



Conception graphique : Laure Afchain
Illustration de couverture : Stéphane Perger
Relecture-corrrection : Valérie Nigdélian

Dépôt légal avril 2018
ISBN 978-2-9564201-0-1

© Les Règles de la Nuit, 2018
3 rue de Bâle, 67100 Strasbourg
lesreglesdelanuit.net

LÉO HENRY

TWIN

90210

PEAKS

*Pour mon frère Samuel
et pour Line, ma sœur.*

Un jour, je vous dirai presque tout¹.

Le *crazy wall* est le nom d'un cliché visuel, omniprésent dans les films et les séries télévisées depuis le milieu des années 2000. Il s'agit d'un ou de plusieurs murs presque entièrement recouverts de photos, de notes et de cartes géographiques. Les éléments y sont punaisés de façon à former une fresque, puis reliés les uns aux autres, de préférence avec du fil de laine rouge. Depuis le 11 septembre 2001, le *crazy wall* est devenu dans les fictions la mise en forme commune d'un âge de l'information surabondante, dans lequel la véritable clairvoyance consiste à faire sens d'un foisonnement de données apparemment chaotiques et infinies. Le mur donne à voir le désordre organisé de cette nouvelle conscience du monde. Il prend acte du fait que, désormais, nous sommes tous contraints

de nous positionner à mi-chemin du détective de salon (Sherlock Holmes) et du spéculateur complotiste (Fox Mulder) ; qu'il n'y a plus de réel que ce que nous parvenons à agencer et à valider comme tel.

Dans l'article qu'il consacre au *crazy wall* en janvier 2015², le journaliste Richard Benson propose comme origine à ce *topos* le « Big Board » du film *Docteur Folamour* (Stanley Kubrick, 1964). Dans cette comédie, qui caricature jusqu'au délire la gestion des menaces de guerre nucléaire par l'armée états-unienne, cet objet figure ironiquement le contexte de secret et de paranoïa entretenu par les agences de renseignement. Le « Big Board » est pourtant presque totalement absent des décennies 1970 et 1980, marquées par le climax de la guerre froide et l'âge d'or

des films d'espionnage. Ce n'est qu'au milieu des années 1990, avec la série *The X-Files*, que l'éclaircissement de mystères et la mise au jour de vérités nécessitent à nouveau cette combinaison de documentation maniaque et d'intuition psychotique.

Au moment de son arrivée en France sous le titre *Aux frontières du réel* (M6, 1994), la série de Chris Carter est vivement critiquée pour le sous-texte politique que les journalistes croient y déceler. Tandis qu'une moitié des épisodes continuent de fonctionner sous la forme éprouvée de l'*anthology* (des arcs narratifs déployés sur un épisode unique), l'autre moitié de la série est consacrée à un récit suivi, adossé à une mythologie mêlant présence extraterrestre secrète, actions occultes des agences gouvernementales et desseins millénaires. *Télérama* s'insurge contre l'exposition de notre jeunesse à ce que l'on soupçonne alors être une vision du monde d'extrême droite³, et qui n'est pas encore circonscrite sous l'expression

générique de *théorie du complot*. La lecture rétrospective de cette série faite par la journaliste Heather Smith, adolescente à l'époque de sa diffusion, est très différente, et semble tracer les contours d'un fossé générationnel : « Au-delà de la question du conflit entre croyance et intellect, cette série était surtout le véhicule d'une sensation – l'impression d'être constamment désorientés, entourés de personnes plus âgées qui vous répétaient que vous ne comprendriez jamais rien à rien. En un mot, c'était une peinture assez conforme de ce qu'étaient à la fois l'adolescence et les années 1990⁴. »

J'écris ces mots en juin 2017. Seize mois se sont écoulés depuis que j'ai été confronté pour la première fois *via* Facebook à l'image d'où découle l'écriture de ce texte. Au cours de la grosse année qui s'est écoulée depuis, j'ai parlé de ce projet à pas mal de gens différents. J'ai regardé des heures de films, de séries, de vidéos sur YouTube. J'ai lu des livres, en diagonale ou *in extenso*. J'ai pris des pages

et de pages de notes dans un grand fichier qui compte désormais près de cent mille signes, mais aussi dans des carnets et sur des bouts de papier flottants dont un certain nombre ont été perdus. Je me suis réveillé, certaines nuits, pour gribouiller à mon seul usage des messages devenus illisibles au réveil, éclairant tel ou tel pan de ce mystère que je cherchais à élucider. J'ai constitué, méthodiquement, mon *crazy wall* de documentation, face auquel je me trouve à présent assis, perplexe, incertain de la façon d'en agencer les pièces, de tirer de l'une à l'autre les fils qui dessineraient le grand schéma et, enfin, produiraient un sens⁵.

Facebook, comme les autres réseaux sociaux, est une communauté dans laquelle règne le *bon mot*. Lorsque j'ai découvert ce *face swap* – une image dans laquelle les visages des personnes sont inversés, ici ceux des acteurs David Duchovny et Gillian Anderson –, j'ai spontanément posté en commentaire : « *Twin Peaks 90210* ». C'était une

réaction qui relevait pour moi de l'évidence, mais qui ouvrait, sans que je le sache, sur un abîme. L'impression d'étrangeté, voire de malaise, que véhicule cette photo, repose moins sur le *trouble dans le genre* que sur le lien immédiat qu'elle semble faire avec l'esthétique des années 1990, ses shows télévisés et l'impression de désorientation décrite par Heather Smith. Sous les cheveux longs d'Anderson, David Duchovny évoque le personnage de BOB, monstre fantastique de la série *Twin Peaks*. Gillian Anderson, avec la brosse de Duchovny, ressemble quant à elle à Brandon Walsh, le premier protagoniste masculin de *Beverly Hills, 90210*. Le plus amusant, sans doute, étant le rapprochement de ces deux séries que tout, hors leur origine dans le temps et l'espace, semble éloigner.

J'avais cependant à peine tapé cette séquence de mots – « *Twin Peaks 90210* » – que je savais qu'elle devrait être le titre d'un texte à venir. Un jeu de l'esprit, dans lequel j'aurais cherché, en calquant mon raisonnement sur



Photomontage de Daniel Holland 6

les associations d'idées des psychopathes de fiction, les rapports les plus délirants pouvant rapprocher ces deux séries avant de les présenter comme *allant de soi*. Ça aurait dû être un récit pince-sans-rire sur la pop culture, comme ceux j'avais pu écrire autour de l'histoire des Beatles ou des adaptations au cinéma des récits de Philip K. Dick⁷.

En 1990 paraissait en français *Le Pendule de Foucault*, roman d'Umberto Eco publié en Italie en 1988. Inspirés de ce livre, deux étudiants strasbourgeois⁸ créèrent en 1997 un fanzine intitulé *Le Pendule*, dont la rubrique phare, «Le Défi», consistait à établir tous les liens rationnels possibles entre deux objets apparemment sans rapport et choisis arbitrairement (le zéro et la bière, le couscous et le Rubik's Cube, etc.). Au-delà de la griserie de l'exercice d'érudition et de la prouesse littéraire, ces textes tendaient à illustrer la vanité de cette forme de démarche. S'il était possible de trouver des rapports évidents entre des choses qui n'en entretenaient aucun, toute

mise en relation paraissant relever du bon sens devait être systématiquement questionnée. Il est plutôt ironique de constater que *Le Pendule de Foucault*, thriller de sémioticien consacré à démonter les systèmes derrière les théories du complot, a aussi bien pavé la voie de livres reprenant aveuglément ces schémas. Ainsi, loin de tirer le tapis sous les pieds des futurs auteurs de thrillers ésotériques, il semble avoir *a contrario* préparé le succès colossal du *Da Vinci Code* de Dan Brown, publié quinze ans plus tard.

Mes premières recherches autour des liens pouvant unir *Twin Peaks* à *Beverly Hills* m'ont mis face à un problème du même ordre : là où je cherchais la distance, je n'ai trouvé que d'innombrables coïncidences. Je savais que les deux séries appartenaient à une même décennie, mais ignorais qu'elles avaient été en réalité *simultanées*, certains épisodes diffusés le même jour, à la même heure, sur des chaînes concurrentes. Je découvrais aussi qu'en plus de partager une partie

de leurs équipes techniques et au moins un de leurs réalisateurs, *Twin Peaks* était citée à deux reprises par des personnages au cours de la première saison de *Beverly Hills*⁹. Enfin, et surtout, je m'apercevais que les deux séries partageaient un *mastermind* unique : le magnat de la production audiovisuelle Aaron Spelling¹⁰, dont *Twin Peaks* et *Beverly Hills* ont été les œuvres phares de l'année 1991.

Dans les mois qui ont suivi mes premières découvertes, j'ai partagé ces informations, espérant de mes interlocuteurs des retours, des pistes, des intuitions. Je me suis

vite rendu compte cependant que si nombre de mes camarades connaissaient désormais *Twin Peaks*, il était rare qu'ils aient en même temps une connaissance autre que superficielle de *Beverly Hills*. Que toute tentative de construire une réflexion à la rencontre de ces deux objets allait nécessiter, en préambule, un imposant travail de vulgarisation ; une représentation subjective, et donc biaisée, de séries si proches que l'on peine encore aujourd'hui à distinguer leurs similitudes, leur inextricable *entrecroisement*¹¹.

Les nouvelles pièces se fondaient si merveilleusement avec l'ancienne construction, que personne n'aurait pu remarquer la différence¹².

Twin Peaks est un *serial drama* tournant autour d'une ville imaginaire de l'État de Washington. Laura Palmer, une adolescente très populaire, a été violée et assassinée. Le

FBI dépêche sur place Dale Cooper, un enquêteur fantasque qui ne dédaigne pas, dans ses investigations, l'exploration des dimensions mystiques ou paranormales. Cooper

s'acclimate très bien à ce nouvel environnement et à l'étrangeté des gens qui le peuplent : il apparaît rapidement que le coupable, un certain BOB, n'appartient pas entièrement au monde réel. Le petit succès des huit épisodes de la première saison, diffusés aux États-Unis aux mois d'avril et mai 1990, incite la chaîne ABC à financer leur suite. Cette deuxième saison compte vingt-deux épisodes dont la diffusion entre septembre 1990 et juin 1991 est perturbée par des décisions de production contradictoires, des changements d'horaire, des conflits avec les auteurs et l'effondrement des audiences. Cette période marque également le commencement d'une décennie de grâce pour son créateur le plus connu, David Lynch.

Beverly Hills, 90210 est une *drama serie* tournant autour d'une ville réelle du comté de Los Angeles. Brandon et Brenda Walsh, des jumeaux de seize ans, y emménagent à la suite de la mutation de leur père Jim, comparable dans une entreprise jamais nommée.

Venant de Minneapolis, les deux jeunes gens découvrent les faux-semblants de l'univers des adolescents ultra-riches. Ils affrontent conjointement les étrangetés de cet environnement et les problématiques communes à tous les lycéens : argent, alcool, drogue, amour et sexualité. La première saison de la série est diffusée sur FOX entre octobre 1990 et mai 1991, où elle connaît un succès d'audience croissant jusqu'à sa conclusion. La série est reconduite jusqu'en mai 2000, où elle s'achève enfin au bout de dix saisons et près de trois cents épisodes, accompagnant et dédoublant par la fiction la totalité de la décennie 1990. Son créateur, Darren Star, est un total inconnu au moment de la diffusion du pilote et devient par son biais un des plus grands *showrunners* de la télé états-unienne.

La distinction entre *serial drama* et *drama serie* peut sembler byzantine, elle est cependant centrale pour appréhender nos deux récits. La première catégorie, celle à laquelle appartient *Twin Peaks*, propose

une narration suivie, chaque épisode se situant dans la continuité chronologique du précédent. La densité de la narration ainsi produite et son respect de la forme enquête rendent compliqué le visionnage par fragments. Avec une légère avance historique, ce type de récit est celui de presque toutes les séries postérieures à la diffusion du magnétoscope puis du lecteur de DVD de salon. Il exige du spectateur une assiduité méticuleuse, une attention constante, une forme de dévotion. À l'inverse, *Beverly Hills, 90210* appartient à un genre sériel plus ancien et plus proprement télévisuel, dans lequel les épisodes sont essentiellement autonomes les uns par rapport aux autres. Le temps de leur narration calque celui de leur diffusion : des jours, des semaines peuvent s'écouler entre les épisodes, qui suivent ici plus ou moins le rythme de l'année scolaire états-unienne. Les arcs narratifs se déploient et se ferment pour l'essentiel à l'intérieur de chaque épisode, les protagonistes seuls – ceux dont le nom des

interprètes est présent au générique – pouvant prétendre à des évolutions dépassant un arc de quarante minutes. Au fil de la première saison, par exemple, Brandon multiplie les conquêtes amoureuses, dont le spectateur sait pertinemment qu'elles ne survivront pas au générique de fin. À l'inverse, lorsque Brenda s'amourache de Dylan, on devine que l'histoire se poursuivra, dans la mesure où ce dernier est l'un des personnages centraux de la série.

L'une et l'autre forme, pour différentes qu'elles paraissent de prime abord, sont fortement liées par la similarité de leurs modes de production. Quel que puisse être le désir auteurisant d'un créateur de *serial drama*, la série télé reste dans les années 1990 un travail collectif, sur lequel le producteur garde la haute main. Pour finaliser des dizaines d'heures de fiction en quelques mois, scénaristes et réalisateurs se succèdent sans pouvoir rendre chaque détail cohérent. Ce qui pourrait se prétendre œuvre unique est

en réalité toujours polyphonie et patchwork. À l'inverse, la *drama serie*, qui assume l'indépendance de ses épisodes, est fortement contrainte par les décors et le casting partagé. Seule la caractérisation de l'univers et des personnages centraux permet de conserver l'attention des spectateurs, de les inciter à revenir semaine après semaine en l'absence du hameçon plus évident que représente le *cliffhanger*.

Twin Peaks use de ce procédé de suspense lié au découpage avec une telle régularité qu'il en devient le lieu transparent des tensions entre auteurs et producteurs. Dans le dernier épisode de la première saison, l'accumulation de récits interrompus est tellement systématique qu'elle en devient grotesque. Comme dans le mythique épisode de l'enfermement de Rocamboles par Ponson du Terrail¹³, l'amoncellement de péripéties, assassinats, attentats et retournements de situation au cours d'une seule nuit de fiction (celle du 2 au 3 mars 1989) ressemble

à une mise en demeure d'ABC de produire une deuxième saison, sous peine de devoir affronter une révolte de ses spectateurs fous de rage. À l'inverse, la révélation prématurée de l'identité de l'assassin de Laura Palmer, au neuvième épisode (sur vingt-deux) de la saison deux, peut être vue comme un geste de la chaîne pour empêcher David Lynch et son acolyte Mark Frost de réitérer leur coup de force – voire une façon de saborder une série sur laquelle les créateurs luttent pour garder le contrôle. Dans cette perspective, on peut voir la dernière scène du dernier épisode de la saison deux comme un pied de nez de Lynch à la chaîne ; *Twin Peaks* est notoirement connu pour son iconoclaste fin ouverte, son absence de conclusion, comme une ligne lancée vers l'avenir permettant au créateur, vingt-six ans plus tard, de revenir du purgatoire artistique et de rempiler pour une troisième saison.

