

Dédoubllement et défiguration plastiques dans *Twin Peaks*

par Diane Arnaud

« Tout ce qui est fantastique se ramène finalement au double et à la métamorphose¹ ». Selon Edgar Morin, le cinéma réactive les structures archaïques de notre imaginaire dans la mesure où les images filmiques comprennent des formes de dédoublement et de transformation. Cette théorie éclaire l'univers sériel de *Twin Peaks*. Depuis vingt-cinq ans, on s'attache d'autant plus à ses personnages devenus familiers qu'ils connaissent des vacillements identitaires, des duplications intempestives, des déformations subites de l'apparence et de la personnalité. Ces moments énigmatiques tantôt agressifs, tantôt lyriques, suscitent perplexité et fascination. Ils s'inscrivent à tout jamais dans notre mémoire de spectateur. Car l'explication surnaturelle – la possession par l'esprit du Mal, la manufacture de double identique – ne saurait éclipser la beauté esthétique des scènes de dérèglement figuratif qui libèrent une puissance « cinéplastique² » rarement égalée. Élie Faure a ainsi défini le pouvoir du cinéma à échafauder une architecture en mouvement à travers la fluctuation incessante des vitesses de défilement, des contrastes de lumière

1 Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire* (1956), Paris, Minuit, 1995, p. 61.

2 Élie Faure, « De la Cinéplastique » (1920), *Cinéma*, Houilles, Éditions Manucius, 2010, p. 34.

ou des contours de volume. Dès que David Lynch est aux commandes de la mise en scène, la dimension plastique s'exprime à la fois par des variations de rythme et des changements de figure. Il faut rappeler que Faure souhaitait, par peur d'une dérive sentimentale et psychologique, la « disparition du cinémime » et la « domination absolue du cinéplaste sur le drame formel précipité dans le temps³ ». De fait, les identités de Laura Palmer (Sheryl Lee), Dale Cooper (Kyle MacLachlan), Diane Evans (Laura Dern) sont brisées et reformées par des gestes de violence aussi troublants que nécessaires, qui rendent visible l'emprise de la création sur la conception et l'interprétation des rôles. La vie plastique des personnages, ponctuée de cris et de tremblements, garantit parfois leur existence au-delà de la mort. Un rôle a la possibilité *in fine* de se réfugier dans un visage autre, et vice versa, pour se protéger d'une menace spirituelle plus grande que l'atteinte à l'aspect visuel. Dans la lutte éternelle menée entre les forces plastiques du salut et les forces plastiques du chaos, transformation et dédoublement font courir le risque de ne plus être soi.

Images de la possession

« Qui es-tu ? » Laura Palmer, l'héroïne du film *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (1992), tient fermement le visage de BOB pour tenter de le démasquer alors qu'elle subit ses assauts. Cet esprit parasite, logé dans un corps hôte, se nourrit de la peur et des plaisirs; il est perçu uniquement par les élus et les maudits. Au début de la série *Twin Peaks* (1990-1991), BOB évoque au téléspectateur ignorant, si ce n'est l'esprit du cinéma, tout au moins le pouvoir de hantise d'un art filmique effrayant et attrayant.

³ *Ibid.*, p. 31. Notons que le seul cinémime sauvé de la disparition par Faure est Charlie Chaplin.

Lynch est le premier à avoir une telle vision quand il découvre le reflet de Frank Silva pendant le tournage du pilote. La figure de l'accessoiriste, acteur de formation, apparaît dans le miroir au-dessus de Grace Zabriskie lors de la première scène où Sarah Palmer est en proie à des hallucinations. Fasciné par ce faux raccord, le cinéaste décide de donner forme humaine à BOB. L'incarnation du Mal par un acteur serait ainsi née d'un accident originel : le reflet du hors-cadre dans le champ. Sans connaître les dessous de la création, nous sommes terrifiés par chaque surgissement de l'homme aux longs cheveux gris, au regard noir malveillant, à la gueule féroce. Les visions subjectives de BOB sont sidérantes parce qu'elles libèrent une force de déstabilisation plastique qui s'étend du registre expressif au domaine de l'invisible. La grimace faciale est d'abord exacerbée par un mouvement avant du cadrage ou par l'avancée du visage déformé érucant contre l'écran, mais l'impact retentit et s'amplifie au-delà des limites du visible. BOB, présence inquiétante qui « subsiste » plutôt qu'elle n'« existe », revêt la « puissance évocatrice du hors-champ⁴ ». De plus, la terreur est nourrie par un phénomène de répétition enclenché au début de la première saison. À deux reprises, le montage insère le plan de BOB coincé derrière les barreaux du lit de Laura, prêt à bondir : en intégralité lors de la deuxième vision de Sarah (épisode 2), puis en version brève dans le premier rêve de Dale Cooper (épisode 3). Puisque plusieurs personnages extralucides partagent la même image mentale au fil du temps, la menace est donc construite comme bien réelle.

