<sup>2</sup> Todd McGowan, *The Impossible David Lynch*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 144-151.

<sup>3</sup> Randi Davenport, Hobart Smith et William Smith, « The knowing spectator of *Twin Peaks*: Culture, feminism, and family violence », *Literature/Film Quarterly*, vol. 21, n°4, 1993, p. 255-259.

filles, encore mineures mais hypersexualisées et fétichisées, évoluent entre l'écolière « sage » et la prostituée cachée : un père retrouve sa fille dans un lupanar, présenté comme un lieu glamour où les jeunes filles sont habillées comme des *top models* se préparant pour un défilé ; des centaines peuvent épouser de très jeunes filles ; les candidates au concours de Miss Twin Peaks sont reluquées et évaluées par une majorité de vieux hommes. Le malaise sulfureux frôle, en fait, les limites du pédo-*porn*.

Cette vision n'épargne pas Laura Palmer, qui apparaît de deux manières dans les deux premières saisons : elle est d'abord la jeune femme morte, immobile et froide dans un sac plastique, qui s'offre, comme une belle endormie, à un regard quasi nécrophile ; elle est aussi, sur la photographie qui vient clore chaque épisode, la Reine de beauté toute apprêtée, maquillée et coiffée, immortalisée dans un éclat que l'on sait déjà éphémère. *Twin Peaks* rejoue le tableau en vanité de la Jeune Fille et la Mort dans une image qui fige la femme pour mieux la réifier et l'adorer.

Si *Twin Peaks* reconnaît les abus faits aux femmes, le système patriarcal ne serait, quant à lui, jamais dénoncé comme responsable de ces abus et aucun discours explicite ne s'élèverait, selon Sue Lafky, pour dénoncer et contrer cette violence organisée socialement<sup>4</sup>. *Twin Peaks* rappelle ce que Frederic Jameson a décrit comme le paradigme gothique où une femme est la pauvre victime d'un homme malveillant<sup>5</sup>, et où le meurtre donne l'occasion à d'autres hommes de démontrer leur intelligence et leur force en résolvant l'énigme et en arrêtant le coupable. *Twin Peaks* ajoute cependant deux *twists* à ce scénario classique : l'homme qui est arrêté servait, en fait, d'hôte corporel au véritable coupable (BOB) ; quant à l'agent du FBI, il finit par se dédoubler et son *doppelgänger* est envahi par l'esprit de BOB. La série brouille ainsi les frontières entre innocence et culpabilité, victime et bourreau.

De manière symptomatique, la question qui sous-tend les premières saisons de *Twin Peaks* est moins « Comment le père a-t-il pu violer et assassiner sa fille ? » que « Qui était Laura Palmer et comment en est-elle arrivée là ? ». Toutes les révélations autour de la personnalité sombre

---

<sup>4</sup> Sue Lafky, « Gender, power, and culture in the televisual world of Twin Peaks: a feminist critique », *Journal of Film and Video*, vol. 51, n°3/4, 1999/2000, p. 5-19.

<sup>5</sup> Frederic Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 289.

et secrète de Laura, ses activités illégales, son addiction aux drogues, ses comportements sexuels imprudents et ses fantasmes masochistes (clairement exprimés dans son journal intime et les cassettes qu'elle enregistre) participent d'une « culture du viol » qui stigmatise les victimes dans un contexte où violence et sexualité vont de pair. Laura se serait mise en danger et est ainsi présentée comme en partie responsable de ce qu'elle a subi<sup>6</sup>.