En commençant à travailler sur mon projet de récit, je savais que Netflix allait diffuser

courant 2017 dix-huit nouveaux épisodes écrits et réalisés par David Lynch. Je me doutais que la *Twin Peaks mania* allait ainsi reprendre, comme en 2008 au moment de la sortie des DVD. Je ne m'attendais cependant pas à un tel foisonnement d'articles, de blogs et de recherches inédites. La masse de renseignements et d'interprétations, de théories, d'analyses savantes disponibles à ce jour est devenue tellement colossale que j'ai les plus grandes difficultés à simplement retrouver les références qui m'ont guidé sur ce chemin. L'enflément de l'exégèse autour de *Twin Peaks* est devenu comme un écran devant la série, et une garantie de son importance quelle que soit par ailleurs sa qualité. On pourrait aujourd'hui faire disparaître les épisodes : l'édifice de discours bâti autour

tiendrait encore, appuyé simplement sur lui-même.

Beverly Hills, 90210, au contraire, est une histoire dont les principaux commentaires ont été produits à l'époque de sa diffusion, avant la généralisation d'Internet, et dont les traces sont presque effacées¹⁴. Plus que dans les pages de savants analystes, le méta-discours de cette série s'est inscrit dans les modes, les attitudes et les expressions, dans les corps et les représentations du monde. Là où *Twin Peaks* a été un formidable moteur de fiction, *Beverly Hills*, plus discrètement parce qu'en dessous de notre seuil de perception, a ancré sa postérité dans le monde réel. Elle a façonné l'expérience quotidienne de millions de jeunes gens tout autour de la planète.

Ne m'oublie pas lorsque le monde entier voudra te rejoindre dans ta chambre verte¹⁵.

À force de tourner autour de ces deux objets culturels – celui que l'on réactive et qui connaît la postérité, opposé à celui que l'on oublie, moque ou chérit avec nostalgie –, il m'a semblé voir se dessiner un chemin.

Si la vogue discursive qui entoure David Lynch depuis le milieu des années 2000 m'a toujours semblé suspecte, une analyse des données disponibles à son sujet permet de discerner un schéma dans sa chronologie créative. Sa carrière commence par une période de formation assez chaotique, qui le mène de l'underground aux gros studios (de *Eraserhead* à *Elephant Man*), suivie d'une rencontre ratée avec Hollywood (*Dune*) puis d'un détour par la télévision, avec *Twin Peaks* notamment. Rien ne semble prédire à cette série le destin glorieux qu'elle connaîtra : les

audiences sont peu remarquables, les décideurs confus, la série annulée brutalement en cours de sa deuxième saison. Pour Lynch cependant, les dix années suivantes sont marquées par une succession ininterrompue de triomphes, depuis la Palme d'or à Cannes pour *Sailor et Lula* (1990) jusqu'au métadiscursif *Mullholand Drive* (2001), considéré par plusieurs panels de critiques sérieux comme le meilleur film de sa décennie¹⁶. Et ensuite : plus rien. David Lynch, auréolé de prestige par le monde du cinéma en son entier, redevient le faiseur qu'il était trente ans plus tôt : pubs pour consoles de jeux, ouverture de bars à concept, sites Internet fumeux, plongée dans l'art contemporain sponsorisé, et retape tous azimuts pour Méditation transcendante, la secte à laquelle il émarge depuis les

années 1970¹⁷. Dans les innombrables interviews qu'il donne, on découvre un homme sensible, attentif à sa vie intérieure, mais également assez ignorant, pétri de convictions et, au fond, peu intelligent. Le cinéma de Lynch joue cette carte, sans cesse, de la sensibilité contre l'intellect – et l'on peut voir la consécration critique de cette façon de faire de l'audiovisuel comme le couronnement d'une décennie ivre d'immédiateté et de superficialité, fascinée à la fois par la surface des choses et par leur agencement façon patchwork, renvoyant toute analyse, rationalité, lecture idéologique à une forme d'ancien monde, révolu en même temps que s'effondrait l'empire communiste.

Twin Peaks, dix ans durant, a nourri Lynch. La charge, concentrée dans cette série inextricable, n'a cessé d'agir et de se diluer, aussi bien dans l'œuvre de son créateur principal que dans la création audiovisuelle en général. Difficile d'imaginer la télé des années 2000 et 2010 sans cette référence, difficile de penser notre

imaginaire collectif amputé de ce lieu inventé, de ses personnages, de la façon dont leur histoire nous est contée. Pourtant, à y regarder de près, à retourner sur les lieux du crime, il est vite évident que ces trente épisodes ne tiennent pas seuls. Qu'ils ne sont pas importants par eux-mêmes, mais comme les pièces d'un puzzle plus vaste, au centre duquel ils viendraient prendre place. Pour prendre une autre comparaison, *Twin Peaks* peut être comprise comme une clé. Clé de voûte. Clé de porte.

Si David Lynch est bien le *médium* que je crois – un artiste délibérément irréfléchi, laissant libre cours à ses intuitions ; si *Twin Peaks* est bien l'œuvre charnière de sa carrière, grâce à laquelle se libère une charge créative sans précédent et qui durera dix longues années ; si le rôle d'Aaron Spelling a bien été de réunir, sous l'égide d'ABC, le jeune Lynch et les équipes techniques de Propaganda Films, celles-là mêmes qui participeront à l'élaboration et au succès de la série *Beverly Hills*, alors il me semble pouvoir

affirmer sans crainte que David Lynch a été *l'idiot utile* d'Aaron Spelling.

Comme dans un pacte faustien, le producteur a offert et octroyé à l'ambitieux impétrant la gloire véritable. Gloire en échange de laquelle le réalisateur a accepté de détourner le regard du travail réellement en cours, de servir de cible mouvante à la critique, de devenir un leurre. Occultistes et ésotéristes postmodernes continuent de chercher dans l'œuvre de Lynch des signes et des révélations qui ne s'y sont jamais trouvés : *Twin Peaks* est un jeu de piste, une grille de lecture, qui ne prend sens que confrontée à son pendant réellement *chargé*. Tout le contenu magique gît là, juste sous nos yeux, comme une *lettre volée*, dans les dix saisons d'un *soap* adolescent si bien intégré à notre inconscient que nous ne le voyons plus agir.

Il nous faut de gros efforts d'analyse et d'intellection pour commencer à distinguer cette évidence : *Beverly Hills* est le plus vaste bréviaire magique des cinquante dernières années.

Le sujet de *TP* et de *BH90210* est le même : l'arrivée de visiteurs extérieurs dans une communauté géographiquement définie donnant son nom à l'œuvre ; la mise au jour de secrets anciens par les nouveaux venus (Dale Cooper/Brandon et Brenda) ; la transformation de ces derniers au contact de leur environnement. Les villes *sont* les séries elles-mêmes, faisant des héros les avatars du spectateur, et permettant son initiation au fil du visionnage. Le carton d'ouverture de *Twin Peaks* fonctionne comme une mise en garde et une mise en abyme : sur le panneau « *Welcome to Twin Peaks* » sont peintes deux montagnes enneigées, les *pics jumeaux* éponymes. Ils redoublent le paysage réel : la même montagne, en un seul exemplaire. Ainsi, la série nous annonce qu'elle ne montrera jamais le monde mais une image de celui-ci, faussée à dessein, pointant vers une impossible gémellité. Le personnage principal de *Beverly Hills* est une paire de jumeaux, Brandon et Brenda, dont les relations à la

fois fusionnelles et complexes tiennent le cœur du récit.

Dans le deuxième épisode de *Beverly Hills, 90210* – le premier après le pilote et, eu égard aux changements effectués entre l'un et l'autre, le véritable commencement du récit –, le personnage de Dylan McKay, interprété par Luke Perry, surgit de l'ombre. Son nom de fiction est une quasi-anagramme de celui de l'acteur qui interprète Dale Cooper, Kyle MacLachlan. Dylan initie Brandon au surf, présenté non comme une pratique, mais comme un lieu. « L'océan est la maison, la chambre verte la vague parfaite. » Les exécutés de la série de Lynch reconnaîtront immédiatement ici la mythologie de *Twin Peaks*, avec son arrière-monde composé de *lodges*¹⁸ colorées d'où surgissent les créatures surnaturelles qui président en secret aux destinées des habitants de la ville. Le premier de ces démons, interprété par Frank Silva, se nomme BOB, trois lettres qui forment également l'acronyme « BoB », « Brandon or

Brenda » (Brandon ou Brenda)¹⁹. Comme Cooper, Dylan McKay vit seul dans un hôtel. Comme l'agent dans son dictaphone, le lycéen monologue au téléphone avec des gens invisibles. Dès ce premier récit, McKay prélude à l'initiation de Brandon par ces mots : « Bienvenue dans le pays où tous les rêves se réalisent. »

Les mises en rapport, épisode après épisode, tissent un filet de plus en plus serré, une toile si dense qu'elle devient impossible à déchirer. Les miroirs se multiplient. Le *Peach Pit* californien (*PP*) reflète le *Double R Diner* (*RR*) de l'État de Washington : même déco *Happy days*, même rôle de *hub* dans la communauté. Ici et là, les adolescents vivent en permanence sous la menace d'une prédation sexuelle des adultes, ils s'alcoolisent et se droguent, leurs parents n'y peuvent rien. Les protagonistes sont saisis de rêves prémonitoires lourds de sens, de cauchemars terrifiants. Ils recourent à des moyens magiques pour faire surgir la vérité.

L'initiation est au cœur de cette série double et dédoublée, dont nous ne parvenons jamais, comme dans les *tableaux de*

réconciliation du pasteur Oberlin, à percevoir qu'une seule des moitiés à la fois.

Je recueille des histoires et les assemble en un roman vivant ²⁰.

Samedi 20 octobre 1990, 21 heures côte est, ABC : dans l'épisode de *Twin Peaks* connu sous le titre « Laura's Palmer Diary », Donna Hayward rencontre Harold Smith, un jeune horticulteur vivant cloîtré chez lui. Harold a été le confident de la défunte Laura Palmer et demeure en possession de son *véritable journal intime*. Il est présenté comme le dépositaire d'un savoir indispensable à la fois au cœur et à la périphérie de la narration²¹. La seule façon de parvenir à lui extorquer ses secrets consiste à se livrer à lui, à sacrifier une partie de son intimité, afin qu'il puisse faire passer votre récit du monde réel jusqu'à celui de la fiction²².

Le jeudi suivant, 25 octobre 1990, sur la FOX, l'épisode de *Beverly Hills, 90210* titré « The First Time » voit surgir du passé de Brandon et du Minnesota une certaine Sheryl, ex-petite amie avec laquelle il couche presque immédiatement. Minneapolis, dans ce show, semble tenir le même rôle que la Missoula de *Twin Peaks*²³, à la fois Arcadie perdue et monde prénatal, à côté duquel l'environnement quotidien, le réel, le présent, semblent toujours une création maladroite, une falsification. « *There's something strange about this place*²⁴ », prévient Brandon dès l'ouverture, faisant écho à de nombreuses déclarations

de l'agent Cooper plongé dans le bain fictif de Twin Peaks.

Sheryl porte le même nom que Sheryl Lee, l'actrice qui incarne Laura Palmer, blonde platine, visage pur sur les portraits posthumes, ou grimée en cadavre sur fond de bâche plastique. Sheryl Lee joue également le rôle de Madeleine Ferguson, la cousine de Laura, venue en ville pour les obsèques – comme de juste, Maddy est originaire de Missoula. Mais Sheryl s'appelle également comme Sherylin Fenn, l'interprète de l'adolescente brune Audrey Horne, objet du désir interdit au trentenaire Cooper et des pulsions libidineuses de son propre père. Comme Brenda Walsh dans « The First Time », Audrey fantasme une relation amoureuse avec un adulte en position d'autorité – la jumelle de Brandon étant, pour cet épisode seulement, follement éprise de son professeur, M. Brody.

Comme dans chaque épisode écrit par Darren Star, « The First Time » contient une séquence onirique issue des fantasmes de

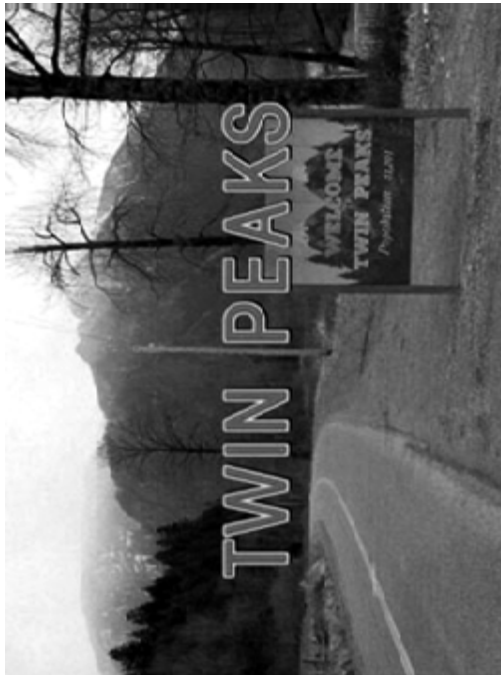
Brenda²⁵, dont la mise en image comme la sonorisation rappellent jusqu'à la caricature le maniérisme de David Lynch. À la fin du récit, Brenda s'introduit dans la maison de M. Brody en acceptant une offre de baby-sitting, et renonce à toute relation suite à une scène très dérangeante dans laquelle l'enfant qu'elle garde lui assène : « *My daddy has a penis*²⁶. » La sexualité de Brenda, abondamment rêvée, décrite, discutée, reste tout au long de cette saison un objet de spéculation, tandis que Brandon, dans le même temps, perd sans complication sa virginité avec Sheryl, déséquilibrant les rapports entre parts masculine et féminine du *Rebis* qu'est BoB²⁷. Le lendemain, un Brandon très en joie prépare le petit-déjeuner sur fond de musique tonitruante : c'est *In The Mood* de Glenn Miller, écho au jazz de big band²⁸ qui caractérise les manifestations démoniaques de BOB²⁹. Le spectateur découvre peu après que Sheryl n'est pas venue à Beverly Hills par amour pour notre héros, mais pour fuir les

mauvais traitements que lui inflige son beau-père. Après avoir intronisé BoB à la sexualité génitale et suite à la consommation d'une grande quantité d'une boisson alcoolisée à la teinte bleue, Sheryl/Laura ouvre à BoB le chemin de l'initiation : « Tu crois me connaître, n'est-ce pas ? déclare-t-elle. Ce que je suis, pourtant, défie toute apparence³⁰. »

Le samedi de la même semaine, 27 octobre 1990, dans une séquence de procès presque parodique au *Bang Bang Bar* (BBB), les hommes de *Twin Peaks* consomment à leur tour un cocktail bleu et inconnu, nommé ici « *Black Yukon Sucker Punch* ». Ces libations scellent un accord permettant à Leland Palmer d'éviter la prison pour le meurtre de Jacques Renault, et ainsi d'accomplir librement sa tragique destinée. Chez l'horticulteur Harold Smith, le journal que Donna cherche à obtenir – elle feint, pour cela, de se confier au reclus, chargeant ce geste d'une forme très intime de déclaration d'amour – est dissimulé dans un compartiment secret de sa

bibliothèque. Les rayons de ce meuble sont emplis de carnets à reliures identiques, dont le contenu a été recueilli de sa main. L'histoire que Donna³¹ confie est calquée sur celle que Dylan vient de raconter à Brandon le mardi précédent. L'épisode de *Twin Peaks* s'achève sur la découverte de la duplicité de Donna par Harold, et son automutilation à la griffe de jardin, tandis qu'il répète de façon très inquiétante : « Alors comme ça, tu cherches des secrets³² ? » Il me semble impossible, en revenant sur ce personnage – que l'on aperçoit ici pour la dernière fois : on ne reverra Harold au début de l'épisode suivant que sous la forme de son cadavre pendu – et en analysant sa relation au domaine clos dans lequel il évolue, de ne pas faire le lien avec le « Manoir ».