La possession par BOB implique de mettre en scène une substitution d'images. Dès lors que l'hôte parasité se regarde dans le miroir, l'air ravi et malicieux, il aperçoit le visage de Frank Silva au lieu de son propre reflet. À travers cette confrontation

⁴ Guy Astic, *Twin Peaks : les laboratoires de David Lynch*, Pertuis, Rouge Profond, 2005, p. 82.

visuelle, « la série nous montre Bob derrière Leland⁵ ». Pareille révélation procure un effet glaçant qui laisse augurer le meurtre de la cousine de Laura (épisode 15). Le dispositif spéculaire est de nouveau détourné pour figurer l'impensable lors du dénouement de la deuxième saison (épisode 30). Dans la chambre 315 de son hôtel, le double fantastique de Cooper se fracasse la tête contre la glace de la salle de bains où BOB est apparu. On peut aussi voir la scène autrement, d'après un tour de passe-passe réalisé pendant le tournage : après que Frank Silva a remplacé la doublure de Dale dans le décor en trompe-l'œil du faux miroir, il se retrouve en *tête à tête* avec Kyle MacLachlan de part et d'autre d'une vitre brisée. Précédemment, les esprits et les hôtes n'ont-ils pas joué et gesticulé ensemble dans les pièces multiples de la Chambre rouge ? Cet espace-temps fait office de plateau tournant à même d'exhiber les illusions et les inventions de la fiction. Avant d'en échapper, le mauvais Dale éclate de rire à côté de BOB. Des flashes stroboscopiques illuminent par à-coups l'expression sardonique de leur visage plongé dans l'obscurité. Ces deux face-à-face inoubliables sont remontrés ensemble dans la troisième saison, quand le double maléfique de Cooper, surnommé Mr C., se mire devant la glace de la prison et se souvient du passé (épisode 5). Vingt-cinq ans après, le ricanement commun avec BOB ressurgit martelé plusieurs fois. Une telle répétition dans l'enchaînement crée une vibration rythmique prolongée par le motif visuel du miroir fêlé – car le plan où le mauvais Dale se reflète en BOB dans la salle de bains est monté à la suite, avant le retour au présent, en prison. De la frénésie et de la fragmentation résulte une transformation graduelle par *morphing* de Mr C. en esprit du Mal. « Tu es toujours avec moi » énonce sa voix rauque. La hantise s'avère d'autant plus spectrale que le re-

5 Sarah Hatchuel, *Rêves et séries américaines : la fabrique d'autres mondes*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015, p. 239.

flet de Kyle MacLachlan est parasité par l'image persistante de Frank Silva, réemployée vingt ans après la mort de l'acteur.

La première fois que BOB passe à l'acte dans la série, il inspire à Leland, père incestueux et infanticide, le meurtre sanglant de Maddy. La scène présente en alternance deux esthétiques selon que BOB ou Leland mène la danse macabre. Quand Ray Wise joue à cogner et à tuer Sheryl Lee, le dépouillement du style capte le réel de l'horreur, sa cruauté et sa crudité, avec en fond sonore le bruit de la platine qui tourne à vide. Glissés en surimpression, les plans avec Frank Silva comportent des effets plastiques de déformation et de déréalisation : éclairage bleuté, faisceau luminescent, ralenti des mouvements, râles ambiants. Ainsi, l'esprit du Mal ne se limite pas à grimacer dans la glace ou à s'incruster par flashes dans le lieu du crime ; il met en scène le prolongement fantastique et spectaculaire d'une réalité trop dure à accepter d'emblée. Pour le philosophe Clément Rosset, le double est le « symptôme majeur du refus du réel » et le « facteur principal de l'illusion », mais certains « doubles de proximité » (écho, reflet, ombre) sont des « signatures du réel, garantissant son authenticité⁶ ». Le montage alterné orchestre un double régime audiovisuel et un double mode de croyance : se rendre à l'évidence ou se voiler la face derrière une *doublure plastique*. À la fin de *Fire Walk With Me*, la scène du meurtre de Laura entrelace les formes du voilement et du dévoilement. La transformation de Leland en BOB s'effectue quasi à vue car le changement de plan d'un visage à l'autre se discerne à peine au travers du rideau de lumière (lampe torche) ou du voilage de l'image (bâche plastique). Ces interfaces créent une confusion avant de lever le voile sur la nature du dédoublement. En reprenant le modèle de la coprésence sur la scène de la Chambre rouge, Leland et BOB