Les lectures très différentes dont les premières saisons ont fait l'objet quant à leurs représentations genrées contrastent, dans le même temps, avec la manière dont la série a été louée pour son audace esthétique et narrative, cette fois-ci de manière unanime. Le discours qui a contribué à transformer la série en objet culte et artistique a très souvent occulté les enjeux liés aux violences faites aux femmes. Dans différents entretiens, David Lynch a encouragé cette forme de réception. Ses films racontent des histoires spécifiques qui, selon lui, n'ont pas valeur d'exemple : les femmes masochistes existent et pousseraient véritablement les hommes à leur faire du mal<sup>7</sup>. Or, Lynch non seulement ne s'interroge pas plus avant sur les causes sociales et psychologiques d'un tel comportement, mais il minimise, voire nie, la portée des représentations filmiques dans la construction des normes éthiques et morales. Or, les fictions influent sur la manière dont on perçoit le monde : elles repoussent parfois les limites de l'impensable et de l'impensé, mais accentuent aussi ce qui est de l'ordre du pensable et du faisable<sup>8</sup>.

La critique cinématographique féministe<sup>9</sup> s'est généralement concentrée sur la question de savoir qui regarde, comment et au bénéfice de qui : le regard « masculin » de la caméra transformerait la femme en objet scruté par un personnage voyeur qui reflèterait la position spectatorielle. Dans le cas de représentations de maltraitance, la question qui se pose est avant tout celle-ci : peut-on, à l'écran, témoigner de la violence physique sans normaliser et perpétuer des relations de pouvoir mortifères ? Peut-on dénoncer l'horreur à travers un

---

<sup>6</sup> Marian Meyers, *News Coverage of Violence against Women: Engendering Blame*, Londres, Sage, 1997, p. 61.

<sup>7</sup> Chris Rodley, *Lynch on Lynch*, Londres, Faber & Faber, 2005 [1997], p. 150-153 ; David Breskin, « The Rolling Stone Interview with David Lynch », *Rolling Stone*, 6 septembre 1990, p. 58-63, 98-100 ; entretien avec Lizzy Borden, « The World According to Lynch », *Village Voice*, 23 septembre 1986, p. 62.

<sup>8</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

<sup>9</sup> Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, dir. Leo Braudy et Marshall Cohen, New York, Oxford University Press, 1999, p. 833-844

spectacle qui, si l'on en croit Adorno, est toujours potentiellement esthétisé, plaisant et divertissant<sup>10</sup> ? Peut-on montrer des atrocités en condamnant le système qui les nourrit et en nous faisant prendre conscience de notre part de responsabilité dans la construction d'un tel système ? Dans l'ouvrage *Cinema of the Dark Side*, Shohini Chaudhuri nous encourage à nous interroger au cas par cas sur l'éthique du regard : quelles violences semblent approuvées et normalisées, quelles souffrances ne sont pas reconnues, quelles morts peuvent passer inaperçues, quelles catégories de la population sont construites comme « autres », dont la vie peut moins compter<sup>11</sup> ?

Les réceptions divergentes de *Twin Peaks*, tour à tour perçue comme une série proto-féministe révélant la tyrannie du patriarcat et comme une série transformant la violence faite aux femmes en un spectacle racoleur, témoignent d'un discours filmique à la fois ambivalent et fluctuant. Autant Bobby peut crier, lors de l'enterrement de Laura, que « Nous sommes tous coupables de sa mort » (ce « nous » pouvant inclure le public de la série), autant la suite du récit contribue à déresponsabiliser le père violeur.

L'épisode 8 de la saison 2 nous fait, en effet, découvrir BOB derrière Leland Palmer : lorsque le père de Laura se regarde dans le miroir, c'est le reflet de l'incube monstrueux qu'il aperçoit. Puis, dans l'épisode suivant, alors qu'il vient d'être arrêté, Leland parle avec la voix de BOB : « Oh, Leland, tu as été un bon véhicule et j'ai apprécié la balade. » En nous montrant un Leland possédé par un esprit maléfique qui le manipule, la série déculpabilise le père incestueux<sup>12</sup>. Si BOB existe, alors Leland est innocent et devient l'une des victimes de la tragédie. De manière symptomatique, quand Leland croise Cooper dans le dernier épisode de la saison 2, c'est pour affirmer : « Je n'ai tué personne. »

Les deux premières saisons nous présentent ainsi un monde où Laura n'est plus là pour clamer son point de vue et révéler qu'elle a été non seulement violée par son père et non protégée par

---

<sup>10</sup> T. W. Adorno, « Commitment », in *The Essential Frankfurt School Reader*, dir. A. Arato et E. Gebhardt, New York, Continuum, p. 300-318.