Construite à partir de 1988 sur un terrain acheté à l'*entertainer* Bing Crosby³³, la demeure des Spelling sur Holmby Hills est une imitation néoclassique de château français. Avec plus de cinq mille mètres



carrés habitables, elle est officiellement la plus grande maison privée du comté de Los Angeles. La plupart des pièces sont disproportionnées, la légende voulant que Candy Spelling, seconde épouse d'Aaron, les ait jugées trop petites sur plan et ait exigé des modifications de proportion. Spelling aurait renoncé à une aile entière du complexe pour offrir à sa femme des salles à la démesure de ses délires. Le chantier est achevé peu avant le lancement de *Twin Peaks* et de *Beverly Hills, 90210*. Aaron et Candy y emménagent en 1991 avec leurs deux enfants, Tori (quinze ans) et Randy (dix ans), la collection de poupées maternelles et la bibliothèque paternelle. Vingt ans plus tard, Candy vit seule dans le Manoir déserté et décide de le mettre en vente. Elle en demande 150 millions de dollars; Petra Stunt, l'héritière des écuries de Formule 1, l'achètera l'année suivante pour un peu plus de la moitié de cette somme.

À l'époque, le magazine *Forbes* se fend d'un reportage permettant aux curieux

d'enfin pousser la porte du magnat du petit écran³⁴: escalier d'*Autant en emporte le vent*, labyrinthe du jardin de *Shining*, cheminée Renaissance importée pierre à pierre de France, salle des poupées où Candy range, habille et peigne sa collection personnelle, cuisines, salle de projection aux murs escamotables comme une base de *villain* de James Bond. Tout est immense et kitsch, fidèle à l'idée qu'on se fait de la richesse ostentatoire d'États-Uniens incultes. Quelques mois plus tard, pour une journaliste de CBS cette fois, la veuve Spelling se souvient avec plaisir d'une maison grouillant de vie, à l'époque où « les *kids* de *90210* » (entendre le jeune casting de la série) venaient y faire des fêtes avec Tori. Mais la plus grande surprise est certainement la bibliothèque, dont les étagères, couvertes de volumes reliés plein cuir tous semblables, rassemblent, nous dit-on, « l'ensemble des scripts sur lesquels Aaron a travaillé³⁵ ». Et Candy Spelling de sortir pour nous un grimoire in-folio, contenant prétendument tous

les scénarios de la première saison de *Beverly Hills, 90210*.

L'héritage narratif d'Aaron Spelling s'étire sur près d'un demi-siècle et contient un nombre inégalé de séries populaires : *Starsky et Hutch*, *Drôles de dames*, *La croisière s'amuse*, *L'Île fantastique*³⁶, *Dynastie*... En 1990, beaucoup imaginent le producteur âgé de soixante-sept ans au terme de sa carrière. Cette année marque pourtant un nouveau départ. Deux décennies de nouveaux

succès planétaires suivront le lancement fulgurant de *Beverly Hills, 90210*, parmi lesquels *Melrose Place*, *Sept à la maison* ou la sitcom fantastique *Charmed*. Lorsque, pour le casting du rôle de Brandon, Jason Priestley rencontre le petit homme pour la première fois, il est deux heures de l'après-midi et Spelling tourne au Dry martini. « À cet instant, tout mon stress s'est envolé. Je me suis dit, okay, Aaron est déjà en train de picoler. Ça va aller. Je gère³⁷. »

Je ne savais pas quand il venait en moi. Quand il parlait, je ne me souvenais de rien³⁸.

En novembre 1990, les trois récits se recourent.

Plus de cent mille militaires états-uniens sont envoyés dans la péninsule arabe au début du mois, prélude aux manœuvres de la future guerre du Golfe. Les émissions consacrées à l'annexion du Koweït par l'Irak et aux justifications d'une intervention de la

coalition internationale grignotent le temps d'antenne, en particulier sur le réseau FOX. Le 8 novembre, l'épisode de *Beverly Hills, 90210* doit être déprogrammé. Le 10, à la demande pressante de la chaîne ABC, David Lynch et Mark Frost révèlent l'identité de l'assassin de Laura Palmer. On n'est alors qu'au septième

épisode (sur vingt-deux) de la deuxième saison de *Twin Peaks* et, pour quelques semaines encore (jusqu'au neuvième épisode), l'épiphanie reste réservée au spectateur seul, les enquêteurs peinant à prendre acte de la révélation. Le 15 novembre, Brenda tombe amoureuse de Dylan et, pour le séduire, se teint en blond-Palmer. Dans une de ses très rares lignes de dialogue de ce début de série, la pythonisse Donna Martin s'écrie, hors de tout contexte : « J'ai mis mes deux lentilles de contact sur le même œil³⁹ ! », pointant la superposition des calques, la fusion des récits en train de s'opérer. Le 17 novembre, Harry Truman, simple flic, déclare à Dale Cooper en avoir assez de son « charabia » (*mumble jumble*). BOB évoque avec nostalgie son amour pour Glenn Miller. Maddy Ferguson est retrouvée morte : elle ressemble trait pour trait à Laura Palmer teinte en brun-Brenda. Les audiences télé augmentent parallèlement au matraquage d'informations. Des t-shirts « Free Kuwait » sont distribués sur les campus et dans

les lycées du pays. Les jeunes privilégient les divertissements, les jeux et les séries de fiction. Les audiences de *21 Jump Street* repartent à la hausse, pour *Beverly Hills* c'est le début du succès, qui ira croissant tout au long du conflit⁴⁰. Le 22 novembre, dans un épisode écrit et réalisé par Darren Star, Jim Walsh, le père des jumeaux, se prend pour Leland Palmer : quand il achète un synthétiseur pour chanter une version samba de *Strangers In The Night*, BoB lui-même déclare être en enfer⁴¹. L'épisode de *Twin Peaks* du 24 est déprogrammé. Plus de quatre cents témoignages attestent du survol de la France par des ovnis⁴². Le 29 trouve BoB en lutte contre lui-même : « Peut-être ne sommes-nous pas vraiment jumeaux, après tout⁴³ ? » Un personnage venu de nulle part assène : « Nous sommes bel et bien dans un autre monde⁴⁴. »

Le 1^{er} décembre 1990 enfin, après ces longs préliminaires, les séries se raccordent et la contamination se produit. Dans *Twin Peaks*, l'assassin de Laura Palmer est confronté à sa



terrible vérité, et libéré de l'emprise du démon qui le poussait à commettre ses crimes. Après cette longue et douloureuse séance d'exorcisme, les quatre représentants de l'ordre (Cooper, Truman, Rosenfield et Hawk) se retrouvent dans les bois. Cet arc narratif est clos mais l'histoire, on le sait, va devoir continuer. Alors, le légiste juif pose la seule question qui importe : « Où est BOB à présent⁴⁵ ? » Le démon de la loge noire n'erre que quelques jours dans les limbes médiatiques. Le 6 décembre, un avatar de Laura Palmer débarque au *Peach Pit*, commande du café et une part de *cherry pie*, offre à Brandon une copie du *Livres des morts tibétain*. Darren Star est pour la première fois crédité au générique comme coproducteur. Une voix de femme anonyme, au téléphone, cite le Géant de *Twin Peaks* : « Ça recommence⁴⁶. » Et en effet, tout continue. Un violeur en série commence à sévir au lycée de Beverly Hills. Les sombres pouvoirs de BOB ont basculé dans la série californienne.

Dans la ville de Twin Peaks à présent désertée par la magie, les mois qui suivent ressemblent à une longue et douloureuse traversée du désert. Dale Cooper est démis de ses fonctions, James Hurley s'en va, une nouvelle force narrative maléfique essaie tant bien que mal de se reconstituer⁴⁷. *Ce lost weekend* dure sept longs épisodes et presque quatre mois pleins. Les audiences dévissent, ABC décide de déprogrammer *Twin Peaks* du créneau du samedi soir, où elle avait été installée dans l'espoir de séduire le jeune public. À compter du 28 mars 1991, la série en perte de vitesse est diffusée les mardis à 21 heures, côte est – c'est-à-dire exactement en même temps que *Beverly Hills* sur la FOX. Le dix-septième épisode, qui permet à la série de repartir – avec l'arrivée des personnages de Jake et de Annie, le retour à la conscience de Nadine, la métamorphose de Benjamin – peut aussi être lu comme un commentaire sur la séquence initiatique en train de s'achever dans *Beverly Hills*. « Le réel nous a rattrapés⁴⁸ », constate,

amer, le shérif Truman, conscient pour la première fois de la nature fictive de sa ville⁴⁹. Plus tard, le génie du mal Windom Earle, déguisé en ami de la famille, a avec Donna, cette conversation extrêmement révélatrice : « Tu vas au lycée ? [...] C'est dur, le lycée [...] cette impression que rien n'a de rapport avec ce que tu vis. [...] Crois-moi, tout ça fera sens plus tard. Contente-toi de profiter de l'instant, de son absurdité⁵⁰. » Ce personnage de faux sage rappelle au spectateur que tout se passe à côté, qu'il n'est pas nécessaire de comprendre pour jouir du bénéfice des leçons prodiguées. Mais, évidemment, derrière le déguisement du médecin Gerald Craig se cache le diable véritable, Windom Earle, celui qui prend possession des morts, celui qui parle derrière les mots.

La deuxième saison de *Twin Peaks* prend ensuite la tangente, pendant deux épisodes écrits par Mark Frost et Harley Peyton, dans une tonalité étrangement optimiste, philosophique et amoureuse. Le sous-texte poétique

et métalectique devient omniprésent, tout le monde se prend à versifier, à commenter les liens tissés avec *Beverly Hills*. Bien que Earle conserve un rôle d'exégète principal, avec ses monologues sur les différentes *lodges*, tous les dialogues semblent lourds de sous-entendus philosophiques et d'allusions. Les thèmes principaux de cet étonnant diptyque sont d'un côté l'amour, de l'autre la compréhension⁵¹. Le vingtième épisode de *Twin Peaks* est celui qui a le plus souffert des innombrables réécritures de script. Son contenu est si incohérent qu'il en devient par moments surréaliste. Des plans sont montés sans continuité narrative, le personnage de Cappy surgit puis disparaît, toute l'intro est filmée en improvisation⁵² tandis que plusieurs indices laissent supposer que cette confusion pourrait être volontaire. Cooper et Annie discutent physique quantique. Plus tard, le détective assure : « Il est impossible de rien comprendre si on ne remet pas chaque chose en perspective⁵³. » L'épisode se conclut

sur le retour de BOB et l'annonce du terme de la série. Nous sommes le 18 avril au soir. Il faudra attendre le 10 juin et la fin de la diffusion de la première saison de *Beverly Hill, 90210* pour que les deux derniers épisodes de *Twin Peaks* soient diffusés, à la suite l'un de l'autre, sous la forme inattendue d'un *grand film du soir*. Ces deux chapitres sont réalisés pour moitié par Tim Hunter⁵⁴, pour moitié par David Lynch, qui transfigure au tournage et au montage des points cruciaux d'un scénario validé par ABC, imposant contre la production sa fameuse narration refusant de prendre fin.

Twin Peaks déborde de son rôle, sort de son cadre, et offre au créateur-vampire une puissance hors du commun. Mais maintenant que, vingt-six ans plus tard, Netflix diffuse la nouvelle saison; maintenant que *Beverly Hills, 90210* est tombée dans l'oubli relatif d'une

œuvre emblématique des années 1990 (donc « datée »), il est possible d'envisager que la mainmise rétrospective de Lynch sur la série, sur la production télévisée de la décennie et sur le récit mythique que nous aimons nous en faire, n'était pas un accident, mais bien la suite programmée du projet d'Aaron Spelling. Quoique le magnat ait été déclaré mort en juin 2006⁵⁵, il faut envisager la possibilité qu'il avait bel et bien prévu cette évolution de l'histoire des médias et la disparition progressive de son grand œuvre des mémoires. Il est possible, même, qu'il ait désiré cette indifférence historique à l'égard de *Beverly Hills*, seule capable de dissimuler le fait que la série la plus regardée de la saison 1990-1991 contenait un vaste cycle d'initiation magique, qui a transformé une génération entière de téléspectateurs et façonné, par contrecoup, le monde selon ses désirs.

Tout va bien trop vite, Dylan. Je suis terrifiée ⁵⁶.

Le cycle initiatique de BoB dans la première saison de *Beverly Hills* est le reflet négatif du « cycle contre-initiatique⁵⁷ » de l'agent Cooper dans *Twin Peaks* : à la fois inversé dans ses pôles et dans ses orientations spirituelles⁵⁸.

Le cycle commence le 6 décembre 1990 (« The Gentle Art Of Listening », s01e09 écrit par Darren Star) et s'achève le 7 mars 1991 (« Stand (Up) and Deliver », s01e17). La part féminine de BoB y parcourt les neuf étapes du labyrinthe de la vocation magique, depuis la réception de l'appel jusqu'à la prise en charge de l'office, en passant par la formation par les anciens, la mort symbolique, le voyage surnaturel, la rencontre avec le double et la confrontation aux forces ténébreuses⁵⁹. L'épisode qui suit ce cycle (« It's Only a Test », s01e18) prend acte du fait qu'il est devenu

impossible, tant pour les personnages que pour les téléspectateurs, de revenir en arrière ; quelque impérieux qu'en soit son désir, on ne peut désapprendre. Il n'y a qu'un chemin à parcourir et celui-ci va de l'avant. La saison se conclut sur un triptyque extrêmement puissant, comprenant l'épisode métaleptique avec Roger Azarian⁶⁰, celui de l'adoption du familial (*daïmon*) et, enfin, le chef-d'œuvre de Star dans son double rôle d'auteur et de réalisateur : la validation de l'initiation de BoB⁶¹. Le 2 mai 1991, ce « Spring Dance » est l'apex inoubliable de la série pour des millions de téléspectateurs. Comme pour *Twin Peaks*, l'ultime épisode n'a pour vocation que de rouvrir un cycle qui se clôt et de poser les jalons de ce qui pourra advenir ensuite. Le vingt-deuxième épisode, dispensable à

presque tous égards, a néanmoins le mérite de créer, grâce à sa toute dernière réplique⁶², un suspense qui durera jusqu'à la rentrée suivante et le commencement de la deuxième saison.