⁶ Clément Rosset, *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*, Paris, PUF, 2011, p. 8.

apparaissent tour à tour, à gauche puis à droite de Laura. L'esprit du Mal est une projection fantastique de la part monstrueuse intrinsèque à l'humanité et à la création. Transfigurer la réalité – infanticide et inceste – consiste à la cacher et à l'exhiber dans un battement d'images aussi éblouissant que poignant.

Doubles vies des personnages

« Je suis morte mais je vis. » Réapparue en femme mûre dans la Chambre rouge, Laura Palmer donne cette réponse paradoxale au début de la saison 3 quand Dale Cooper l'interroge sur son identité. Au cours du combat qui les oppose aux forces de la destruction, les héros salutaires de *Twin Peaks* endossent plusieurs existences. Les rôles multiples de Laura entretiennent la vocation magique du cinéma : l'art de ressusciter les morts en icônes. Dès la première saison, la blonde Sheryl Lee, jusqu'alors photographiée dans la peau argentique d'un cadavre, revient remise sur pied en brune pour interpréter la cousine empotée de l'héroïne décédée (épisode 4). Affublée d'une perruque blonde mal ajustée, Maddy est conduite à jouer l'héroïne ressuscitée pour piéger le meurtrier présumé (épisode 6). La figure de ré-interprétation – nouvelle interprétation d'une identité usurpée par un acteur dans un double rôle (sosie, jumeau, *doppelgänger*) – tourne court pour Sheryl en Maddy en Laura. Ce clin d'œil aux films tels *Obsession* (1976), *Pulsions* (*Dressed To Kill*, 1980) et *Body Double* (1984) où Brian De Palma revisite avec outrance et obscénité la mythologie hitchcockienne est une fausse piste. Il faut attendre le retour bouleversant au grand écran de l'héroïne « pleine de secrets » pour que soient exhibées à tour de rôle ses facettes multiples : lycéenne modèle, toxicomane en transe, prostituée délurée, jeune fille terrorisée et massacrée, double fantastique renaissant.

Après s'être réveillée dans son rêve prophétique, Laura découvre avec stupeur un double d'elle-même qui se meut au ralenti dans la photographie préalablement vide, accrochée en face du lit, de la « pièce au-dessus du magasin ». La Miss Palmer de l'image fixe soudain animée arbore une figure pomponnée, permanentée et comme désarticulée. « Elle ressemble à une femme fatale cassée, usée à force d'avoir été le fantasme d'une relation d'emprise⁷. » On pourrait avancer, au vu de la dernière saison, que cette Laura-Tulpa a été manufacturée, tant son allure correspond à sa représentation type dans la Chambre rouge sur le mode d'un *glamour* déconstruit.

Dans les songes complexes de *Fire Walk With Me*, les images secondes (cadre photo, écran vidéo) exposent des versions altérées de soi. Dale Cooper se voit dédoublé non sans risque de vol identitaire. Le retour intermittent de l'enquêteur disparu Phillip Jeffries permet de capturer l'image figée du héros, bien que ce dernier ait quitté le champ de la caméra d'enregistrement en direct. À travers le détournement du dispositif de surveillance, l'agent spécial fait face à une version dépassée de lui-même, car déjà passée. Cette persistance fantastique préfigure – et rappelle dans l'ordre de réalisation – la naissance d'un sosie inquiétant au regard bleuté. À la fin de la deuxième saison, Cooper foulant le sol zébré de pièces jumelles poursuit en vain son double qui parvient à sortir de la Chambre rouge, à usurper son identité dans la réalité et à *briser son image*. Le terme *doppelgänger* est employé par le Bras en écho lointain aux superstitions d'Europe centrale et aux motifs de la littérature fantastique du XIX^e. Au début de la saison 3, Dale, prisonnier d'un espace-temps parallèle, écarte les rideaux du couloir et perçoit à distance son double maléfique conduisant sur une route déserte. Le geste du personnage et du