<sup>11</sup> Shohini Chaudhuri, *Cinema of the Dark Side Atrocity and the Ethics of Film Spectatorship*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2014.

<sup>12</sup> Diana Hume George, « Lynching Women: A Feminist Reading of *Twin Peaks* », in *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, dir. David Lavery, Detroit, Wayne State University Press, 1995, p. 109-119.

sa mère, mais aussi harcelée et convoitée par tous ceux qui étaient censés l'aider. L'un des échanges les plus importants des deux premières saisons a lieu à la toute fin de l'épisode 9 de la saison 2. Leland vient de mourir et BOB semble s'être réincarné dans un hibou. Albert, le scientifique de l'équipe, émet une hypothèse : « Peut-être que BOB représente le mal que les hommes font. » Au shérif Harry Truman qui a du mal à croire en l'existence de BOB, Cooper répond : « Est-ce plus facile de croire qu'un homme puisse violer et assassiner sa propre fille, et même réconfortant ? » Harry admet que non. Les deux premières saisons trouvent leur fondement dans ce « non ». *Twin Peaks* fait d'abord le choix réconfortant d'un mal qui, même s'il s'incarne à l'intérieur de l'homme, lui serait fondamentalement extérieur. Le surnaturel s'apparente alors à une forme de déni de réalité – réalité que le film *Twin Peaks. Fire Walk With Me* s'est ensuite attaché à rétablir.

Le film de 1992 se présente comme un contrepoint idéologique, où la douce folie de *Twin Peaks* laisse la place à une unité de ton tragique. Si la série encourageait la fascination des spectateurs pour une jeune femme violentée et offrait une image *glamour* du malheur, le film enlève les paillettes et montre la tragédie dans sa brutalité vive. Todd McGowan a exploré comment *Fire Walk With Me*, en adoptant la perspective de Laura pendant les quelques jours qui précèdent sa mort, révèle une jeune fille qui tente en vain d'incarner tous les rôles contradictoires qui lui sont imposés. D'objet vénéré absent, Laura devient sujet présent en souffrance<sup>13</sup>. Laura est, en fait, moins légère et manipulatrice que triste et fragile ; sa sexualité est moins libérée que forcée ; sa vie moins mystérieuse et ardente que sombre et traumatisée.

Si la série de 1990-1991 est fondée sur l'idée que BOB occupait le corps du père, le film fait voler cette illusion en éclat et révèle la violence insondable d'un père envers sa fille. Lorsque Laura aperçoit BOB tapi dans la maison, elle hurle de terreur, s'enfuit dans la rue et se cache. C'est alors qu'elle voit, effarée, son père sortir de la maison. Elle s'écrit : « Mon dieu ! Non, non, non ! », réaction qui témoigne à la fois du choc de la révélation et d'une tentative de rester dans le déni. BOB apparaît, de façon beaucoup plus nette que dans la série, comme le masque d'une vérité qu'on ne peut admettre car elle est trop horrible. Si BOB symbolise le mal qu'on nous a fait et qu'on ne peut alors s'empêcher de faire aux autres, il apparaît ici clairement comme une création de Laura (et peut-être aussi de Leland) pour faire écran au

---

<sup>13</sup> McGowan, *The Impossible David Lynch*, op. cit., p. 131-132.

traumatisme et ne pas voir l'identité de son violeur. Ainsi, alors que BOB fait irruption dans sa chambre et commence à abuser d'elle, Laura lui crie : « Qui es-tu ? » Derrière le faciès de Bob, Laura finit par voir le visage de son père et se met à hurler à en devenir folle. Tandis que la série nous montre BOB derrière Leland, le film révèle tout d'un coup Leland derrière BOB, personnage créé par l'enfant pour supporter l'insoutenable. Sur le point de tuer sa fille à la fin du film, Leland lui révèle même son étonnement de voir BOB mentionné comme le monstre violeur à toutes les pages de son journal intime : « J'ai toujours pensé que tu savais que c'était moi », lui dit-il. Dans le film, Leland est ainsi parfaitement conscient de ses actes. *Twin Peaks* fait semblant de l'oublier, comme si les premières saisons constituaient, à l'image de BOB, un récit-couverture.

