

LA MORT DE LAURA PALMER N'A PAS EU LIEU

NOTES SUR LE DÉDALE SONORE DE *TWIN PEAKS*

DICK TOMASOVIC

Miroirs et réverbérations

Doubles, reflets, sosies, imitations... *Twin Peaks* se structure entièrement autour de figures de répétition, comme le promet le titre même de la série, homonyme du nom du lieu de l'action, petite ville de l'Amérique profonde nichée au cœur des montagnes et prenant pour icône les monts jumeaux qui l'entourent. Le célèbre panneau au bord de la route lance un joyeux « Welcome to Twin Peaks », avec l'illustration des deux pics surplombant l'inscription du nombre d'habitants (population: 51201) immédiatement mis à mal par la découverte d'un cadavre. Les spectateurs les plus attentifs et les plus fidèles ne manqueront pas, par ailleurs, de remarquer que ce *soap noir*¹ s'ouvre

1. Stefan Peltier, *Twin Peaks, une cartographie de l'inconscient*, Pézilla-La-Rivière, Éditions Car rien n'a d'importance, 1993, p. 65.

sur une scène de miroir (Josie Packard, la belle héritière de la scierie, s'observe et se maquille d'un rouge à lèvres flamboyant, juste avant que l'on ne découvre un corps glacé au bord de l'eau, au teint cadavérique bleuté) et se termine, trente épisodes plus tard, sur une autre scène de miroir non moins insolite et macabre (Dale Cooper, de retour de la Loge Noire, s'enferme dans sa salle de bains pour se brosser les dents et découvre le reflet du terrifiant Bob en lieu et place du sien dans le miroir). Auparavant, il aura dû affronter nombre de doubles (ceux des personnages de la série, mais aussi les siens) lors de la traversée labyrinthique des Loges. Si les scènes de miroir invitent naturellement le spectateur à l'introspection², à regarder en lui-même pour se confronter aux nombreux réseaux de signification de cette œuvre plurielle, ces jeux de répétition du même, ou du presque même, de l'identique défaillant (le complexe Laura/Maddy évidemment, mais plus largement tout l'argument autour des manifestations de Bob – la figure de la possession se lit toujours comme celle de la destitution de l'un au profit de sa substitution par le double) ou encore de la symétrie inversée (qui semble parfois vouloir toucher chaque personnage ou chaque plan, et qui se trouve encore convoquée de manière réflexive avec la présence du feuilleton *Invitation to Love* sur les écrans de télévision des habitants de *Twin Peaks*) confèrent avant tout à la série son identité visuelle et thématique si caractéristique. Elles participent aussi à un singulier dispositif narratif et dramatique (le réel et le rêve se redoublent sans cesse au point de se confondre).

2. Pacôme Thiellement, *La Main gauche de David Lynch, Twin Peaks et la fin de la télévision*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 22.

Cette prolifération de la rime visuelle n'est en fait que le double du fascinant processus de réitération organisé dans la bande sonore de la série. Rimes sonores travaillées à partir d'éléments très identifiables du travail de bruitage, structuration de l'univers sonore par répétition de détails sonores, recours permanent aux leitmotifs musicaux, duplicité des voix et des lignes de dialogues, procédé de mises en réverbération de bruits, de paroles ou de notes de musiques... Toute la bande sonore de *Twin Peaks* s'édifie autour de phénomènes d'échos que les images semblent s'escrimer à incarner. De ce point de vue, la série participe pleinement de l'esthétique audiovisuelle propre à l'ensemble de la filmographie de David Lynch³. Très fréquemment interrogé sur les passerelles entre ses activités de peintre ou de musicien et ses œuvres de cinéaste, Lynch rappelle toujours qu'il est avant tout un *sound designer*⁴. Il n'est pas interdit de penser que le son est à la naissance de ses images et que les plans peuvent être considérés comme des évocations visuelles de sonorités précises. Pour cette raison, la bande sonore des films de Lynch, à la fois souterraine et insistante, subtile et poussive, se soucie peu de la cause originelle des bruits et des musiques, et se trouve toujours principalement composée d'éléments acousmatiques. Décrivant ses méthodes de travail, Lynch a souvent insisté sur la méticulosité avec laquelle il choisit ses

3. Dick Tomasovic, « Sens vibratoire et sens giratoire : la fantasmagorie sonore dans l'œuvre de David Lynch » in *Décadrages*, 4-5, 2005, pp. 9-17.

