

Hitchcock : Le suspense comme mithridatisation du spectateur

Quiconque a suivi des cours d'histoire du cinéma s'est vu présenter Hitchcock comme le maître du suspense, c'est-à-dire comme une sorte de brillant technicien, spécialisé dans l'art mineur d'un genre mineur, dans la production efficiente et gratuite de tensions nerveuses, de chair de poule, cela au sein d'intrigues seulement policières, psychologisantes, teintées d'un plaisant humour noir. Au fond, on le loue d'avoir à la fois fondé (le faisant passer de la littérature au cinéma) et consommé un genre avec le secret reproche d'y être resté enfermé, de s'y être complu dans un ludisme un peu facile, vain, dont l'exercice le plus élevé ne pouvait être que de se jouer du genre lui-même, ce dont il ne se privait pas. Les louanges faites à Hitchcock furent donc aussi très souvent des reproches.

Or, partant de ce point de vue, hélas si répandu, qu'il existe, en littérature comme au cinéma, des genres majeurs et des genres mineurs, les seconds étant à la fois plus codifiés, plus corsetés dans la forme et dans le fond, ainsi que marqués socialement puisque ne répondant pas aux aspirations esthétiques modernes selon lesquelles seuls ceux qui cassent ou tordent les règles peuvent se voir reconnaître du génie derrière l'ombre du talent ; partant du point de vue qu'un genre mineur, répondant forcément à certaines attentes, nécessairement mesquines, n'a, implicitement et explicitement, rien d'autre à offrir que lui-même, qu'une sorte de répétition banale et rassurante de procédures, d'éléments thématiques et de figures presque mythiques ; partant de ce qu'il faut bien appeler un préjugé, celui qui a permis la séparation néfaste de l'art et de l'artisanat, associant l'un et l'autre à un degré de liberté, d'achèvement de créativité, dont l'arithmétique, la hiérarchisation ne peut être perturbée que par la circonstance aggravante, dégradante, d'une production de type industriel ; partant, enfin, de l'idée, implicitement tenue pour vraie, que le suspens n'est et ne peut être qu'un jeu de nerfs destiné à quelque zone du cerveau vulgaire, primitive, voire animale, usitée aussi pour les films d'horreur et les superstitions saugrenues, on ne peut rien comprendre à Hitchcock, à la démarche proprement intellectuelle, réflexive de son œuvre. Car le suspens hitchcockien est (à l'instar du fameux *Mac Guffin* qui en lance la trame) un prétexte à tout autre chose ou, à tout le moins, ne se réduit pas, ne peut pas se réduire à ses effets sur le spectateur en termes de frissons d'effroi. L'œuvre de Hitchcock démontre aussi que, contrairement à un genre majeur, dont on ne sait trop ce qu'il est sinon un horizon vide sur lequel on place des contraintes afin de les briser, un genre mineur, étroitement parcouru de limites et de règles, permet, par contraste, et *comme dans la vie*, de creuser dans un réel donné, intransigeant, pour ne pas dire implacable, des espaces de liberté, donc de critique.

Et justement, l'on n'a pas assez souligné que le cinéma hitchcockien est avant tout, du point de vue strictement formel (et non pas tellement dans ce qu'il raconte), un formidable outil de contre-propagande ; que la structuration, l'enchevêtrement des dissymétries d'information qui sont au fondement du suspens ; que l'exercice de relativisation et de retournement constant du réel ou des attendus stéréotypés qui articulent les films de Hitchcock, voire son œuvre vue comme un tout ; que l'humour, les apparitions du réalisateurs et les allusions de toutes sortes, qui mettent à distance le spectateur alors même que ce qu'il sait ou ne sait pas l'implique, *mettent en scène*, d'une manière que le grand Ellul aurait apprécié s'il s'était penché sur la question, *la technique elle-même*, ce par quoi l'on croit au film, ou l'on croit *dans* le film. Le suspense, c'est la manifestation de la logique de manipulation hitchcockienne, autrement dit la manière par laquelle la propagande montre ses mécanismes à celui-là même qui en est le dupe.

Qu'est-ce à dire ? La propagande, si l'on en abstrait l'aspect moral, bien entendu relatif, peut se définir comme l'ensemble des techniques qui permettent, d'une part, de faire croire quelque chose à quelqu'un et, d'autre part, de manière concomitante, d'écarter toute possibilité que cette croyance soit perturbée, ébranlée, affaiblie. Sans entrer dans le détail, les recherches en psychologie sociale et cognitive ont démontré que notre perception et notre compréhension directes, pragmatique, non réflexive des événements se basent sur des croyances stéréotypées et des schémas d'action acquis (à force de faire ses courses, on sait à l'avance que dans un magasin on va choisir une marchandise et la payer, et comment

on va le faire). De fait, la propagande a précisément pour but de créer des stéréotypes et des schémas d'action, d'ailleurs souvent fondés sur d'autres stéréotypes et schémas d'action – ce qui permet de leur assurer un ancrage, une viabilité, une imperméabilité à plus ou moins long terme.