Après l'expérience que représente *Fire Walk With Me*, il est impossible de retourner à *Twin Peaks* de manière innocente. Quand on a pris conscience de la manière dont une communauté entière participe à l'exploitation sexuelle de jeunes filles, les délicieuses tartes à la cerise et les « sacrés bons cafés » ne peuvent qu'avoir un goût amer. La saison 3, diffusée sur Showtime en 2017, est l'histoire d'un retour qui ne peut justement pas avoir lieu. Si la série revisite le monde de Twin Peaks, c'est avec deux informations cruciales : nous connaissons la vie ravagée de Laura depuis *Fire Walk With Me* et nous savons que Dale Cooper a été dédoublé et contaminé par le Mal dans la Chambre rouge à la fin de la saison 2. Le générique de la saison 3 reprend certaines images typiques du lieu de Twin Peaks – forêt, brume, cascade, lac, tous déjà présents dans le générique de 1990-91 – mais les encadre à présent par le visage de Laura en surimpression laiteuse, qui ouvre le générique, et par les motifs de la Chambre rouge (rideau rouge et zébrures noires et blanches) qui viennent clore la séquence. La saison 3 annonce ainsi d'emblée qu'elle porte la marque à la fois de la subjectivité de Laura et du passage par l'entre-deux-mondes. Il s'agit ainsi de retourner à Twin Peaks et à *Twin Peaks* à travers le prisme des traumatismes vécus par Laura et par Dale, de proposer une politique genrée plus équilibrée et d'ouvrir des lignes de faille permettant de relire les deux premières saisons à l'aune des conséquences artistiques et culturelles qu'elles ont pu avoir.

L'épisode 1 de la troisième saison donne le ton. Ben Horne, coureur de jupons invétéré, s'est désormais assagi et, à son frère Jerry qui lui demande s'il s'est déjà « tapé la nouvelle secrétaire », il réplique en épelant les lettres d'un mot : « Oh, Jerry, un peu de R. E. S. P. E. C. T. ». Si cette troisième saison ne va pas jusqu'à respecter l'intégrité des corps féminins, les plans sur les cadavres mutilés ou autopsiés ne sont plus seulement l'apanage des femmes. Ainsi, la belle Ruth Davenport, découverte morte dans son lit, laisse les détectives



pantois quand les draps sont soulevés : sous la tête, qui a été tranchée, ce n'est pas un corps de jeune femme qui est révélé, mais le corps d'un homme d'une quarantaine d'année, qui sera plus tard identifié comme celui du Major Briggs. Non seulement la nature des corps offerts au regard a évolué, mais la médiation de ce regard est transformée également : les médecins légistes, les inspecteurs de police, les agents du FBI et les militaires qui scrutent et examinent les cadavres comptent désormais de nombreuses recrues féminines. D'un regard exclusivement masculin posé sur des corps de femmes inanimées, la série est passée à des corps d'êtres humains violentés vus par d'autres êtres humains. Reflet de cette « translation » des corps et des regards, c'est Dennis/Denise, l'agent transgenre de la deuxième saison joué par David Duchovny, qui est maintenant à la tête des personnels du FBI.

