

Université de Montréal

La tension narrative au cinéma : articulations et mécanismes du suspense

par
Francis Lamarre

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de M.A.
Études cinématographiques
option création

Mars 2012

© Francis Lamarre, 2012

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

La tension narrative au cinéma : articulations et mécanismes du suspense

présenté par :

Francis Lamarre

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Isabelle Raynauld
directrice de recherche

Richard Bégin
Dominic Arsenault
membres du jury

Résumé

Ce mémoire cherche à dégager les mécanismes et outils narratifs utilisés par les suspenses afin de configurer la tension narrative au cinéma.

Le premier chapitre analyse la fonction de la synecdoque et de la métonymie dans la configuration d'un espace-temps tensif. Ainsi, l'exposition d'un danger enclenche une situation narrative incertaine dans laquelle le spectateur s'identifie au personnage menacé et vit avec lui son angoisse.

À partir de définitions générales et de nombreux films tels que *Jaws* et *The Matrix*, le deuxième chapitre s'aventure à la recherche de récurrences thématiques et esthétiques dans le but de légitimer un genre ambigu.

Le troisième chapitre introduit la démarche créative et la recherche en création. Le scénario *Les saisons parfaites*, un suspense psychologique, évoque *L'enfer* de Claude Chabrol et *Black Swan* de Darren Aronofsky.

Donc, ce mémoire se demande comment s'articule la tension narrative et comment définir l'identité générique du suspense? Ce dernier existe-t-il seulement? Si oui, à quoi sert-il de l'étudier?

Mots-clés : suspense, tension, synecdoque, métonymie, genre, scénario, narration, cinéma.

Abstract

This thesis focuses on the mechanisms and narrative tools used in suspense and thriller films.

The first chapter analyzes the function of the synecdoche and metonymy and their role in filmic time-space. The presence of danger triggers uncertainties for the viewers that are bound to the endangered character.

Then, following larger definitions and numerous films such as *Jaws* and *The Matrix*, the second chapter tries to find recurring thematic and aesthetic elements. The purpose of this approach is to legitimate a genre that might not be one.

Finally, the third and last chapter, introduces the creative part of this work. A screenplay, *The Perfect Seasons (Les saisons parfaites)*, a psychological suspense, is inspired by Darren Aronofsky's *Black Swan* and Claude Chabrol's *L'enfer*.

This thesis asks how does work narrative tension in films and how is it possible to define suspense as a genre? Does this genre exists? If so, why is it important to study it?

Key-words : suspense, tension, synecdoche, metonymy, genre, screenplay, narration, cinema.

TABLES DES MATIÈRES

Introduction	1
Avertissement	4
Chapitre 1 : Outils, mécanismes et figures tensives	5
1.1 Métonymie, synecdoque et requin	5
1.2 Le suspense dans l'espace-temps	12
a) L'utilisation de l'espace	12
b) L'utilisation de la temporalité	12
c) Conjugaison de l'espace et du temps	16
1.3 Identification, anticipation et chute libre	16
a) Degrés d'identification	17
b) Chute libre et fatalité	20
c) Ignorance et disjonction de probabilité	21
Chapitre 2 : Tentative d'une définition générique des suspenses	26
2.1 Définition sémantico-syntaxique	28
a) Niveau de la fonction et de la syntaxe	29
b) Niveau sémantique	30
c) Niveau sémantico-syntaxique	34
2.2 Structure de la tension narrative	37
a) Exposition	37
b) Développement tensif et dénouement	38
c) Structure schématisée et exemple analysé	40

Chapitre 3 : Présentation du scénario	46
Conclusion	49
Scénario : <i>Les saisons parfaites</i>	51
Annexes : Versions antérieures	
<i>Annexe I : Les étapes du bonheur</i>	67
<i>Annexe II : La petite frappe</i>	82
Bibliographie	96
Filmographie	99

Introduction

Parfois populaire, parfois élitiste, nul ne peut nier que le cinéma attire les foules, mais la salle de cinéma exerce aujourd'hui un attrait moins grand pour les spectateurs. Il suffit de s'attarder sur ce qu'offre le marché commercial du film pour saisir l'ampleur du phénomène.

La télévision, puis les VHS, ensuite les DVD et les Blu-Ray, les énormes téléviseurs haute définition, Internet enfin – où même le plus néophyte des technophobes réussit à regarder et / ou télécharger des films –, participent à ce triste phénomène de l'abandon de la sombre salle de projection, jadis l'antre de la magie, demain musée poussiéreux. Cette marche technologique vers l'avant, vers le progrès, toujours vers une meilleure qualité audiovisuelle chez soi, n'est jamais parvenue et ne parviendra jamais à altérer la principale raison pour laquelle les gens regardent des films.

De fait, lorsque vient le temps d'échanger son point de vue sur un film ou sur une série télévisée, rarement parlerons-nous du support technologique grâce auquel nous avons pu fort heureusement obtenir une qualité d'image magnifique et supérieure. Sauf exception, la discussion à propos d'un film s'axe rarement autour de l'aspect technologique, parce qu'un film, c'est avant tout une histoire.

C'est l'histoire de...

C'est l'histoire du shérif d'une petite communauté ilienne aux prises avec un requin meurtrier. C'est l'histoire d'un jeune étudiant maladivement timide qui se fait mordre par une araignée génétiquement modifiée. C'est l'histoire d'un journaliste qui cherche à comprendre les circonstances de la mort d'un magnat de la presse.

Raconter une histoire et captiver le spectateur représentent des objectifs cruciaux pour la grande majorité des œuvres cinématographiques. Cet objectif accompli, le spectateur gardera une impression vivante du film, un souvenir profond qu'il emportera avec lui au-delà du film. C'est ce même souvenir qu'il tentera de communiquer à ses pairs lorsqu'il voudra les convaincre d'aller voir ce film. Ainsi procède le spectateur : « C'est l'histoire de... » Pas toujours, mais souvent.

Dans ce vaste bassin, certaines histoires se démarquent plus que d'autres. Par exemple, certains créateurs¹ semblent davantage enclins à surutiliser les effets spéciaux (explosions, combats sophistiqués, poursuites haletantes, etc.) dans le but de « cultiver et maintenir l'attention du spectateur » (1990 Carrière, p. 30), tandis que d'autres, suivant la logique organique du récit, préfèrent montrer une seule explosion plutôt que dix. Ceux-ci comprennent que l'abondance ne remplace pas nécessairement les différentes stratégies narratives. Une explosion savamment retardée génère un plus grand intérêt chez le spectateur. Au mieux, le retardement stratégique d'un élément clé suscitera un intérêt aigu, doublé d'un sentiment d'impatience.

Ce sentiment d'impatience procède d'une technique précise, à la fois simple et complexe : la tension narrative. Elle peut se résumer en peu de mots, par une brève description, mais dégager les mécanismes essentiels de cette technique afin de la mettre en pratique est une entreprise plus complexe. Après tout, il ne suffit pas d'attendre dix secondes avant de faire exploser une voiture pour susciter l'intérêt du spectateur. Si c'était le cas, tous les scénaristes seraient au chômage.

Dans un premier temps, cette étude propose d'aborder les outils récurrents et les figures de rhétorique les plus importantes des suspenses : la menace et le danger, de manière directe ou indirecte, déclenchent une situation narrative incertaine². Dans cette situation narrative, et afin de cultiver l'intérêt et entretenir la tension, sont utilisées des figures de rhétorique d'une importance capitale. La synecdoque et la métonymie jouent un rôle crucial et démontrent l'incroyable efficacité de la réticence textuelle, selon l'expression de Raphaël Baroni, qu'il nomme également « rétention stratégique de la réponse³ » (2007, p. 99) dans son ouvrage *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*.

Également, ces figures tensives permettent de porter une attention première à la configuration de la tension narrative dans l'espace – le rôle va surtout à la synecdoque – et dans le temps. Concernant la temporalité, un article de Minet De

¹ Créateurs au sens large : scénaristes, réaliseurs et producteurs de films.

² Une situation narrative incertaine est une situation dans laquelle l'intégrité physique ou le système moral (ou idéalement les deux) des personnages principaux est menacé.

³ Réponse à la question : « Que va-t-il arriver? »

Wied¹ sur les attentes spectatoriennes dans le temps servira de base analytique. Toutefois, malgré une analyse séparée, il convient de noter que ni l'espace ni le temps ne peuvent fonctionner séparément. Une corrélation spatio-temporelle configure la tension narrative.

Par contre, tous ces effets tensifs ne devraient pas en principe susciter une réaction émotionnelle si le spectateur ne s'identifie pas au personnage. La nature foncièrement chronologique d'une histoire, dans laquelle il est impossible de prévoir à coup sûr le prochain événement, génère une forme d'incertitude à partir de laquelle le spectateur tend à anticiper les événements à venir, mais ce phénomène n'apporte à la rigueur qu'une identification primaire. Une distinction entre les différents niveaux d'identification sera exposée plus loin dans ce texte.

Dans le meilleur des cas, le spectateur peut estimer les probabilités que tel événement futur soit plus probable que tel autre, mais plusieurs possibilités se côtoient constamment. Face à une situation narrative incertaine, Umberto Eco² parle de disjonction de probabilité et de signaux de suspense. Le spectateur, qui ignore comment les événements vont se déployer et se dénouer, projette ses interrogations vers le futur.

L'étude effectuée dans le premier chapitre se concentre surtout sur des éléments ponctuels, tandis que dans le deuxième chapitre, nous reculons d'un pas afin d'observer le large panoramique qu'offre le suspense en tant que genre.

Toutefois, l'hétérogénéité de ce vaste corpus rend difficile l'articulation d'une définition claire et précise. Donc, nous proposons d'aborder avant tout ce problème grâce à des définitions générales : dictionnaires, encyclopédies et références Internet. Histoire de se mettre des bâtons dans les roues, nous cherchons également à composer une liste de films de plus en plus grande.

Par ailleurs, le travail de Raphaëlle Moine³ retient notre attention parce qu'il faut d'abord définir le terme « genre ». Pour y parvenir, Moine passe par les

¹ DE WIED, Minet. « The role of temporal expectancies in the production of film suspense ». Dans *Poetics*, no 23, 1994, p. 107-123.

² ECO, Umberto. *Lector in fabula : le rôle du lecteur*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1985.

³ MOINE, Raphaëlle. *Les genres au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2005. Première édition: Nathan, 2002.

cinq niveaux de caractérisation des genres littéraires selon Jean-Marie Schaeffer¹, mais de ces cinq niveaux, trois semblent plus pertinents : niveau de la fonction, niveau de la syntaxe et niveau sémantique. Chaque niveau établit sa relation propre avec le suspense, chaque niveau permet d'en éclairer la définition.

S'ensuit une proposition de la structure idéale du suspense, structure qui, à défaut d'être parfaite, revient au moins fréquemment. Pour habiller cette structure, lui donner des images et réfléchir à partir d'exemples concrets, une analyse détaillée du dénouement de *The Matrix* clôt le deuxième chapitre et en même temps la partie théorique.

Finalement, le troisième et dernier chapitre introduit la partie créative de ce travail de recherche, c'est-à-dire le scénario *Les saisons parfaites*, un suspense psychologique librement inspiré de *L'enfer* de Claude Chabrol (1994) et de *Black Swan* d'Arren Aronofsky (2010).

Avertissement

Avant de passer au chapitre premier, il importe de justifier certains choix. Cette étude privilégie des auteurs et en néglige d'autres. Il s'agit d'une décision éclairée. Couvrir exhaustivement les ouvrages sur la tension narrative et sur les suspenses demanderait beaucoup plus de temps et beaucoup plus de pages. Ainsi, des auteurs comme Raphaël Baroni ou Raphaëlle Moine deviennent des guides, des maîtres à penser et reviennent plus fréquemment que d'autres.

Par souci de lisibilité, le corps du texte omet parfois certaines références filmographiques. Le lecteur peut se référer à la filmographie en annexe, laquelle fournit les informations nécessaires.

D'ailleurs, cette filmographie se compose en majorité de titres américains. En réalité, l'idée n'est pas d'exclure les autres cinématographies, mais plutôt de se concentrer sur ceux-là même qui se dévouent à travailler à l'intérieur d'une structure dramatique astreignante et d'un cadre générique donné.

¹ SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris : Seuil, 1989.

Chapitre 1

Outils, mécanismes et figures tensives

Tout suspense intègre une mise en scène d'une situation narrative incertaine, laquelle repose sur la représentation indirecte d'un danger, dont la synecdoque et la métonymie sont les plus importants outils. Leur utilisation devient particulièrement significative dans *Jaws*, le classique de 1975 de Spielberg. Avant de passer à l'analyse de ce film, il importe de mettre en contexte ces outils.

« The dramaturgy of suspense [...] is the dramaturgy of danger. » Hans J. Wulff (1996, p. 9) rappelle que le danger, cet élément clé, fonde la base de tout suspense. Peu importe sa forme, sa force, sa provenance, qu'il soit abstrait, concret, présent ou absent, visible ou non, petit ou grand, s'il n'y a pas de danger, *il n'y a pas de suspense*. Dès qu'il y a un danger, les personnages sont automatiquement projetés dans une situation narrative incertaine. L'issue est pour le moins assurée et la situation forme alors une impasse temporaire. Les personnages vont-ils s'en sortir? Comment vont-ils s'en sortir?

La mise en tension de chaque film, de chaque récit et de chaque histoire passe obligatoirement par une phase d'exposition où se matérialise, de façon plus ou moins concrète, un danger potentiel qui menace les protagonistes. Diverses méthodes existent, des plus grossières aux plus subtiles. L'important est d'asseoir sur une base solide une source conflictuelle sans toutefois éteindre la tension et gâcher le plaisir du spectateur. Ainsi, la phase d'exposition permet de comprendre l'enjeu et les règles de l'univers¹ dans lequel le conflit évoluera.

1.1 Métonymie, synecdoque et requin

Le théoricien Hans J. Wulff utilise le cinéma fantastique afin de conceptualiser ses idées sur le suspense. Wulff explique qu'une représentation directe du danger, malgré une construction dramatique solide, ne manque

¹ Les règles de l'univers : j'emprunte l'expression à Isabelle Raynauld, expression employée dans le cours *Pratique scénaristique* à l'automne 2007.

généralement pas de décevoir le spectateur : « Because fantasizing about evil is pleasurable, the monster is consequently disappointing and scarcely terrifying when it finally does materialize and is shown to viewers » (1996, p. 11). Lorsque Wulff parle de monstre, il se réfère autant aux bêtes féroces anormalement meurtrières (requins, piranhas, crocodiles, etc.), aux monstruosités xénomorphes (*Predator* et *Predators*, *Pitch Black* et la série *Alien*), qu'aux humains moralement monstrueux (*Silence of the Lambs*, *Seven* et *Basic Instinct*).

De fait, les images d'horreur de créatures maléfiques et d'atrocités innommables ne rivalisent pas avec l'imagination du spectateur. Cet imaginaire demeure probablement l'outil le plus redoutable, comme si le spectateur jouait contre lui-même.

When one does not directly present the protagonists' opponents or the source of the danger threatening them, but only shows its effect on the protagonists' world, then antagonists become uncontrollable, pure calculation, and *the product of the workings of the viewers' imagination* (Wull 1996, p. 11, je souligne).

Ainsi, dans les suspenses fantastiques, deux figures de rhétorique reviennent fréquemment : la métonymie et la synecdoque. Ces outils, littéralement, rendent possible une *représentation indirecte du danger* et permettent de structurer la plus importante forme d'expression tensive¹ : la situation narrative incertaine.

La métonymie permet de prendre l'effet pour la cause. Parfois dès le début, parfois autour de la trentième minute, une victime est découverte. Ce premier indice soulève de nombreux questionnements. Qui est l'auteur du crime? Est-ce un homme? Est-ce un accident? Est-ce une *bête*? Le protagoniste s'occupe de l'affaire et ne tarde pas à découvrir un deuxième indice – le plus souvent sous la forme d'une deuxième victime.

Le film à sensations fortes *Jaws* s'ouvre sur une agression : une jeune femme, la nuit, plonge dans l'eau. Elle crie de douleur avant de disparaître sous la surface. Quelques minutes filmiques plus tard (le lendemain diégétique), les autorités locales trouvent son cadavre recouvert de crabes. L'agresseur n'existe toujours pas concrètement dans l'imagination du spectateur. Nous savons

¹ J'emprunte à Raphaël Baroni le mot « tensif » qui est inexistant dans le Petit Robert de la langue française.

seulement la douleur qu'il inflige (les cris de la femme) et sa force meurtrière (le corps de la femme). La métonymie fonctionne parce que les effets pointent vers une cause. Le spectateur cherche à combler lui-même le manque d'informations.

La deuxième attaque survient à la 17^e minute et se déroule sensiblement de la même façon que la première. Un jeune garçon s'éloigne à la nage sur son petit pneumatique rectangulaire. Il disparaît sous la surface, se débat en vain, mais l'eau bleue devient rouge. La panique se répand chez les baigneurs et tous courent vers la rive, se bousculant mutuellement. Finalement, une minute plus tard, le pneumatique déchiré s'échoue sur la rive. De l'agresseur sous-marin, nous n'avons vu que la nageoire.