4. « Les gens m'appellent un réalisateur, mais je me considère plutôt comme un ingénieur du son », ira-t-il même jusqu'à déclarer, ce que Michel Chion traduit par le rôle primordial donné à l'écoute depuis l'intérieur du récit et de l'image, de sorte que si les films de Lynch étaient muets, ils continueraient d'être auditifs. Voir Michel Chion, *David Lynch*, Éd. de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, coll. « Auteurs », Paris, 1992, p. 222.

musiques (souvent à la base de la conception des personnages et des situations) et la précision avec laquelle il ordonne les dialogues au rythme de la musique. Malgré son apparente autonomie, la bande-son perturbe toujours le champ visuel. Elle le fait naître, le soutient, le redouble et le pousse à certains paroxysmes formels. Cette étrange perméabilité entre la bande-image et la bande sonore, qui empêche toute discrétion de cette dernière, éloignant Lynch de la conception classique, cinématographique et télévisuelle, des rapports entre images et sons, est le lieu précis où s'exerce toute la fantasmagorie propre au réalisateur et co-créateur de la série. Ainsi, pour comprendre, ou du moins tenter d'appréhender, une œuvre comme *Twin Peaks*, il convient sans doute de porter son attention en premier lieu sur la bande sonore, de bien écouter avant de bien regarder, car l'audition est ici primordiale.

De la musique avant toute chose

Il y a quelque chose de l'ordre de l'impossible conjuration musicale dans *Twin Peaks* où les rythmiques et les mélodies abondent sans pouvoir éviter le déchaînement du mal, du juke-box du Double R Diner aux concerts de Juliee Cruise au Relais routier, en passant par les innombrables machines à musiques (platine de disques et autres magnétophones) sans oublier l'incroyable chant crépusculaire des *Sycamores Trees* de Jimmy Scott dans la Loge Noire. « There's always music in the air », insiste l'homme venu d'ailleurs, ce nain énigmatique qui délivre les messages à Cooper depuis la Red Room. Peut-être lui aussi tente-t-il

de calmer les forces de la nature ou les forces des dieux, qu'elles soient diaboliques ou non, qu'elles marchent avec le feu ou qu'elles restent dans l'ombre. C'est après tout ce que font de manière quasi continue les musiques d'Angelo Badalamenti dans la série: organiser le chaos sonore, apaiser les passions, faire résonner de manière plus spectrale, et donc plus lointaine, les forces chtoniennes de la nature. Le célèbre générique de la série, qui prend rapidement la double forme d'un rituel cathodique et ésotérique, le manifeste de manière fascinante. Les accords binaires à la guitare basse résonnent, les nappes mélodiques se mettent à onduler pour former une marée sonore montante qui ne demande qu'à se replier sur elle-même. Mais des bruits s'y mêlent, de ceux qui rappellent les éléments fondamentaux de *Twin Peaks*: le bois et l'eau. C'est d'abord le bruit strident de la scierie du bois que l'on entend (les dents métalliques qui se frottent les unes aux autres) qui se greffe sur la partition avant d'entrer en sa totale résonance, puis c'est celui des flots issus de la chute d'eau qui vient accompagner et prolonger l'envoûtante musique qui vient s'échouer sur le rivage, bientôt gagné par le bruit des animaux. Cet indicatif musical se mêle aux forces aquatiques et telluriques, naturelles et industrielles, tout en annonçant la prégnance des figures mythiques qui bercent la série, Prométhée et Ophélie (celui qui marche avec le feu et celle qui meurt avec l'eau), pour les emporter avec une langueur mélancolique et secrète, peut-être dans les langes du sommeil. L'imagerie du générique lui obéit. Contrairement aux autres séries télévisées, pas de visage de personnage⁵, pas de