La discussion qu'a Denise avec Gordon Cole, interprété par Lynch lui-même, est symptomatique des ajustements que la saison 3 opère en termes de politique genrée. Apprenant, dans l'épisode 4, que Gordon souhaite partir en mission avec Tammy Preston (Chrysta Bell), Denise insinue que Gordon pourrait vouloir profiter de la jeune et sculpturale détective et le met en garde. Ce à quoi Gordon réplique qu'il est « vieux jeu » et que le choix de Tammy repose sur ces capacités d'agente (« Elle a l'étoffe »). Cet échange sur la prévention du harcèlement, mené par un personnage qui a partagé la position des deux sexes, crée un prisme de lecture pour les scènes suivantes. Si l'intelligence, le professionnalisme et le cursus d'excellence de Tammy ne sont jamais remis en question par le récit, on remarque néanmoins qu'elle ne se départ jamais de son tailleur-jupe ajusté et de ses talons hauts, même quand il s'agit d'enquêter en terrain inconnu et dangereux. Dès la fin de cet épisode, Gordon et Albert ne peuvent s'empêcher de regarder l'arrière-train de Tammy, tandis qu'elle s'éloigne, dans un *male gaze* trop appuyé pour ne pas être dénoncé.

Si Gordon n'a aucun comportement déplacé envers Tammy, il accueille néanmoins, dans sa chambre d'hôtel (épisode 12), une jeune Française vêtue d'une robe rouge moulante et adepte du vin de Bordeaux, dont les poses aguicheuses et la lenteur de réaction la présentent vite comme une figure de femme fatale à l'intelligence limitée. Le caractère rétrograde de la situation est mis en exergue par le regard d'Albert, visiblement embarrassé par le fait que son vieux compère ait fait appel à une jeune femme pour un service que l'on peut deviner. Gordon apparaît ainsi moins « vieux jeu » que forcé de s'assagir avec les années. Lorsqu'il se retrouve dans l'incapacité de riposter et de tirer sur Diane dans l'épisode 17, Albert lui assène, en effet, ce diagnostic sexuel à peine voilé : « Tu t'es ramolli avec les années ».

Le comportement contenu des hommes âgés contraste, dans la saison 3, avec celui des plus jeunes. Steven est un mari agressif, drogué et paumé, qui manipule et trompe sa femme Becky, dans des séquences qui insistent sur le lien entre violences conjugales et misère sociale. Richard Horne allie, quant à lui, brutalité et lâcheté : parce qu'il ne parvient pas à en découdre avec les vrais caïds, il s'en prend aux jeunes filles ou aux femmes âgées et va jusqu'à provoquer la mort d'un enfant. La saison 3 révèle, bien davantage que les deux premières, à quel point l'agression des femmes est l'expédient qu'ont trouvé des hommes minables et pathétiques pour affirmer leur masculinité dans un système qui en exige les preuves en permanence.

Enfant issu du viol d'Audrey par Cooper/BOB, Richard Horne reproduit l'attitude de son père vis-à-vis des femmes, comme si celle-ci était transmise génétiquement. Les dédoublements de Cooper semblent d'ailleurs correspondre aux différentes formes de relations que les hommes entretiennent avec les femmes, en fonction des images stéréotypées qu'ils se font d'elles. Si Dale est le chevalier qui perçoit les femmes comme des princesses à protéger, Mr C. (le *doppelgänger* habité par BOB) est celui qui les voit comme des putains à brutaliser, violer et assassiner, tandis que Dougie Jones les envisage comme des mamans, se laissant nourrir, choyer, habiller, conduire au travail et même emmener aux toilettes.