⁷ Diane Arnaud, *Changements de têtes. De Georges Méliès à David Lynch*, Pertuis, Rouge profond, 2012, p. 202.

montage rappelle un effet visuel étonnant dans *Lost Highway* (1997) quand le plan sur la porte de prison s'ouvre et laisse place au plan de la cabane en feu explosant à l'envers. Un mode de contiguïté spatio-temporelle relie ici les deux mondes adjacents : l'ouverture du pan des rideaux rend visible à l'arrière-plan l'action qui se déroule à l'instant. Le montage entre les deux visages en gros plan souligne la différence dans la ressemblance. Alors que Cooper a conservé son allure impeccable dans l'attente d'un retour, Mr C. est marqué par sa mauvaise vie. Avec sa tignasse crasse, sa peau cuivrée, son regard noir et sa voix éraillée, il propose une « synthèse crédible de Dale Cooper et de Bob⁸ ». La confrontation visuelle annonce l'affrontement final mais le duel tant attendu n'aura pas lieu. Alors que les récits fantastiques chez Hoffmann, Andersen, Poe ou Maupassant s'achèvent souvent par l'assassinat du double identique ou opposé, équivalent à un suicide, la fiction écrite par Frost et Lynch évite le face-à-face. De retour à Twin Peaks dans l'avant-dernier épisode, Dale Cooper gagne le bureau du shérif seulement après que Lucy a éliminé l'imposteur. Puis, il encourage Freddie au gant d'acier à exploser en mille morceaux l'esprit *embullé* de BOB, échappé du cadavre enfumé de Mr C., lors d'un combat détonant qui ressemble à une animation endiablée des constructions suprématistes de Malevitch. Conformément à la convention scénographique des films de doubles, un plan large figure le bon Dale debout et le mauvais Cooper gisant. Cependant, Kyle MacLachlan n'a pas tourné la scène une deuxième fois pour truquer l'image et donner l'impression d'une confrontation : un *body double* joue le mort au visage ensanglanté, destiné à s'évaporer dans la surimpression. Aussi la dernière saison a-t-elle prolongé le thème des « polarités et antinomies⁹ » constitutif de l'univers de *Twin*

8 Thierry Jousse, « Dale Cooper, Reset », *Cahiers du cinéma*, n°737, octobre 2017, p. 8.

9 Pacôme Thiellement, *La Main gauche de David Lynch*, Paris, PUF, 2010, p. 26-28.

Peaks, mais elle approfondit surtout les faux-semblants du dédoublement.

Retardé, détourné, le combat inévitable entre le bien et le mal laisse place à des jeux de cache-cache troublants entre le vrai et le faux. Dans la Chambre rouge, chambre noire de la création plastique, un rituel de clonage magique permet de « manufacturer » des doubles identiques et de les placer dans la réalité fictionnelle. Par ce biais, la fabrication d'un rôle dédoublé et son incarnation par un ou plusieurs acteurs deviennent les fils conducteurs d'un récit à rallonge. Dès qu'il entre en scène dans la saison 3, le personnage de Diane Evans provoque un certain malaise théâtral : trop de *fuck you*, d'accessoires tocs et de tics nerveux (épisode 6). Juste avant le dévoilement de son identité de Tulpa, l'ancienne assistante personnelle de Dale Cooper admet qu'elle n'est pas elle-même et qu'elle se trouve, en fait, au poste du shérif (épisode 16). Le message codé prend sens quand l'on découvre sidéré que la vraie Diane se cachait sous les traits de Naido, la femme sans yeux venue d'une autre dimension (épisode 17). Ce rôle partagé par deux interprètes connaît une plasticité inouïe. Ayant retrouvé son apparence physique, Diane croise son double identique et l'une des deux, la vraie ou la fausse, revêt la nouvelle identité de Linda (épisode 18). Laura Dern et Kyle MacLachlan ont dû intégrer à leur jeu le risque d'effacement et de remplacement qu'encourent leurs personnages multiples. Ainsi, Dale Cooper retourne sur Terre à la place du piètre Dougie Jones (épisode 3). Le héros n'usurpe pas de son propre chef l'identité du vrai Dougie, ce sosie de seconde génération qui a fait son temps. Expriment l'innocence nécessaire à la création d'un rôle, Cooper en faux Dougie a régressé à un état hébété de nouveau-né de la fiction : il marche au ralenti, ânonne le dernier mot de chaque phrase et enchante le monde qui l'entoure. Ce sont bien les autres qui projettent des éléments d'intrigue sur ce corps inerte, cette conscience désactivée. La performance de MacLachlan contient