Et j'en étais là de mon travail, prêt à descendre dans le dédale de mes notes pour y éclairer les zones les plus obscures de cette entreprise ésotérique⁶³ lorsque j'ai fait un rêve. Je suis dans un grand jardin par une belle après-midi d'été. Il y a des enfants au jeu, des gâteaux, des bouteilles de vin. Il y a Erwann Perchoc, le numéro un et demi des éditions du Béliat', dans une chemisette à carreaux, m'expliquant pourquoi il est nécessaire, pour résoudre certains « livres dont vous êtes le héros », de cartographier non seulement le donjon exploré, mais également les embranchements du récit. Dans la demi-conscience précédant le réveil, je songe à son *Abécédaire* en ligne, projet consistant à critiquer par ordre alphabétique toutes sortes de productions culturelles underground. Et je

me demande : comment est-il possible que ces courts textes, juxtaposés, n'influent pas les uns sur les autres ? Comment font les éditeurs qui lisent, parfois en diagonale, deux, cinq ou dix manuscrits par jour, pour que chacun reste distinct dans son esprit, qu'il n'y ait aucun effet de comparaison, d'amplification, de contagion ? Plus tard encore, en attendant que le café finisse de monter, je conclus pour moi-même qu'ils ne le font pas, tout simplement. Non seulement parce que c'est inutile, mais surtout parce que c'est impossible. Parce que c'est ainsi que nous recevons toutes les créations artistiques : avec celles qui les précèdent, alourdis de nos expériences, notre vécu et nos désirs. Le *crazy wall* est ainsi autant une façon de représenter le cheminement psychique d'un enquêteur surdoué, que la manière dont s'agencent nos rapports avec le monde. Tout ce que nous lisons, écoutons, regardons, vient se prendre au piège de cette toile en fil rouge qu'est notre univers mental, pour s'y insérer et tisser de nouveaux liens.

Et c'est certainement là que réside le génie d'Aaron Spelling : avoir compris que ce qui meut les individus n'est pas dans l'objet qu'on leur fournit mais dans l'interprétation libre qu'ils en font. Il est bien plus puissant de faire jaillir un message à la coïncidence de deux objets que de l'explicitier dans l'un ou dans l'autre. *Beverly Hills* sans *Twin Peaks* reste impénétrable, mais *Twin Peaks* sans *Beverly Hills* demeure vain. Le véritable pouvoir est celui que chacun injecte, la véritable révélation celle que chacun construit.

L'importance que finissent par prendre les deux séries, à deux endroits en apparence très éloignés de notre inconscient télévisuel, n'a pu être que le fait de leurs spectateurs. Dans une interview datée de 2008, Darren Star explique que le moment de bascule s'est effectué à la fin de la diffusion de la première saison, lorsque les publicitaires de la FOX ont constaté que près des trois quarts des adolescentes du pays regardaient *Beverly Hills*. Vingt ans après le lancement, Star prétendait

avoir enfin compris de quoi traitait son show : « Dans la série, en tant que téléspectateur, tu finis par devenir un membre du groupe⁶⁴. » Le pouvoir de cette forme narrative, plus que de toute autre, est de solliciter l'imaginaire du téléspectateur, d'épisode en épisode. De le faire participer, entre les diffusions, à l'avancée de l'intrigue et à la compréhension des personnages⁶⁵ ; de l'emmener ailleurs pour vivre et faire vivre une histoire conçue par d'autres. Le feuilleton investit le temps de nos existences tout aussi bien que le temps de sa fiction, nous amenant à vieillir en même temps que ses personnages, en même temps que ses acteurs. « Dans ce récit, les héros finiront à la fac. Ils ne vont pas rester lycéens toute leur vie. Parce que c'est comme ça que ça se passe en vrai⁶⁶. » Ou, pour le dire plus précisément, c'est ainsi que ça se passe dans le « vrai de la fiction », lorsque celle-ci prétend dire quelque chose du temps et de sa perception, du rapport entre objets rêvés et objets concrets, entre matière et désir. Quand

la fiction traite de ce qu'est, au fond la magie : le réagencement du monde par la manipulation consciente de ses signes.

Deux ans après sa première saison, *Beverly Hills* est un succès sans précédent. Le show est à plus de onze millions de téléspectateurs par soir, deuxième audience sur la case de 21 heures, première chez les mineurs. Jusqu'aux époux Reagan qui déclarent ne pas rater un épisode. L'actrice Shannen Doherty, incarnant Brenda, la part de BoB métamorphosée par le cycle initiatique, devient la coqueluche de la presse people. Ses histoires de drogue, de sexe et de violence sont exacerbées par l'incapacité des fans à différencier son identité de sa *persona*. La ligne qui séparait Shannen de Brenda a disparu. Il n'y a plus rien entre ce qui est perçu et ce qui est vécu. L'équipe du magazine underground *Ben Is Dead* lance une feuille de chou titrée *I Hate Brenda Newsletter*, qui s'écoule à plusieurs milliers d'exemplaires. On accuse, paradoxalement, cette figure dédoublée de

duplicité. On raille ses prétentions à sortir de son rôle⁶⁷, on organise des soirées où sa tête peinte sur une piñata géante est fracassée à coups de batte, un groupe de punk éphémère compose l'hymne *Hating Brenda*. Quand un reportage sur MTV montre des types en costard en train de manifester leur soutien à l'actrice, on soupçonne une opération de la FOX pour encore monter en épingle le buzz autour de leur série phare.

À la même époque, le personnage de Scott Scanlon se tue en jonglant avec un revolver au cours d'une fête d'anniversaire. Son meilleur ami, David Silver, assiste à sa mort, impuissant. Scott était passé, depuis la saison deux, du casting principal à un statut de *guest star* récurrente. Une fois remercié, Douglas Emerson, l'acteur qui l'incarnait, échoue à retrouver du travail à Hollywood. Après un court passage par la fac, il s'engage dans l'armée. En 1997, il participe à des opérations secrètes dans le Golfe, puis planifie les bombardements tactiques sur le Kosovo depuis

une base italienne. Au même moment, David Silver hésite à épouser Claudia, sa belle amie vénézuélienne. Jusqu'à ce que Brian Austin Green soit casté pour le rôle, c'est Emerson qui devait le tenir⁶⁸.

Beverly Hills, 90210 fuit de toute part. C'est le *backlash*. C'est la rançon du succès. Certains s'en sortent mieux que d'autres. Jason Priestley (Brandon Walsh), le chou-chou de Spelling, devient coproducteur, puis réalisateur de la série. C'est à lui que le grand prêtre confie le secret de sa réussite : « Du divertissement, du sexe et des liens forts⁶⁹. » S'entourer des bonnes personnes.

Rester ancré dans son époque. Sentir l'air du temps. Et laisser la magie agir. Personne n'a vu *Beverly Hills* à l'œuvre parce que tout le monde sous-estime encore le magicien. « On voulait faire quelque chose de sombre et de torturé. Mais c'est Spelling qui avait raison. Tout simplement parce que c'est sa vision de la série qui a rencontré le public⁷⁰. » D'après le magazine *Forbes*, Aaron Spelling était encore en 2011 la onzième personnalité morte à avoir gagné le plus d'argent. À l'heure où j'écris ces lignes, il est toujours le scénariste et producteur le plus prolifique de l'histoire de la télévision états-unienne.

Apercevoir des collants, naguère, on s'en faisait un monde ; c'est passé comme le reste, Seigneur, comme chaque chose⁷¹.

Début juillet 2017, alors que j'ai laissé ce texte en plan, dans l'attente de lui trouver une conclusion satisfaisante⁷², je reçois sur ma messagerie Facebook la réponse

que j'attendais depuis des mois. L'essayiste Pacôme Thiellement⁷³ accepte de me rencontrer pour me faire part de certaines informations. Les conditions de l'entrevue

sont non négociables : courant juillet, à l'école vétérinaire de Maisons-Alfort. Je ne dois pas emporter de dictaphone et éteindre mon portable. Tout ce qui me sera dit devra passer par le filtre de ma subjectivité avant retranscription. Je suis d'autant plus ravi de cette réponse tardive que j'avais annoncé en plaisantant à certains camarades que, en l'absence de consentement de sa part, j'allais tout de même décrire notre entretien, quitte à l'inventer de toutes pièces. Ma camarade luvan, à qui je faisais part de la bonne nouvelle, me fait une description enthousiaste de ce site que je ne connais pas encore. Je prends des tickets et fixe rendez-vous à mon contact le 11 en fin d'après-midi.

Le lecteur averti pourra, en étudiant la bio/bibliographie de Pacôme Thiellement, mettre au jour un certain nombre de liens évidents de lui à moi, parmi lesquels Paul McCartney, Philip K. Dick, François Angelier ou le légendaire blogueur grognon Henri Bademoude. Si le lecteur allait jusqu'à

s'abonner à la page Facebook de celui qui s'est autoproclamé avec humour « Satan Trismégiste », il pourrait y lire ce type de messages inattendus : « Ce monde ne sera pas sauvé. Il ne sera pas maudit non plus. [...] On ne nous épargnera aucune douleur. Le cœur est dans un cercle vicieux. Mais, à chaque être, il est donné la puissance de trouver de la lumière dans le monde du mélange, de tirer la beauté de l'ombre, de puiser à la source de la lumière⁷⁴. » Ou bien encore cet aphorisme d'une lumineuse simplicité : « Le paradis est un endroit qui ressemble au cœur d'un chien⁷⁵. »

Me voici à Maisons-Alfort un mardi soir d'été. L'école vétérinaire est une cité dans la cité, enclose de hauts murs, avec des pavillons médicaux années trente, des étables, de hautes résidences universitaires. Dans sa guitoune, un vieux gardien en uniforme gris me lorgne d'un œil soupçonneux, me demande mon accréditation – quand je bafouille que j'ai rendez-vous, il me pointe

la porte d'entrée du doigt, se replongeant sans mot dire dans la manipulation de son *handspinner*. À un bout du complexe, des bâtiments high tech semblent les reflets négatifs de ceux qui tombent en ruine à l'autre, cheminée effondrée, carreaux brisés, panneaux mettant en garde contre les risques de contamination biologique⁷⁶. Derrière des vitrines aux reflets louches, j'aperçois des mammifères écorchés et le puzzle de grands squelettes de rapaces minutieusement assemblés. Au centre de l'école, un vaste jardin botanique buissonne, et l'on entend monter, dans le long crépuscule d'été, les hennissements douloureux de chevaux invisibles.

Thiellement m'attend près du corral à moitié couvert, désigné sur la carte sous le nom de « carrière chevaline ». La terre battue est collante des pluies des jours précédents et de vieilles lampes à filament orange y tracent de grands cercles lumineux qui se recourent en schémas complexes, laminaires

ou gibbeux. Du côté humain de la barrière, à l'abri d'un pin parasol inattendu, des tables et chaises de jardin sont installées, où le barbu s'installe, jambes croisées et longue pipe de bruyère vissée dans le bec. Un calot plié dépasse de la poche d'une blouse professionnelle constellée de petites taches rose vif à l'origine incertaine.

Pacôme Thiellement s'excuse d'abord de son retard, de sa fatigue et de sa possible distraction. La journée de travail a été longue et exténuante. « Le soin aux animaux est, de fait, un résumé très fidèle de ce qu'est la vie : une œuvre de longue patience, qui requiert une dévotion et un sacrifice si vastes que sa seule justification est d'être entièrement portée par l'amour. » Il m'écoute ensuite, les yeux mi-clos, tandis que j'expose les grandes lignes de mon travail, mes intuitions directrices, l'intrication des deux séries, le projet magique de Spelling. Je passe rapidement sur mon analyse du rôle de faire-valoir de Lynch, m'attarde plus longuement sur le

cycle initiatique magique de *Beverly Hills*. À plusieurs reprises, mon hôte éclate d'un rire sonore et communicatif. Quand vient le moment où je commence à m'embourber dans mon propos, revenant sans m'en rendre compte sur les mêmes éléments, tentant de le convaincre à grand renfort de tautologies, Thiellement allume enfin sa bouffarde, se rencogne dans son fauteuil en plastique et déroule l'histoire suivante :

« Un collègue qui a exercé la médecine en Orient m'a fait part de cette expérience, qui semble correspondre aux troubles dont vous souffrez. Il était en poste depuis plusieurs années dans le même dispensaire de Tombouctou, où il soignait principalement les fous par des techniques expérimentales, mêlant transe et hypnose et, de ce fait, avait pris le titre de *hakim*. Après une décennie entière passée à ne fréquenter que les fous du désert et les vieux manuscrits de la ville sainte, il lui vint une idée des plus étranges, et il commença à poser à ses patients les

questions qu'il se posait à lui-même depuis si longtemps. "Avez-vous entendu parler d'un mystérieux livre perdu où sont écrites toutes choses ? Un texte circulaire, une antichronique, calmement contradictoire, suggérant l'infini ?" Ses patients frémissaient dans les tréfonds de leur transe hypnotique. Parfois, ils étaient longs à répondre, mais leur réponse était toujours la même. Ils pensaient avoir entendu parler de ce livre. Peut-être leur en avait-on lu des passages durant leur enfance. Le *hakim* continuait de dispenser ses soins jusqu'à la fin du jour, puis il restait assis et s'émerveillait de la similitude de ces réponses. Si tant de personnes connaissaient ce livre perdu, se pouvait-il qu'elles y aient toutes contribué en secret ? Et si le texte originel ne pouvait être restauré qu'en sondant tous les habitants de la Terre après les avoir plongés dans une transe hypnotique ? Le *hakim* vacilla sous le choc de cette révélation. C'était une vérité écrasante, une tâche sans espoir.

Pour la première fois de sa vie, il se sentait impuissant. »

La pipe de Thiellement pétille, dédoublée par les reflets de ses grosses lunettes ; la fumée monte, entêtante, dans la nuit qui vient. Je relève la tête et plisse les yeux, comme pour distinguer dans le paysage une piste, une porte d'entrée au conte insolite de mon hôte⁷⁷. Et je reconnais, soudain, le corral qui nous fait face : c'est celui de *Mullholand Drive*, celui de la scène où un personnage terrifiant et oraculaire demande au héros de revoir le casting de son film. « Prends un instant, dit alors le cow-boy (dont le nom, dans le film, est « le Cow-boy »), et réfléchis à ce que je viens de te dire. Tu peux faire ça pour moi ? — Ça va, répond l'autre, j'y suis. — Mais non. Tu n'es pas en train de penser, tu es trop occupé à faire le malin. J'aimerais que tu t'y mettes. Que tu cesses de faire le malin. Fais ce petit effort pour moi. » Plus tard, le Cow-boy prend congé sur cette menace : « Tu me reverras une fois si tu te comportes bien.