Or, la saison 3 présente de nombreux personnages féminins qui vont bien au-delà de ces stéréotypes et qui contribuent à brouiller les codes genrés. Au-delà des femmes militaires, détectives ou médecins légistes, Janey-E (Naomi Watts) est une mère au foyer qui s'impose sexuellement à son mari et s'avère une redoutable négociatrice face au chantage de petites frappes ; Diane accumule les aventures et jure comme un charretier ; et Chantal (Jennifer Jason Leigh) est une tueuse sans scrupules qui semble sortie tout droit d'un film de Quentin Tarantino – Leigh joue d'ailleurs la méchante des *Huit salopards* (*The Hateful Eight*, Tarantino, 2015). L'adjectif qui revient pour qualifier Diane ou Janey-E est « *tough* » (*tough dame*, *tough cookie*) : elles sont des *dures* à cuire, contrastant avec la « mollesse » de certains hommes vieillissants de la série. Comme dans de nombreuses fictions qui se proclament féministes, ce sont davantage les femmes qui s'approprient les codes perçus comme masculins (disposition à l'insulte, au combat, aux conquêtes sexuelles...), que l'inverse. Cependant, cette saison montre aussi que, dans les couples harmonieux (comme celui d'Andy et Lucy), ou en passe d'être heureux (comme celui d'Ed et Norma), le personnage masculin adopte des comportements associés à la féminité (propension au compromis, attention donnée à l'être cher, importance accordée à l'amour...).

Le plus grand retournement genré opéré par la saison 3 concerne, en fait, l'entité maléfique suprême. Alors que les saisons précédentes avaient posé BOB comme force ténébreuse qu'il fallait combattre, c'est à présent JUDY, force négative ancestrale, qui supplante tous les autres incubes, alors qu'elle n'avait fait l'objet jusqu'à présent que d'une prétention mystérieuse prononcée par Phillip Jeffries (David Bowie) dans *Fire Walk With Me* : « Je ne vais pas parler de JUDY ; en fait, nous n'allons pas parler du tout de JUDY, nous allons la laisser en dehors de tout ça ! ». La saison 3 finit par faire l'inverse en révélant que tout est affaire de JUDY : BOB n'y est plus qu'un vulgaire esprit maléfique, qui finit par être détruit à l'aide d'un gant vert digne d'un *comic* Marvel. Si la saison 1, la saison 2 et le film se concentraient sur la figure du père incestueux contaminé par BOB, la saison 3 fait la part belle à la figure de la mère mortifère. Sarah Palmer, qui a été habitée par JUDY depuis son adolescence, puis trompée par son mari avec sa propre fille, a d'abord préféré fermer les yeux sur les souffrances subies par Laura et s'inventer sa propre réalité d'une famille sans histoires.

Dans l'épisode 14, Sarah, à présent âgée, seule et désorientée, subit la drague lourde d'un camionneur, aussitôt suivie par des insultes sexistes. Décrochant et soulevant son visage comme un masque, Sarah révèle alors l'énergie ténébreuse qui sommeille en elle, avant de mordre féroce l'homme à la gorge et le tuer. La séquence va certes à l'encontre des attentes liées à l'âge et au sexe du personnage, mais elle pose aussi, de manière plus problématique, la femme bafouée comme une force vengeresse maléfique, qui peut aller jusqu'à vouloir nuire au sauvetage de sa fille quand Dale Cooper empêche le meurtre originel (épisode 17). Si la saison 3 commence à réécrire *Fire Walk With Me* en postulant que Dale parvient à remonter le temps et à s'inscrire dans les images du film, c'est aussi à un nouveau regard sur toute la constellation « Twin Peaks » qu'elle nous invite.

L'épisode 8 remonte, en effet, à l'« Origine du monde » de *Twin Peaks* à la fois sur le plan de l'histoire (l'adolescence de la mère de Laura) et du récit (la genèse de la série) – car c'est à un véritable big-bang narratif et esthétique que nous assistons, à l'enfantement du programme génésique<sup>14</sup> de *Twin Peaks*, c'est-à-dire à la création de ce qui sera son questionnement récurrent : comment la Lumière et les Ténèbres peuvent accoucher l'une de l'autre. Comme au début de *Fire Walk With Me*, où nous étions entraînés de plus en plus loin dans les images

---

<sup>14</sup> Guillaume Soulez, « La double répétition : structure et matrice des séries télévisées », *Mise au point* n°3, 2011, <http://map.revues.org/979>.