le potentiel émouvant du burlesque, non sans lien avec l'essence du cinémime. L'agent spécial revient à lui-même en se réveillant du coma, après une série de chocs réflexifs, dont le plus notable est l'appel de Gordon Cole dans un dialogue de *Boulevard du crépuscule* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) vu à la télé (épisode 15). Le nom du personnage interprété par Lynch, le directeur des acteurs, sonne le rappel. Dans le monde de *Twin Peaks: The Return*, la conception des rôles ramène incidemment les présences figurées au rang d'idées artistiques. Lorsque le faux Dougie et la fausse Diane rejoignent la Chambre rouge, une procédure « surréaliste¹⁰ » d'élimination est mise en place : réduction de la tête de Kyle à l'expression d'une flamme (épisode 3), craquement du visage friable de Laura Dern, à l'image d'une coquille vide (épisode 16).

Cris et tremblements des figures

« Pas existant. » L'Évolution du Bras vocifère ce constat inquiétant à Dale Cooper avant que ce dernier ne quitte la Chambre rouge au début de la troisième saison. La nouvelle forme de l'entité résulte d'un geste cinéplastique radical ; l'acteur Michael J. Anderson a été remplacé par une créature animée, dotée d'un corps-arbre et d'une tête en chewing-gum jaune, d'après des motifs déjà vus dans l'art de Lynch : l'arbre sur roulettes dans le théâtre d'*Eraserhead* (1977), la tête en chewing-gum sur un Playmobil ou un fil de fer dans ses photographies. Après le tremblement du sol zébré qui provoque l'écartement entre le noir et le blanc, l'agent spécial tombe dans l'espace étoilé. Flottant en costume cravate noir, il est secoué et épinglé par un mouvement vibratoire récurrent qui le transporte de station en station. Le

10 Selon Stéphane Delorme, Lynch s'est inspiré de *Rêves à vendre* (*Dreams That Money Can Buy*, Hans Richter, 1947), plus particulièrement de la séquence *Desire* (1947) réalisée par Max Ernst (« D'où vient la bête », *Cahiers du cinéma*, art. cit., p. 29).

premier épisode double se clôt alors par une éclipse de sa figure : le resserrement du cadrage fait apparaître en très gros plan son visage flouté, violemment agité au point de devenir dissemblant. L'esthétique de la défiguration qui a été travaillée par le cinéma de Lynch en lien avec la peinture de Bacon refait surface. La caméra-chiffon efface les traits des personnages par des traînées de matière, non pour maltraiter la figure humaine, mais pour transmettre de façon dérangement et brutale la « sensation et le sentiment de la vie¹¹ ». Une autre épreuve attend le héros dans son étrange voyage, celle de sa dématérialisation en image. Perdant couleur et volume, Dale Cooper est aspiré la tête la première au travers des orifices d'une mystérieuse machine (épisode 3). La déformation anamorphique évoque l'un des motifs de la peinture de Lynch : la dissolution ou la dislocation de l'homme par l'« attaque de l'extérieur ou l'explosion de l'intérieur¹² ». Dans son aquarelle en noir et blanc *Factory With Scrubbe Head* (2009), une tête distordue, vaguement dessinée, sort de la cheminée d'une usine entourée de gribouillis vaporeux. Après qu'une fumée grise émane d'une prise électrique, Cooper retrouve la corporéité de Kyle MacLachlan. L'effet spécial de cette rematérialisation fait écho à la naissance du garçon en costume noir, mi-dessiné, mi-incarné, propulsé à l'air libre par une propagation blanche dans *The Alphabet* (1968), premier court-métrage de Lynch réalisé en partie par la technique de l'animation. Cinquante ans après, le retour sur Terre fait figure de réanimation.

Plus cruelle est l'épreuve visuelle de la résurrection réservée à l'héroïne. Par-delà la mort, l'image de Laura Palmer continue d'être exposée aux chocs et aux blessures. Le portrait de reine du

11 David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, traduit de l'anglais par Michel Leiris, Genève, Skira, 1996, p. 49.