Dans les deux scènes, la mise en tension passe par l'utilisation de la métonymie : l'effet pour la cause. Les cris de la femme et la disparition sous l'eau du jeune garçon en sont les effets directs, puisque l'agression est en cours. Puis, les autorités retrouvent le cadavre dans le premier cas et dans le second, le pneumatique. Nous n'en savons pas plus. L'imagination du spectateur cherche à remplir les trous narratifs créés par des informations absentes et volontairement tues.

D'une part, la métonymie prend l'effet pour la cause, d'autre part, dans la même famille rhétorique, la synecdoque prend la partie pour le tout. Elle indique la présence d'un danger sans le montrer dans son intégralité, puisque cela contribuerait à le banaliser. La banalisation neutralise l'effet tensif susceptible de configurer le récit. À cet égard, *Jaws* offre un des plus célèbres exemples dans l'histoire du cinéma de l'utilisation d'une synecdoque : la nageoire dorsale du requin.

Un des plus notoires avantages de la synecdoque est qu'elle permet une économie narrative. Elle permet également de stimuler, à peu de frais, l'imagination du spectateur. La métonymie fonctionne sensiblement de la même manière, mais la synecdoque offre l'avantage de donner à voir directement. Elle positionne donc, dans l'espace diégétique, une menace et un danger. Une relation spatiale se noue entre le danger et les protagonistes. Nous reviendrons ultérieurement sur le facteur spatial.

En effet, lorsque la nageoire dorsale surgit à la surface, nous savons que le prédateur se prépare à attaquer. L'imminence du danger et la certitude de la précarité d'une situation narrative (situation narrative incertaine) sont donc déclenchées par la synecdoque.

Les deux attaques précédemment analysées n'utilisaient pas la synecdoque de la nageoire avant l'attaque, afin de générer un suspense, mais pendant. Par contre, la séquence débutant à 1 heure 1 minute et 26 secondes, la synecdoque de la nageoire intervient avant et ainsi, crée une tension narrative plus efficace. Cette efficacité vient également du fait que le spectateur connaît maintenant les effets néfastes que génère ce danger (en l'occurrence, le prédateur).

L'ensemble de la séquence narrative de la troisième attaque se déroule dans cet ordre : la nageoire dorsale glisse à la surface avant de s'enfoncer sous l'eau, tandis qu'une jeune femme alerte les îliens et les touristes. La foule, menée par le chef de police Martin Brody, d'abord incrédule, se met en branle. Trois jeunes garçons discutent sur une embarcation légère. Un homme dans une petite barque les aborde. Personne ne voit la nageoire dorsale qui approche. L'inéluctable moment approche. Les deux embarcations sont renversées et le requin happe mortellement l'homme.

Afin de bien voir le rôle que joue la synecdoque dans le développement tensif, il faut s'attarder à cette séquence.

Pour mettre en contexte, revenons en arrière de quelques minutes, lorsqu'une panique générale s'était emparée de la foule qui s'était alors ruée hors de l'eau. Au final, zéro requin et une fausse alerte. Deux enfants s'amusaient avec une nageoire dorsale en carton. Cette information nécessaire prépare le spectateur et nourrit le scepticisme de Brody.

Aussitôt, le récit continue avec une nouvelle alerte. Voici une description détaillée des 20 plans de la séquence. Le lieu apparaît en lettres majuscules. Si un (-) apparaît, cela signifie que l'action se déroule dans le même lieu que le plan précédent.

1. **PLAGE-1**. Une jeune femme, paniquée, regarde vers le hors-champ.

2. **PRÈS DE LA RIVE**. Deux nageoires (dorsale et caudale) glissent à la surface de l'eau.

3. PLAGÉ-1. La jeune femme hurle : « Shark! Shark! In the pond! »

4. PLAGÉ, PLUS LOIN. Brody entend les cris, mais refuse de croire à une seconde alerte. Sa femme lui rappelle que leur fils est dans le bassin. Alors, il accélère le pas pour aller voir.

5. PLAGÉ-1. PRÈS DE LA RIVE. Les deux nageoires glissent à la surface et s'enfoncent sous l'eau.

6. BASSIN. Plan rapproché. Trois gamins discutent à bord d'une petite embarcation. Nous savons que l'un d'eux est Michael (le fils du héros).

7. – Plan large. Nous découvrons un homme dans une petite barque. Et de l'arrière-plan, la nageoire dorsale approche. La nageoire apparaît précisément au centre de l'écran, entre le groupe de trois gamins et l'homme dans la barque. La composition picturale triangulaire force notre regard vers le fond de l'image, c'est-à-dire vers la nageoire dorsale qui approche.

8. PLAGÉ, PLUS LOIN. Brody, suivi par la foule, court vers le bassin (hors-champ). La voix hors-champ de la femme retentit : « Shark! In the pond! »

9. BASSIN. Plan rapproché. L'homme dans sa barque. De l'arrière-plan, la nageoire approche.

10. PLAGÉ-1. La jeune femme, de dos, pointe vers le hors-champ et hurle : « In the pond! » De l'autre côté de l'estuaire, Brody court dans la direction indiquée par la jeune femme. La foule suit Brody.

11. BASSIN. Plan rapproché : l'homme dans sa barque. Un bruit de choc retentit. La barque est renversée. L'homme tombe dans l'eau.

12. – La petite embarcation est ensuite renversée et les trois gamins tombent dans l'eau.

13. – L'homme refait surface.

14. – Plan rapproché. Michael refait surface et regarde vers le hors-champ.

15. – Plongée. La silhouette de ce qui semble être la tête et la mâchoire du requin approche. L'homme et la silhouette disparaissent sous l'eau.

16. – Plan rapproché. Michael, horrifié, regarde vers le hors-champ.

17. PLAGÉ-2. Sur la rive, trois femmes étendues au soleil sont alertées par les cris d'un homme (hors-champ).

18. BASSIN. Plongée. L'homme est revenu à la surface. La tête du requin surgit. La gigantesque mâchoire se referme sur le bras de l'homme et l'entraîne vers le fond.

19. SOUS L'EAU. Une jambe, sectionnée du corps, touche le fond.

20. BASSIN. Des bulles d'air remontent à la surface. Suit un tourbillon de sang. Les gamins remontent sur leur embarcation.

Puis, la nageoire disparaît. Les amis de Michael le tirent hors de l'eau.

Dès le début, l'utilisation de la synecdoque permet à la menace de s'implanter dans l'imaginaire du spectateur, déjà préparé par les attaques précédentes. La nageoire disparaît. Le requin peut donc être partout et surgir en tout temps. La menace plane. La nageoire ressurgit rapidement, mais plutôt que d'attaquer immédiatement, elle s'approche progressivement de ses futures proies.

Ainsi, l'économie narrative inhérente à la synecdoque permet de conserver le plus impressionnant pour la fin de la séquence, lorsque la tension atteint son comble : au plan 18, les mâchoires surgissent de l'eau et attrapent l'homme.

La synecdoque permet d'introduire l'idée que la tension narrative est générée par une réticence textuelle. Le chercheur Raphaël Baroni, dans son étude *La Tension narrative*, explique que « [...] la tension, sur un plan textuel, est le produit d'une *réticence* (discontinuité, retard, délai, dévoiement, etc.) qui induit sur l'interprète une *attente impatiente* portant sur les informations qui tardent à être livrées [...] » (2007, p. 99). De toute évidence, le spectateur sait. Il sait que le danger se rapproche. Il attend néanmoins une réponse, dans l'espoir que le pire ne viendra pas.

Si nous résumons la séquence, nous obtenons une phrase aussi succincte que « le requin attaque », alors que pour montrer cette action le réalisateur utilise une vingtaine de plans et attend qu'une heure complète de film se soit écoulée. Pourquoi?

Proposons un remontage de la séquence dans le but de gagner du temps. Brody ne sert pratiquement à rien. Du coup, la jeune femme qui alerte les iliens non plus. Éliminons-les de la séquence. Que reste-t-il? Bien peu, même si l'action reste la même : le requin attaque. Autant n'utiliser que trois plans, puisque trois plans suffisent à exprimer exactement la même action.

1. La nageoire dorsale approche.
2. Les trois gamins sur l'embarcation légère et l'homme dans sa barque.
3. Le requin happe mortellement l'homme.

À quoi servent les 17 autres plans? Ils servent à retarder un dénouement, un dénouement de surcroît inévitable. Sans ces plans, certes l'action demeure inchangée, mais la tension narrative n'existe plus. Ce retardement, selon Baroni, joue un rôle majeur dans la configuration de la tension narrative.

Il y a création d'un *effet de suspense* quand, face à une situation narrative incertaine (disjonction de probabilité importante) dont l'interprète désire impatientement connaître l'issue, il y a un retardement stratégique de la réponse par une forme quelconque de réticence textuelle (fin de chapitre ou d'épisode, péripétie, ralentissement de l'action, relation chronologique ne comprenant pas de résumé synthétique dans la phase d'exposition, etc.). Une question typique du suspense : « Que va-t-il arriver? » (2007, p. 99)

Le retardement engendre une tension, mais plante également dans l'esprit du spectateur une forme d'incertitude, incertitude au mieux insoutenable, qui ne demande qu'un dénouement, c'est-à-dire la confirmation ou l'infirmité d'interrogations telles que : Va-t-il survivre? Le requin attaquera-t-il?

L'exposition induit par diverses méthodes (synecdoque, métonymie, etc.) qu'une présence malveillante et dangereuse rôde autour des personnages. La menace plane sur la ville, la mer, la forêt ou carrément sur une planète, peu importe la planète, la forêt, la mer, etc.

Par exemple, dans *Jaws*, la nageoire du requin (synecdoque) et les victimes découvertes après les attaques (métonymie) instaurent un régime de peur dans la communauté d'Amity. Des films comme *Predators* ou *Pitch Black* utilisent également la métonymie. Rapidement, dans les deux cas, les personnages découvrent une victime et réalisent qu'une menace invisible les guette.

1.2 Le suspense dans l'espace-temps

La tension narrative fonctionne selon des paramètres spatiotemporels précis. Elle se développe dans l'espace et dans le temps.

a) L'utilisation de l'espace

L'analyse précédente de *Jaws* démontre que l'utilisation de l'espace par la métonymie et la synecdoque permet de générer un suspense. Lors de l'attaque, la nageoire dorsale perce la surface, et depuis l'arrière-plan, s'approche de ses victimes potentielles (les plans 7 et 9). Dans ces plans, un rapport spatial s'établit alors entre le prédateur et la proie et ce rapport demeure intact même lorsque le plan passe à un autre, dans un autre lieu, générant ainsi une forme d'anticipation dans l'esprit inquiet du spectateur¹.

La synecdoque joue probablement le rôle le plus actif dans la séquence analysée. Elle indique la présence physique d'un danger que nous, spectateurs, voyons approcher et installe une relation spatiale tensive directe entre le prédateur et sa proie, plus largement entre le danger et le personnage. Théoriquement, cette relation suscite une inquiétude chez le spectateur.

b) L'utilisation de la temporalité

L'utilisation de l'espace dans la configuration narrative ayant déjà été analysée, nous préférons maintenant nous attarder sur le facteur temporel, lequel joue également un rôle important.

La réticence textuelle fonctionne sur une base temporelle parce que le récit remet à plus tard des informations qui tardent à être livrées et parfois reporte in extremis le dénouement – résolution du conflit qui engendre une détente – à un temps ultérieur. Un exemple classique consiste à couper la scène et à passer à une autre scène, laissant les interrogations du spectateur en suspens.

¹ Bien entendu, il ne s'agit que d'un point de vue théorique. D'un point de vue pratique, il ne suffit pas toujours de montrer un monstre – ou du moins une partie de celui-ci.

Le chercheur Minet De Wied, dans un article sur l'anticipation spectatorielle dans le temps (1994), propose de diviser une séquence narrative en unités d'action. Une séquence donnée se divise en trois grandes unités (A, B et C), lesquelles se subdivisent ensuite à deux reprises pour former les moyennes et ensuite les petites unités d'action. Ainsi, De Wied mesure le rythme narratif et la fréquence avec laquelle un événement marquant ponctue la séquence. L'événement marquant permet de passer de l'unité A à B, et de B à C. De ces observations théoriques, De Wied déduit à quel moment l'anticipation spectatorielle atteint son point le plus fort.

Pour passer de l'unité narrative A à B, et de B à C, un événement marquant doit donc survenir. Ces événements marquants sont nommés *breakpoints* et les moments entre eux, *nonbreakpoints*¹ (De Wied 1996, p. 115). Nous proposons de traduire ces expressions par « temps » (*nonbreakpoints*) et « contretemps » (*breakpoints*). Ce choix lexical s'explique par la parenté des termes avec le vocabulaire tensif : nœud et dénouement, tension et détente.

Avant de poursuivre, il convient de préciser que le contretemps ne sera pas exactement considéré tel que De Wied le conçoit. Ce dernier envisage le *breakpoint* comme une frontière, une charnière qui sépare les événements en unités diverses. Notre réflexion portera davantage sur la fonction du contretemps en tant qu'événement perturbateur, un événement important qui altère la trame narrative. Un revirement de situation, par exemple, pourrait servir de contretemps.

« Because breakpoints are salient features, breakpoints could serve the function of time markers, and temporal expectancies may be further determined by the temporal succession of such breakpoints » (De Wied 1996, p. 116). Les contretemps ponctuent une séquence narrative avec une régularité prévisible. Cette prévisibilité joue en la défaveur du récit puisqu'elle rend l'anticipation spectatorielle plus juste. Si chaque fois que le spectateur prévoit un événement marquant qui de fait survient, la tension narrative ne suscite alors que bien peu de choses dans l'esprit du spectateur.

¹ Minet De Wied emprunte ces expressions à : D. Newton et G. Enquist 1976, « The perceptual organization of ongoing behavior ». Dans *Journal of Experimental and Social Psychology*. 12, p. 436-450.

C'est pourquoi Minet De Wied propose de structurer une même séquence narrative de trois façons différentes (1996, p. 118). Il nomme ces séquences S1, S2 et S3 et ces différences permettraient de mesurer le degré d'implication émotionnelle du spectateur.

Commençons par la version S2 puisqu'elle sert de mesure de base, les contretemps survenant avec régularité : temps A (1 minute¹) → contretemps A → temps B (1 minute) → contretemps B → temps C (1 minute) → contretemps C. Le contretemps C répond logiquement aux attentes des spectateurs parce que le rythme demeure inviolé, régulier, mécanique.

La version S2 représente un terrain neutre. Par contre, les versions S1 et S3 tentent de déjouer les attentes du spectateur. Voici comment pourrait se composer S1 et S3.

S1 : temps A (45 secondes) → contretemps A → temps B (45 secondes) → contretemps B → temps C (1 minute 30 secondes) → contretemps C.

S3 : temps A (1 minute 15 secondes) → contretemps A → temps B (1 minutes 15 secondes) → contretemps B → temps C (30 secondes) → contretemps C.

Grâce au remontage d'une même séquence narrative, Minet De Wied tire diverses conclusions.

Son analyse empirique révèle que premièrement, la séquence S2 répond aux attentes du spectateur, lequel demeure fort probablement passif et confortable face à une narration neutre et convenue, tandis que les séquences S1 et S3 génèrent davantage de suspense. Deuxièmement, un contraste positif (c'est-à-dire où le contretemps survient plus tard que prévu) produit plus de suspense qu'un contraste négatif (contretemps qui survient plus tôt que prévu) « because viewers are kept in uncertainty during a relatively longer period when the outcome event occurs later than expected ». Donc, S1 génère plus de suspense que S3 (1996, p. 119, pour la citation et les conclusions).

La fréquence d'un contretemps détermine la nature de la tension narrative dans le temps. Le rythme d'une narration régulée par des contretemps crée une

¹ Minet De Wied ne précise aucune durée. L'indication « 1 minute » est pour aider à illustrer le concept.

habitude chez le spectateur, une habitude à voir survenir un contretemps avec régularité. Cette habitude se manifeste sous la forme d'une attente – nous parlons bien entendu d'une attente « teintée d'incertitude » (Baroni 2007, p. 18). Simplement, lorsque le spectateur s'attend à voir survenir un contretemps, il conviendrait de le retarder afin de générer du suspense.

L'inflexibilité de cette méthode d'analyse empêche d'appliquer la théorie à des exemples concrets. Les événements marquants doivent-ils impérativement survenir avec cette rigide et ennuyeuse régularité comptée en secondes?

Minet De Wied, en fin d'analyse, suggère une précision : « It is proposed that temporal expectancies depend partly upon the pattern of breakpoints, which, in turns, depend partly upon the screen duration of events » (1996, p. 120).

Deux temps se côtoient : le temps diégétique et le temps filmique. Pour la démonstration suivante, convenons que le temps filmique est égal au temps réel, celui du spectateur. Lorsque nous parlons de temps filmique, nous parlons donc de la durée du film.

Le suspense requiert une certaine dilatation du temps, ce que l'étude de Minet De Wied met de l'avant. Plutôt que de mesurer et de calculer strictement le temps et la fréquence d'un contretemps, le mieux serait plutôt de savoir si le contretemps crée un contraste positif ou négatif entre le temps diégétique et le temps filmique. En temps normal, à quel moment survient le contretemps?