5. Éric Dufour, *David Lynch: matière, temps et image*, Paris, Vrin, 2008, p. 67.

suggestions de situations dramatiques. Les images d'un oiseau sur une branche, une usine aux cheminées fumantes, des machines métallurgiques qui aiguisent des crans de scie circulaire, un gigantesque tronc d'arbre déposé sur un wagon, la route menant à la localité de Twin Peaks, une cascade déversant son torrent qui se transforme en paisible cours d'eau, le tout apparaissant en une suite de légers fondus enchaînés correspondant au développement harmonieux du thème musical. Le personnage, l'emblème même du produit télévisé feuilletonesque, est donc ici rendu absent au profit d'une forme de topographie de Twin Peaks. Il s'agit cependant moins des lieux de la série que de la partie visible et diurne de son univers fantasmatique. Cependant, la musique invite déjà au déploiement des forces nocturnes et invisibles. Éminemment lyriques, porteuses d'un évident sens de la dramatisation, les compositions de Badalamenti sont à ce point théâtralisées qu'elles parviennent non seulement à enjamber les ressorts narratifs (pour signaler que ces derniers ne suffisent jamais à eux-mêmes, qu'ils ne sont que les éléments partiels d'un immense arsenal d'artifices), mais aussi à développer une forme d'abstraction du récit qui pousse à sa conceptualisation par une logique de répétition, qu'elle soit symétrique ou asymétrique. Ce générique, mêlant bruit et musique, le dit d'emblée: seuls les éléments qui se rencontrent, les liens qui se tissent, les réseaux qui se développent, les relations qui se nouent importent dans *Twin Peaks*. De la même manière que le bruit des étincelles appelle le bruit des vagues, que le feu convoque l'eau, que le diurne assigne le nocturne, chaque scène de la série renvoie désormais toujours à autre chose que ce qui apparaît à l'écran, voire à

une autre dimension de la même réalité⁶. Le début de l'épisode pilote est des plus explicites sur ce point : le thème du générique est à peine terminé qu'il est enchaîné aux notes sombres du début du thème de Laura Palmer. Il fait passer de la rive paisible des canards à la berge où gît le cadavre d'une jeune femme, intégrant et instrumentalisant les murmures d'un personnage ou les dialogues plats d'un autre pour faire surgir le refoulé macabre. Cette bande sonore, grand opérateur du retournement des valeurs, n'accomplit en fait rien de moins que les directives de la Loge Noire, véritable studio fantasmagorique placé au cœur de la série qui ordonne le registre de sa perpétuelle transfiguration. Cette Loge Noire invite Dale Cooper, comme le spectateur-auditeur, à tendre l'oreille, cet organe de la peur, comme l'écrivait Nietzsche, décrivant par ailleurs fondamentalement la musique comme un art de la nuit et de la pénombre⁷.

Le nom et l'incantation

C'est évidemment par la musique de Badalamenti que commence le pilote de la série, dont la première partie (les 28 premières minutes, qui se terminent par le gros plan de la fameuse photo de bal canonisant Laura Palmer⁸) sert de véritable matrice à toute l'œuvre. Une musique dont la force hypnotique a souvent été surlignée et qui semble donner l'impression d'un mouvement immobile,

6. *Ibid.* p. 68.

