

Séance du 9 mars 2016  
**Le suspense hitchcockien**

**Citations**

**1.**

« Je vais vous donner, à propos de *Young and Innocent*, l'exemple d'un principe de suspense. Il s'agit de donner au public une information que les personnages de l'histoire ne connaissent pas encore; grâce à ce principe, le public en sait plus long que les héros et il peut se poser avec plus d'intensité la question: « Comment la situation va-t-elle pouvoir se résoudre? A la fin du film, la jeune fille, gagnée à la cause du héros, cherche l'assassin et la seule piste qu'elle ait trouvée, c'est un vieux bonhomme, un vagabond qui a déjà vu l'assassin et qui est capable de le reconnaître. L'assassin a un tic nerveux dans les yeux. La fille habille le vieux vagabond d'un bon costume et elle l'emmène dans un grand hôtel où l'on donne un thé dansant. Il y a beaucoup de monde. Le vagabond dit à la fille : « C'est un peu ridicule de chercher un visage avec un tic nerveux dans le regard de tous ces gens. » Juste après cette phrase de dialogue, je place la caméra dans la position la plus haute de la grande salle de l'hôtel, près du plafond et, juchée sur la grue, elle traverse la grande salle de bal, passe à travers les danseurs, arrive jusqu'à la plateforme où se trouvent les musiciens noirs, isole l'un de ces musiciens qui est à la batterie. Le travelling continue sur le gros plan du batteur [...] jusqu'à ce que ses yeux remplissent l'écran et, à ce moment, les yeux se ferment : c'est le fameux tic nerveux. Tout cela en une seule prise. »

François Truffaut, *Hitchcock Truffaut*, Paris, Gallimard, 1993 [1983], p 93.

**2.**

« Au niveau des stratégies énonciatives, soit l'homologie entre le point de vue de l'interprète et celui du protagoniste est exploitée de manière à favoriser l'identification, et dans ce cas les stratégies de *suspense* et de la *curiosité* deviennent presque indiscernables, soit, au contraire, des décalages épistémiques sont soulignés [...] de façon à favoriser un type particulier de mise en intrigue au détriment d'un autre. Mais il faut ajouter que ce décalage épistémique entre protagoniste et interprète n'est pas toujours générateur de la seule *curiosité* : ainsi, quand le protagoniste ignore un danger que l'interprète est en mesure d'anticiper, nous basculons clairement dans le *suspense* (Hitchcock se sert régulièrement de ce procédé) ; à l'inverse, quand le protagoniste affiche un excès de savoir par rapport à l'interprète, la *curiosité* est renforcée au détriment du *suspense*. »

Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007, p. 114.

**3.**

« La tradition critique qui s'est élaborée autour de *Fenêtre sur cour* interprète le plus souvent cette œuvre comme une métaphorisation de l'expérience du spectateur cinématographique. Il s'agit en effet de souligner la nature auto-réflexive d'un film qui montre Jefferies épiant (dans l'ombre, donc sans être vu) ses voisins habitant de l'autre côté d'une cour intérieure. Conformément à cette lecture, la fenêtre du héros – mais aussi celles qui lui font face – fonctionnerait comme un écran cinématographique gratifiant Jefferies, confortablement assis sur un fauteuil (roulant), d'une série de « spectacles » comprenant les scènes les plus

coutumières (se lever, danser, se raser, se restaurer, se disputer, travailler, etc.), mais aussi les plus insolites (se débarrasser de sa femme, d'un chien). Teintant leurs études d'un zest de psychanalyse, certains auteurs conçoivent ces fenêtres-écrans comme des supports servant à la projection des désirs et angoisses du héros sur sa vie professionnelle et sentimentale ».

Mireille Berton, « *Fenêtre sur cour*, la petite lucarne et l'Amérique des années 50 : notes sur la construction du (de la) téléspectateur(trice) », *Décadrages*, n°3 (« Hitchcock côté cour »), 2004, p. 59.

Numéro disponible en ligne : <http://decadrages.revues.org/547>

#### 4.

« L'interprétation proposée par Jeff des événements d'en face – la synthèse en un récit cohérent des fragments d'indices observés dans l'appartement de Thorwald – vise à inverser la situation qui prévaut chez lui, à invalider la femme et assurer sa propre maîtrise, sa propre domination sur elle. Il ne suffit pas, cependant, qu'il construise une interprétation qui fait de la femme une victime pour que les interprétations patriarcales fonctionnent, il faut l'assentissement de la femme [...]. Les critiques qui soulignent que le point de vue est réservé ici au personnage masculin ne tiennent pas compte du fait que le film met l'accent de plus en plus sur un double point de vue, puisque dans les contrechamps, nous trouvons *et Lisa et Jeff* dans l'embrasement de la fenêtre en train d'observer fixement les voisins d'en face. [...] A travers [Lisa], nous pouvons nous demander si la spectatrice accepte passivement la vision masculine ou bien si, au contraire, son rapport au spectacle et au récit n'est pas différent de celui de l'homme. »

Tania Modleski, *Hitchcock et les théories féministes. Les femmes qui en savaient trop*, Paris, L'Harmattan, 2002 [1988], pp. 124-125.

### Extraits de films montrés

I. *Suspicion* (*Soupçons*, Alfred Hitchcock, 1941)

II-III-IV. *Rear Window* (*Fenêtre sur cour*, Alfred Hitchcock, 1954)

V. *Disturbia* (*Paranoïak*, D.J. Caruso, 2007)

VI. *The Man Who Knew Too Much* (*L'Homme qui en savait trop*, Alfred Hitchcock, 1934)

VII-VIII. *The Man Who Knew Too Much* (*L'Homme qui en savait trop*, Alfred Hitchcock, 1956)

### Autres films mentionnés

*The Secret Beyond the Door* (*Le Secret derrière la porte*, Fritz Lang, 1947)

*North by Northwest* (*La Mort aux trousses*, Alfred Hitchcock, 1959)

*Sisters* (*Sœurs de sang*, Brian De Palma, 1973)

*Someone's Watching Me!* (*Meurtre au 43<sup>ème</sup> étage*, John Carpenter, 1978)

*Body Double* (Brian De Palma, 1984)

*Femme fatale* (Brian De Palma, 2002)