Sur la ligne temporelle filmique, le contretemps arriverait naturellement après une minute, mais le temps diégétique se dilate, donc le contretemps survient plus tard : contraste positif. Inversement, le temps filmique semble se dilater, puisque par exemple le temps diégétique s'accélère. Donc, le contretemps survient plus rapidement, disons avant une minute : contraste négatif. Le temps filmique correspond exactement au temps diégétique : neutre (aucun contraste). Au final, le nombre de secondes ou de minutes n'importe presque plus.

Dans *Jaws*, lorsque la nageoire approche, et que nous passons à un autre plan, mais que se dilate le temps diégétique, nous constatons que l'attaque devrait déjà avoir eu lieu. Le contraste positif crée du suspense. Lorsqu'un homme tombe en chute libre et que son parachute refuse de s'ouvrir, mais que le temps diégétique se dilate, nous constatons que l'homme devrait déjà s'être écrasé au

sol. Lorsque divers personnages combattent pour désamorcer une bombe sur laquelle un compteur numérique égrène les dernières secondes, mais qu'un fameux procédé ralentit les mouvements des personnages, nous constatons que la bombe devrait déjà avoir explosé. Nous avons du suspense.

Cette anomalie temporelle porte un nom particulier : retardement stratégique. Ce n'est pas l'anticipation engendrée par la régularité du contretemps qui importe autant que le moment supposé et attendu où devrait survenir ce contretemps parce que sur ce moment – son retard – repose la tension narrative.

c) Conjugaison de l'espace et du temps

Bien entendu, il est impossible de complètement dissocier le facteur spatial du facteur temporel. Une fois que le spectateur peut répondre à la question « où? », la question « quand? » demeure sans réponse. Nous voyons le requin apparaître dans l'espace diégétique, seulement le spectateur ignore toujours dans combien de temps ses mâchoires se refermeront sur sa victime.

Une relation spatiale qui n'évolue pas ne sert à rien. Le danger doit approcher pour que grandisse chez le spectateur l'appréhension du moment fatidique où la tension atteint son comble.

Une situation qui utilise le facteur temporel doit également évoluer. S'il reste trop de temps avant l'explosion de la bombe ou si les secondes du compte à rebours ne s'écoulent pas, la tension narrative ne se développe pas.

Un sens de l'inéluctable doit se faire sentir. La menace approche. Conséquemment, le temps avant l'attaque diminue. Relation obligatoire.

Facteur spatial et facteur temporel se conjuguent, chacun des deux facteurs soulevant des questions analogues concernant le dénouement de la situation narrative incertaine. Que va-t-il se passer?

1.3 Identification, anticipation et chute libre

Que va-t-il se passer? Comment va-t-il s'en sortir? Une situation narrative incertaine, dont déjà plusieurs exemples ont été donnés jusqu'ici, suscite ces

questions. Ces incertitudes orientent les interrogations du spectateur vers le futur. Une relation directe se développe entre incertitude et anticipation, mais le développement de cette relation nécessite une identification entre le spectateur et le personnage.

a) Degrés d'identification

Dès lors, nous ne pouvons éviter de parler d'identification, puisque ce serait négliger le rôle que joue le spectateur dans le fonctionnement du suspense. De surcroît, si le spectateur ne s'identifie pas au personnage, le récit n'enclenchera guère d'interrogations orientées vers le futur. Par conséquent, l'échec de l'identification court-circuite l'anticipation. Un détour rapide, mais nécessaire concentrera notre attention sur l'identification spectatorielle avant que nous puissions revenir aux phénomènes de l'anticipation.

Baroni souligne que sans réelle identification, nous sommes dans un « suspense “primaire”, qui dépend d'une incertitude inhérente au déroulement chronologique [...] » (2007, p. 274).

Il soulève ainsi l'idée que même sans identification entre le personnage et le spectateur, ce qui dépend essentiellement d'une affinité morale, « il y a toujours une forme de participation émotionnelle [...] » (Baroni 2007, p. 272).

Dans ses entretiens avec François Truffaut, Alfred Hitchcock donne un exemple du suspense primaire. Une personne curieuse pénètre dans une chambre qui n'est pas la sienne et entreprend une fouille exhaustive : tiroirs, lit, garde-robe, etc. Le propriétaire monte l'escalier. La personne curieuse continue ses recherches. Le spectateur voudrait lui dire de faire attention, il voudrait que la personne curieuse sache qu'un homme monte l'escalier. « Donc, une personne qui fouille n'a pas besoin d'être un personnage sympathique, le public aura toujours de l'appréhension en sa faveur » (Truffaut 1975, p. 80). La source du danger et de la menace potentielle réside dans l'approche du propriétaire.

L'appréhension en « faveur » de la « personne qui fouille » dépend d'une incertitude profondément liée à la nature même d'une histoire. Pour expliquer ce

phénomène de l'appréhension sans identification, Raphaël Baroni introduit une notion de Meir Sternberg :

Si la mise en intrigue par le *suspense* repose fondamentalement, ainsi que nous l'avons répété jusqu'à maintenant, sur une « réticence » du texte visant à polariser l'interprétation vers un dénouement attendu avec impatience, cette stratégie narrative exploite par ailleurs une incertitude beaucoup plus générale que l'on pourrait définir, à la suite de Sternberg¹, comme l'opacité ontologique du futur. (2007, p. 269).

La structure temporelle chronologique d'un récit, particulièrement les récits tensifs², ordonne l'interprétation du discours et oblige l'interprète à renouveler constamment l'actualisation (ré-actualisation) des informations reçues. Chaque nouvel instant pousse le récit dans une irrésistible marche vers l'avant et chaque nouvelle information force le spectateur-interprète à réévaluer ce qu'il sait et ce qu'il ignore réellement de l'intrigue. Cette marche vers l'avant oriente les interrogations vers le futur, lequel est par nature opaque, mais lequel est parfois volontairement opacifié.

Pour résumer, la nature de la chronologie (opacité du futur) permet de remédier aux problèmes d'identification entre le spectateur et le personnage (identification génératrice du couple incertitude / anticipation). La suite naturelle des événements suffirait à créer une incertitude et générer une anticipation.

Selon Baroni, il existe donc des degrés d'identification. À la suite du *suspense* primaire, le chercheur ajoute deux autres degrés.

[Au] *suspense* "classique", qui ajoute la dimension de la sympathie renforçant le *suspense* "primaire", on pourra encore ajouter le *suspense* "identifiant", qui survient quand se produit une véritable identification entre le plan de l'interprète et celui du protagoniste (2007, p. 274).

Trois différentes situations narratives engendrent trois différentes sortes de *suspense*. Baroni synthétise les degrés d'identification par les distinctions suivantes :

1. *Suspense* « primaire » : pronostic incertain.
2. *Suspense* « classique » : incertitude + sympathie.

¹ Sternberg 1992, p. 531.

² Nous entendons par récit tensif, les récits où la narration repose surtout sur des mécanismes et une structure propre au genre du *suspense*.

3. Suspense « identifiant » : incertitude + sympathie + identification (2007, p. 274).

Il apparaît clair qu'à la suite de ces observations, le récit tensif ne requiert pas l'identification entre interprète et protagoniste, mais plus forte cette association morale se fonde, plus intense le récit devient.

Key Largo (John Huston, 1948) offre un exemple significatif des effets de l'identification entre personnages et spectateurs. D'autant plus que le couple Humphrey Bogart / Lauren Bacall, couple qui campe les deux personnages principaux, apparaît pour la quatrième fois à l'écran. De son côté, Edward G. Robinson, surtout connu pour ses incarnations de figures criminelles, leur oppose sa soif du mal en jouant un Johnny Rocco aux dents longues, un nom qui en dit déjà beaucoup sur son statut socio-fictif. Johnny Rocco représente un antagonisme pur contre des visages auxquels les spectateurs s'identifient pratiquement par défaut : Frank McCloud (Bogart) et Nora Temple (Bacall).

De plus, à propos de son exemple, Alfred Hitchcock ajoutait que l'émotion du spectateur était doublée si la personne curieuse (celle qui fouille dans la chambre d'un inconnu) était jouée par Grace Kelly. Nous pourrions également imaginer redoubler l'émotion si un acteur comme Edward G. Robinson, tueur féroce dans de nombreux films noirs, jouait le propriétaire de la chambre.

Il conviendrait alors d'ajouter une catégorie à celles que propose Baroni : le suspense négatif. Le suspense négatif ne nécessite aucune identification directe et totale avec le héros. Plutôt, de façon indirecte, l'identification passe par l'appréhension de l'incarnation du mal, par exemple Johnny Rocco. Non plus, nul besoin de trouver les personnages (principaux ou secondaires) de *Pitch Black*, de *Predators* ou de la série *Alien* sympathiques, puisque leurs adversaires sont nettement antipathiques, horribles, vulgaires, carnassiers, sanguinaires et monstrueux. Le suspense négatif prendrait donc racine dans une situation narrative dans laquelle l'incertitude serait générée par une menace extérieure et antipathique.

b) Chute libre et fatalité

L'analyse de l'ouverture du film *Predators* (Nimród Antal, 2010) permet de révéler qu'effectivement, une forte identification n'est pas à tout prix nécessaire pour générer de la tension narrative.

La scène dure une minute, se compose de 31 plans et débute *in media res*, c'est-à-dire que le héros est présenté en pleine action, sans aucune introduction préalable. Royce (Adrian Brody), inconscient, tombe en chute libre en plein ciel. Il ouvre les yeux et réalise qu'il se trouve dans une situation extrêmement précaire. Le vent siffle et des nuages passent à toute vitesse. Royce cède à la panique. Il hurle. Il découvre un dispositif hexagone rouge, sur sa poitrine, lequel déclenche fort probablement un parachute. Le dispositif émet un faible signal sonore. Royce frappe sur le gros bouton à trois reprises.

La musique marque alors une pause, très courte, à peine une seconde, suffisante pour souligner ce moment clé où le spectateur se demande si le parachute va s'ouvrir ou non, mais le parachute ne s'ouvre pas. La musique reprend aussitôt et la panique s'empare à nouveau de Royce. Le signal sonore devient plus fort. Royce frappe le bouton. Le parachute va-t-il enfin s'ouvrir? Encore rien. Le signal sonore s'accélère. Royce perce les nuages qui s'écartent pour révéler au sol une dense végétation. Un bref silence et un plan large : Royce approche du sol à grande vitesse et franchit finalement la ligne d'horizon que dessinent le ciel et la forêt. Trop tard pour lui, nous disons-nous.

Le signal sonore s'emporte frénétiquement et le parachute s'ouvre enfin. Est-il sauvé par le *deus ex machina*? Le parachute s'ouvre de lui-même, semble-t-il, et sauve notre héros d'une mort quasi certaine.

Royce passe à vive allure aux travers les arbres, percute une branche et s'écrase au sol.

En une minute, cette courte scène soulève une question très simple, mais très pressante : le parachute va-t-il s'ouvrir? Le suspense primaire passe par cette incertitude soulevée par la situation extrêmement précaire de Royce. L'identification à Royce n'intervient que plus tard dans le film et sera doublée grâce à la présence charismatique du personnage féminin (n'oublions pas non plus

que le public cible est masculin) et cette identification sera redoublée par un suspense négatif : les méchants et hideux guerriers extraterrestres.

Une situation narrative à ce point incertaine, dans laquelle un personnage se débat entre la vie et la mort, permet de rapidement comprendre l'enjeu, simple mais efficace : Royce lutte pour ne pas mourir écrasé au sol. Cette source de danger imminente ne requiert aucune représentation physique : le spectateur connaît l'issue du drame si le parachute ne s'ouvre pas. Le partage de la peur de la mort entre le spectateur et le personnage suffit à former un suspense primaire (pronostic incertain), voire classique (incertitude + sympathie).

D'ailleurs, certains types de spectateurs sont plus susceptibles que d'autres de s'identifier au personnage : ceux qui aiment l'acteur Adrian Brody; ceux qui aiment la série ou le *Predator* original (John McTiernan, 1987) avec Arnold Schwarzenegger; ceux qui aiment tout simplement les films d'action ou de science-fiction.

c) Ignorance et disjonction de probabilité

L'identification, qui est certes un avantage lorsque vient le temps de générer une forme de suspense, n'est pas ancrée automatiquement dans un film. Par contre, l'ignorance intervient dans tout récit, dans chaque narration, à chaque fois qu'une histoire est racontée. L'ignorance génère une forme d'incertitude qui génère à son tour une forme d'anticipation.

Sternberg disait à juste titre que « le suspense nous jette dans l'opacité du futur » (1992, p. 531, traduction de : Baroni 2007, p. 269). Spectateurs et personnages ignorent par définition ce qui va arriver dans les prochaines minutes et même dans les prochaines secondes. Il est bien sûr possible d'avancer diverses hypothèses, mais aucun être humain réel ou fictif (pour la plupart d'entre eux) ne peut prédire le futur.

Umberto Eco parle de la « disjonction de probabilité » : un moment clé pendant lequel se côtoient plusieurs possibilités. Le spectateur « percevra une disjonction de probabilité, étant donné que, selon son expérience encyclopédique (scénarios communs et intertextuels) [...] » (Eco 1985, p. 143), Royce peut

s'écraser au sol et mourir, son parachute peut s'ouvrir trop tard et il peut subir de graves blessures, ou encore son parachute peut s'ouvrir suffisamment tôt pour lui permettre de survivre à sa chute.

Selon Eco, la disjonction de probabilité n'est possible que dans la mesure où une « coopération interprétative » s'installe entre l'interprète, le « Lecteur Modèle », et le principal concerné de la « fabula », le personnage sur lequel se focalise la narration.

Mais la coopération interprétative s'effectue *dans le temps* : un texte est lu pas à pas. C'est pourquoi la fabula "globale" (l'histoire racontée par un texte cohérent), même si elle est conçue comme finie par l'auteur, se présente au Lecteur Modèle comme en devenir : il en actualise des portions successives (Eco 1985, p. 142).

Considérant l'importance du facteur temporel dans la configuration tensive, l'utilisation de l'expression « dans le temps » par Umberto Eco frappe par sa singulière coïncidence. Le Lecteur Modèle – nous le nommons Spectateur Modèle – actualise des portions successives de l'intrigue à la lumière des plus récentes informations obtenues. Une nouvelle information engendre un risque nouveau : le risque d'ouvrir dans le récit une brèche entre ce qui *peut* arriver (A et B et C sont possibles et envisageables) et ce qui *va* arriver (A *ou* B *ou* C est réel et survient). Cette différence entre le réel et l'éventuel représente très précisément une disjonction de probabilité.

Une disjonction de probabilité dépend très étroitement du facteur temporel et de son évolution. Certes, le temps évolue par nature, mais dans l'hypothèse d'une situation narrative stagnante, c'est-à-dire sans qu'aucune information digne d'intérêt ne soit révélée, la tension entre le réel et l'éventuel ne se développe pas.

Umberto Eco poursuit :

[...] Il est parfaitement légitime de se demander quels sont les cours d'événements et les changements qui impliquent une disjonction de probabilité digne d'intérêt. Répondre que les disjonctions intéressantes s'ouvrent quand sont occurrentes les actions "pertinentes" pour le cours de la fabula risquerait de constituer une *petitio principii* (1985, 143-144).

Petitio principii ou pétition de principe est, selon le Petit Robert, une « faute de logique par laquelle on tient pour admis, sous une forme un peu différente, ce qu'il s'agit de démontrer » (édition 2010, sous « pétition »). Il convient ainsi

d'identifier ce qu'est une disjonction de probabilité importante et pertinente. Par exemple, la situation suivante : « Le personnage va-t-il oui ou non acheter sa pinte de lait? » Cette interrogation représente sans équivoque une disjonction de probabilité, puisque diverses possibilités se côtoient, mais si le lait ne transporte pas d'agents pathogènes susceptibles de provoquer la mort de la famille dudit personnage, cette interrogation possède peu d'intérêt et un faible potentiel tensif.

Afin d'éviter ce piège de la pétition de principe, il convient de mieux cerner la notion de disjonction. C'est pourquoi Eco introduit les « signaux de suspense » comme étant nécessaire à toute disjonction éminente.

Nous dirons plutôt qu'un texte narratif introduit des signaux textuels de différents types pour souligner que la disjonction qui va être occurrente est importante. Appelons-les *signaux de suspense*. Ils peuvent, par exemple, consister à différer la réponse à la question implicite du [spectateur] (1985, p. 144).

Différer la réponse par un retardement stratégique, par un dévoiement, un délai, une disjonction ou par une discontinuité représentent des méthodes différentes qui produisent des effets analogues : induire chez l'interprète-spectateur-lecteur une « attente impatiente » (Baroni 2007, p. 99).

Un moment clé et crucial. Pendant quelques secondes seulement, le récit suscite une vive émotion. Cette vive émotion se transforme en interrogations portées vers le futur : les possibilités s'ouvrent et le spectateur ignore – pendant ce retardement – quelle direction prendra le récit, les possibilités oscillant entre le pire et le meilleur.

Ce sont les secondes où Royce, approchant rapidement du sol, ne parvient pas à ouvrir son parachute. Ce sont des récits tels que ceux de *Vertigo*, de *Kiss Me Deadly* ou de *Chinatown* où quelque chose est survenu, quelqu'un a bousculé le cours normal des choses, alors le spectateur s'inquiète avec le protagoniste des informations qui se révèlent à lui et qu'il découvre généralement à son corps défendant.