7. Voir Daniel Deshays, *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 20.

8. Christy Desmet, « The Canonization of Laura Palmer », in David Lavery, *Full of Secrets, Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit, Wayne State University Press, 1995, pp. 93-108.

d'un déplacement vain ou contenu dans un leurre de progression. Les thèmes musicaux, qui vont se succéder sur les premières minutes du pilote pour ne plus jamais cesser de hanter les plans de la série, se présentent directement comme répétitifs et entêtants, ondulants mais immobiles, situés quelque part hors du temps (Twin Peaks lui-même vit dans un temps perdu, celui d'une fusion improbable des époques de l'Amérique des années cinquante et des années quatre-vingt). À ces musiques viennent se mêler les bruits et les voix pour élaborer des segments sonores-musicaux⁹ qui, étirés ou détachés, emphatiques ou désincarnés, composent une texture sonore qui prend les qualités d'une élégie infinie dédiée aux connexions secrètes d'éléments présents, passés et à venir.

Ces premières dizaines de minutes ont un déroulant assez classique pour une série qui joue les codes de l'intrigue policière. Au petit matin, un pêcheur découvre au bord de l'eau un cadavre emballé dans une toile de plastique, prévient le shérif de Twin Peaks qui reconnaît le cadavre d'une jeune fille de la ville : Laura Palmer. Celle-ci est justement montrée manquante à son domicile où sa mère s'inquiète de son absence. Elle téléphone à son mari qui se trouve en réunion professionnelle. Leur conversation est interrompue par l'arrivée du shérif qui vient le prévenir de la mort de sa fille. Au Double R Diner, les personnages de Shelly, Norma et Bobby, et leurs relations, complexes, sont introduites. À la morgue, Leland Palmer vient reconnaître le corps de sa fille. Ailleurs, les étudiants du lycée remarquent

9. Pierre Berthomieu, *La Musique de film*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 132.

l'absence de Laura et certains de ses amis pressentent le drame. La police intercepte Bobby dans les couloirs de l'école, suspecté du meurtre de Laura. Le directeur annonce la nouvelle et demande une minute de silence à la mémoire de l'étudiante disparue. Au milieu de la vitrine des trophées de l'école, la caméra s'attarde sur le portrait de Laura Palmer.

Mais dans *Twin Peaks*, l'image sonore n'est ni cadrée ni assignée, et les premières minutes de la bande sonore du pilote instaurent une texture sonore complexe, immédiatement façonnée sur le principe des éléments mis en résonance. Il serait fastidieux de la décrire par le menu, mais pointons le mixage et la mise en connexion d'une série d'éléments grossis, hyperboliques, parfois incongrus et disparates, en plus des leitmotifs musicaux de la série qui participent, paradoxalement et dans le même temps, à la dramatisation et à la déréalisation des situations narratives : murmures féminins et mugissements indéfinis, sirènes de police et alertes maritimes, bruits de flots et de respirations haletantes, tintements aigus de cloches et bruit crispé du gravier mouillé foulé au sol, bruit de flashes photographiques et bruits du plastique que l'on déploie, pleurs outranciers d'un adjoint du shérif et pleurs étouffés du père de la victime, cris d'angoisse de la mère et sonneries de téléphones tonitruantes, bruits secs du cadran du téléphone et cris déchirants de la mère, bruit blanc de la chute d'eau et crépitements du feu dans l'âtre, bruit sourd d'un ventilateur au plafond et sifflements de l'éclairage de la morgue, musique folle de juke-box et moteur automobile en surrégime, crissements de pneus et stridences métalliques, bruissement du vent dans les arbres et rumeur des couloirs du lycée,

rires et pleurs, cris et chuchotements, bruit assourdissant du souffle de l'aération dans une classe remplie et voix amplifiée et fantomatique dans des couloirs vides de l'école, etc. Chaque élément renvoie à un autre, chaque son en appelle un autre. Une toile se tisse bien au-delà du visible. Les silences eux-mêmes esquissent la représentation d'un monde plus vaste, comme c'est souvent le cas chez David Lynch¹⁰. Les effets de détachement de ces sons (certains sont motivés, d'autres n'ont pas de provenance identifiable, tous sont surexpressifs, au point d'apparaître comme des éléments autonomisés de la bande-image) invitent à l'idée d'un monde en déploiement qui suppose un certain évanouissement du réel au profit de la transfiguration des éléments en autant de portes d'un monde onirique et secret.