Or, que fait Hitchcock ? Il joue et invite au jeu. Dans la plupart des cas, jouer, activité plus qu'ambiguë, consiste à sortir, à s'abstraire du réel pour le mimer, le simuler, voire le stimuler ; à faire comme dans le réel sauf qu'à chaque moment du jeu, les joueurs s'envoient des signaux qui indiquent que ce n'est *pas* le réel, que la conscience ne doit pas s'abandonner au jeu comme elle s'abandonne, comme elle s'oublie dans le réel - cela avec, bien entendu, le souci de limiter les conséquences du jeu *dans* le réel. Jouer, c'est aussi expérimenter, presque en laboratoire, des règles, des limites et surtout des techniques, donc se les approprier afin de les maîtriser. Le jeu auquel joue Hitchcock a ceci de particulier que certains des signaux donnés - outre qu'ils sont à sens unique - n'ont pas pour objectif de limiter les dégâts, de couper court aux conséquences, mais de mettre le spectateur à distance afin qu'il puisse non pas intégrer mais observer les mécanismes par lesquels il est floué, par lesquels on se joue de lui. Si l'on y regarde bien, le rôle assigné au spectateur n'est pas de deviner la vérité, de résoudre l'énigme, mais de saisir pourquoi il y est arrivé, ou non. On voit ici l'importance de construire des récits au sein de genres mineurs, donc hautement codifiés, fonctionnant sur une mythologie précise, attendue, sur laquelle le réalisateur peut appuyer la construction, et la destruction, des croyances du spectateur : les genres bien marquées sont confortables, invitent à la confiance, invitent les certitudes. La plupart des films d'Alfred Hitchcock fonctionnent comme une expérience de psychologie sociale : le sujet naïf y est le spectateur observant son propre enrôlement dans la logique du film.

Concrètement, Hitchcock procède en exposant le spectateur à une logique de propagande d'autant plus efficace que cette exposition est aussi une implication, le spectateur posant, au fil des indices, des signes, des épreuves qui sont parcimonieusement et opportunément distribués, des jugements sur les personnages, leur psychologie, leurs actions, etc. De fait, par les hypothèses qu'il émet, par les stratégies intellectuelles qu'il produit, ce même spectateur participe du film, du jeu. Comme nous l'avons mentionné plus haut, le grand maître manipule avec brio les dissymétries d'informations, entre personnages comme entre personnages et spectateurs. Ces informations concernent non seulement la trame policière mais aussi la socio-psychologie des personnages. Hitchcock joue des stéréotypes propres au genre - donc des attendus du spectateur - comme des stéréotypes dans leur sens général. Une fois que les croyances à propos de la trame et des personnages ont bien été inculquées, que le spectateur peut inférer des actions ou le fin mot de l'intrigue, il donne une information ou, à nouveau, un signe qui remet la belle construction en cause, l'érafle ou, carrément, la brise – et cela plusieurs fois sur un laps de temps décidément fort bref, ainsi qu'on le voit dans le magnifique *Rebecca*. Il faut que le spectateur se sente dupe ; il faut aussi qu'il sache pourquoi, par quel mécanisme il l'a été ; il faut donc qu'il puisse opérer, rétrospectivement, si ce n'est au long du film, un travail de réflexion : qu'il assiste *activement* à sa propre manipulation. C'est là qu'interviennent les mécanismes de distanciation bien dosés comme l'humour noir, certaines références faites par les personnages, qui sont aussi souvent des mises en abîmes (par exemple, les discussions macabres du père de Charlie avec son ami dans *L'Ombre d'un doute*), et les apparitions du réalisateur lui-même, lequel, bien avant les jeux felliniens d'*Intervista* ou les décors volontairement toc de *E la Nave va*, écorchent l'absorption de la conscience dans la fiction. Tout se passe comme si Hitchcock endossait le rôle du fameux logicien thébain qui affirmait « Tous les Thébains sont des menteurs », remettant ainsi en cause la logique formelle toute entière.

Le meilleur exemple de la stratégie hitchcockienne de contre-propagande demeure le film *Rebecca* - quoique Truffaut ait remarqué qu'il manquait quelque peu d'humour, donc de la mécanique de mise à distance la plus efficace. Hitchcock y joue à la fois sur les genres, passant de la comédie romantique au fantastique et au conte puis au policier, sur les informations « objectives », gigognes, emboîtées, qui se révèlent comme par strates (Rebecca est morte, morte assassinée, puis morte d'un accident, enfin, d'une certaine manière, suicidée...) ainsi que sur les signes qui permettent d'interpréter, de mésinterpréter