La réponse tarde à venir et le spectateur l'attend impatiemment. Toutes les possibilités s'ouvrent, toutes les options sont envisageables, des plus sinistres aux plus heureuses. Alors, nous affirmons que la rétention stratégique des

informations « confère des traits passionnels à l'acte de réception » (Baroni 2007, p. 18). C'est ce qui crée du suspense.

Par ailleurs, Raphaël Baroni critique l'approche d'Umberto Eco sur un aspect en particulier :

Du point de vue de l'interprète, la séquence narrative n'est donc pas d'emblée une totalité réalisée, mais sa complétude est visée avant d'être atteinte. Au cours de sa progression dans le récit, l'interprète ne joue pas un rôle passif qui se limiterait à actualiser "pas à pas"¹ des portions successives du texte, mais il est amené souvent à anticiper certains développements (Baroni 2007, p. 92).

L'incertitude concerne l'ambiguïté d'une situation narrative, sa précarité, le risque potentiel et le danger latent à la situation même. L'anticipation concerne la volonté du spectateur à voir combler son déficit d'informations.

Umberto Eco continue :

Chaque fois que le lecteur parvient à reconnaître dans l'univers de la fabula [...] la réalisation d'une action qui peut produire un changement dans l'état du monde raconté, en y introduisant ainsi des nouveaux cours d'événements, il est amené à *prévoir* quel sera le changement d'état produit par l'action et quel sera le nouveau cours d'événements (1985, p. 143).

Pour que le spectateur puisse saisir qu'une action risque de bouleverser la narration, il doit également comprendre que les personnages évoluent dans un univers instable ou dans une situation dont l'issue est incertaine. Cette incertitude motive le spectateur à vouloir combler le déficit d'informations. Ainsi émergent les interrogations par rapport au rétablissement de l'équilibre et à la résolution de la situation incertaine. Le spectateur anticipe le dénouement. Le couple incertitude / anticipation ne nécessite pas d'identification préalable. L'incertitude stimule l'anticipation. Le spectateur cherche des réponses. Plus la situation est incertaine, plus l'anticipation est élevée, donc plus le spectateur se pose des questions sur le développement futur de l'histoire.

Grâce à la synecdoque et à la métonymie, nous savons ce que nous ignorons. La réticence textuelle n'intervient seulement que lorsque cet apparent paradoxe est établi. Une réponse nous est volontairement refusée. L'empathie que

¹ Baroni emprunte cette expression à Eco. Voir Eco 1985, p. 142.

nous portons envers le personnage – ou non – va ensuite influencer notre réaction émotionnelle suivant que l'intégrité physique ou morale et le système de valeurs de ce sympathique personnage soient menacés.

Évidemment, la question « Julie va-t-elle quitter Jérémie pour Jordan? » chatouille un peu moins les nerfs que « Jérémie va-t-il poignarder Jordan pour reconquérir Julie? » Le facteur danger est plus élevé dans une situation que dans l'autre.

Cette différence nous servira de frontière afin de juger de l'appartenance d'un film au corpus générique du suspense. Les outils, figures et mécanismes tensifs dégagés précédemment serviront à nous interroger sur la légitimité du genre.

Chapitre 2

Tentative d'une définition générique des suspenses

Nous jetterons d'abord un coup d'œil à la liste de films proposée sur le site Internet de Mediafilm¹ dans la section « Les Classiques », sous-section par genre : « Thriller ». Le panorama va de 1934 à 2001. La première interrogation que cette liste soulève concerne le trait commun et générique de cette vaste panoplie très diversifiée.

Rope, Les diaboliques, Vertigo, Le trou, Le samouraï, Le boucher, Jaws, Blow Out, Runaway Train, The Hitcher, Dead Calm, Harry, un ami qui vous veut du bien et *Sexy Beast* s'y côtoient, pour ne nommer que ceux-là. À cette liste, nous pouvons ajouter quelques titres classifiés comme thriller, toujours par Mediafilm, mais qui sont trop récents pour nourrir la section « Les Classiques » : *Drive Angry, Essential Killing, Unknown* et *The Mechanic*.

Cette liste hétérogène soulève une question cruciale : comment réunir sous une même étiquette des films aussi différents que *Le trou, Le samouraï* et *The Hitcher*, par exemple? Bien entendu, ce sont des suspenses, ou des thrillers², mais ils ne fonctionnent pas exactement selon les mêmes mécanismes tensifs. Alors, un suspense, est-ce un genre ou simplement une forme de structure narrative? Est-ce un genre propre ou un méta-genre?

Martin Rubin propose dans son livre *Thrillers* des titres que la liste de Mediafilm ne propose pas : *The Big Sleep* et *Kiss Me Deadly* par exemple.

Pour les autres genres, des thèmes récurrents croisent des caractéristiques esthétiques, tandis que le thriller et le suspense sillonnent les genres, les cultures, les années, étirent leurs tentacules d'une manière spectaculaire et demeurent, encore aujourd'hui, incoercibles. Western, horreur, science-fiction, action, etc. sont autant de genres propres, aux limites et aux définitions relativement claires, qui parfois se

¹ Consulté en juillet 2011 <<http://www.mediafilm.ca>> Section : « Les Classiques ». Genre : « Thriller ».

² La distinction entre thriller et suspense, parfois imprécise, existe néanmoins. Du mot anglais *thrill*, le thriller cherche à créer des sensations fortes, tandis que le suspense exerce une tension plus latente, en suspens. En réalité, thriller et suspense sont les deux côtés d'une même médaille.

munissent de traits tensifs, au grand dam des théoriciens. C'est pourquoi cette étude s'attarde sur les particularités génériques d'un genre qui n'existe pas assurément.

Pour commencer, voici quelques propositions générales qui aideront à délimiter une éventuelle définition.

Le *Gradus : les procédés littéraires* de Bernard Dupriez décrit le suspense d'une manière un peu péjorative :

Attente anxieuse d'une issue dramatique, plus près de l'angoisse (*thriller*) que de la sustentation [...] Mot anglais (cinéma). [...] Rem. 1 Le suspense a son intonation prometteuse. Il constitue un moyen facile d'accrocher le lecteur ou le spectateur des histoires policières et films d'aventures (Dupriez 1984, p. 433, sous « suspense »).

Heureusement que cette citation ne constitue pas la base de notre réflexion théorique, puisque Dupriez réduit à bien peu de chose le suspense, qui ne serait présent que dans les films policiers et d'aventures, en tant que procédé « facile » que quelques mots servent à résumer.

Le Petit Robert offre une définition moins péjorative : « Moment ou passage d'un récit, d'un spectacle de nature à faire naître un sentiment d'attente angoissée; caractère de ce qui est susceptible de provoquer ce sentiment » (édition 2010, sous « suspense »).

Bien que le Petit Robert fait mention d'un « sentiment d'attente angoissée », sentiment dont nous avons déjà soulevé l'importance, la définition demeure à la fois relativement vague et succincte. Elle constitue pratiquement une pétition de principe.

Enfin, le gourou du scénario, l'Américain Robert McKee, se montre plus patient dans sa tentative de définir le suspense :

Suspense combines both Curiosity and Concern. Ninety percent of all films, comedy and drama, compel interest in this mode. In Suspense, however, curiosity is not about fact but outcome [...] (McKee 1997, p. 351).

Characters and audience move shoulder to shoulder through the telling, sharing same knowledge. As characters discover expositional fact, the audience discovers it. But what no one knows is "How will this turn out?" In this relationship we feel empathy and identify with the protagonist [...] (McKee 1997, p. 351).

Déjà, nous pouvons constater que nul exemple ne tente de définir le suspense comme un genre, ils cherchent plutôt à l'identifier comme un outil, un moyen ou un mécanisme. Ce mécanisme sert les films policiers ou d'aventures (Dupriez), l'émotion du spectateur (Petit Robert) ou le futur, l'intrigue à venir (« outcome » de McKee). Le suspense est selon ces précédentes définitions un mécanisme à intégrer dans un genre consacré comme la comédie ou le drame de façon à interpeller le spectateur et créer une relation d'identification plus forte avec les personnages principaux.

Pour vagues et imprécises qu'elles soient, ces définitions corroborent néanmoins celle de Baroni, une définition qui est sans nul doute le point de départ de notre recherche :

[...] La tension narrative est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception (2007, p. 18).

Essentiellement, un suspense se différencie des autres catégories génériques par une attente teintée d'un sentiment d'angoisse et d'anxiété. Une passion concernant le devenir du personnage naît chez le spectateur, laquelle passion génère une anticipation relative selon le niveau d'incertitude de la situation narrative.

Cette caractéristique narrative revient nécessairement dans tous les suspenses, mais tous les films qui utilisent cette caractéristique ne sont pas nécessairement des suspenses.

2.1 Définition sémantico-syntaxique

Suivant les théories littéraires de Jean-Marie Schaeffer, dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, qui déterminent cinq niveaux de caractérisation pour distinguer les genres littéraires, Raphaëlle Moine propose, dans *Les Genres du cinéma*, de les redéfinir pour les appliquer au champ des études cinématographiques.

Toutefois, de ces cinq niveaux, cette étude n'en gardera que trois (niveau de la fonction, niveau de la syntaxe et niveau sémantique). Le niveau de l'énonciation et le niveau de la destination nous semblent moins intéressants. Le niveau de l'énonciation « intervient par exemple pour distinguer le genre documentaire » (Moine 2002, p. 21). Le documentaire utilise le mode informatif, tandis que les autres genres « [relèvent] d'une énonciation fictionnelle » (Moine 2002, p. 21). Le niveau de la destination concerne évidemment le destinataire. Notons simplement que les suspenses (comme la plupart des genres) ne s'adressent pas à un spectateur spécifique, contrairement à un film pour enfants ou à un film de famille tourné en Super 8 ou en vidéo¹.

a) Niveau de la fonction et de la syntaxe

Pour les deux premiers niveaux, le niveau de la fonction et le niveau de la syntaxe, Moine propose les définitions suivantes :

Le **niveau de la fonction**. Les noms de genres peuvent se définir par la fonction qu'ils prétendent accomplir, par leur programme en quelque sorte. [Certains] genres ont une fonction *perlocutoire*, c'est-à-dire qu'ils visent à changer le comportement des spectateurs, à provoquer chez eux des effets [...] (2002, p. 22).

Le **niveau syntaxique** : [...] l'ensemble des éléments formels. [...] On peut à la rigueur élargir le niveau syntaxique aux traits narratologiques qui caractérisent certains genres, comme le flash-back qui est une forme privilégiée du récit dans le film noir et le mélodrame ou la focalisation spectatorielle qui est souvent le moteur des comédies ou des genres du suspense tels le thriller (2002, p. 23).

Le suspense, pour susciter une réaction émotionnelle (fonction perlocutoire), dissimule les informations et ne les révèle qu'au compte goutte. La rétention stratégique des informations et la situation narrative incertaine n'appartiennent pas exclusivement au suspense, mais ces techniques narratives nourrissent le récit,

¹ Bien entendu, il existe un public cible pour les genres cinématographiques, mais le public n'est pas aussi ciblé que lorsque nous parlons d'un film de famille ou d'un film pour enfants.

alimentent la tension et deviennent particulièrement proéminentes dans les suspenses. L'analyse précédente de *Jaws* et l'utilisation des figures de rhétorique telles que la synecdoque et la métonymie relèvent d'une certaine spécificité générique.

Notons au passage que l'importance première de l'intrigue relègue souvent au second plan le développement psychologique des personnages. Certains scénaristes et réalisateurs s'efforcent plus que d'autres d'enrichir la vie de leurs personnages, leur relation à la société et aux autres personnages (humains ou non) : Alfred Hitchcock, Jean-Pierre Melville, Jacques Audiard, les frères Coen, etc., mais ces artistes demeurent des exceptions. Sinon, lorsque le personnage principal possède une profondeur intéressante, les personnages secondaires habitent d'une âme stéréotypée un corps rapidement esquissé. Les cinéastes sus-nommés n'échappent pas toujours à cette lacune.

b) Niveau sémantique

Un des autres niveaux de caractérisation qui nous intéresse est le niveau sémantique, parce que nous voyons mal comment identifier une récurrence sémantique dans un corpus cinématographique aussi vaste que les suspenses. Effectivement, quels thèmes, motifs et sujets peuvent être déterminants dans l'identification de traits génériques communs? Certes, le film noir, par exemple, partage des éléments sémantiques (femmes fatales, détectives fûtés, meurtres sordides), mais comment les rapprocher de films comme *Essential Killing*, *The Mechanic* ou *Drive Angry*?

Étonnamment, un mince filet relie la grande majorité des suspenses présents dans la filmographie annexée, et oserions-nous avancer, la grande majorité des suspenses. À ce propos, Baroni fournit notre première piste de réflexion : « Toute transgression, par l'instabilité interactive qu'elle produit, peut servir d'embranchement à une narration » (2007, p. 177).

Une forme de transgression en particulier revient fréquemment dans de nombreux suspenses et agit d'une manière significative. Il s'agit de la transgression

des lois légales et officielles (la Justice) ou implicites et officieuses (justice de l'homme, conventions sociales, protocoles, tabous, etc.). Cette transgression déséquilibre les forces des valeurs dans l'univers du protagoniste et place un crime au centre des préoccupations.

Ces notions dont traite Baroni découlent des conclusions de recherche d'André Petitat sur les contes. Baroni, à propos de ces notions, explique que « [...] les *matrices* qui sont le plus souvent exploitées pour produire de la *tension narrative* et structurer les narrations sur une grande échelle sont essentiellement le *Contrat*, l'*Ordre*, l'*Interdiction*, le *Méfait* et le *Don* [...] » (2007, p. 187).

De là, nulle tentative ne sera effectuée afin de récapituler le travail analytique de Baroni, non plus celui de Petitat concernant les matrices interactives. Plutôt, la citation sert à pointer quels sont, à notre sens, les motifs récurrents des suspenses. Il s'agit d'une forme de transgression particulière, liée aux forces de l'ordre et au monde du crime, de près ou de loin, au sens figuré ou au sens propre. Dans chaque cas, justice doit être rendue et le monde doit retrouver son équilibre passé.

Par exemple, ni *Jaws* ni *Predators* n'impliquent directement les forces de l'ordre, mais dans *Jaws*, le shérif d'Amity tente de rétablir l'ordre ancien, celui d'avant les attaques. Les actions perpétrées par le requin sont pratiquement des crimes : menace, violence, assaut. Et c'est le chef de police qui doit protéger les habitants. Dans *Predators*, les personnages principaux sont des exclus de la société, rejetés pour leur violence et leur lien avec le monde du crime.

Il arrive régulièrement que ni les forces de l'ordre ni le monde du crime, à proprement parler, ne soient impliqués. Il convient alors d'identifier correctement la relation entre les pôles antagonistes. Le protagoniste représente bien souvent les forces de l'ordre, l'ordre du monde et du sens du devoir dans lesquels une justice commune doit triompher. Le protagoniste devient celui qui, investi d'une importante mission, doit rétablir l'ordre et l'équilibre du monde. Avec ou sans badge, il représente les forces de l'ordre.

Son adversaire, quant à lui, représente les forces du mal, l'injustice. Il a commis des actions de nature criminelles et il devra payer. Il est donc antagoniste aux forces de l'ordre.

Dans sa recherche pour déterminer une définition de genre cinématographique, Raphaëlle Moine propose temporairement celle de Francesco Casetti (1999, p. 298) afin de réussir à avancer dans ce dense fourbi :

[...] Le genre est cet ensemble de règles partagées qui permettent à l'un < celui qui fait le film > d'utiliser des formules de communication établies et à l'autre < celui qui le regarde > d'organiser son propre système d'attente (Casetti cité dans Moine 2002, p. 31, les expressions entre crochets sont de Moine).

De ce point de vue, le genre possède une fonction de communication qui prend en compte l'importance du spectateur. Cette fonction de communication met de l'avant la relation triangulaire entre le spectateur, ses attentes et la proposition générique du film.

[...] Il existe des conventions (règles, formules) répétées *dans les films* d'un même genre; ces conventions s'insèrent *dans un processus de communication* qui excède les films, leurs éléments thématiques ou leurs procédés formels (Moine 2002, p. 32).

Le genre déborde des limites de l'univers diégétique et des marques esthétiques. Un important aspect mercatique peut servir à faire le pont entre le public et les producteurs (au sens large) du film. Le cinéma, américain surtout, aime garnir leur campagne publicitaire de slogans accrocheurs, parfois peu subtils, mais au moins révélateurs d'un puissant réseau de sens. Lorsque le cinéma d'action, les thrillers et les suspenses cherchent leur public, ils utilisent un champ lexical commun, lequel soulève ses thématiques propres. Voici quelques exemples repris textuellement du site Internet IMDB (la recherche date de juillet 2011). S'il y a plus d'un slogan, un point-virgule les sépare :

Adjustment Bureau : Fight for your fate; They stole his future. Now he's taking it back.

Alien : In space no one can hear you scream; Sometimes the scariest things come from within.

Blow Out : Murder has a sound all of its own!