Dans ce dédale sonore, une pièce semble étonnamment absente : la déclaration de la mort de Laura Palmer. Le prénom de Laura est pourtant sans cesse prononcé dans les premières minutes de la série. Le shérif la reconnaît, mais il dit son nom de manière incrédule en observant le cadavre. La mère crie le prénom de sa fille en attendant qu'elle lui réponde. Lorsque le policier vient prévenir Leland Palmer de la mort de sa fille, il ne dit tout simplement rien. Le père s'effondre en pleurs et laisse tomber le combiné de téléphone. La conversation est suspendue avec son épouse qui se met à crier à l'autre bout du combiné. Dans la classe, il suffit du chuchotement de l'enseignant et du policier, et du cri d'une lycéenne pour faire comprendre aux proches

10. Chris Rodley et David Lynch, *David Lynch : entretiens avec Chris Rodley*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2004, p. 52.

de Laura sa disparition. Les mots restent absents. Il faut attendre l'interrogatoire de Bobby par la police (où il est dit qu'elle a été tuée) et les mots du directeur de l'école pour que la mort de Laura Palmer soit enfin déclarée, mais de manière très spectrale ou indirecte. On se souvient que dans *Lost Highway*, la fiction entame sa mise en boucle par les mots « Dick Laurent is dead » à l'interphone. Dans *Twin Peaks*, c'est le refus de prononcer les termes « Laura Palmer is dead » qui lance le processus de hantise propre à la série. La mort de Laura Palmer n'a pas eu lieu ou, contrairement à n'importe quelle série policière, n'a pas d'importance déterminante, car Laura Palmer n'est pas un cas à résoudre : Laura Palmer est une incantation.

Depuis l'Ailleurs

De la même manière que le mystère se substitue toujours à l'énigme¹¹ dans la filmographie de Lynch, la bande sonore de *Twin Peaks* ne raconte aucunement la mort de Laura Palmer ni l'élucidation de son assassinat. Cette intense circulation des réseaux acoustiques aux fonctions hallucinogènes évoque tout autre chose : le rongement, secret et rhizomateux, de *Twin Peaks*. Le téléspectateur le comprendra intimement lorsqu'il entrera pour la première fois sur le seuil de la Loge Noire, grâce au rêve de Dale Cooper lors de l'épisode 3, et que l'homme venu d'ailleurs ainsi que Laura Palmer lui parleront avec cette prononciation fondamentalement étrange, filmée sur le mode du « back

11. Guy Astic, *Le Purgatoire des sens, Lost Highway de David Lynch*, Pertuis, Rouge Profond, 2004, p. 12.

talk¹² », révélant que les sons viennent d'ailleurs, qu'ils se précipitent dans tous les sens et tous les espaces de Twin Peaks pour se décharger dans les lieux et les objets (le bruit du sillon du vinyle qui tourne à vide lors de la mort de Maddy), comme dans les bouches des personnages ou les couches de la bande sonore. Ils prennent possession des corps et des lieux (Bob en est une des incarnations visibles) sans appartenir aux espaces. Ils sont désorientés, mais pourtant adressés. Comprendre leur trajet est impossible, mais leur destination ne fait aucun doute. Comme le pointe l'index inquiétant de David Bowie dans *Twin Peaks, Fire Walk with Me*, l'ailleurs s'adresse toujours à l'ailleurs, dont une part se trouve dans chaque spectateur. C'est encore le même David Bowie qui nous soufflera plus tard à l'oreille, sur l'autoroute perdue de *Lost Highway*, à la périphérie de *Twin Peaks*, que la Loge Noire ne cessera jamais de nous parler. « Funny how secrets travel »... ■

Dick Tomasovic est professeur en arts du spectacle à l'Université de Liège.

12. Les acteurs jouent à l'envers, la bande est ensuite inversée. C. Rodley, *op. cit.*, p. 18.