de la neige télévisuelle, la caméra nous plonge de manière inédite dans les tréfonds de la toute première déflagration nucléaire, s'approchant, dans un travelling avant quasi infini, au plus près des particules fondamentales, pénétrant au cœur d'une paradoxale lumière ténébreuse jusqu'à nous entraîner au-delà de la matière, vers une forme de Mal qui vient d'être libéré. JUDY, qui se matérialise sous l'entité destructrice « The Experiment », donne naissance à BOB, puis à une créature, entre le gros insecte et le batracien, qui trouve son chemin jusqu'à la bouche ouverte d'une jeune fille endormie, pour y pénétrer son corps et en faire son hôte. Devant cette libération du Mal, le Géant regarde, sur un écran de cinéma, les images que nous venons de voir, où la bombe explose et où BOB est créé. Puis le Géant engendre lui-même un orbe dorée qui contient le visage de Laura, bulle qui est alors envoyée, à travers une corne d'abondance, vers une projection filmique de la Terre.

L'épisode, qui offre une aventure plastique hors du commun, reproduit, sur le plan métaphorique, l'arrivée de *Twin Peaks* dans le paysage audiovisuel au début des années 1990, le chamboulement médiatique que la série a représenté, et l'influence que la figure de Laura Palmer a pu avoir sur le monde artistique. Ce lien qui s'établit entre l'explosion atomique et le projet de *Twin Peaks* est affiché dès l'épisode 7 lorsque David Lynch, dans le rôle de Gordon Cole, est filmé devant l'affiche d'un champignon nucléaire – le *showrunner* est ainsi présenté comme celui qui a appuyé sur le bouton. Mais la série de 1990-1991 est aussi affichée comme une révolution artistique qui s'est faite, comme bien d'autres avant elle, sur le dos des femmes : *Twin Peaks* a encouragé les auteurs de récits sériels à perpétuer la victime comme cœur d'histoires qui mêlent les codes du romantisme et du film noir. La « bombe » *Twin Peaks* a pu exploser et changer l'univers télévisuel en exploitant le corps d'une jeune fille violée et assassinée, bombe sexuelle rappelant Marilyn, offerte en pâture au monde. Mais cet épisode 8 reproduit aussi la réponse cruciale qui a été apportée aux premières saisons de *Twin Peaks*. La bulle dorée contenant Laura, à laquelle le Géant donne naissance, fait écho à la sortie du film *Fire Walk With Me*, réaction à la série, qui redonne vie à la jeune fille, nous fait partager sa perspective et rétablit des vérités qui n'étaient pas bonnes à dire. Cette bulle projetée ensuite dans le monde fait alors référence aux myriades de « sœurs » que Laura a inspirées, dans les fictions qui ont suivi *Twin Peaks* : ainsi pourrait se comprendre la phrase que prononce Laura à Dale dans la Chambre rouge, dès l'épisode 2 : « Je suis morte, pourtant je vis ». La saison 3 rappelle avec force que la notion romantique et gothique de « Muse », figure censée agir comme médiatrice entre la divinité et l'homme artiste, a un prix que les femmes doivent chèrement payer.

À partir de l'épisode 5, la figure de Marilyn/Norma Jean refait surface à travers les trois *pin-ups* Candie, Mandie et Sandie. Sous la protection des frères Mitchum, propriétaires de casinos à Las Vegas, les trois jeunes femmes vêtues (légèrement) de rose incarnent le stéréotype de la blonde écervelée, gentille et naïve. Entre soubrettes et Playmates, elles accompagnent les deux frères, portent leurs affaires, leur servent plats et boissons, restent même debout quand ils sont assis au restaurant, et leur témoignent une reconnaissance sans borne que l'actrice Amy Shiels, qui interprète Candie, compare à celle d'un « chien » pour son maître<sup>15</sup>. Pourtant, ces séquences qui semblent relever d'un anti-féminisme primaire comportent des lignes de faille qui permettent toujours une lecture à rebours : les jeunes femmes ont constamment un air détaché et absent, sont lentes à réagir aux ordres ou partent de petits rires forcés, suscitant malaise et interrogations. Leur résistance use de moyens détournés. Ainsi, même contrôlée dans ses faits et gestes par les caméras de surveillance du casino, Candie profite d'un moment où elle peut parler longuement sans être écoutée – cette « échappée » à ses maîtres (et aux spectateurs) ne manque d'ailleurs pas de mettre en rage l'un des frères Mitchum. Comme l'a remarqué David Roche, les frères Mitchum apparaissent comme les doubles des frères Horne et Renault de 1990-1991, avec leur casino et leurs femmes-esclaves. Candie, Mandie et Sandie peuvent alors être lues comme les sœurs des jeunes filles exploitées dans les premières saisons, notamment Laura et Ronette.