Bourne Identity : Bourne to survive; Who Am I?
Cloverfield : Some Thing Has Found Us.
Dead Calm : A Voyage Into Fear; High Seas. Deep Terror; Try To Stay Calm.
Essential Killing : Run to live... kill to survive.
Harry, un ami qui vous veut du bien : Who needs enemies?
Hitcher : The terror starts the moment he stops.
I Saw the Devil : Evil lives inside.
Jaws : Amity Island had everything. Clear skies. Gentle surf. Warm water. People flocked there every summer. It was the perfect feeding ground.
Key Largo : A storm of fear and fury in the sizzling Florida Keys !
Kiss Me Deadly : Blood red kisses! White hot thrills! Mickey Spillane's latest H-bomb!
Mission : Impossible : Expect the Impossible.
Pitch Black : There's A New Reason To Be Afraid Of The Dark.
Predator (1987) : If it bleeds, we can kill it...; Nothing like it has ever been on earth before; It came for the thrill of the hunt; It picked the wrong man to hunt; Soon the hunt will begin; We cannot see it, but it sees the heat of our bodies and the heat of our fear.
Predators (2010) : Fear is Reborn; The Hunt Is On.
Rope : Nothing ever held you like Alfred Hitchcock's Rope; The guest who's dead on time.
Runaway Train : Desperate, And Determined To Survive.
Sexy Beast : There's a bit of the beast in all of us.
Sur mes lèvres : Don't believe everything you hear.
Unknown : Take back your life.
Vertigo : Alfred Hitchcock engulfs you in a whirlpool of terror and tension!

La peur et la terreur reviennent fréquemment. Les slogans cherchent à éveiller l'appétit du spectateur en manque de sensations fortes. Des titres proposés, neuf promettent d'effrayer le spectateur directement (« A Voyage Into Fear » de *Dead Calm*) ou indirectement (« In space no one can hear you scream » d'*Alien*). Le cri que la peur déclenche constitue un important élément sémantique. Fréquent dans *Jaws* ainsi que dans plusieurs films d'Alfred Hitchcock, le cri constitue l'élément clé de *Blow Out* de Brian De Palma.

La vie ne tient qu'à un fil et chaque être humain s'y accroche obstinément : vivre et mourir, assassinat et meurtre, s'enfuir pour vivre, relation prédateur / proie.

Sept titres promettent de jeter le spectateur dans une jungle dangereuse où il devra se battre pour survivre.

Quant à lui, le thème de l'identité se joue en deux temps. Il y a d'abord la double identité, humaine, mais cachée, qui tarde à se révéler et altère la confiance que les personnages ont les uns envers les autres. Puis, il y a l'identité monstrueuse, tapie dans l'ombre, enfouie dans les profondeurs terrestres ou océaniques. Douze titres nous avertissent de ne pas nous aventurer trop loin, de ne pas rester seuls, et encore! À qui faire confiance? La bête (la chose, le requin, le monstre, le démon) se cache autour de nous et / ou en nous. Un personnage ne sait pas toujours qu'en lui dort le mal.

Ces slogans permettent de mettre en relief certains points communs. L'identité et par extension l'identification servent bien souvent de toile de fond. Rien de plus terrifiant qu'une bête cachée, qui tarde à se révéler, mais dont nous savons avec certitude qu'elle va surgir à un moment ou un autre. Dans tous les cas, les slogans promettent des films à sensations fortes, des films qui feront battre plus fort le cœur des spectateurs.

c) Niveau sémantico-syntaxique

Puis, Raphaëlle Moine nous présente le niveau sémantico-syntaxique comme le modèle dominant dans le champ des études des films de genre, modèle qui découle des travaux de Rick Altman sur la comédie musicale. Elle propose cette définition :

[...] Dans le premier type [...] le genre est défini par une liste d'éléments *sémantiques* (traits, attitudes, personnages, décors, éléments techniques cinématographiques, etc.); dans le second il est identifié par sa *syntaxe* et certaines relations constitutives entre les différents aspects du texte sont mises en avant de façon à cerner la signification globale et la structure du genre (Moine 2002, p. 54, je souligne).

Le niveau sémantico-syntaxique combine et oppose les deux approches précédemment décrites; l'approche sémantique, applicable à une grande quantité de

films, possède un faible potentiel explicatif. Inversement, l'approche syntaxique, applicable à moins de films, possède un plus fort potentiel explicatif :

Le genre possède des traits sémantiques et des traits syntaxiques qui organisent de façon spécifique les relations entre ces traits sémantiques. [...] En bref, les données sémantiques sont le contenu du film et la situation syntaxique la structure narrative dans laquelle il s'insère (Moine 2002, p. 54).

La présence d'une menace humaine ou monstrueuse, un danger anthropomorphe ou xénomorphe, représente certes une caractéristique sémantique fondamentale, mais la différence réside dans sa relation avec les autres traits sémantiques et leur rôle dans la situation syntaxique. La découverte de la présence d'un danger, un danger plus ou moins éloigné représentant une menace imminente, configure la relation dichotomique protagoniste / antagoniste. Plus grande est cette dichotomie, plus forte peut devenir la tension narrative.

Dans *Key Largo*, la confrontation entre le héros Frank McCloud (Bogart) et le méchant gangster Johnny Rocco (Robinson), figures diamétralement opposées, configure le développement tensif et ses effets, puisque le seul à pouvoir se débarrasser de Rocco, c'est McCloud. Et McCloud attendra patiemment le bon moment (tard dans le film) avant de passer à l'action – stratégie évidente qui permet de retarder la confrontation finale.

D'ailleurs, *Jaws* se termine sur une confrontation ingénieusement manigancée. La dichotomie, flagrante, entre le flegmatique chef de police Martin Brody et le requin meurtrier établit une nette séparation entre les pôles antagonistes. Déjà, le film réussit à créer une forte identification dans les premières minutes, l'arrivée d'un puissant antagoniste en redouble l'effet.

Le chef de police Martin Brody, le spécialiste marin Matt Hooper et le pittoresque capitaine Sam Quint chassent le requin pendant la dernière partie du film, mais un requin de cette taille et de cette puissance ne se tue pas facilement. Finalement, un peu à court de solutions intelligentes, Matt Hooper décide de descendre sous l'eau dans une cage. Le requin assaille la cage et Hooper est contraint de s'enfuir plus profondément sous l'eau. Le récit évince Hooper. Puis, le requin

revient à la charge et happe mortellement Sam Quint. Cette attaque évince Sam Quint du récit et endommage gravement le bateau, laissant seul un Martin Brody terrifié par ce qu'il vient de voir.

Le bateau s'enfonce lentement. Brody attrape la carabine et grimpe sur le mât, puis, lorsque seul le mât dépasse de la surface, le requin charge une nouvelle fois. Brody ouvre le feu. Il atteint la bombonne d'oxygène qui est dans la gueule du requin. Une explosion assourdissante retentit et tue le requin. Par la plus belle des coïncidences, Hooper ne refait surface qu'à ce moment.

Ce que fait le récit : il écarte d'abord Hooper et ensuite Quint, lesquels étaient singulièrement plus à l'aise sur le bateau que Brody, ainsi que plus solides et mieux armés pour affronter le requin. Bref, Brody pourrait choisir de fuir, mais il ne peut pas non plus, puisque la deuxième attaque du requin (celle où le requin en question croque Quint), endommage le bateau. Le bateau, immobile, et l'attaque prochaine du requin configurent les paramètres de la confrontation finale. Brody doit affronter et vaincre le requin ou mourir. Cet affrontement forcé évite au récit de jurer avec le caractère psychologique de Brody qui préférerait probablement éviter la confrontation.

Dans un article sur les situations narratives incertaines des films d'action contemporains, Scott Higgins (2008, p. 81) démontre que l'utilisation d'une double échéance¹ ajoute une pression grandissante sur les épaules des protagonistes lors de la confrontation finale. Il cite en exemple les films *Die Hard*, *Aliens*, *The Matrix* et *The Rock*. Ces films utilisent un procédé narratif simple et efficace, abondant dans l'histoire du cinéma et déjà présent chez Griffith : la course contre la montre. Un compte à rebours peut apparaître à l'écran ou un personnage peut estimer le temps qu'il reste, comme Morpheus dans *The Matrix* estime entre cinq et six minutes le délai dont Neo jouit avant que les sentinelles n'atteignent le vaisseau (une analyse détaillée suivra). Stratégie relativement peu subtile, mais étonnamment efficace. Une fois de plus, l'enjeu est simple, mais clair : la vie ou la mort.

¹ « Double deadline » dans le texte original. Ma traduction.

Cette stratégie narrative permet de pointer très clairement et très directement le danger que les personnages encourent. Concernant *Jaws*, le bateau qui coule et le requin qui approche forment cette double échéance. Rappelons une fois de plus l'importance du facteur spatio-temporel qui configure la tension narrative de la confrontation : le bateau qui coule soulève une question de *temps*, tandis que le requin qui approche soulève une question d'*espace*.

2.2 Structure de la tension narrative

À cette étape-ci de l'étude, nous proposons la structure de la tension narrative qui semble la mieux fonctionner : exposition – développement tensif – dénouement. Bien qu'elle ressemble d'abord à beaucoup d'autres structures, elle possède ses propres particularités.

a) Exposition

Dans un premier temps, l'exposition du danger et par extension du déséquilibre qu'il cause intègre le récit par divers indices, tels que précédemment mentionnés dans l'analyse de l'utilisation de la synecdoque et de la métonymie. Ce danger s'inscrit aussitôt dans une relation dichotomique protagoniste / antagoniste. Elle incite le protagoniste à agir et à prendre les mesures nécessaires dans le but de redonner à son univers son équilibre perdu.

Cette relation et ce but, qui varient selon les époques, les cultures et les genres, demeurent nonobstant générateurs d'une tension narrative. Plutôt que de nommer ces générateurs de tension « élément déclencheur », Robert McKee les désigne par un autre nom : « The INCITING INCIDENT¹ radically upsets the balance of forces in the protagonist's life » (McKee 1997, p. 189).

¹ L'incident incitatif joue le rôle de l'élément déclencheur. Ma traduction.

Lorsque dans le film *Jaws* le chef de police de la petite ville d'Amity découvre son premier cadavre (rappelons en plus qu'il s'agit d'une métonymie), au nom de la sécurité des touristes et des intérêts de la communauté, le chef Brody doit investiguer et prendre les mesures nécessaires afin de rétablir l'équilibre.

Lorsque dans *The Hitcher*, le jeune homme du nom de Jim Hasley découvre qu'un tueur psychopathe le poursuit inlassablement, il devra s'efforcer de se débarrasser de lui en le semant ou en le tuant. Alors, et seulement alors, il pourra poursuivre son voyage comme prévu.

Dans un deuxième temps, le développement tensif multiplie les obstacles et les attaques. Le clivage protagoniste / antagoniste se creuse tandis que le retour de l'équilibre ne semble plus du tout possible. Le danger grandit. La menace s'approche. Cela peut s'exprimer, selon les cas, par une multiplication des blessures et des cadavres, par une perte croissante des ressources (munitions, vivre, etc.), et par une augmentation des attaques physiques contre les personnages. Le héros de *Chinatown* se fait taillader le nez; le détective privé de *The Big Sleep* se fait battre dans une ruelle; les méchants mettent finalement la main sur Mike Hammer de *Kiss Me Deadly*; les personnages de *Predator* et *Predators* succombent aux attaques les uns après les autres, etc.

Par contre, à chaque fois, la confrontation devient inévitable. Et seule une confrontation finale rend possible le dénouement et le relâchement de la tension : le dénouement rétablit l'équilibre, ou du moins, crée un nouvel équilibre. Le danger cesse d'exercer une pression sur les protagonistes. Il cesse littéralement d'exister. Bref, l'antagoniste n'est plus.

b) Développement tensif et dénouement

Les obstacles parsèment le récit mitoyen, le vaste morceau entre le début et la fin, généralement associé au deuxième acte. Ils ponctuent la trame narrative du développement tensif. Les obstacles sont des éléments progressifs, c'est-à-dire que d'un obstacle à l'autre, il ne s'agit pas de répétition, mais d'évolution. C'est ce que

Robert McKee appelle *progressive complications*¹ : « that great sweeping body of story that spans from Inciting Incident to Crisis/Climax of the final act » (1997, p. 208).

De fait, la distinction entre l'exposition et le développement tensif et celle entre le développement et le dénouement devient parfois difficile à dessiner. Certains développements narratifs semblent parfois si nécessaires qu'ils forment une histoire organique, à un point tel que les différentes sections de la structure apparaissent quasi indissociables.

Le début du film met en scène un danger par le biais de l'exposition. Le corps du récit (deuxième acte) travaille donc à préparer cet affrontement aussi inévitable que récurrent. Finalement, la confrontation prend place et la tension se relâche lors du dénouement.

Comment un récit peut-il soutenir un rythme suffisamment efficace sans toutefois s'épuiser à répéter inlassablement le même affrontement? Par exemple, comment souffrir un film d'arts martiaux si le protagoniste affronte chaque fois le même adversaire, sans que cet adversaire n'évolue, sans qu'il ne le surprenne et ne le jette au moins une fois au sol. Si l'adversaire n'évolue pas, le protagoniste ne peut évoluer, la narration stagne et la tension n'existe pas.

Robert McKee souligne l'importance des « complications progressives » :

Progressions build by drawing upon greater and greater capacities from characters, demanding greater and greater willpower from them, putting them at greater and greater risk, constantly passing points of no return in terms of the magnitude or quality or action (1997, p. 209).

L'adversité doit être progressive. Un premier adversaire précède un second, plus fort, et lorsque le troisième adversaire (ou obstacle) qui semblait imbattable est enfin battu, un quatrième surgit. Cet exemple se veut être une explication imagée et non une description littérale.

La courbe dramatique constitue une progression très classique et très convenue. Malgré tout, il ne faut ni ignorer, volontairement ou non, cet aspect ni l'exclure des

¹ Les complications progressives permettent de bâtir le climax du récit. Ma traduction.

processus de mise en tension du récit. Une situation narrative incertaine génère de la tension, mais une situation inerte, peu importe sa force initiale, finit tôt ou tard par tomber à plat et euthanasier la tension. Les forces antagonistes doivent s'affronter et l'affrontement doit évoluer. Les obstacles deviennent plus ardues et les adversaires plus coriaces. La tension devient de plus en plus palpable jusqu'au dénouement. Puis, elle se relâche lorsque le protagoniste a atteint (ou non) son but.

De toute évidence, il existe des obstacles directs et indirects, puisque certains se dressent littéralement sur le chemin du protagoniste et créent ainsi une séparation entre le protagoniste et son but. Les obstacles représentent une des formes de la manifestation physique de la force antagoniste. Et il ne faut surtout pas oublier que, selon McKee, « nothing moves forward in a story except through conflict » (1997, p. 210). Pas de conflit, pas d'histoire. Pas de tension non plus.

c) Structure schématisée et exemple analysé

Synthétiser les éléments précédemment présentés permet de construire le schéma suivant. Des précisions suivront.

1. Exposition (situation initiale)

- a) Personnage → univers → équilibre (statu quo = les règles de l'univers¹)
- b) X² : Heurt (incident incitatif) → présence du danger → perte de l'équilibre

2. Développement tensif

- a) Conflit → forces antagonistes (qui évoluent)
- b) X : Obstacle mineur → résolution → détente temporaire
- c) X : Obstacle majeur → résolution retardée → incomplétude angoissante
(X : Résolution retardée renforcée par la double échéance)

¹ Expression empruntée à Isabelle Raynauld. Très souvent, il est crucial de bien mettre en place les règles de l'univers, ainsi que le rôle que devra y jouer le protagoniste, pour que le spectateur ait pleinement conscience de la perte d'équilibre créé par l'incident incitatif.

² La lettre « X » symbolise le choc des forces antagonistes.

3. Dénouement / éclat

a) Victoire ou défaite → redistribution des forces

Victoire du protagoniste = force positive

Défaite du protagoniste = force négative

b) Nouvel équilibre

Les étapes ne se succèdent pas nécessairement dans une organisation parfaitement linéaire. Elles peuvent se superposer ou se chevaucher. Également, l'attente angoissée n'apparaît pas uniquement à la veille du dénouement. Elle peut survenir très tôt dans le récit, à l'instar de *Predators* ou *Kiss Me Deadly*.

De plus, le développement tensif ne se divise pas nécessairement en trois étapes aussi distinctes : présentation des forces antagonistes et conflictuelles, obstacles mineurs et obstacles majeurs. En réalité, la plupart des films, dans le simple but de « remplir » 90 minutes, enchaînent de nombreux obstacles, les superposent, les accumulent, parfois avec un heureux succès, parfois avec une lassante impression de répétition. L'adversité doit être progressive : « A story must not retreat to actions of lesser quality or magnitude, but move progressively forward to a final action beyond which the audience cannot imagine another » (McKee 1997, p. 209).

Enfin, le schéma en lui-même ne vise qu'à donner une représentation des mécanismes tensifs à l'œuvre dans un suspense et ne se veut pas une règle d'or.

Il convient également d'insister sur la notion de conflit, surtout à la lumière des idées de Robert McKee qui divise en trois niveaux les zones où peuvent intervenir les forces conflictuelles.