Tu me reverras deux fois si tu te comportes mal⁷⁸. »

Pacôme Thiellement ne m'assène rien d'aussi définitif, mais je sens que le temps est venu de m'en aller. Alors que je me lève pour le saluer, il me dit encore : « En 2007, Kyle MacLachlan joue, sur ABC, dans la quatrième saison de *Desperate Housewives*. Luke Perry est sur HBO dans *John From Cincinnati*, une éphémère série de surf ésotérique. Le premier finit emprisonné, comme Dale Cooper. Le second, comme Dylan McKay, retrouve le chemin de la chambre verte sur une plage mythique de Californie. » Il laisse passer un temps. « La piste sur laquelle vous croyez avancer est en réalité un cercle immense. Aucun point de votre parcours n'est plus important qu'un autre, parce qu'il n'a ni commencement ni fin. Ce texte que vous écrivez, vous en avez rêvé il y a bien longtemps les principaux passages. Vous ne faites aujourd'hui que tâtonner derrière vos propres souvenirs. »

Thiellement tape sa pipe pour en faire tomber le tabac tassé, et quelques bribes encore enflammées crépitent dans l'obscurité,

comme des fusées de détresse en perdition, un feu d'artifice minuscule, vain et inversé.

« Ils ont pas tous fini ravagés, les acteurs de *Beverly Hills*? »

JE SUIS UNE VILLE EN RUINE, JE BRÛLE MAIS JE NE PEUX PAS ME CONSOMER⁷⁹.

L'automne 2017 est brûlant sur la côte est des États-Unis, et on passe le plus clair de nos journées enfermés, d'une bulle d'air conditionné à une autre. On se souvient soudain que New York est à la même latitude que Madrid, que son climat nord-européen repose sur la bonne marche du Gulf Stream. Comme à Rio, comme à Hong Kong, les climatiseurs font pleuvoir sur les trottoirs surchauffés un crachin continu et lourd. *Là-bas on l'appelle l'été indien...* le mot chez nous serait plutôt canicule.

Je ne suis pas venu ici pour bosser. Après l'entrevue à Maisons-Alfort, incapable de trouver une conclusion à ce texte et tout aussi

impuissant à me résoudre à le détruire, j'ai simplement abandonné le chantier. Il aurait fallu, certainement, revenir en détail sur chaque épisode de chaque série, proposer des encarts pour le lecteur néophyte. Insérer d'innombrables captures d'écran et mettre en perspective les leçons enseignées. Mais quelque chose de bien plus vital me semblait manquer au fonctionnement de ce texte, un os, un axe, un élément de l'ordre du vrai, du révélé, qui aurait fini par surgir de ce chaos de faits et d'analyses. Le reste du boulot a suffi pour mettre tout ça de côté. La vie, comme on dit, a suivi son cours.

Une rentrée d'argent inespérée et des billets *low cost* pour Newark dégottés un peu par hasard nous ont permis de tenir une vieille promesse faite à des amis expatriés. New York est un leitmotiv de ma vie, j'y reviens à peu près tous les dix ans, en rêve longuement dans les années qui suivent. Cette fois-ci je me retrouve père de famille dans une cité de mieux en mieux acclimatée aux mêmes – propre, policée, rupine. La capitale du président Trump, *supervillain* en sa tour de marbre rose. Le soir, les enfants sont gardés dans l'appartement de nos amis par des baby-sitters payées 10 dollars de l'heure – à leur âge, j'en gagnais 4,90 au noir dans la restauration – et on reprend une tournée des bars entamée lors de notre dernière visite. Les meilleurs rades à cocktails du monde sont toujours ici, ouverts au début des années 2000. On va au *PDT*, au *Clover Club*, au *Death & Co.* On fait un saut à la nouvelle adresse du *Milk & Honey*. Et puis, en fin de nuit, s'achève au *Pegu*, notre alpha et oméga, le bar de la légendaire Audrey

Saunders, dans lequel le videur nous laisse finalement pénétrer malgré l'heure tardive en échange d'un *large chocolate milkshake* de l'échoppe mitoyenne.

L'étage est orange et tropical, la chef barmaid nous accueille d'un hochement de tête sans cesser de shaker. Les tables basses sont presque toutes vides et on s'installe au bar, en rang d'oignon, déjà décidés sur ce que nous allons boire. Les amis papotent dans un français ralenti par la fatigue et l'alcool. L'homme assis à ma gauche est un cinquantenaire en costume impeccable, cheveux teints, peau bronzée, qui échange des banalités avec la mixologue. Voyant que je le regarde en coin, il se tourne vers moi pour m'offrir un sourire large, presque carnassier, il me dit : « Cette petite refuse d'admettre que c'est de ma faute si le monde entier s'est remis à boire des cocktails il y a vingt ans. — Oh, tenté-je, sans réfléchir, c'est vous qui avez inventé le Mojito ? » Il fronce les sourcils et se penche vers moi. Je vois sa mâchoire, son cou, ses

épaules et je pense : rugby, moto, rameur, et quelque chose en moi se recroqueville malgré mon degré d'ébriété. « Non, finit-il par répondre. J'ai lancé le Cosmopolitan⁸⁰.

» Quand j'étais jeune, le Cosmo était une boisson typique de la communauté gay de la côte est, poursuit-il ensuite sur un ton plus affable, autant pour ma gouverne que pour celle des employées du bar. Le côté chic venait de la vodka citron, le jus de canneberge assurait l'ancrage géographique. Absolut était au top de sa renommée, ils avaient compris avant les autres que ce qui importait c'était l'image, c'était l'histoire. J'ai fait du Cosmopolitan le drink central de ma nouvelle série, le point de ralliement de la célibatante new-yorkaise. J'ai transformé un drink propre à l'underground homo en étendard de la pop culture. Sans *Sex and the City*, pas de *new old school*. Sans Cosmo, pas de retour de hype sur les cocktails. Et personne, dans ce genre de bar, pour vous tenir compagnie, à part quelques barbus absurdes, dévoués à l'étude de la

bibine comme ils se consacraient à celle de vieux drames en grec ancien. » L'homme boit à un large verre à Martini qui contient, sans grande surprise, quelque chose de bien meilleur que le cocktail dont il vient de faire l'article – un French Pearl, sans doute. « Ne me dites pas que vous êtes professeur de lettres classiques », fait-il ensuite à mon adresse. Puis, tendant vers mon estomac une main épaisse : « Mon nom est Darren Star », avant d'accueillir ma réponse par un gloussement. « Je sais. »

Plus tard – deux verres, encore, dont un offert par la maison – et plus haut dans Manhattan, nous regardons les constellations artificielles de la ville-monde scintiller sous nos pieds. À deux pas du Park, le penthouse du producteur est une boîte vitrée suspendue en plein ciel. D'horribles et très massives œuvres d'art angelines tracent des archipels dans les océans de moquette beige. Star nous a installés dans des fauteuils cubiques tapissés de cuir taupe, tout le monde est

venu, il ne parle qu'à moi. À quel moment de la nuit ai-je évoqué mon travail et où ai-je trouvé l'audace de lui en dérouler les grandes étapes? Quand en sommes-nous venus à parler de David Lynch, d'Aaron Spelling et du grand œuvre des années 1990? Je n'ai que de vagues images du trajet jusque-là, le videur du *Pegu*, la limousine, Carole qui trébuche et qui rit, Darren Star en train d'imiter Shannen Doherty imitant l'accent new-yorkais. Nous buvons du whisky non vieilli dans des verres énormes, presque entièrement envahis par un unique glaçon sphérique. Erik se ressert à la bouteille sans étiquette, allumant chaque clope au cul de la précédente. Édith s'est assoupie, bras croisés.

« Je vais être franc avec toi, continue Star. Ton histoire ne tient pas la route. Tu t'es embarqué dans un cul-de-sac, exactement comme Lynch à son époque. Les constructions érudites, les sous-entendus, les subtilités, c'est juste des paravents, des cache-sexes. Une manière de ne pas parler de ce dont tu

parles. Il y avait tellement de rideaux dans *Twin Peaks*, on arrivait sur le set, on se marrait. Des draps, des mousselines, des filtres. T'es sûr qu'il ne manque pas un petit effet de flou par-dessus, mon Dave? Ce genre de connerie, ça n'intéresse que les intellos, les profs de littérature, les critiques et les analystes à la petite semaine. Quand Aaron a compris que Lynch ne démordrait pas de son credo, qu'il était infoutu de changer de braquet, il lui a donné le seul conseil qui vaille : va voir les Français. Là-bas, tout est organisé pour valoriser ce type de connerie. Alors Lynch a tapé à la porte de Bouygues pour financer son long métrage *Twin Peaks* et avoir le droit de filmer ses actrices torse nu. Et à partir de là, il a commencé à transmuter son pipeau en or. Dave n'a jamais voulu comprendre ce qui était à l'œuvre. Il s'intéressait plus à l'argent qu'au pouvoir véritable. Un peu de célébrité, quelques dollars. Il a toujours refusé de saisir les ambitions d'Aaron. Le réel, au fond,



l'intéressait moins que ses petites danses du voile pour intellos vieille Europe.

» Je n'ai moi-même compris ce qui se passait qu'au printemps 1992, quand Los Angeles est partie en torche. On mettait la FOX et on voyait, filmé depuis les hélicoptères des médias, l'enfer se déchaîner sur les quartiers sud. Bagdad à vingt miles d'ici, les incendies, les pillages, les gangs, l'armée⁸¹. Et puis on zappait sur ABC et on retrouvait Brenda et Dylan en escapade amoureuse à Baja. J'étais surmené à cette époque, je prenais beaucoup de coke, je sanglotais sans cesse de zapper, quelque chose était en train de craquer. Aaron m'a trouvé comme ça et m'a dit : "Ne pleure pas, toi qui as le pouvoir de changer le monde. Il n'y a aucune différence de nature entre ces objets que tu compares. La seule chose qui importe est leur degré de crédibilité. Lève-toi. Va à ta fenêtre. Puis dis-moi en quoi tu crois." J'étais dans une suite d'hôtel à la frontière de Hollywood, j'ai obéi à Aaron et je n'ai vu que le ciel, immaculé, parfaitement bleu à travers le

verre polarisé, bleu comme un générique de *Beverly Hills*. J'ai mesuré la nature profondément incohérente des émeutes de Watts. Leur potentiel fictif. Et la profondeur du drame que vivait Brenda qui, à son retour d'escapade, allait être arrêtée par la police puis séparée de son amoureux par des parents soucieux, incapables de la comprendre.

» Nous avons tout inventé de ce qui s'est passé ensuite, à la télévision comme dans le monde. Et si ce n'était pas nous, c'étaient d'autres gens de médias, reprenant la régence de ce royaume sur lequel nous avions, depuis l'origine, tous les droits : celui de la représentation du monde. Le premier *reality show* devenu concret c'est, en 1992, le moment où Shannen Doherty et Brenda Walsh deviennent indiscernables l'une de l'autre. Ce moment où l'investissement des fans de *90210* se fait tel que la nature fictive du récit ne pèse plus d'aucun poids. Quand la barrière entre modèle et représentation s'effondre, le spectacle envahit la totalité

du spectre du perceptible. Série après série, nous avons fabriqué les célébrités de ce monde, Paris Hilton, Kim Kardashian, Ozzy Osbourne. Nous avons créé Bush père et fils et tiré de saison en saison la saga sexe, glamour et pouvoir de Bill Clinton. Nous avons fait élire Barack Obama en inventant David Palmer. Nous avons écrit Donald Trump de A à Z. Je connais Donnie depuis plus de quinze ans, encore aujourd'hui c'est mon proprio à New York. On s'est toujours bien entendus. Je l'ai fait jouer dans *Sex and the City*. Son propre rôle, bien sûr – Trump est incapable d'en tenir aucun autre.

» Ce qui fait l'essence de ce monde n'est que la queue d'une comète qui a traversé le réel en 1991. Les conteurs d'aujourd'hui produisent des petites mécaniques toutes semblables, parce qu'ils suivent à la lettre les contraintes arbitraires édictées par les plus médiocres de nos élèves. Les McKee, les Truby, les August vendent leurs méthodes pour écrire des histoires à succès. Elles ne

servent au bout du compte qu'à produire des histoires écrites selon ces méthodes, des récits offrant à chacun, où qu'il aille, quoi qu'il regarde, de ne jamais se retrouver que face au "même". Mais ce que tu peux identifier comme narratif est d'emblée désactivé. La puissance ne peut opérer là où les ficelles deviennent visibles. Pour que la magie puisse opérer, le profane ne doit rien distinguer de son action, et moins encore de la main de celui qui la manipule.

» C'est nous qui avons inventé le *storytelling*. Réfléchis bien à ce que je dis là, parce que c'est la clé qui manque à ton histoire. La kabbale est une forme superlative de néoplatonisme : convaincue de l'existence d'une organisation abstraite sous-tendant la fabrique du monde, elle postule le primat absolu de la forme et son pouvoir de manipulation total. Le travail d'Aaron – son Grand Œuvre, au sens alchimique – est comparable à celui qu'envisagea et abandonna Raymundus Lullus au XIII^e siècle : la régénération totale

du monde par le réagencement méthodique de chacun de ses termes. 90210 est un code postal⁸², mais c'est aussi un cryptogramme et une formule magique. C'est le signe qui ancre la puissance du show dans le réel, là où la municipalité de *Twin Peaks* flotte dans une géographie onirique d'un pays de pure idée. La notarique et la témoura sont les disciplines utilisées pour intervertir des unités de sens et dévoiler les réalités cachées. Lynch et moi, suivant les consignes d'Aaron, avons forgé de grands outils pour le dévoilement du monde. Mais dans le même temps, sans nous en avvertir, le sorcier nous utilisait pour mener à bien son propre projet. Je te le répète : c'est nous qui avons inventé le *storytelling*. Mais c'est le maître seul qui pouvait, comme le rabbin Loewe l'a fait avec le Golem, et par le biais de la puissance générée par notre travail, façonner une *Tori Spelling*.

»Tori a seize ans quand elle commence à jouer dans *Beverly Hills*. Forcée à l'arrière-plan du pilote, elle intègre le générique

à l'épisode deux, puis petit à petit le casting parlant. J'essayais de donner de la profondeur au personnage de Donna Martin, dans chacun de mes scénarios je lui ajoutais des répliques. Aaron sabrait tout. Dans l'épisode où les filles révèlent leurs secrets, malgré cinq ou six propositions de ma part, son drame était au final de n'en avoir aucun. De demeurer une personne creuse, sans récit, sans mémoire. Plus tard dans la première saison, on découvrait que Donna était, également, stupide⁸³.

