

Twin Peaks, Fire Walk with Me

(David Lynch, 1992)

Analyse de séquence Circularité infernale

par *Youri Deschamps* le 21.01.2011

La séquence s'ouvre sur un gros plan de Laura Palmer [01]. Tandis que la jeune fille sniffe une ligne de cocaïne [02], Monsieur Palmer apporte un verre de lait à son épouse. La scène est vue dans un miroir [03]. Du point de vue de l'action, la chambre des parents semble s'opposer à la chambre de la fille : le lait connote la pureté, alors que la drogue évoque la corruption. Mais le verre de lait tenu par Leland est placé au centre de la surface réfléchissante, tout comme la ligne de cocaïne absorbée par Laura au-dessus d'un petit miroir rond : écho plastique, analogie figurale, virtualité de sens que la suite de la scène vient valider. Effectivement, le verre de lait contient une drogue dont les effets psychotropes sont d'abord signalés par le travelling-avant sur le visage de Sarah Palmer [07], la mère, qui « décolle », puis par la vision d'un cheval blanc apparaissant dans la chambre à coucher [08]. Lynch joue ici sur le signifiant linguistique, à la manière d'un collage surréaliste : « Horse » réfère à l'animal, mais désigne aussi l'héroïne en argot américain ; un remède de cheval en somme.

Leland Palmer sort de la chambre et actionne l'interrupteur qui commande le ventilateur de la mezzanine [04], dont le mouvement engendre un phénomène acoustique souvent entendu dans les films précédents de Lynch, et qui a valeur de signal pour les habitués de la série Twin Peaks. Le ventilateur produit une tenue sonore sourde, comme une pulsation venue des profondeurs, un rôle monstrueux, une rumeur malveillante. Prélude à un rituel domestique que redoute la jeune fille.

La rotation du ventilateur va agir sur la séquence comme un obturateur optique. La tonalité chromatique passe de l'ocre au bleu [05], et l'éclairage se fait intermittent, stroboscopique. Bob sort de la nuit et se glisse dans la chambre de Laura [10]. Les violences sexuelles qui suivent [12, 13, 14] culminent avec la révélation de l'identité du violeur assassin, lequel faisait figure de tache aveugle et de soubassement nodal de la série télévisée, l'entité sur laquelle reposaient tous les développements et les multiples rebondissements de l'intrigue.

Cependant, cette scène ne se contente pas de dénouer la multitude de fils tissés sur le petit écran. On a sommé Lynch de donner la clé et de clore cette histoire à méandres : le grand public attendait le long métrage comme une apostille libératrice, à laquelle Lynch, on s'en serait douté, ne pouvait artistiquement se résoudre. Au contraire, la mise en scène franchit ici un degré de complexité supplémentaire dans l'ambivalence et l'équivoque. Si l'image du père se substitue au visage de Bob [15], l'apparition se loge à l'acmé d'un dispositif sonore et visuel qui, au lieu de liquider toute ambiguïté, la projette et la relance. Dans un état d'alanguissement et d'abandon (dû à l'effet de la drogue ?), Laura Palmer relève les couvertures d'un geste qui ressemble à une invite [09]. Les intermittences lumineuses évoquent le mouvement rapide des paupières caractéristique de l'activité onirique, et favorisent la perméabilité entre le sommeil et l'état de veille, le fantasme et le visible, le rêve et le cauchemar.

Avant le cri d'horreur qui vient clore la séquence [16], le visage de Laura Palmer passe par toute une série d'expressions, entre douleur et jouissance [11], qui vont du souffle de plaisir à la frayeur inarticulée. Ce passage d'un trouble à un autre, cette traversée du spectre émotionnel en une seule et même scène, appartient en propre à la dramaturgie lynchienne : voir par exemple la scène de l'effeuillage de Patricia Arquette sous la menace de Monsieur Eddy dans *Lost Highway*, ou celle de l'audition de Betty dans *Mulholland Drive*, qui répondent au même principe.

La séquence qui suit celle du viol s'ouvre sur une vue en plongée sur l'assiette de céréales du petit déjeuner [17] ; c'est-à-dire sur un cercle, soit le motif principal qui structure dans son ensemble la scène qui nous occupe : miroir circulaire servant de support à l'absorption de cocaïne, rotation des pales du ventilateur, globes sphériques du lustre de la mezzanine - la sphère est un cercle projeté dans l'espace [06] -, autant de déclinaisons du cercle infernal de l'inceste qui enferme la jeune femme. Lorsque la caméra prend du champ, elle décrit le cercle familial corrompu en son centre par le père [18], qui impose le face-à-face et le déséquilibre des rapports de force.

Bob est bien ici l'autre nom du père en palindrome avilissant (le palindrome est la forme verbale de la circularité, de l'enfermement), inavouable et insoutenable visage d'ombre, quadrature du cercle et solution au problème posé par Lil (autre palindrome), sous la forme d'une charade visuelle, aux deux enquêteurs du FBI de la première partie du film. Le déni de réalité, unique refuge psychologique de Laura Palmer, entre en crise et perce l'image qui entretient le blocage phonétique (« Bob »), pour répondre à distance à la devinette graphique de la femme en rouge : Lil end = Leland.

(extrait de « David Lynch, l'écran omnivore »,
Eclipses 34, mai 2002)

par *Youri Deschamps* le 21.01.2011
Site Revue Eclipses - Copyright