Un conflit progressif doit configurer une histoire pour qu'elle tienne le spectateur en haleine jusqu'à la fin. La tension ne doit certes pas se relâcher. Une façon d'y parvenir, selon McKee, serait non seulement de créer des complications progressives, mais de les créer sur trois niveaux : « inner conflict », « personal conflict » et « extra-personal conflict » (1997, p. 213). L'utilisation de ces trois niveaux permet au scénariste de créer plus qu'une simple complication, cela lui

permet d'échafauder une véritable complexité narrative, de redoubler les enjeux et de générer une plus grande tension narrative.

Pour tenter d'illustrer le schéma précédemment présenté et appuyer la théorie par des exemples, la prochaine section du texte concerne le film *The Matrix*. Si notre choix s'arrête sur ce film, c'est qu'il utilise une grande majorité des éléments étudiés jusqu'ici. Même s'il ne se classe toujours qu'exclusivement dans la science-fiction, le caractère de sa structure, de ses thèmes et de ses motifs le rend perméable à une analyse sous les paradigmes de la tension narrative.

Exposition (situation initiale) :

Rappelons que l'exposition sert à présenter les règles de l'univers, le statu quo et le danger à venir.

Le jour, Thomas Anderson travaille dans un bureau, dans un cubicule grisâtre, vêtu d'un costume grisâtre. Une vie monotone et aliénante. La nuit, il veille devant son ordinateur et guette les activités illicites de Morpheus et Trinity, accomplissant lui-même divers délits informatiques sous le pseudonyme de Neo.

Malgré une fatigue profonde visible sur les traits de son visage, cet état des choses représente l'équilibre de la vie de Neo / Anderson.

Un heurt (incident incitatif) survient lorsque les agents fédéraux l'attrapent et lui implantent une bestiole mécanique sous la peau. Neo / Anderson se réveille et croit avoir rêvé, mais une rencontre avec Morpheus et son groupuscule criminel lui prouve le contraire. Ils extirpent la bestiole mécanique de son corps. Morpheus propose alors à Neo / Anderson de découvrir la vérité. Il accepte et se réveille à l'extérieur de la matrice sous le nom de Neo.

Ces heurts n'en forment en réalité qu'un seul et déséquilibrent l'univers de Neo. Ces incidents permettent également de planter l'ultime adversaire de Neo : l'antipathique Mr. Smith (un agent de la matrice) qui est plus fort, plus rapide et bien plus méchant que lui.

Développement tensif :

Quatre sources conflictuelles importantes prennent place dans le film.

1. Niveau intérieur : Neo s'interroge sur sa véritable identité : est-il, oui ou non, l'élus ?
2. Niveau personnel : une romance entre lui et Trinity se développe.
3. Niveau extra-personnel : les agents veulent anéantir Morpheus, Trinity, Neo et les autres.
4. Deuxième niveau extra-personnel : de géantes sentinelles (des robots volants avec de longs tentacules) patrouillent les environs à la recherche d'êtres humains à éliminer.

Ces deux dernières sources conflictuelles développent les forces antagonistes à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la matrice.

D'autres conflits existent, par exemple celui impliquant la trahison de Cypher, et créent un obstacle imprévu à la quête des protagonistes, mais ils n'interviennent pas directement dans la construction tensive de la dernière séquence, séquence où la tension narrative atteint un paroxysme étonnant.

Ces conflits se superposent, s'entrecroisent et culminent dans la séquence narrative amenant le dénouement.

Suite à la trahison de Cypher, Morpheus tombe entre les mains des agents. Il est gardé prisonnier à l'intérieur de la matrice. Neo et Trinity décident de retourner dans la matrice pour le sauver. Ils réussissent à ramener Morpheus dans la réalité, puis Trinity s'échappe également, mais Neo reste coincé dans la matrice. L'agent Smith trouve Neo et l'affronte directement. Neo vainc Smith, mais Smith revient aussitôt – c'est un de ses pouvoirs.

N'ayant plus la force d'affronter de sitôt l'agent Smith, Neo s'enfuit. Il doit trouver une autre sortie, tandis que les agents le pourchassent. Pendant ce temps, les sentinelles – ces géantes pieuvres mécaniques – approchent du vaisseau. Morpheus, pour les éliminer, amorce l'EMP (*electromagnetic pulse*). Par contre, cette décharge court-circuitera tout le système électronique. Donc, elle tuera Neo si celui-ci est toujours branché à la matrice.

La double échéance se pose ainsi : Morpheus estime entre cinq et six minutes le délai avant de devoir utiliser l'EMP; Neo doit non seulement fuir les agents, mais il doit le faire dans le délai prescrit, avant que les sentinelles ne tuent l'équipage. Le temps commence réellement à manquer.

Le facteur temporel impose sa double échéance et le facteur spatial redouble la tension. En effet, tandis que Neo tente de mettre le plus de distance possible entre lui et les agents, les sentinelles approchent dangereusement. Elles s'abattent sur le vaisseau et tentent de se percer un chemin vers l'intérieur.

Les quatre niveaux conflictuels se dénouent à la fin de la séquence d'action. Rappelons que les quatre niveaux étaient :

1. Neo doute. Est-il oui ou non l' élu?
2. Romance inavouée, mais implicite entre Neo et Trinity.
3. Les agents veulent tuer les rebelles, dans la matrice.
4. Les sentinelles veulent tuer les rebelles, dans la réalité.

Dénouement :

La tension culmine; les conflits atteignent leur dénouement.

Neo meurt sous les balles de l'agent Smith (résolution #3). Trinity déclare son amour à Neo (résolution partielle du conflit #2) et lui annonce la prophétie de l'oracle : celui qu'elle aimera sera l' élu. Neo se réveille (résolution #1 et ré-actualisation de la résolution #3). Neo vainc l'agent Smith (résolution #3). Neo court jusqu'au téléphone-sortie. Morpheus déclenche la décharge électromagnétique et neutralise les sentinelles (résolution #4). Neo et Trinity s'embrassent (confirmation de la résolution #2).

Toutefois, la victoire des protagonistes est partielle. Neo est l' élu. Les agents et les sentinelles sont défaits. Par contre, les autres membres de l'équipage sont morts et le vaisseau est gravement endommagé.

Après cette victoire, un nouvel équilibre, ou du moins un nouveau statu quo, s'installe temporairement dans l'univers de Neo. De nouvelles règles s'installent.

Neo, l'élus, à l'intérieur de la matrice, jouit de l'habileté de plier les lois de la physique. À l'extérieur de la matrice, il vit dans une réalité ravagée par une guerre incessante où la race humaine doit se terrer dans une cité souterraine.

La structure tensives telle que présentée précédemment respecte une structure classique stricte et une courbe dramatique conventionnelle afin d'exercer une pression croissante jusqu'à la toute fin du récit et de susciter une forte angoisse lors du dénouement. Nous pourrions aller jusqu'à considérer toute la structure dramatique tensives selon le paradigme de la réticence textuelle. À la complication progressive formulée par Robert McKee s'ajoute donc l'information progressive, où l'apprentissage du spectateur va du début à la fin.

Les définitions proposées au début de ce deuxième chapitre permettent de dégager des éléments syntaxiques et sémantiques communs à de nombreux suspenses. À partir de ces éléments, une structure tensives peut alors prendre forme. Cette structure tensives serait théoriquement la base du suspense idéal. Par contre, en pratique, une histoire ne se conçoit pas à partir d'une structure, mais d'une idée de quelque chose à raconter.

Chapitre 3

Présentation du scénario

Les personnages d'une histoire
ont toujours les yeux bandés.

- Pascal Bonitzer

Ce troisième chapitre se consacre à retracer le parcours de la création du scénario *Les saisons parfaites*, présenté dans le cadre de ce mémoire-crédation.

Une version antérieure du scénario *Les saisons parfaites* s'appelait *La petite frappe* et cette dernière version – elle-même scénarisée à cinq reprises – tentait d'atteindre une mise en tension pure. En réalité, le scénario était froid et formel. Trois ou quatre hommes, selon les versions, se retrouvaient dans un sous-sol abandonné, et arme au poing, arme chargée, se confrontaient directement dans le très peu noble but de ramasser un magot. Le scénario ne ressemblait à rien sauf peut-être à un pastiche sans âme.

Puis, à partir des mêmes thèmes et de la même racine idéale, la rédaction des *Saisons parfaites* (dont le titre de travail était *Les étapes du bonheur*) a pu commencer. Aux cinq versions de *La petite frappe* s'ajoutent les quatorze versions des *Saisons parfaites* (ce qui inclut *Les étapes du bonheur*). Ce travail en mouvement continu soulève une problématique essentielle.

Que le genre « suspense » existe est tout à fait concevable, mais qu'il existe dans une forme pure devient beaucoup plus difficile à prouver, si cela se prouve. Au suspense s'ajoute toujours une seconde catégorie : le drame policier (*Kiss Me Deadly*) ou politique (*The Ghost Writer*), le film d'espionnage (*Breach*) ou encore la science-fiction (*Predator*). Un moment tensif intervient différemment d'un film à l'autre. La tension domine-t-elle le récit, ne sert-elle qu'à ponctuellement relancer l'intrigue ou configure-t-elle la confrontation finale? Ces divers degrés altèrent la mesure du baromètre de l'identification générique.

À cet égard, Raphaëlle Moine dénonce le mensonge du « mythe du genre pur » :

Le mélange des genres, souvent évoqué à propos de l'époque post-moderne, est un phénomène beaucoup plus général et beaucoup plus ancien. Il apparaît même que les films de genre « pur » sont plus rares que les films de genre « mêlé » – difficulté à laquelle s'est forcément trouvé confronté quiconque s'est un jour posé la question d'attribuer un genre à un film ou de définir un corpus de genre (2002, p. 102).

La petite frappe possédait assurément le squelette d'un suspense. La structure se composait certes de ses outils élémentaires, mais derrière cette façade s'ouvrait le néant, un vide de sens. Les mécanismes étaient, de fait, mécaniques.

Les saisons parfaites raconte l'histoire d'Antoine, un homme brisé, abandonné. Jeanne, sa femme, vient de le quitter et il soupçonne, avec une obsession malade, que Jacques, un ancien ami, s'est enfui avec elle.

Pour générer une tension narrative soutenue, le spectateur doit idéalement s'identifier au personnage principal. Parallèlement, l'intégrité physique ou morale de ce personnage doit être menacée par un danger – peu importe la forme ou la provenance de ce danger – ce qui le place dans une situation narrative incertaine. Plus le spectateur s'identifie au personnage¹, plus il partage ses angoisses. Conséquemment, plus la menace grandit, plus la peur s'empare de l'âme.

Le plus difficile en ce qui concerne l'écriture des *Saisons parfaites* a été que le danger ne provient pas de l'extérieur, mais de l'intérieur du personnage. Antoine est sa propre menace. Comme avec *Black Swan* (Darren Aronofsky, 2010) et *L'enfer* (Claude Chabrol, 1994), le protagoniste se confronte lui-même. Nul autre adversaire que sa propre personne ne s'oppose à lui. *Les saisons parfaites* est certainement un suspense, mais un suspense psychologique.

Installer une source de danger extérieure devient une échappatoire, une solution plus rapide et plus facile. Lorsque les requins ou les piranhas attaquent, lorsque les

¹ Rappelons que l'identification varie selon les niveaux : suspense négatif, primaire, classique et identifiant.

zombies envahissent la terre, la source du danger se concrétise et la plupart du temps, la tension narrative entière repose sur cet unique élément.

Le parti pris des *Saisons parfaites* était justement d'éviter ces pièges du spectaculaire et de ces grandioses conflits extérieurs afin de travailler une narration à la fois intérieure et surprenante.

Il eût été plus simple d'attribuer à Jacques le rôle du protagoniste auquel le spectateur s'identifie. Antoine aurait représenté une menace pour Jacques : menace physique et morale. Antoine devient le danger et le spectateur craint pour Jacques. Toutefois, une tentative d'écrire *Les saisons parfaites* à partir de ce point de vue s'est rapidement transformée en échec. Cette version n'a même jamais été achevée tellement la focalisation sur Jacques en tant que protagoniste affaiblissait la trame narrative.

L'identification avec Jacques n'était donc pas plus facile, tandis qu'Antoine représente un personnage beaucoup plus riche et complexe et directement en conflit avec son entourage et avec la réalité.

Malgré la difficulté à concrétiser le conflit intérieur qui ronge Antoine, n'oublions pas que *Les saisons parfaites*, c'est avant tout une histoire que l'on raconte. Et cette histoire, celle d'Antoine, possède une profondeur et un intérêt que celle de Jacques n'a pas.

Conclusion

Tandis que le premier chapitre de ce travail cherchait à définir et comprendre la tension narrative et son fonctionnement, le deuxième chapitre tentait de tracer les limites d'un genre, limites qui, encore maintenant, ne se dessinent pas tout à fait clairement. Néanmoins, le suspense possède sa structure dramatique et ses récurrences esthétiques et thématiques.

Ces éléments suffisent-ils à considérer le suspense comme un genre à part entière, à l'instar de la science-fiction, du western ou de la comédie?

L'opacité du futur (Sternberg 1992, p. 531) évoque les mots de Pascal Bonitzer : « Les personnages d'une histoire ont toujours les yeux bandés » (1990, p. 125). Ce concept, cette aveugle progression des personnages, représente-t-il une notion foncièrement tensive?

Nommons deux films qui cristallisent ce concept : *The Mist* (Frank Darabont, 2007) et *Pitch Black* (David Twohy, 2000).

Dans le premier film, un large groupe de concitoyens s'enferme dans un supermarché afin d'échapper à une épaisse brume peuplée de monstres meurtriers. Celui qui ose s'aventurer dans l'infâme brume périt dans d'affreuses douleurs.

Le deuxième film relate l'histoire de Riddick et d'un petit groupe de survivants. Après l'écrasement de leur vaisseau spatial, les personnages doivent affronter une horde de bestioles méchantes qui, heureusement, ne supporte pas la lumière du jour. Malheureusement, une interminable éclipse plonge la planète dans une noirceur totale.

Dans les deux films, nous savons, grâce à divers indices, qu'un danger menace les personnages, mais nous ignorons la nature, la force et la portée de ce danger. Dans les deux films, les personnages doivent affronter ce danger inconnu et dans les deux films, ils périssent les uns après les autres. La menace se rapproche physiquement des personnages. Ils doivent se dépêcher. Dans cette situation narrative incertaine, la relation de l'espace avec le temps canalise la tension vers un point culminant.

L'histoire évolue. Le temps progresse. Nous vivons avec le nez dans notre propre ignorance. Notre ignorance embrasse l'ignorance du personnage.

L'aliénation de l'individu qui procède par l'ignorance du futur constitue la pierre angulaire de la tension narrative. Rarement nous demandons-nous qui sera le prochain à franchir cette porte? Qui sera au bout de la ligne lorsque sonnera le téléphone? Nul besoin de se préoccuper de ces questions puisqu'aucun enjeu réellement important ne relie notre vie à ces interrogations. Par contre, imaginez le soldat qui tient un poste avancé, seul, en pleine nuit. Qui sera le prochain à franchir cette porte? Cette question lui donne probablement des palpitations. Imaginez maintenant sa mère, la mère de ce soldat, chez elle, qui ne vit que pour le jour où son fils unique va revenir au pays. Qui sera au bout de la ligne lorsque sonnera le téléphone? Cette question lui donne probablement la nausée.

Donc, pourquoi les définitions génériques de *The Mist* et de *Pitch Black* placent-elles ces films dans le monde de la science-fiction et même de l'horreur? Pourtant, la tension est palpable du début à la fin. Les deux films mettent en scène avec succès les principaux outils et mécanismes tensifs, mais ce ne sont pas des suspenses. Dans la plupart des regroupements catégoriques, ce ne sont pas des suspenses. Nous pensons le contraire.

Étudier le suspense revient, au fond, à étudier le film dans sa forme classique. La structure en trois actes et la courbe dramatique, par exemple, occupent une place de première importance lorsque vient le temps de former un récit tensif. Les dialogues aident également à soutenir la tension.

N'oublions pas le rôle crucial que joue le spectateur. Ses craintes et ses appréhensions, utilisées intelligemment, deviennent des outils essentiels. Il importe de le captiver, de cultiver son attention et de stimuler son imagination. Si le spectateur ne nous écoute plus, il ne sert à rien de raconter son histoire¹.

¹ Je paraphrase Jean-Claude Carrière (1990, p. 29-30).

Scénario : *Les saisons parfaites*

1. QUARTIER RÉSIDENTIEL - EXT. SOIR

Dans une large rue résidentielle calme, de grandes maisons à étages se détachent les unes des autres.

Une VIEILLE DAME, bourgeoise de première qualité, promène son petit toutou. Ils passent près d'une voiture garée sur l'accotement.

2. VOITURE D'ANTOINE - INT. SOIR

La silhouette d'un HOMME se dessine à l'intérieur de la voiture -- une silhouette immobile.

EXT.

La vieille dame se penche un peu pour regarder dans la voiture, puisqu'elle a cru voir --

Une silhouette.

INT.

Le visage de l'homme s'illumine soudain; l'homme s'allume une cigarette et regarde, surpris, la vieille dame.

EXT.

La vieille dame sursaute et s'éloigne d'un petit pas pressé.

INT.

L'homme regarde la vieille dame s'éloigner.