» L'image de la famille Spelling n'était pas en jeu, mais ça m'emmerdait de traîner un personnage aussi vain à longueur d'épisode. Sauf que, de saison en saison, il s'est étoffé. Tori a changé, physiquement. Si tu regardes tous les génériques l'un à la suite de l'autre, tu peux tenir le compte des chirurgies sur les dix années de la série. Tori a consacré son corps, son âme, sa vie entière à la télévision. Elle est pure image, fille de, princesse, présence rassurante, signe transitionnel.

» Quand, en 2006, Candy Spelling retrouve Aaron mort dans la bibliothèque de leur Manoir, le testament est ouvert, et tout ou presque lui revient. Les deux enfants sont inexplicablement déshérités. Le pouvoir d'Aaron semble s'être dissous dans l'air. La même année, Tori commence une carrière dans la télé-réalité et le documentaire, elle écrit le premier de ses livres autobiographiques. Le public se fascine pour ce nouveau personnage, qui a pris d'un coup une densité incroyable : la relation à son père et à son rôle, ses déboires conjugaux, ses nombreux enfants. Tout continue d'être montré, scénarisé : la violence des rapports économiques, la quête du vrai dans un monde de faux-semblants, le miroir dans le miroir du show documentaire. La fiction de Tori Spelling se poursuit dans le monde réel. Elle a aujourd'hui quarante-cinq ans, cinq enfants et des problèmes d'argent qui font les choux gras des magazines. Elle est doubleuse, présentatrice télé, femme pasteur. Dans la série de *spin-off*

90210, elle revient du Japon et choisit d'ouvrir à L.A. un magasin de design. Donna a un plan. Maintenant, écoute-moi bien. Pour faire de Donald Trump le président des États-Unis d'Amérique, très peu d'efforts ont été nécessaires. Tout ce qu'il a fallu, c'était attendre le bon moment, patienter jusqu'à ce que la puissance magique déployée dans les médias soit suffisante, et faire pencher la balance en sa faveur. L'investissement réalisé par Aaron Spelling dans la formation de sa fille est sans comparaison. Ce qui peut se produire à partir de là est inimaginable.

» Nous sommes nombreux, parmi ceux qui l'ont connu, à ne pas croire en l'histoire de sa mort. Nous sommes nombreux à douter non seulement de la version de Candy, mais également du fait qu'il ait disparu de ce monde. Spelling⁸⁴ continue d'agir. Si vous ne voyez rien, c'est que vous ne regardez pas dans la bonne direction. »

Le jour se lève quand nous partons de chez Star. Ses derniers mots, menaçants,



continuent de tourner dans ma tête. La tirade finale m'a paru forcée, un peu grotesque. Nous nous tassons tous les quatre à l'arrière du taxi conduit par un Ivoirien, ravi de faire la conversation en français. Les avenues sont très vides encore, on roule vite. Dans ce traveling rapide sur un des décors les plus usés du cinéma, je guette la bouche d'égout fumante. «C'était qui, ce type?» finit par demander Erik. Puis, sans attendre la réponse: «Vous avez vraiment passé tout ce temps à causer de *Twin Peaks*?»

Il fait déjà clair dans l'appartement de South Harlem. Les enfants ne vont pas tarder à se lever. J'ai le système saturé d'alcool et suis incapable de dormir, incapable de me calmer. Je fais du café, m'assieds au bureau, zone sur Internet. J'ai négligé tant de pistes dans mon enquête. Un certain nombre, je le sais, sont toujours là, en attente d'être explorées. Des fils de laine rouge entortillés dans les recoins du trop long texte. La fiche Wikipédia de Darren Star m'apprend qu'il a

lancé en 2015 une nouvelle série, *Younger*, inédite en France. Liza, jeune quarantenaire fraîchement divorcée, se réinsère dans le monde trépidant de l'édition new-yorkaise en faisant croire qu'elle en a vingt-six. Des extraits que je glane ici et là, c'est plein de peps, très écrit, très dans un certain air du temps. Liza devient rapidement l'assistante de la boss de sa boîte. Star avait vingt-six ans quand Spelling l'a pris sous son aile. Le temps passe, malgré tout. La chaleur, au-dehors, augmente. On ne fait jamais qu'écrire son autobiographie^{85, 86}.

Strasbourg, Paris, New York
juin-octobre 2017

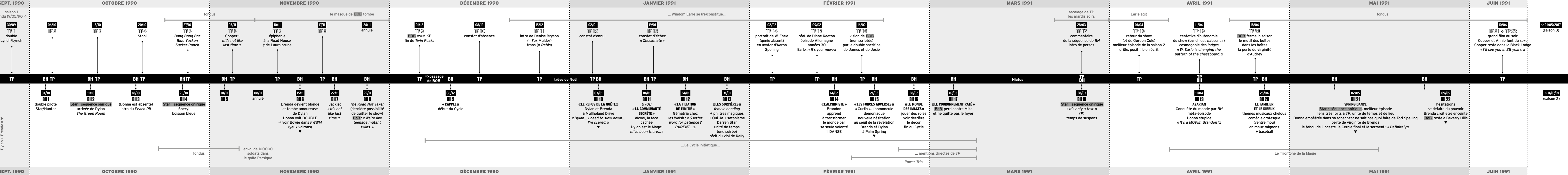
CHRONOLOGIE

TWIN PEAKS

BEVERLY HILLS 90210

▼ arc narratif
Dylan + Brenda =

▼ arc narratif
Dylan + Brenda =



NOTES

1 Brenda et Brandon, *BH90210*, s01e01 (saison une, épisode un), écrit par Darren Star et dirigé par Tim Hunter: « – Someday I will tell you almost everything. – I already lost interest. »

2 Richard Benson, « Decoding The Detective's "Crazy Wall" », *Esquire*, 23 janvier 2015, <https://www.esquire.com>

3 Soupçons étayés par le fait qu'Alain Sanders, éditorialiste au journal frontiste *Présent*, incitait à la fin des années 1990 ses jeunes lecteurs à s'inscrire au fan-club français de la série, reprenant à son compte des slogans tels que « La vérité est ailleurs » ou « Ne faites confiance à personne ».

4 Heather Smith, « The X-Files, conspiracy theories, and the '90s: The inconvenient truth is out there », 4 février 2016 <https://grist.org>. Sauf lorsque l'inverse est précisé, toutes les traductions de l'anglais - et leurs éventuelles imprécisions - sont de mon fait.

5 Je retrouve aussi cette note d'Hubert Juin à propos de Gustave Flaubert, dans *Lectures du XIX^e siècle*, vol. 2, Christian Bourgois, 2010, p. 283: « [Les] *Œuvres complètes* montrent jusqu'à l'évidence comment le géant nerveux érige entre lui et la folie des murailles de fiches, de notes, de bibliographies, de lectures ardues. Le travail, ici, acharné, obligé, aigre, se transmue à la fois en effort vers la présence et en tentative éperdue de fuir. »

6 @DannyDutch: « If you face swap Mulder & Scully they look like a great Synth Pop band », 14 mars 2016 <https://twitter.com>.

7 Léo Henry, « Meet the Beätles! » ou « Philip Goes To Hollywood », *Philip K. Dick Goes To Hollywood*, ActusSF, 2015.

8 Grégoire Winterstein et Mathieu Anel.

9 Brandon, *BH90210*, s01e16: « Don't worry, they have a teacher on the set. She's very scholastic; she's writing a spec script for *Twin Peaks*. » Kelly et Brenda, *BH90210*, s01e17: « – First of all, Hippie Witch is out. – It's not Hippie Witch, it's *Twin Peaks* and it's very in. » Ces remarques, de trois personnages différents dans des contextes distincts, laissent entendre que *Twin Peaks* est une référence partagée et importante dans l'univers de *Beverly Hills*. Bien plus, sans doute, que dans le monde réel, où la série est encore confidentielle. BoB fait du *cosplay Twin Peaks* en mars 1991! Il peut être utile de rappeler également que ces deux épisodes consécutifs se situent à la toute fin du cycle *initiatique* (voir chronologie).

10 Nicolas Dufour, « Aaron Spelling, mort d'un nabab télévisuel », *Le Temps*, 26 juin 2006, <https://www.letemps.ch>: « Aaron Spelling a grandi à

Dallas, dans une famille modeste, souffrant vite de l'antisémitisme ambiant. Il se veut journaliste, fait une année d'études à la Sorbonne, puis se déclare acteur. [...] Au début des années 1970, il s'instaure producteur. [...] Avec cinq mille heures de programmes et une septantaine de feuilletons à son actif, Aaron Spelling aura été aux commandes de toutes ces séries qui, ici en Europe, ont été vilipendées pour leur vulgarité et leur hégémonie. Il assumait d'ailleurs son populisme, balayant toute critique "élitiste". [...] La disparition d'Aaron Spelling marque la fin d'une époque télévisuelle, celle des nababs. Il contrôlait la fabrication des épisodes au point que certains auteurs l'ont accusé de s'accaparer leur travail. Aujourd'hui, les créateurs de séries ont pris le pouvoir, étant souvent aussi producteurs de leur propre feuilleton. Dans son "manoir" de cent vingt-trois pièces à Los Angeles, Aaron Spelling fut l'homme d'une ère

qui a porté la série TV à son sommet de popularité.» À défaut de meilleur endroit, je me permets de préciser ici le fait qu'Aaron Spelling est souvent cité par les conspirationnistes comme un membre de la soi-disant mafia gay de Hollywood (aussi surnommée « *the Lavender Mob* »). Suite à des déclarations de Michael Ovitz dans le magazine *Vanity Fair* en 2002, l'association de défense des droits des homosexuels GLAAD rappelait la proximité de cette vision paranoïaque - les homosexuels comme acteurs d'un monde parallèle secret où s'agenceraient le destin de l'univers - et celle qui fonde l'antisémitisme depuis le XIX^e siècle.

11 Jorge Luis Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*, Sur, 1941.

12 Major Briggs, *TP*, s02e01, écrit et dirigé par David Lynch: « There had been added a number

of additional rooms, but in a way that blended so seamlessly with the original construction, one would never detect any difference. »

13 Rapporté par Guy Paquin, université de Napierville, <http://www.udenap.org>: « Un jour, se considérant mal payé, Ponson du Terrail exigea une augmentation d'un des directeurs de journaux pour qui il écrivait. Le directeur trouva la demande de son feuilletoniste exagérée et décida sur-le-champ de se passer de ses services. Il fit appel à divers nègres dont la mission serait de poursuivre les récits de l'autre. Or, dans l'épisode interrompu par la démission de Ponson, le héros, Rocambole, avait eu le malheur d'être enfermé dans un coffre-fort. Comment le sortir de là ? Le directeur, ses nègres, toute l'équipe du journal ne purent trouver une solution à ce problème. Ponson du Terrail fut rappelé, on lui donna l'augmentation qu'il

exigeait, et le lendemain, la suite du récit débutait: "Ayant réussi à s'échapper du coffre-fort, Rocambole..." »

14 À la notable exception de l'hilarant et très exhaustif *Let's Make Fun Of All The Clothes From Famous Original Beverly Hills, 90210*, tenu par la blogueuse Carly « Modcam1923 » Myers depuis 2013, <http://modcam1923.blogspot.fr>.

15 Brenda, *BH90210*, s01e02, écrit par Darren Star: « Just remember me when uh... everybody wants to get into your green room. »

16 Sur la page Wikipédia du film, on lit ceci: « *Mulholland Drive* was named the best film of the decade by the Los Angeles Film Critics Association, *Cahiers du cinéma*, *IndieWire*, *Slant Magazine*, *Reverse Shot*, *The Village Voice* and *Time Out New York*. »

17 Voir, par exemple, le documentaire d'enquête de David Sieveking, *David Wants To Fly*, Neue Visionen, 2010, 96'.

18 Dans la VF de la série, *lodge* a été traduit par le terme maçonnique « loge », mais il peut s'entendre aussi dans le sens plus prosaïque et campagnard de « chalet » ou de « hutte dans les bois ».

19 BOB s'écrit en capitales depuis la parution du livre de Jennifer Lynch, *The Secret Diary Of Laura Palmer* en 1990. Cette graphie a été officialisée par la suite dans les sous-titres anglais de la série. Une théorie de fans (ThisIsTheModernWorld, 2015, <https://reddit.com>) suggère qu'il s'agit d'un acronyme récursif signifiant « Beware Of Bob », c'est-à-dire « Méfie-toi de Bob ».

20 Harold, *TP*, s02e04, écrit par Jerry Stahl: « I take stories and place them into a living novel. »

21 À noter que ce véritable *journal* existe déjà dans le « monde réel ». À l'époque de la diffusion de l'épisode, l'intégralité de cette confession fictive est disponible en librairie, par le biais d'un livre de *spin-off* signé Jennifer Lynch. La fille du cocréateur de la série, âgée alors de vingt-deux ans, a rédigé *The Secret Diary of Laura Palmer* pour en faire un produit dérivé et un *teaser* à la saison deux. Le journal intime de Laura Palmer, de ses douze ans jusqu'à sa mort prématurée, contient un nombre étonnant de *spoilers* aux intrigues de cette deuxième saison, à commencer par la véritable identité de BOB, qu'un lecteur attentif ne pouvait manquer de deviner dès septembre 1990, c'est-à-dire avant même la diffusion du premier épisode ! Le petit frère de Jennifer Lynch, Austin Jack, joue par ailleurs dans *TP*, s02e03, le rôle du petit garçon mystérieux dont l'unique réplique - « J'ai une âme solitaire »

(en français) - reprend mot pour mot le contenu de la lettre de suicide du jardinier bibliothécaire Harold Smith. Au sujet de ces entrelacements des liens familiaux réels et imaginaires, voir également la note 31.

22 L'écrivain et scénariste Jerry Stahl, dans son long récit autobiographique publié en 1995 et titré *Permanent Midnight: A Memoir (Mémoires des ténèbres*, traduit de l'américain par Philippe Aronson, 13^e note éditions, 2010), évoque son travail sur cet épisode, insistant sur l'importance qu'avait prise à l'époque son addiction à l'héroïne. Plusieurs glissements entre son script et sa biographie peuvent être relevés: shoot d'Audrey captive dans le bordel du *One Eyed Jack*, affiche «*MOM & DAD I USE DRUGS*» placardée dans le hall du commissariat, etc. Autant d'indices, s'il en était besoin, de la continuité permanente

entre réalité de la production (monde dissimulé) et univers de la fiction (voile des images). La confession de Donna à Harold est également à mettre en parallèle avec le récit que Kelly fait de son viol dans *BH90210*, s01e13: voir note 59.