L'épisode 10, particulièrement centré sur les violences faites aux femmes (on y voit Richard Horne agresser celle qui a été témoin de son délit de fuite, puis Steven s'en prendre violemment à Becky), opère un effet de balancier grâce à une scène loufoque où Candie, à la poursuite d'une mouche, finit, par inadvertance, par taper Rodney Mitchum en plein visage avec une télécommande. Candie, littéralement, ne fait pas de mal à une mouche, selon l'expression consacrée, mais venge (un peu) les personnages féminins de ce qu'ils viennent de subir en début d'épisode. En pleurant à chaudes larmes ininterrompues devant la petite blessure qu'elle a infligée à Rodney, elle offre, de plus, un contraste saisissant avec la cruauté froide de Richard Horne ou de Steven Burnett.

---

<sup>15</sup> Devon Ivie, « Twin Peaks' Amy Shiels on Her Tragic Backstory for Candie and Why She's Like a 'Little Dog' », *Vulture*, 21 juillet 2017, <http://www.vulture.com/2017/07/twin-peaks-amy-shiels-on-her-tragic-backstory-for-candie.html>.

Si *Fire Walk With Me* a retiré le masque *glamour* de *Twin Peaks* et inversé la vision du père violeur, la saison 3 peut être lue comme un méta-récit sur l'expérience constituée par les deux premières saisons – révolutionnaires sur le plan esthétique mais en partie réactionnaires sur le plan culturel. Ce *revival* de la série permet de faire perdurer le souvenir de Laura mais, en même temps, de montrer que la figure de « Muse » lumineuse qu'elle représente est une création indirecte des Ténèbres, un témoignage du Mal que (se) font les hommes. La « Muse » est adulée et inspirante, mais elle a payé le lourd tribut de son corps et de sa vie. Elle a aussi donné une aura à des images qui pourront ne pas être toujours perçues dans un sens progressiste, tant chaque spectateur, chaque spectatrice, a son propre prisme idéologique à travers lequel elle/il voit les fictions du monde et les mondes de fiction. Dans l'épisode 14, Gordon Cole raconte un rêve où un secret lui est révélé : « Nous sommes comme le rêveur qui rêve et se met à vivre à l'intérieur de son rêve », ce que vient réaffirmer Cooper à la fin de la saison (« Nous vivons à l'intérieur d'un rêve », épisode 17). *Twin Peaks* nous confronte à notre responsabilité individuelle de rêveur-spectateur : nous créons nous-mêmes le prisme à travers lequel la fiction est (re)construite ; nous créons nous-mêmes le sens à donner à ce que nous voyons, sens qui contribue, par petites touches, à élaborer le monde dans lequel nous vivons. *Twin Peaks*, parce qu'elle est d'une complexité, d'une malléabilité et d'une plasticité infinies, finit par être la fiction genrée que nous souhaitons voir : à nous d'en faire le rêve d'un monde plus égalitaire et plus juste, tant sur le plan économique que social et culturel.

*Sarah Hatchuel est professeure d'études cinématographiques et audiovisuelles à l'université Paul-Valéry Montpellier 3.*