D'une main tremblante, il fume sa cigarette sans réussir à se calmer.

Il guette, de l'autre côté de la rue, une grande maison aux lumières éteintes.

Le cadran de la voiture affiche -- 19 h 05.

Il cherche de la main près de son siège.

Finalement, il allume la lumière de l'habitacle et nous découvrons --

ANTOINE (30-35 ans) : traits creusés, yeux cernés, mal rasé, cheveux en bataille.

Il prend son café Tim Hortons et ouvre le couvercle.

Il souffle pour le refroidir. Puis, il éteint la lumière de l'habitacle.

3. QUARTIER RÉSIDENTIEL - EXT. SOIR

La rue... déserte... parsemée de lampadaires.

Des lampadaires qui scintillent faiblement.

Une voiture glisse dans la rue. Elle dépasse celle d'Antoine et bientôt disparaît complètement.

4. VOITURE D'ANTOINE - INT. SOIR

Antoine, qui s'était dissimulé dans l'ombre, se redresse, visiblement déçu.

Il avale la dernière gorgée de son café et s'allume une cigarette.

Il fume, et de l'autre main, masse ses tempes.

5. QUARTIER RÉSIDENTIEL - EXT. SOIR

Lentement, une voiture tourne le coin de la rue.

Elle s'approche de celle d'Antoine, mais la dépasse.

6. VOITURE D'ANTOINE - INT. SOIR

Antoine se réveille en sursaut. Il regarde autour de lui puisque, comme un homme qui s'est involontairement endormi, il cherche ses repères.

Il passe une main sur ses yeux, sur son visage. Ses sens reviennent progressivement.

Un temps.

Antoine ne bouge plus.

Il secoue la tête, soupire, masse ses tempes.

Un petit objet, posé sur le tableau de bord, attire son attention -- une bague de fiançailles pour femme.

Le cadran affiche -- 21 h 15.

7. APPARTEMENT D'ANTOINE - INT. JOUR

Antoine entre et ouvre la lumière du couloir --

Antoine : frais et dispos, bien coiffé et rasé.

ANTOINE

Chérie?

Un temps. Aucune réponse. Antoine fronce les sourcils.

Il retire ses chaussures et s'enfonce dans le couloir.

ANTOINE

Chérie?... Jeanne?... Jeanne?

Silence.

8. VOITURE D'ANTOINE - INT. SOIR

Antoine, immobile, fixe la bague. Les phares d'une voiture se reflètent dans son rétroviseur central.

Antoine se cache.

9. QUARTIER RÉSIDENTIEL - EXT. SOIR

La voiture ralentit et se gare dans la cour de la maison -- la maison que surveille Antoine. De la voiture sortent UN HOMME et UNE FEMME.

L'HOMME se retourne et aperçoit, de l'autre côté de la rue, la voiture d'Antoine --

Vide.

L'HOMME s'étonne une seconde et avance même de quelques pas, révélant son visage à la lumière --

JACQUES (40-45 ans) : propre sur lui et vêtu avec goût.

Finalement, Jacques rejoint la FEMME qui gravit déjà les marches du perron.

10. VOITURE D'ANTOINE - INT. SOIR

Antoine se redresse doucement.

Il ouvre le coffre à gants. Apparaît un petit étui rectangulaire noir.

Antoine prend le contenu de l'étui : objet métallique qui tient dans la paume de la main.

11. APPARTEMENT D'ANTOINE - CHAMBRE - INT. JOUR

Une chambre vide.

Sur la commode, Antoine trouve la bague et, tout près, un bout de papier. Il prend le papier et lit :

ANTOINE

Adieu.

Antoine, troublé, s'assoit sur le lit, et observe la bague dans la paume de sa main.

Dans l'autre main, Antoine tient son téléphone cellulaire. Il descend la liste de contact et sélectionne « Jeanne ».

Sur l'écran du téléphone apparaît son visage --

JEANNE (25-30 ans) : radieuse, souriante, un visage angélique.

Sonneries.

ANTOINE

Jeanne?

JEANNE

hors-champ

Qu'est-ce que tu veux?

ANTOINE

T'es où?

JEANNE

hors-champ

Je suis où? Je suis partie.

ANTOINE

Quoi?

Jeanne inspire.

JEANNE

hors-champ

J'ai quelqu'un dans ma vie.
C'est pas toi. Ma vie est plus
avec toi.

Antoine déglutit pour ravalier un sanglot. Il regarde la
bague dans sa main.

Derrière lui, un cadran affiche 16 h 05.

Le 5 devient un 6.

12. VOITURE D'ANTOINE - INT. SOIR

Le cadran affiche 21 h 35.

De la main d'Antoine jaillit une lame. CLIC. L'objet
qu'il tient est un couteau à cran d'arrêt.

Antoine ouvre la main et observe l'arme.

13. MAISON DE JACQUES - EXT. SOIR

Les fenêtres de la maison s'illuminent progressivement.

La silhouette de la FEMME passe de l'autre côté de la baie vitrée du rez-de-chaussée.

14. VOITURE D'ANTOINE - INT. SOIR

Il replie la lame et enfonce l'objet dans la poche de son veston.

Il ouvre la portière. La lumière envahit l'habitacle.

Antoine s'immobilise soudain dans son mouvement --

La sonnerie du cellulaire d'Antoine retentit.

Antoine regarde l'écran. Une photographie apparaît --

JEANNE.

ANTOINE

Jeanne?

JEANNE

hors-champ

Arrête de me harceler! Ça suffit, Antoine!

Antoine réagit : il cherche à se dissimuler dans l'ombre.

ANTOINE

Mais... Jeanne... Faut qu'on parle.

JEANNE

hors-champ

Fallait parler quand c'était le temps.

La ligne coupe.

ANTOINE

Jeanne! JEANNE!

Antoine se précipite hors de sa voiture.

EXT.

Antoine, au beau milieu de la rue, lance son téléphone vers la maison de Jacques.

ANTOINE
Va chier! VA CHIER!

15. MAISON DE JACQUES - EXT. SOIR

Antoine fouille dans les buissons au pied de la maison.

Il trouve son téléphone cellulaire et se redresse.

Antoine est alors sous une fenêtre. Il se hisse pour voir à l'intérieur.

16. MAISON DE JACQUES - SALON - INT. SOIR

La FEMME, de dos, et Jacques s'enlacent tendrement.

Ils s'embrassent et s'éloignent.

La FEMME se retourne et nous découvrons --

JEANNE telle qu'elle est apparue sur la photographie.

EXT.

Antoine les suit du regard.

ANTOINE
Non... Jeanne... fais pas ça!

INT.

Ils quittent la pièce, se dirigent vers le couloir et montent l'escalier.

EXT.

Antoine s'éloigne de la fenêtre du rez-de-chaussée et lève les yeux. À l'étage, une lumière apparaît.

Jacques, la chemise déboutonnée, s'approche de la fenêtre.

Jeanne, en sous-vêtements affriolants, se place derrière Jacques et glisse ses mains sur le torse de l'homme.

Jacques sourit et ferme le rideau.

17. VOITURE D'ANTOINE - INT. SOIR

Le cadran affiche 22 h 25.

Antoine ouvre son téléphone cellulaire et, dans sa liste de contacts, sélectionne « Jeanne ».

Sonneries.

ANTOINE
Réponds... Réponds!... RÉPONDS!
RÉPONDS, SALOPE!

Un temps.

Aucune réponse. Comme toujours.

Antoine regarde l'écran. Immédiatement au-dessus du nom de « Jeanne », le nom de « Jacques ».

Le curseur monte d'un cran.

Antoine appuie et porte le téléphone à son oreille.

Sonneries.

Sonneries suivies enfin d'un déclic.

JACQUES
hors-champ
Allo?

ANTOINE
Je veux parler à Jeanne.

Un temps.

JACQUES
hors-champ
Antoine? (*Silence.*) Ça va?

Un temps.

ANTOINE
Ta gueule! Passe-moi ma femme!

JACQUES
hors-champ
Ta femme? Calme-toi. Ta femme
est pas ici.

ANTOINE
Là, tu vas arrêter de me
niaiser, mon sacrement.

JACQUES
hors-champ
J'te niaise pas, Antoine.
Jeanne est pas ici.

Un temps.

ANTOINE
Tu mens.

JACQUES
hors-champ
Comment ça je... comment veux-tu
qu...

Antoine raccroche.

18. MAISON DE JACQUES - COUR AVANT - EXT. SOIR

Traversant la rue, Antoine, d'un coup de poignet, dégaine sa lame de couteau et la replie ensuite.

Il répète le mouvement à plusieurs reprises.

Il traverse la cour de la maison, gravit les marches du perron et cogne trois coups à la porte. Il enfonce le couteau dans la poche de son veston.

Un temps.

Antoine cogne plus fort.

Un temps.

La porte s'ouvre sur Jacques, surpris.

Jacques ne bouge pas. Antoine non plus.

JACQUES

Qu'est-ce tu veux, Antoine?
Pourquoi tu vas pas te coucher?

ANTOINE

J'ai pas sommeil. Je veux voir
Jeanne.

Antoine plonge la main dans la poche de son veston.

JACQUES

Tu fais-tu exprès?

Antoine sourit.

Jacques s'apprête à refermer, mais d'un geste brusque, Antoine bloque la porte avec son pied.

ANTOINE

Laisse-moi entrer.

Jacques essaie de fermer, mais Antoine insiste.

La porte reste ouverte.

ANTOINE

Ça change quoi si est pas là?

Un temps.

JACQUES

Est pas là. Osti, Antoine,
t'es-tu sourd?

ANTOINE

T'étais avec qui?

Jacques ouvre plus grand, mais place son imposante carrure - bien plus que celle d'Antoine - dans l'embrasure de la porte. Antoine recule d'un pas, mais lève ses bras à l'horizontale.

Les deux hommes. Face à face. Immobiles.

JACQUES

Avec ma femme.

ANTOINE

Ta femme?

Antoine baisse lentement les bras. Jacques soupire.

Antoine sourit et enfonce la main dans la poche de son veston.

JACQUES

Tu me niaises-tu?

Antoine extirpe de sa poche un objet.

INSERT : Dans sa liste de contacts, Antoine sélectionne « Jacques ».

La sonnerie du téléphone retentit de l'intérieur de la maison.

Jacques sursaute et se retourne pour jeter un coup d'œil.

Sonnerie.

Inquiet, il revient à Antoine qui, téléphone à l'oreille, attend, planté devant lui, un sourire narquois - plutôt une grimace - lui barrant le visage.

Sonnerie. Jacques se retourne pour entrer, mais Antoine le retient par le bras.

ANTOINE

Tu restes là.

Sonnerie.

ANTOINE

Jeanne?... Jeanne?

JACQUES

Raccroche.

Un temps.

ANTOINE

au téléphone

Jeanne! Quoi?... Arrête ça... ça suffit, là, Jeanne, je t'ai reconnue.

D'un geste rapide de la main, Jacques vole le téléphone à Antoine et le jette dans la rue.

JACQUES

Maintenant, Antoine, ça suffit. Tu vas me faire le plaisir de sacrer ton camp.

Bras tendu au-devant de lui, Jacques avance sur Antoine.

Antoine recule et dégringole les marches du perron. Il tombe dans la cour.

La porte claque et le verrou retentit.

Jacques n'est plus là.

Un nain de jardin dévisage Antoine.

Antoine, désespéré, fixe le nain et lève les yeux sur la porte close.

Antoine se redresse.

La rage monte en lui, l'envahit en entier. La rage et l'impuissance.

Antoine ne bouge plus. À peine respire-t-il.

Il prend le nain, gravit les marches du perron et le lance contre la porte.

La vitre éclate.

Antoine déverrouille, ouvre la porte et entre.

19. MAISON DE JACQUES - VESTIBULE/COULOIR - INT. SOIR

Antoine, étonné, tombe face à face avec --

NATHALIE : une belle femme, élégante et fière. Les traits de son visage sont durs. Son âge (40-45 ans) s'approche plus de celui de Jacques que de celui d'Antoine.

ANTOINE

Na... Nathalie? Mais qu'est-ce tu fais ici?

Nathalie soupire.

Tout près derrière elle se dresse l'impressionnante silhouette de Jacques.

NATHALIE

Qu'est-ce que je fais ici?
Qu'est-ce que je fais ici?

ANTOINE

Qu'est-ce que...

NATHALIE

J'habite ici!

ANTOINE

Jeanne est où?

Nathalie avance d'un pas. Elle place sur le bras d'Antoine une main maternelle.

NATHALIE

Pourquoi tu veux retrouver
Jeanne? Pourquoi maintenant?

Antoine, la main dans la poche de son veston, lève sur
Nathalie des yeux confus.

ANTOINE

Elle m'a quitté. Elle était
déjà partie quand je suis
rentré...

Nathalie place sa deuxième main sur le bras d'Antoine,
dans l'espoir incertain de lui offrir un mince réconfort.

NATHALIE

Antoine... Antoine...

Antoine fuit le regard de Nathalie.

NATHALIE

Jeanne t'as quitté...?

ANTOINE

Oui... oui...

NATHALIE

Mais... Antoine... Antoine?

Nathalie réussit enfin à accrocher le regard d'Antoine.

NATHALIE

Ça fait un an, Antoine. Ça fait
un an que Jeanne t'as quitté.

Antoine écarquille les yeux. Il secoue la tête en signe
de négation. Il bascule légèrement vers l'arrière et ses
yeux oscillent dans toutes les directions.

Un temps. Antoine est tétanisé.

Il revient à lui.

ANTOINE

Non...

Antoine agrippe l'épaule de Nathalie.

ANTOINE

NON! Non. Tu mens. C'est toi
Jeanne.

Jacques s'interpose entre Nathalie et Antoine.

CLIC.

Antoine frappe de son poing armé et atteint Jacques dans le ventre.

Jacques ouvre grand les yeux qui roulent avant de se poser sur Antoine.

Antoine retire le couteau du ventre de Jacques.

Jacques tombe à genoux.

NATHALIE

dans un souffle

Jacques... non... Jacques...

Nathalie se précipite vers lui.

Antoine contemple, confus, la lame ensanglantée de son arme.

Effrayé, il recule de quelques pas.

Nathalie s'occupe de Jacques, étendu au sol.

Antoine essaie de la relever. Nathalie résiste, mais Antoine réussit.

Antoine embrasse Nathalie. Il ferme les yeux. Nathalie n'ose pas trop se débattre, sachant qu'Antoine tient toujours le couteau.

Antoine ouvre les yeux et voit -- JEANNE.

ANTOINE

Jeanne... je savais... je savais...

Antoine embrasse Jeanne.

Il frappe. Il frappe Jeanne d'un coup de couteau dans le ventre.

ANTOINE

Je t'aime.

Antoine frappe. Il frappe.

NATHALIE... les yeux grands ouverts... la douleur qui l'envahit...

Antoine l'embrasse. Elle vacille.

20. VOITURE D'ANTOINE - INT. SOIR

Dans la main ouverte et ensanglantée d'Antoine, la bague.

21. MAISON DE JACQUES - COULOIR - INT. SOIR

Antoine, son front contre celui de NATHALIE, allonge la femme sur le sol, près du corps inerte de Jacques.

Antoine, sur les genoux, les mains dans les cheveux, le couteau dans la main, le sang sur la lame.

Antoine éclate en sanglots.

22. VOITURE D'ANTOINE - INT. SOIR

Antoine ouvre la fenêtre de sa portière.

Il regarde une dernière fois la bague dans sa main ouverte.

Il jette la bague par la fenêtre.

FIN.

Annexes : Versions antérieures**Annexe I : *Les étapes du bonheur***

(20 août 2011)

1. QUARTIER RÉSIDENTIEL - RUE - EXT./INT. SOIR

Des maisons cossues bordent une large rue. Une DAME d'une cinquantaine d'années promène son chien. Le chien flaire le pneu d'une belle voiture, rouge écarlate, modèle de l'année, garée sur l'accotement.

Ils s'éloignent.

À l'intérieur de la voiture, un homme se redresse, lentement : ANTOINE (30-35 ans).

2. INT. VOITURE D'ANTOINE

Ses yeux sont cernés, rouges.

Il avale une gorgée de rhum. Il jette des regards autour de lui. La dame et son chien ne sont plus là. Il avale une gorgée de rhum.

Ses yeux sont lointains, absents.

Il avale une gorgée de rhum, s'étouffe, tousse, racle sa gorge.

Il en avale une deuxième, grogne, s'étouffe presque et dépose la bouteille sur le siège passager.

Près de la bouteille, un pistolet six coups.

Antoine observe l'arme. Sur l'arme, noire, immobile, inerte, Antoine pose sa main. Il inspire profondément.

Il prend l'arme et la retourne et la retourne.

Il ouvre le barillet et essaie d'y insérer une première balle. Sa main tremble trop. Il inspire profondément, relâche son souffle, avale une gorgée de rhum.

Il insère la balle.

Antoine observe l'arme, il fait tourner le barillet entre ses doigts, il regarde autour de lui.

Personne dans la rue.

Antoine referme le barillet et contemple l'arme.

Il ne bouge plus.

3. APPARTEMENT D'ANTOINE - INT. SOIR

Antoine ne bouge pas.

JEANNE BERNIER (35 ans), valise à la main, se dirige vers la porte.