23 Voir Léo Henry, «*Missoula, cité de signes*», 2010, d.cafardcosmique.com.

24 «*Cet endroit a quelque chose d'étrange.*»

25 Si le cadre de ce travail le permet, il conviendra de se pencher avec attention sur la séquence onirique de l'épisode *BH90210*, s01e21, «*Spring Dance*», qui reprend ouvertement les codes du film d'horreur *Carrie* de Brian de Palma (1976). On ne saurait trop insister sur l'importance de ce passage, exceptionnellement pris en charge non par le personnage de Brenda, mais par celui d'Andrea

Zuckerman, tandis qu'au même moment Brenda perd sa virginité avec Dylan. À bien des égards, cet instant marque un tournant dans la relation entre les deux séries, et peut-être la reconnaissance de la supériorité de Darren Star sur David Lynch par Aaron Spelling. Il n'est pas anodin que la dernière image de cet épisode soit un *cercle de sorcières*, dans lequel tous les personnages réunis répètent, comme un mantra ou une prière, le mot *definitely* («*absolument*», «*tout à fait*», mais également «*pour toujours*»).

26 La traduction est ici évidente.

27 Dorénavant, la graphie BoB sera utilisée pour signifier que l'on parle du *Rebis* (figure de l'androgynie hermétique) «*Brandon ou Brenda*». BOB continuera de se rapporter exclusivement au démon issu de la *Black Lodge* interprété dans *Twin Peaks* par Frank Silva.



28 *Leland's Dance*, le morceau composé par Angelo Badalamenti pour l'épisode s02e05, fait partie des rares extraits musicaux dont aucune copie n'existe en dehors du montage filmé. Il est directement inspiré par le thème classique de Glenn Miller.

29 *The Man from Another Place*, *TP*, s01e03: « Where we're from, the birds sing a pretty song and there's always music in the air. » BOB est attiré par la danse presque autant que par le feu [voir *TP*, s02e05 et s02e07]. La part masculine de BoB (Brandon) développe parallèlement un lien profond et impératif à la danse [voir *BH90210*, s01e14 et s01e21].

30 « Do you think you know me, don't you? The way I look is not the way I am. »

31 Il faudrait, là encore, prendre le temps de creuser le parallèle très riche entre les deux Donna. Dans *Twin Peaks*, Donna Hayward est la

filie du docteur Will Hayward, un personnage qu'interprète Warren Frost, le propre père de Mark Frost, coauteur de la série avec David Lynch. Dans *Beverly Hills*, le personnage de Donna Martin est joué par Tori Spelling, la propre fille du producteur Aaron Spelling. Les deux Donna sont des personnages dont le rôle fluctue, du premier à l'arrière-plan, de la maturité à l'enfance, de la clairvoyance à la naïveté. La question de la filiation est centrale chez toutes les deux, de même que celle de leur rôle de faire-valoir des personnages principaux, Laura Palmer, Kelly Taylor, Maddy Ferguson et Brenda Walsh. Donna peut, dans une large mesure, être lue comme le personnage tragique du *mundane*, ce témoin et ami qui ne peut accompagner l'initié sur son chemin, et dont l'absence d'élection est purement arbitraire. Donna est également, et sans doute *pour cela*, le seul personnage profondément bon des deux narrations.

32 Harold Smith, *TP*, s01e05: « Are you looking for secrets? Is that it? »

33 Miguel Ferrer, l'interprète de l'agent Albert Rosenfield dans *Twin Peaks*, a été le batteur de Bing Crosby à la fin des années 1970. L'acteur est décédé en janvier 2017, à l'âge de soixante et un ans, juste après le *shooting* de son caméo dans la troisième saison de la série.

34 *\$150 Million Celebrity Castle*, chaîne Forbes, 3 mai 2010, <http://www.youtube.com>.

35 *An inside tour of Aaron and Candy Spelling's Mansion, The Manor*, reportage CBS, chaîne KellyChoseBrandon, YouTube, 26 novembre 2010, à partir de l'02.

36 *Fantasy Island* est une série qui a connu sept saisons et cent cinquante-sept épisodes entre 1978 et 1983. Née d'une blague d'Aaron Spelling, elle se passe

sur une île où tous les fantasmes des visiteurs se réalisent. Les personnages récurrents sont un milliardaire excentrique et son assistant nain, joué par le peintre et acteur français Hervé Villechaize (*Chappaqua, L'Homme au pistolet d'or, Forbidden Zone...*). La voix nasillardre de cet acteur, son accent bizarre et son apparence physique sont devenus iconiques de la série, de la même manière que le travail de Michael J. Anderson a pu marquer *Twin Peaks* ou *Carnivàle* d'une dimension surnaturelle. Villechaize, SDF et chasseur de rats dans les années 1970, devenu par la suite une star du cinéma, s'est suicidé en 1993. Voir Seth Abrahamovitch, « Little People, Big Woes in Hollywood: Low Pay, Degrading Jobs and a Tragic Death », *The Hollywood Reporter*, 25 août 2016, <https://www.hollywoodreporter.com> ou encore le film documentaire de Christophe Bier, *Ce nain que je ne saurais voir*, CinéCinéma Classic, 2005, 54'.

37 Cité dans Dave Itzkoff, « When Teenage Angst Had Its Own ZIP Code », *The New York Times*, 29 août 2008, <http://www.nytimes.com>.

38 Leland Palmer, *TP*, s02e09, écrit par Mark Frost, dirigé par Tim Hunter : « When he was inside I didn't know. When he went I didn't remember. »

39 Donna Martin, *BH90210*, s01e06 : « How embarrassing: I wear both contact on the same eye! »

40 Jason Priestley, cité dans Dave Itzkoff, « When Teenage Angst Had Its Own ZIP Code », *art. cit.* : « People were looking for entertainment, and they were looking for escapism. And by God *Beverly Hills, 90210* was the perfect escape from the bombing of Baghdad. »

41 Brandon, *BH90210*, s01e07 : « We are in cha-cha hell. There

is something wrong with the rhythm section. »

42 Philippe, d'Évry, cité par Christian Mace, « Des coïncidences plus qu'étranges », OVNI.info, 7 novembre 2001, <http://www.ovni.info>. « Je n'avais jamais, avant cela, observé un tel phénomène. [...] Je dois tout de même préciser que l'objet que j'ai réellement vu n'était ni un avion, ni une météorite, ni une fusée *soviétique*. Je pense qu'il serait temps que la science [*sic*] nous dise la vérité sur ce qu'il se passe vraiment. »

43 Brenda et Brandon, *BH90210*, s01e08 : « Sometimes I hate being your twin! – Ditto. [...] Don't worry, we're stuck together [...]. Maybe we're not even twins. »

44 Cindy et Glen, *BH90210*, s01e08 : « It's like being in a different world! – It is a different world. »

45 Albert Rosenfield, *TP*, s02e09 : « Where is BOB now ? »

46 BH90210, s01e09:

« It happened again, in the parking lot, behind the gym [...]. Tonight he brought his friend along. »

47 Les personnages de Windom Earle, mentor et associé de Cooper, peut être vu comme un masque assez transparent d'Aaron Spelling. Père aimant, génie manipulateur, d'une intelligence et d'une culture infinies, bourré d'humour et fou à lier, il est également « celui qui ouvre les portes », celui qui permet la communication entre les mondes - entre les séries, entre la fiction et la réalité. David Lynch, légitimement déprimé après le sacrifice de BOB (exigé et obtenu par ABC en échange de la poursuite du financement de la série), consacre son énergie à un long métrage de cinéma, *Sailor et Lula*. Il est vraisemblable que la récréation progressive et l'incarnation lente de Windom Earle aient été de l'entière

responsabilité de Mark Frost. Il est même possible qu'elle ait été prise en charge par Aaron Spelling lui-même, offrant pour sauver la série de la disparition complète une livre de sa propre chair - se payant un autoportrait déformé par ce « miroir obscur » (Première épître aux Corinthiens 13,12) qu'est la télévision.

48 Harry Truman, TP, s02e17: « The world caught up to us. »

49 Tony Krantz, cité dans Benoît Marchisio, *Génération Propaganda: l'histoire oubliée de ceux qui ont conquis Hollywood*, Playlist Society, 2017, p. 112-113: « "Seul le pilote a été réalisé dans l'État de Washington. Le reste des épisodes a été tourné dans un vieil entrepôt désaffecté près de l'aéroport de Van Nuys, dans la vallée, qu'on a transformé en studio." [...] Les questions de budget imposent même des changements de décor express. Ainsi, un seul couloir sert de décor au *Northern Hotel*,

à l'hôpital et au commissariat, au prix d'une intense activité de la part des assistants décorateurs, qui rendent méconnaissable le lieu en fonction des scènes. »

50 Windom Earle et Donna Hayward, TP, s02e17: « You're in high school? – Unfortunately. – I felt exactly the same way. High school's difficult; you have no idea what you want to do with your life, so it seems as if almost none of it applies to your life. – That's right. – Trust me, it'll make sense later. For now, just enjoy it. In all its absurdity. »

51 Dans son acception commune d'appréhension intellectuelle, mais également dans son sens étymologique: il s'agit bien ici de « prendre avec », de « saisir ensemble » deux objets tellement distincts qu'ils peinent à coexister. L'épisode TP, s02e19, est ainsi diffusé exactement en même temps que BH90210, s01e19, rendant nécessaire pour le

téléspectateur l'enregistrement de l'un et/ou de l'autre pour réaliser cette opération. Cet épisode de *Beverly Hills* est, par ailleurs, l'un des plus riches en termes de métatexte de toute la série. Brandon y fait la connaissance de Roger Azarian, fils d'un célèbre producteur de télévision qui cherche lui-même à percer dans l'écriture de scénarios. La narration mélange les vies réelles et fantasmées de Roger, le scénario de thriller qu'il écrit et son quotidien désespérément vide d'amour. Ce personnage de riche héritier en quête d'amis est joué par Matthew Perry, qui sera trois ans plus tard le pince-sans-rire Chandler Bing de *Friends* (il n'est sans doute pas anodin de se rappeler qu'Aaron Spelling avait produit en 1979 cinq épisodes d'une série homonyme, rapidement abandonnée). Roger ne cesse par ailleurs d'insister sur l'orthographe de son nom de famille et la nécessité de bien l'épeler (*spelling*). Azarian

père (« make sure you *spell it right* ») est Aaron Spelling jusque dans sa biographie: fils d'immigrant devenu l'homme le plus riche du pays, propriétaire d'une bibliothèque dans le comté d'Orange, traitant son enfant comme une possession matérielle (*asset*, qui peut aussi vouloir dire *atout*), etc. Voir note 68, ainsi que les considérations de Darren Star sur Tori Spelling *infra*.

52 En particulier la séquence avec Rusty Tomasky, « We were gonna move to L.A. ». Ce personnage secondaire d'auto-stoppeur qui vient de perdre son meilleur ami alors qu'ils partaient dans l'Ouest (demander asile à Beverly Hills ?), est interprété par Willie Garson, le Stanford Blatch de *Sex and the City*. Avec *Beverly Hills, 90210*, la comédie romantique *Sex and the City* (1998-2004) est à ce jour le plus grand succès du *showrunner* et apprenti-sorcier Darren Star.

53 Dale Cooper, *TP*, s02e20: « Is it possible to understand without perspective ? »

54 Réalisateur très prolifique de la télé états-unienne, à qui l'on doit aussi le pilote de *Beverly Hills, 90210*. Il est le fils du scénariste Ian McLellan Hunter, connu pour avoir signé le scénario de *Vacances romaines* de William Wyler (1953). Ce script de Dalton Trumbo, alors interdit d'exercice pour soupçon de sympathies communistes, valut à Hunter senior cette année-là l'Oscar de la meilleure histoire. Quatre décennies plus tard, Hunter junior fit scandale à Hollywood en refusant de rétrocéder la statuette à la veuve Trumbo, dans le cadre d'une tentative de rectification de certaines erreurs d'attribution au cours de l'époque du maccarthysme.

55 Aaron Spelling décède d'un AVC le 23 juin 2006 au Manoir. Le seul témoin de

cette mort « reconnue naturelle » est son épouse Candy, première bénéficiaire du testament, à l'exclusion notable de ses deux enfants. Tori et Randy ne toucheront de la colossale fortune paternelle qu'une portion extrêmement congrue, ce qui sera à l'origine de nombreuses supputations de la presse de caniveau.

56 Brenda et Dylan, *BH90210* s01e10: « Dylan, I need to slow down... I'm scared – I didn't say no... » Il n'est sans doute pas anodin que cette scène clé entre BoB et Dylan (!) ait lieu sur un bas-côté de Mullholand Drive, en surplomb des lumières nocturnes de Los Angeles.

57 Pacôme Thiellement, *La Main gauche de David Lynch: Twin Peaks et la fin de la télévision*, Presses universitaires de France, 2010.

58 Sur les conseils d'un de mes relecteurs, j'ai inclus avant ces

notes un schéma sommaire de l'agencement chronologique des épisodes de cette série chimérique qu'est *Twin Peaks, 90210*. Un certain nombre de liens présentés dans le corps de ce texte y deviennent plus lisibles, ainsi que quelques points secondaires que je n'ai pas pris l'espace ici de développer. Je ne saurais trop recommander au lecteur désireux de déplier les mystères de revenir aux sources et d'étudier par lui-même certains détails des enseignements du sorcier.

59 Au mitan parfait de ce cycle, le *treizième* épisode (c'est moi qui souligne), « Slumber Party », écrit par Darren Star, contient une soirée de *female bonding*, une invocation démoniaque, plusieurs révélations sur le passé des héroïnes, et se conclut sur une citation d'Aleister Crowley par Brenda: « Be whoever you want to be. » Jennie Garth (Kelly) raconte dix ans plus tard: « Il fallait que je dévoile un secret

intime et honteux devant toutes mes copines, et je me retrouvais à leur raconter comment mon personnage avait été violé. Je n'avais jamais suivi de cours de comédie ni rien, j'ai tout fait à l'instinct, et quand ça a été fini je me suis dit: "Mon Dieu, si ça se trouve, je suis vraiment une actrice, je peux faire ce boulot." » Darren Star, le scénariste de l'épisode, ajoute: « J'étais en salle de montage, à regarder le passage où elles révèlent chacune un secret, et là il y a eu le monologue de Garth. Je me suis dit: "Si j'étais une adolescente, c'est ça que je voudrais voir." » Voir Dave Itzkoff, « When Teenage Angst Had Its Own ZIP Code », *art. cit.*

60 Voir note 51.

61 Voir note 25.

62 « Dylan, I'm late. »

63 Ce découpage par chapitre, figure ou *lame*, n'est pas sans rappeler celui de la

bande dessinée d'Alan Moore *Promethea* (1999-2005), dont la vocation est précisément l'initiation du lecteur, *via* le récit de l'initiation de son héroïne.

64 «DARREN STAR, creator, *Beverly Hills, 90210*: An outtake from the interview with Dave Itzkoff», *The New York Times*, 29 août 2008: « Dans *Beverly Hills* c'était la vie lycéenne, et dans *Sex and the City* les expériences partagées de quatre célibataires à New York, leurs relations de confiance, de dépendance. Avec *90210* tu peux te dire, ok, ça parle de Beverly Hills, alors que non, en fait ça parle d'amitié. Et avec *Sex and the City* tu te dis que ça ne parle que de sexe. Alors qu'en réalité, c'est encore l'amitié qui est au centre. C'est le point commun fondamental des deux séries. Et j'en avais tout à fait conscience quand j'ai fait *Sex and the City*. Dans une série télévisée, le téléspectateur devient un membre du groupe.»