12 Boris Groys, « Entretien entre Andrej Ujica et Boris Groys », in *David Lynch. The Air is on Fire*, Catalogue de l'exposition à la Fondation Cartier, Paris, Éditions Xavier Barral, 2007, p. 108.

lycée, où elle esquisse un sourire sage, est très vite brisé et souillé : après avoir dansé avec le souvenir de sa fille, Leland s'effondre, casse la vitre du cadre puis macule le visage de la photographie en étalant le sang avec ses doigts (épisode 1.3). Pareil geste relie Leland aux méchants (Frank Booth dans *Blue Velvet*, Mr. Eddy dans *Lost Highway*, le Fantôme dans *Inland Empire*, etc.) qui portent atteinte à la figure des héros à coups de poing, de rouges et de bleus, de flous et de flashes, de ralentis et de surimpressions. Au climax de *Fire Walk With Me*, la violence subie par Laura est à la fois réelle – elle est massacrée à l'arme blanche par son père – et formelle : l'éclairage stroboscopique vient la frapper, la fragmentation du cadrage la lacère, l'ellipse du montage la fait disparaître. Les très gros plans réitérés sur sa bouche ouverte révèlent deux traînées de sang coulant de chaque côté des lèvres barbouillées de *lipstick*, à l'image d'un sexe violenté. Pour les femmes battues chez Lynch, la formule de Deleuze sur les gueules dentées chez Bacon s'inverse : *Au-delà du sourire, il y a le cri*¹³. Résistant à de tels assauts physiques et plastiques, Laura crie de plus belle. Elle a déjà hurlé voyant BOB à la place de son reflet pour combattre le risque de possession spirituelle. Son hurlement se prolongeait avec le bruit de la neige sur l'écran de la télévision en insert, comme si son image s'échappait dans un crissement. La dernière saison ponctue les réapparitions et les disparitions de l'héroïne par une esthétique encore plus osée qui apporte un démenti formel à Boris Groys. L'historien de l'art a affirmé « combien le cinéma limite les possibilités de déformation de la figure humaine et du reste du visible » alors que, dans les dessins et peintures de Lynch, « ces frontières-là sont visiblement abolies¹⁴ ». En effet, dès le premier double épisode de la saison 3, l'une des incarnations de Laura Palmer en femme mûre tremble et s'envole du sol

13 Gilles Deleuze, *Logique de la sensation. Francis Bacon*, Paris, La Différence, 2008, p. 23.

14 Groys, « Entretien entre Andrej Ujica et Boris Groys », art. cit., p. 211.

zébré de la Chambre rouge dans un cri. Le visage secoué s'apparente à une surface de pure vibration audiovisuelle qui épouse les ondulations folles des rideaux rouges agités par le vent du danger. L'image de Laura bat littéralement de l'aile.

Cette association sonore entre le cri humain et le froissement textile est reprise, en écho, quand Laura jeune fille est ravie, par les forces du hors-champ, de la main tendue par l'agent spécial qui s'est frayé un chemin dans le passé pour la détourner de son destin funeste (épisodes 17 et 18). Avant la première occurrence de cette scène, Sarah Palmer en transe se livre à un geste de violence insensé, exacerbé par une manipulation plastique du montage. Possédée par la discontinuité et la répétition rythmiques, la femme alcoolique ne cesse de frapper avec un tesson de bouteille le portrait photographique de sa fille. Les bruits ambiants se mêlent à la texture sonore d'un défilement devenu fou. On entendrait presque le cri étouffé de Laura dont l'image résiliente reste étonnamment intacte.

La force de destruction plastique qui fait rage s'avère parfois irrésistible. La troisième saison de *Twin Peaks* approfondit l'obsession artistique de Lynch pour le motif de la décapitation. La déconnexion tête-corps est opérée de manière obscure et floue lors d'une scène effrayante où la créature monstrueuse échappée de la boîte en verre déchiquette deux têtes d'amoureux pour créer une sculpture sanglante en attente d'achèvement (épisode 1). La pose d'une nouvelle tête sur le corps-souche est à même d'engendrer des personnages secondaires hybrides. Au creux d'un lit se dévoile ainsi l'assemblage surréaliste d'un gros corps acéphale mâle et d'une petite tête féminine, non sans démesure grotesque. On imagine Lynch agencer *in situ* les objets plastiques manufacturés (caboche en toc, faux tronc décapité) à la place des acteurs. D'ailleurs, le cinéplaste en Gordon Cole se retrouve devant le corps nu de la femme sans tête, *installé* dans un terrain vague (épisode 11).