la psychologie des personnage (les troubles de Maxime de Winter le font passer pour un veuf inconsolable, pour un fou, puis pour un homme plein de remords, donc coupable, enfin pour un « innocent » inquiet qu'on l'accuse d'un crime qu'il n'a commis que par accident ; et il en va de même pour ses sentiments à l'égard de la seconde Miss de Winter). L'une des scènes du film est particulièrement représentative d'un mécanisme de retournement psychologique hitchcockien : lorsque, dans l'ancienne résidence de plage de Rebecca, Maxime révèle à sa seconde épouse qu'il est responsable de la mort de la première, la camera filme la jeune fille horrifiée qui recule et se place de l'autre côté du cadre d'une porte ; le plan suivant se focalise sur le visage de Maxime et s'en éloigne en zoom arrière, comme s'il s'agissait de la vue subjective de la jeune fille, indiquant au spectateur que celle-ci, par peur ou par dégoût, abandonne son mari ; soudain, la camera la filme à nouveau, s'avance vers elle (donc s'éloigne de Maxime) tandis que la frêle madame de Winter s'élançe en sens contraire vers l'homme qu'elle aime toujours, contredisant ainsi l'induction du spectateur, son attente logique, cohérente, à ce moment précis du film (où le doute subsiste quant aux circonstances de la mort de Rebecca - doute qui grandira par la suite avec la révélation qu'elle était peut-être enceinte et que son mari la haïssait).

Les mécanismes de mise à distance du spectateur sont plus manifestes dans le cadre des épisodes de la fameuse série télévisée *Hitchcock presents*, diffusée sur NBC dans les années cinquante et, aujourd'hui encore, largement sous-estimée, cependant qu'Hitchcock y développe un talent et un humour plus direct, plus brutal (le basculement s'opérant lors de la chute) qui n'ont rien à envier à ceux de ses meilleurs longs métrages. On notera du reste que deux épisodes de la série, *I Saw the whole thing* et *Mr's Blanchard secret*, sortes de commentaires de l'œuvre de Hitchcock, vont dans le sens de notre interprétation de celle-ci. Dans le premier, le réalisateur anglais met en scène les témoins d'un accident de voiture afin de montrer que ce qu'ils ont (sincèrement) vu est déduit à partir de leurs expériences personnelles, de leurs croyances et émotions¹. Le second raconte les mésaventures d'une jeune femme imaginative obsédée par un couple de voisins et qui, à tort, comme le démontre la chute, tire des conclusions macabres de tous les éléments dont elle dispose.

Alors que le propos de films comme *Fenêtre sur cour*², si ce n'est de *L'ombre d'un doute*³ ou de *Rebecca*, est axé sur ce qu'il faut bien appeler un tableau de mœurs, les épisodes de la série tournés par Hitchcock ont dans la plupart des cas une visée morale⁴ explicite. L'objectif de la mise à distance par la représentation de Hitchcock lui-même, à l'entrée des sketches comme dans leur épilogue, y est par contre des plus ambivalents: s'agit-il de railler la morale ou simplement d'en faire passer la pilule ? Sans doute un peu des deux : plus logicien et plus sophiste que jamais, Hitchcock y est décidément un maître du soupçon davantage qu'un entrepreneur du suspens...

Frédéric Dufoing

¹ Ce qui est affirmé dans cet épisode a d'ailleurs été démontré par de nombreuses expériences de psychologie sociale des années 1970 et 1980. Le lecteur peut se référer aux expériences de Loftus et Palmer (1973), de Condry (1976) et de Duncan (1976).

² Dans *Fenêtre sur Cour*, c'est avec les stéréotypes sociaux que Hitchcock joue : l'image particulièrement caricaturale de Lisa, jeune fille présentée comme snobe et superficielle, amène un certain nombre de croyances de la part du spectateur, non seulement vis-à-vis de l'action de la jeune fille dans le cadre de l'enquête sur le meurtre de la voisine d'en face, mais aussi vis-à-vis de la véritable intrigue du film, qui est l'histoire d'amour entre elle et Jeff. Du reste, la mise à distance par l'humour n'opère pas tant concernant l'assassinat, mais bien plutôt dans le cadre de cette intrigue amoureuse. Au passage, nous ne pouvons manquer de mentionner un second aspect méconnu du cinéma hitchcockien : l'utilisation d'un genre mineur comme un prétexte ou comme un support. Dans *Fenêtre sur cour*, la trame policière et le suspens ne sont que le fil sur lequel Hitchcock accroche ce qui compte vraiment : l'histoire d'amour des protagonistes et le portrait de mœurs, d'une finesse d'autant plus subtile qu'elle n'apparaît littéralement qu'en fond. Pour le dire autrement, dans *Fenêtre sur cour*, la trame, c'est le « décor », et inversement. Peu de réalisateurs ont tourné une observation de mœurs aussi sensible, aussi tendre, aussi respectueuse de personnages dont on sait si peu, que l'on voit de si loin et dont on ne peut pourtant concevoir une seule minute qu'ils ne soient que des personnages *secondaires*.

³ Dans lequel l'observateur avisé retrouvera la source d'inspiration du David Lynch de *Blue Velvet*...

⁴ Par exemple, *Revenge* critique de manière magistrale et particulièrement cruelle la vengeance privée, *Poison*, l'hypocrisie d'un (faux) ami, *The Crystal Trench*, les illusions d'un romantisme à l'eau de rose, etc.