65 Je retrouve, tandis que je tape ceci, une note prise pendant le nouveau visionnage des séries à l'hiver dernier: « Les personnages de *TP/BH* (toutes les séries TV) se nourrissent de nos rêves, désirs. NOUS les faisons exister entre les épisodes, entre les plans. NOUS assurons le sens et la continuité. NOUS refusons d'être repris en main par la narration.»

66 «DARREN STAR, creator, *Beverly Hills, 90210...*», *art. cit.*: « This is a show where these kids are going to go to college. They're not staying in high school forever - there's a reality to this.»

67 Shannen Doherty a par exemple déclaré fonder un groupe de rock « à mi-chemin entre U2 et Pearl Jam » dont elle serait la chanteuse et qui aurait pour nom *Uncle Filbert*. En 1995, après avoir quitté *Beverly Hills, 90210* au terme de la saison quatre, elle compte sur *Mallrats* pour lancer sa carrière au cinéma. Le

deuxième long métrage de Kevin Smith est un échec public et critique si patent qu'il manque de couler la carrière du réalisateur de *Clerks*, qui devra réaliser son film suivant avec un budget divisé par dix. De façon révélatrice, un *hater* de l'actrice a décrit son attitude comme du « *popculture terrorism* ». Darren Star, bien des années plus tard, a déclaré à propos de son fameux épisode « Spring Dance », *BH*, s01e21: « Les associés étaient scandalisés. Pas parce que Brenda avait eu des relations sexuelles, mais parce qu'elle en paraissait pleinement satisfaite et qu'il n'y avait pas eu de conséquence lourde [*dire*] à son acte. On a insisté pour que j'évoque les risques présentés par les expériences sexuelles dans la série, aussi ai-je fait en sorte que Dylan et Brenda se séparent dès le premier épisode de la saison deux, leur relation étant devenue trop intense [*mature*]. » La tension entre les comportements de Shannen et ceux de BoB peut être mise autant au crédit de la

réception critique de la série qu'à ses conditions matérielles de production et aux actes délibérés de ceux qui tiennent entre leurs mains la destinée des personnages.

68 David Silver est, avec Andrea Zuckerman, l'un des personnages du casting primitif choisi pour défendre un projet de Spelling et Star de mettre en scène pour la première fois à la télévision la communauté juive américaine dans une sitcom. Cette ambition affichée de la première saison est délaissée dès avant le départ volontaire de Gabrielle Carteris en 1995, au terme de son engagement de cinq ans. Le personnage de David Silver finira par épouser celui de Donna Martin (Tori Spelling) dans l'ultime épisode de la série (s10e27), validant le 17 mai 2000 l'importance généalogique de ce personnage aux yeux du père, Aaron. La cérémonie finale voit aussi le retour

de la part masculine de BoB, jamais pleinement remis de sa schize. Nous sommes quatre mois avant le 11 septembre : ces noces fictives marquent aussi les funérailles réelles de la décennie 1990.

69 « DARREN STAR, creator, *Beverly Hills, 90210...* », art. cit. : « Aaron was the best there ever was. He used to say: "Fun, sex and bonding. That's all I care about. That's all a show's got to be." »

70 Matthew Loze, cité dans Benoît Marchisio, *Génération Propaganda...*, op. cit., p. 114.

71 Texte original de la chanson de Windom Earle dans *TP*, s02e22 : « Long ago a glimpse of stocking was looked on as something, now Heaven knows, anything goes. » Ce morceau n'apparaît pas dans l'épisode, remplacé par *Sycamore Trees*. D'après le script validé par ABC, il se poursuivait ainsi : « Back

in the saddle again, out where an Indian's your friend, where everything is green and you can pee right into the stream... back in the saddle again. » (Le lecteur attentif et anglophone ne manquera pas de relever l'allusion à la « green room » de *BH90210*, s01e02 - voir note 15).

72 Temps mis à profit pour visionner des vidéos que je m'étais juré de ne pas ouvrir avant d'avoir terminé la rédaction de cet essai : épisodes de la série de *reboot 90210* (The CW, 2008-2012) et troisième saison de *Twin Peaks* (Netflix, 2017). Je ne suis allé bien loin ni dans l'une ni dans l'autre, à la fois stupéfait et triste de ce qui surgissait dans mon salon, par le truchement de la boîte de verre aplatie de mon téléviseur. Un quart de siècle a passé, et nos récits des années 1990 ne parlent plus que de nostalgie et de vieillards. Brenda et Kelly reviennent de l'arrière-monde du spectacle, botoxées et

refaites, tragiquement attachées à des épopées adolescentes auxquelles elles ne croient plus. Le *Peach Pit* est l'horrible club à la mode d'un Nat qui aurait dû prendre sa retraite il y a dix ans. Dans *Twin Peaks* abandonnée, épuisée par les ânonnements des adeptes de sa secte, tout semble irrémédiablement sénescence – regarder cette série m'est pénible, et j'ai plus de mal encore à y voir quelque chose, à y distinguer des formes. Au générique, je découvre que ce chef-d'œuvre arty des nouveaux *networks* états-unis est en réalité largement financé par les fonds de soutien français à l'audiovisuel. Et ce n'est pas ça qui me mine, au fond, mais plutôt la confrontation, une fois de plus, à l'irréversibilité du temps. Cette conscience que tout ce qui s'est produit en 1991, ce travail de remodelage du réel réalisé par Spelling et Star avec la complicité benoîte de Lynch, est devenu tout à fait inaccessible, totalement confondu avec le

cours de l'histoire « telle qu'elle est ». Nous n'avons aucun accès aux embranchements du destin, aucune possibilité d'entrevoir ce qu'aurait pu être le monde si notre génération n'avait pas été formée aux arts occultes par ce qui avait tous les aspects d'une série télévisée comme les autres. Enfin, et surtout, la mort de mon ami Jacques Mucchielli perce un vide dans cette troisième saison de *Twin Peaks*, qu'il aurait certainement suivie avec avidité et dont il m'aurait parlé des heures durant, cherchant à me convaincre (y parvenant peut-être) de ce qu'ici aussi, de ce que maintenant encore, il y avait des choses à y creuser. Les adolescents de naguère sont devenus des parents névrosés. Le miroir ment, tout comme nos souvenirs. Nous n'avons jamais quitté ces terres, ces îles à la dérive dans le large estran du temps. Deux jours après la cérémonie de crémation de Jacques, le 3 décembre 2011, Fabrice Colin

écrivait sur son blog, (*please follow*) *the golden path*: « Tiens, l'autre jour, je suis allé déjeuner avec le petit David C. Un an que nous ne nous étions pas vus, deux peut-être mais ce n'est pas grave, ça ne change rien, tout est sous contrôle. J'avais donné rendez-vous à l'oiseau non loin du Père-Lachaise, où se tenaient les funérailles de Jacques M. Énormément de monde là-bas – tant mieux – et c'est à peu près tout ce que je peux en dire : ça et ce morceau échappé de la B.O. de *Twin Peaks*, bien vu, Lynch étant peut-être l'un des deux ou trois artistes vivants capables, à mes yeux, de vous faire reconsidérer l'idée de la mort *via* le trifouillage intempestif du temps. Nous quittons le cimetière sous un crachin tiède, direction le *Café des Anges* (je n'invente rien), et David me parle de Dieu. Décidément, me dis-je, nous devrions nous voir plus souvent. »

73 Ingrid Luquet-Gad, entretien avec Pacôme Thiellement,

« 6 façons de faire de la philo avec *Twin Peaks* », *I-D*, 19 juin 2017, <https://i-d.vice.com> :

« J'avais quinze ans lorsque j'ai découvert la série. À l'école, il en était tout le temps question : pas un jour qui passait sans qu'il n'y ait au moins un fragment de conversation qui s'y réfère. *Twin Peaks* fonctionnait alors comme un signe de reconnaissance entre fans. Ce phénomène de la reconnaissance directe par les goûts partagés, la formation d'une communauté entre ceux qui aimaient le même auteur, le même film ou la même série était un mécanisme extrêmement fort des années 1990. »

74 25 juin 2017,
<https://facebook.com>.

75 Critique du film *Gorge cœur ventre* de Maud Alpi, publiée en août 2016, <https://facebook.com>.

76 Corinne Nèves et Denis Courtine, « Val-de-Marne : vol de produits chimiques

nécessaires à la fabrication d'explosifs », *Le Parisien*, 20 avril 2017 : « Ce mercredi, les responsables de l'école nationale vétérinaire d'Alfort [...], ont déclaré la disparition de près de 35 litres de trichloréthylène, d'acide chlorhydrique et d'acétone qui se trouvaient entreposés depuis plusieurs mois dans une des pièces d'un des bâtiments de l'école fermée par un cadenas. »

77 En relisant encore une fois cette retranscription de l'étrange histoire de Thiellement, tapée dans la foulée de notre entrevue il y a plus de trois mois, je m'aperçois que Aaron Spelling porte le même nom que le mythique calife de Bagdad dans les *Mille et une nuits*, Harun al-Rachid (Aaron le Bien Guidé, le Croyant/Aaron Spelling, l'Ensorcelleur, le Lieur). Dans la Bible, Aaron est le nom du premier grand prêtre d'Israël, frère aîné et porte-parole de Moïse. En l'absence de son

cadet, c'est Aaron qui pousse les Hébreux à façonner le veau d'or afin de l'adorer. Pour avoir douté de YHWH, Aaron meurt avant d'entrer en Terre sainte à l'âge de cent vingt-trois ans. Spelling semble décédé des suites d'un cancer oral : il avait chiqué du tabac toute sa vie.

78 *Mullholand Drive*, Universal Pictures, 2001, 147' : « Now, you will see me one more time if you do good. You will see me two more times if you do bad. »

79 Jerry Stahl à propos des émeutes de Watts, dans *Mémoires des ténèbres*, *op. cit.* : « [...] quand je reviens à moi je ne sais pas si les mots qui résonnent dans ma tête viennent du petit écran ou de ma bouche. Ou peut-être des deux. Les images ont envahi mes rêves. JE SUIS UNE VILLE EN RUINE, je m'entends déclarer à un moment donné. JE BRÛLE MAIS JE NE PEUX PAS ME CONSUMER. »

80 « 4 cl de vodka au citron, 1,5 cl de Cointreau, 3 cl de jus de cranberry, 1,5 cl de jus de citron vert. Au shaker, dans un verre à Martini. Garnir d'une rondelle de citron vert » (source: The IBA). David Wondrich en propose une version plus forte et ne nécessitant pas de vodka parfumée, « How to Make a Cosmopolitan », 12 juillet 2017 <https://www.esquire.com>: « 6 cl de vodka, 3 cl de Cointreau, 3 cl de jus de cranberry, 1,5 cl de sirop de sucre, le jus d'un citron vert. Le trait de bitter à l'orange est optionnel. »

81 L'omniprésence d'images d'actualité captées depuis des hélicoptères, en particulier dans le cadre d'affaires criminelles et de courses-poursuites en voiture avec la police, a familiarisé les téléspectateurs du monde entier avec l'image d'une cité en deux dimensions, vue du dessus et de loin. Cet imaginaire (*top-down view*, Los Angeles et répression

policière) est à la base tant de l'esthétique que de la narration de la série de jeux vidéo *Grand Theft Auto* (DMA Design, 1998). Voir aussi Mike Davis, *Beyond Blade Runner: Urban Control, The Ecology of Fear*, Open Media, 1992-1996.

82 « *ZIP code* ». Bien que formé par acronyme (de *Zone Improvement Plan*: plan de zonage amélioré), le terme a été retenu pour sa proximité avec le verbe *to zip*, signifiant « déplacer avec rapidité ». *To zip* est par ailleurs, dans cette acception, synonyme de *to zap*, « *they zapped him off to the TV studios* »: « ils l'ont emmené vite fait aux studios de la télé ». Alternativement, le dictionnaire *Harrap's* propose de traduire ce verbe par « détruire, éliminer » (bombe, pistolet laser).

83 Donna Martin, *BH90210*, s01e18: « Autodidactic, it's when you're self taught, like us. »

84 *To spell*: épeler, ensorceler. Voir l'interview d'Alan Moore dans le film documentaire de Dez Vylenz, *The Mindscape of Alan Moore*, Shadowsnake Films, 2003, 78': « Le vocabulaire propre à la magie semble se rapporter au moins autant à l'écriture et aux arts qu'aux manifestations surnaturelles. Le grimoire, par exemple, le livre de sorts, est juste une manière précieuse [*fancy way*] de parler de grammaire. De la même façon, lancer un sort [*to cast a spell*] revient simplement à épeler [*to spell*], à manipuler des mots pour modifier la conscience des gens. »

85 Christine Angot, *Sujet Angot*, Fayard, 1998, p. 120: « Tu es la seule à comprendre certaines choses. Tu établis des liens, tu fais des connexions entre des propos, des événements, toutes sortes de choses. Tu les fais apparaître, ils deviennent évidents. »

86 Gérard Klein, préface au *Quatuor de Jérusalem* de Edward Whittemore, traduit de l'américain par Jean-Daniel Brèque, Robert Laffont, 2005: « Certaines œuvres [...] échappent au domaine de la science-fiction, si extensive que soit la définition qu'on donne à cette espèce littéraire. Cependant, elles semblent par construction destinées surtout aux lecteurs de science-fiction, voire parfois à eux seuls, tant elles échappent aux conventions habituelles de la littérature dite générale. Elles développent une sorte d'élaboration rationnelle poussée jusqu'aux frontières de l'absurde, voire du délire paranoïaque, tout en s'affirmant avec une jubilation ironique comme de la fiction. En d'autres termes, elles renoncent avec allégresse aux séductions du mentir-vrai, de la vraisemblance et de la copie plus ou moins conforme de la réalité commune, pour exalter les saveurs plus fortes de l'invention débridée,

de l'histoire énorme, de la *tall story* des Anglo-Saxons. Elles sont trop incroyables pour procéder de l'onirique ou du fantastique. Bien entendu, elles font grincer les dents des lecteurs académiques et mettent parfois du temps à s'imposer. On ne peut pas les prendre au sérieux, et pourtant elles sont tragiquement sérieuses parce qu'elles révèlent l'absurdité irrémédiable de la condition humaine. »

Les photogrammes servant d'illustration sont tirés de la première saison de *Beverly Hills, 90210* (FOX) et de la deuxième saison de *Twin Peaks* (ABC) et utilisés à fin de citation.

Erwann
Ivan
Pacôme
Erik
Carole
Édith
Darren
Laurent
Valérie
Laure
Stéphane
Marie
Olivier
Bertrand

MERCI

Générique