Cependant, la défiguration plastique n'a pas pour seule visée l'exposition sensationnelle de la maltraitance ; elle permet également d'envisager des transformations viables par des procédés de « dé-visage¹⁵ » et de changement de têtes. La possibilité accordée aux héroïnes féminines d'exhiber plusieurs figures les unes en dessous des autres constitue une stratégie formelle de résistance contre les menaces d'agression et de dépression. Après être réapparue en femme mûre dans la Chambre rouge, Laura Palmer détache son visage-masque sous les yeux de Dale Cooper et laisse apparaître une zone blanche et irradiante, refuge possible face à la peur de ne plus être soi. La gestuelle est répétée par sa mère qui, quant à elle, libère un monstre caché à même d'arracher la gueule d'un sale type (épisode 14). Ces scènes hallucinantes sont nourries par le travail photographique de Lynch des années 2000. La bête dentée sans regard est un auto-emploi artistique issu de la série des *Small Stories* (2014). Les visages mutilés, les regards effacés de la série des *Distorted Nudes*¹⁶ et la digigraphie *Emily Scream* (2007), où la partie supérieure de la crieuse part en fumée laiteuse, annoncent l'aspect inouï de l'insondable Naido. Son visage antinaturaliste aux yeux recousus réactualise la fabrique de personnages lynchéens affublés de prothèses : faux nez greffé sur le menton dans *The Alphabet*, énormes bajoues grumeleuses de la « Femme dans le radiateur » d'*Erasorhead*. La transformation de Naido en Diane, qui s'effectue à travers un passage dans la Chambre rouge, revêt une dimension à la fois organique et évanescence (épisode 17). Ce moment est l'un des plus expérimentaux de la série. Un rocher oblong, flottant au-dessus du sol zébré, reflète le visage de Diane, coiffée en Louise Brooks incendiaire. De retour dans une réalité suspecte, la surimpression entre le visage de l'actrice Nae Yūki et celui

15 Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1992, p. 150.

16 Ce sont des photographies érotiques de la fin du XIX^e siècle retouchées avec Photoshop en 2004.

de Laura Dern établit le pouvoir miraculeux de l'incarnation d'un rôle par deux existences visuelles successives. Quand Kyle MacLachlan et Laura Dern se font face dans le bureau du shérif, ils sourient au bonheur de se retrouver en amoureux. Au dernier épisode de la saison 3, la lettre de Linda adressée à Richard signe l'arrêt de mort de la romance entre Dale Cooper et Diane Evans. Peu de temps avant, au sortir de la Chambre rouge, Dale et Diane s'étaient dévisagés pour se demander à tour de rôle s'ils étaient restés eux-mêmes. L'ultime traversée mène dans un monde indéterminé où Laura Palmer n'existe plus et où le personnage joué par Sheryl Lee répond au nom de Carrie Page. Désormais, pour les héroïnes et le héros de *Twin Peaks*, tout passage dans une réalité parallèle risque d'entraîner une perte définitive des identités et une altération irréversible des personnalités.

Au fil des épisodes, les épreuves du dédoublement et de la défiguration ont à la fois agité et contré la menace qui consiste à ne plus se reconnaître, à se perdre de vue et à renier les êtres aimés depuis longtemps. Ainsi, la dimension plastique de la création audiovisuelle de David Lynch a associé frisson esthétique et questionnement éthique car elle a mis sous tension formelle le combat entre les forces vives et les forces du renoncement. Comment échapper à la possession du Mal sans devenir une coquille vide? Comment changer en restant fidèle à ce qui nous anime? Sans recours à la plasticité, les comportements s'automatisent, les affections dépérissent et les reconnaissances s'étiolent. À la toute fin, un écho venu d'un passé familial, l'appel de « Laura » dans la maison mère, fait hurler Carrie. Si seulement ce cri était la promesse d'un bouleversement et, dès lors, d'un nouveau retour.

Diane Arnaud est maître de conférences en études cinématographiques à l'université Paris Diderot. Elle est membre du laboratoire CERILAC.