Antoine n'essaie pas de l'empêcher de sortir.

JEANNE

T'es une merde...

Antoine ne comprend pas. Il cherche ses mots, mais Jeanne franchit déjà le seuil.

Elle se retourne. La tristesse remplace la colère du début.

JEANNE

Mais t'es tellement con...
pourquoi t'as fait ça?

Antoine ne comprend pas. Il s'apprête à parler, mais s'interrompt.

Un temps.

Il réalise son erreur. La colère de Jeanne revient. Elle sort une clé de sa poche. Elle dépose la clé avec fracas sur le coin d'un meuble.

ANTOINE

Jeanne... Qui t'as dis ça? C'est
ridicu...

JEANNE

Non! Ta gueule... j'veux pas tes excuses. Tes explications...
(Elle murmure, triste, la voix brisée.) j'veux pu rien...
 oublie-moi...

ANTOINE

Jeanne, attends...

JEANNE

en colère

Parle-moé pu... parle-moé pu...
 appelle-moé pas... écris-moé
 pas... disparaïs...

Antoine fait un pas vers elle. Il s'apprête à parler.
 Elle le gifle.

RETOUR À :

4. VOITURE D'ANTOINE - SOIR

Le pistolet, barillet ouvert, dans la main d'Antoine.

Ses mains tremblent.

Il insère une deuxième balle.

De l'autre côté de la rue, dans une grande maison cossue,
 une fenêtre s'allume.

Une silhouette passe devant la fenêtre. Une silhouette
 féminine.

La main d'Antoine se referme sur la crosse de l'arme
 jusqu'à ce que le sang ne circule plus, jusqu'à ce qu'il
 tremble.

5. INDUSTRIES JACQUES LEBLANC - BUREAU DU PATRON - INT. JOUR

Antoine est assis, immobile. De l'autre côté d'un bureau,
 JACQUES LEBLANC (40 ans), mains croisées sous le menton,
 regarde Antoine avec un air paternel.

Les vêtements de travail que porte Antoine sont propres, sans nécessairement faire trop distingués.

JACQUES

Ça fait plusieurs années, non?

Antoine lève les sourcils, écarquille les yeux.

JACQUES

Qu'on se connaît.

Antoine, incertain, hoche la tête.

JACQUES

J'ai beaucoup réfléchi,
Antoine.

Un temps. Antoine attend la suite.

JACQUES

Le mieux, autant pour toi que
pour moi, c'est que tu
démissionnes.

Un temps. Antoine reste assis en silence, surpris par la nouvelle. La surprise s'efface. Antoine se résigne à l'idée.

JACQUES

Comme ça, pas besoin de dire
que... que t'as... enfin... tu dis ce
que tu veux... c'est mieux comme
ça. Tu comprends?

ANTOINE

C'est mieux...? Pour qui?

Jacques se penche vers Antoine comme pour donner plus de poids à sa réponse.

JACQUES

Pour tout le monde.

ANTOINE

Y'est beau le monde.

Jacques pose une main sur la poignée de porte. Antoine se lève et se dirige vers la sortie.

Jacques ouvre la porte et tend la main vers Antoine.

ANTOINE

Mes amitiés à ta femme... et à la mienne.

Antoine franchit le seuil et Jacques reste planté là, main tendue.

JACQUES

Les clés, Antoine.

RETOUR À :

6. VOITURE D'ANTOINE - SOIR

Antoine insère une troisième balle dans le barillet.

Il regarde vers la maison.

7. STATIONNEMENT - FACE AU GYM - EXT. JOUR

Nathalie, près de la portière, regarde Antoine, devant la voiture. Antoine ne bouge pas.

Elle soupire.

NATHALIE

Je sais pas, Antoine.

ANTOINE

Tu vas lui parler?

NATHALIE

Lui dire quoi?

ANTOINE

J'ai beaucoup réfléchi.
Présente-lui mes excuses.

Nathalie insère la clé dans la serrure.

NATHALIE

Mais... ça changera rien. Tu réalises ce que tu as fait? (*Un temps.*) Laisse tomber, Antoine, c'est fini.

Nathalie déverrouille et ouvre la portière.

NATHALIE

Tu devrais démissionner.

Un temps.

ANTOINE

Je parlais de Jeanne.

NATHALIE

Je sais.

Elle s'installe derrière le volant et démarre.

Antoine approche de la portière et lui présente une clé. Nathalie descend la vitre.

NATHALIE

C'est quoi ce truc encore?

ANTOINE

C'est à Jeanne. Tu peux lui redonner?

NATHALIE

Bon! *Ça suffit*, Antoine. Dégage!

Antoine regarde la voiture s'éloigner.

RETOUR À :

8. VOITURE D'ANTOINE

Antoine regarde son arme et insère dans le barillet une quatrième balle.

Antoine s'allume une cigarette et tandis qu'il la fume, il tourne et retourne l'arme, boit du rhum.

Il démarre la voiture, hésite, éteint le moteur.

Il sort de la voiture, referme la portière, trébuche et tombe sur le gazon.

Il se retourne et reste là, étendu sur le dos, à finir sa cigarette, à contempler la lune.

Il fouille ses poches, trouve son cellulaire, écrit un message texte : « je t'aime » et il envoie le message à Jeanne.

Il pointe le bras et le poing vers la lune. Il mime un coup de feu.

ANTOINE

mime le bruit

Pourhhh...

Antoine se relève tant bien que mal.

Il tâte ses poches. Rien. Il regarde à l'intérieur de la voiture. Son arme est sur le banc.

Il tente d'ouvrir la porte. Verrouillée.

Il tâte ses poches. Rien. Il soupire de rage.

Il cherche dans la cour, trouve un nain de jardin et revient près du véhicule.

Il lève le nain pour lui donner un élan, mais se résigne.

Un temps. Antoine contourne son véhicule et s'arrête près de la portière arrière, côté passager.

Il lève le nain et fracasse la vitre. Le nain roule dans la voiture.

Antoine déverrouille la portière avant, l'ouvre et prend l'arme qu'il empoche dans son veston. Il ne bouge plus. Hésite-t-il?

9. MAISON DE JACQUES LEBLANC - CUISINE - INT. SOIR

Les trois convives (Jeanne, Nathalie et Jacques) s'apprêtent à manger.

Jeanne dépose les assiettes. Jacques ouvre une bouteille de vin. Nathalie termine les derniers préparatifs du repas.

Quatre coups, espacés, retentissent : on cogne à la porte, mais du poing, semble-t-il.

Les trois convives s'immobilisent et se regardent.

JACQUES

Tu attends quelqu'un, chérie?

NATHALIE

Non. Toi?

Jacques secoue la tête. Un temps. Ils tournent leur regard vers Jeanne.

Jeanne s'éclipse à l'étage et Jacques se dirige vers l'entrée.

10. MAISON DE JACQUES - VESTIBULE ET COULOIR - INT. SOIR

La porte s'ouvre sur : Antoine. À la lumière artificielle de la maison, il semble encore plus mal en point.

JACQUES

Antoine? Tu fais quoi ici?

Antoine hésite à répondre. Sa motivation fond à la vue de Jacques.

JACQUES

Ça va?

Antoine hoche la tête.

JACQUES

On dirait pas.

ANTOINE

On peut parler?

Jacques ne répond pas. Un étourdissement saisit Antoine qui s'effondre. Jacques le rattrape et l'aide à entrer.

Jacques installe Antoine sur un banc dans l'entrée.

JACQUES

On allait souper. T'as mangé?

ANTOINE

Je m'en vais.

Antoine se lève et se dirige vers la porte, mais Jacques l'attrape par le bras pour le retenir.

La main de Jacques se referme sur le bras d'Antoine.

JACQUES

Non. Reste.

ANTOINE

Je veux pas déranger.

JACQUES

Tu déranges pas. (*Un temps.*) Tu voulais me parler?

Jacques aide Antoine à retirer son veston, au grand dam de ce dernier, le revolver étant toujours dans la poche.

Jacques accroche le veston dans le vestibule. Un temps. Jacques ne bouge pas. Antoine non plus.

11. MAISON DE JACQUES - SALLE À MANGER - INT. SOIR

Dans la salle à manger, Antoine voit les trois assiettes sur la table. Étonnement. Nathalie se contente de lui sourire. Ou plutôt d'imiter un sourire.

Elle s'assoit. Antoine aussi. Jacques retourne vers la cuisine.

Nathalie avale d'un trait son verre de vin et le remplit aussitôt.

NATHALIE

agressive,

Un verre, Antoine? Ou deux? Ou trois? Ou quatre?

ANTOINE

Un seul. Ça suffit.

Nathalie verse un verre de vin à Antoine.

ANTOINE

Je pense pas rester longtemps.

Antoine avale son verre de vin d'un trait. Réaction d'Antoine au vin. Hoquet. Malaise.

12. SALLE DE BAINS

Antoine vomit dans la toilette.

Il se retourne et reste un temps sur le sol.

13. COULOIR

Antoine longe le couloir.

Dans l'entrée, son veston suspendu.

Antoine ne bouge plus. Il regarde son veston - horrifié - et en approche tranquillement.

14. SALLE À MANGER

NATHALIE

Pourquoi tu l'as invité?

Jacques dépose son verre.

JACQUES

Il va pas bien.

NATHALIE

T'es obligé d'être gentil avec?
Tu réalises ce qu'il a fait à
Jeanne.

JACQUES

Tu penses que je sais pas.
J'aurais jamais dû t'en parler.

NATHALIE

Arrête bordel! Il est trop
tard.Nathalie avale son verre d'un trait, le re-remplit,
reprend aussitôt une gorgée.Elle remplit jusqu'au bord le verre de Jacques, qui était
déjà à moitié plein.Étonnement de Jacques. Nathalie se contente de sourire.
Même faux sourire que précédemment.

Antoine entre dans la pièce et s'assoit.

Nathalie avale d'un trait son verre de vin.

NATHALIE

Alors, Antoine, t'as perdu ta
femme et ton emploi... la même
semaine?

Nathalie éclate de rire. Elle remplit son verre.

NATHALIE

Mais tu fais comment? T'es con
ou quoi?

Antoine prend la bouteille et se verse un verre. Il avale
une gorgée. Il racle sa gorge.

Antoine s'allume une cigarette. Jacques se lève et quitte
la pièce.

ANTOINE

dépité,

Je... sais pas. Je suis
malchanceux, je dirais.

NATHALIE

Malchanceux? MALCHANCEUX? Ça
t'apprendra à ouvrir ta
braguette, connard... connaaaard.

Jacques revient avec un cendrier.

JACQUES

Chérie... va don' te coucher.

NATHALIE

Quoi? Chérie? Quoi? Tu crois
être mieux, toi? Avec ton
costard... ton *beau* costard, ta
belle gueule et ta *belle*... bite...
molle... Ha!

La dernière remarque jette un froid sur la tablée.
Antoine soupire. Il affiche certains signes de nervosité.
Il croise ses bras comme pour se contenir.

Antoine plonge la main dans la poche de son pantalon.

NATHALIE

Tu bois pas ton verre, *chéri*?

Nathalie remplit le sien et le vide d'un trait.

NATHALIE

Tu vois, Antoine, mon mari préfère son travail à sa femme. Il u-utilise le travail comme un p-pré-té-texte pour fuir les dures réalités de la vie d-de c-couple. Tu vois, Antoine, mon mari... est... a t-toujours été... et restera un lâche!

Antoine racle sa gorge. Il fume et boit compulsivement.

NATHALIE

Et toi, Antoine, t'es un lâche, toi aussi, Antoine?

Antoine rigole. Il étire ses muscles.

NATHALIE

Alors, Antoine?

Jacques se lève et invite Nathalie à se lever. Nathalie le repousse.

NATHALIE

T'es un lâche? Ou pas?

ANTOINE

Et toi, Nathalie, c'est quoi ton problème? T'as un mari... une famille... c'est quoi... (*Un temps.*) C'est quoi ton osti de problème?

Antoine se tourne vers Jacques.

ANTOINE

T'es pas heureux? Vous êtes pas heureux ensemble? T'as toute, Jacques! Une femme, une job qui paye. Tu veux quoi? T'as déjà toute. Y me reste pu rien, moi. Tu m'as pris la dernière affaire qui me restait, sacrement! J'ai quoi moi? Hen? T'es chanceux osti... la marde au

cul pis tu le sais pas! T'as
déjà toute... **VOUS AVEZ TOUTE!**
TOUTE!

Antoine est debout. Il crie, frappe sur la table. Son visage est rouge, couvert de sueur et de larmes. Un mélange de haine, de jalousie et de tristesse semble l'animer.

Stupéfaits, Nathalie et Jacques demeurent assis.

ANTOINE

Je suis pas un lâche.

Antoine inspire profondément. Il plonge la main dans sa poche et sort le pistolet.

JACQUES

Antoine?

Antoine lève l'arme et la pointe en direction du couple.

Jacques se place devant Nathalie.

JACQUES

Pourquoi tu fais ça, Antoine?
Parle-moi.

La main d'Antoine tremble.

ANTOINE

Je suis pas un lâche, Jacques.

Lorsqu'il relève les yeux, Jacques approche.

ANTOINE

Approche pas.

Jacques avance d'un pas.

JACQUES

Antoine.

Nathalie ne bouge plus.

Jacques ne bouge plus.

Antoine tremble, mais tient l'arme pointée vers le couple.

Une sonnerie retentit. Jacques et Nathalie sursautent. Antoine titube et regarde son cellulaire.

INSERT : 1 nouveau message - De : Jeanne - « Je t'aime aussi, mais réveille, Antoine, réveille. Rentre chez toi. »

RETOUR À :

15. VOITURE D'ANTOINE

Antoine ne bouge pas.

Un temps.

Il avale une gorgée de rhum. Il tremble.

Dans la rue passent la dame et son chien.

Le cri aigu d'une sirène de police émerge dans le silence nocturne.

FIN.

Annexe II : *La petite frappe*

(29 juillet 2011)

NOIR. Apparaît le titre, suivi d'un sous-titre :

la petite frappe

Les personnages présentés dans ce film

vont tous mourir.

1. RUELE EXT. JOUR

Un HOMME à chapeau pénètre dans une cour arrière en sautant par-dessus une clôture grillagée. Il approche d'une porte et cogne trois coups. On ouvre.

L'HOMME

C'est toi Mario?

MARIO

Elle veut quoi, la petite frappe?

L'HOMME

D'la part de Paco.

MARIO

Paco?

Un coup de feu retentit. Suivi rapidement d'un deuxième. Et d'un troisième.

2. SOUS-SOL - INT. SOIR

Les murs sont en pierre, le sol, en béton. Dans un coin, un large coffre.

Au centre, une table et deux chaises. Au-dessus, une lampe conique projette une lumière hésitante.

Sur la table, un cendrier propre et un vieux jeu de cartes.

L'embrasure d'une porte se dessine dans la pénombre. De l'autre côté du seuil, un vieil escalier de bois grimpe vers l'extérieur.

Les marches craquent.

ARMAND (20-25 ans), chapeau sur la tête, veston sur les épaules, se révèle à la lumière. C'est le tueur de la scène précédente.

Armand s'adosse au mur pour reprendre son souffle.

Il dépose sur la table son chapeau, sort son revolver et ouvre le barillet. Il soupire.

Il range son revolver et s'assoit. Il place son visage dans ses mains et pousse un long râle.

De la poche avant de son veston, il sort un paquet de cigarettes. Il en prend une qu'il coince entre ses lèvres. Il en reste deux.

Il range le paquet dans la même poche.

Il approche la flamme du briquet de sa cigarette, mais son geste est interrompu.

Le plafond commence à vibrer, suivent la lampe, la chaise et la table. C'est un train qui passe à proximité.

Le silence s'installe. La flamme approche du bout de la cigarette. Une marche craque. Armand s'immobilise. Une seconde marche craque.

Armand dépose cigarette et briquet et se dirige près de la porte. Il tend l'oreille. Plus rien. Armand jette un coup d'œil. Personne.

Armand retourne vers la table et s'assoit.

La silhouette d'un HOMME à chapeau se révèle à la lumière. Armand bondit, et dans son élan, dégaine son arme.

L'HOMME

Les loups...

Un temps. Armand pointe son arme sur l'homme.

ARMAND

Quoi les loups?

L'HOMME

...sont entrés...

ARMAND

Où?

L'HOMME

...dans Paris.

Armand range son arme.

HENRI

Je m'appelle Henri. Paco m'envoie. T'inquiètes.

Outre les traits plus creusés de son visage, le plaçant dans la quarantaine, Henri se distingue d'Armand par un accent français.

ARMAND

Pourquoi qu'i' peut pas venir?

HENRI

Armand, c'est ça? (*Un temps.*)
Alors, il va comment Armand?

Henri tapote paternellement le visage d'Armand et prend le paquet de cigarettes dans le veston d'Armand. Il en prend une, n'en reste qu'une autre, la coince entre ses lèvres et range le paquet dans sa poche.

Armand reprend le paquet de cigarettes et le remet dans sa poche.

Les deux hommes s'assoient. Henri dépose sur la table son chapeau.

Un temps. Long. Silencieux.

Armand reprend sa cigarette. Le briquet est sur la table.

Armand fait un geste pour prendre le briquet, mais Henri, qui l'a déjà saisi, allume sa cigarette puis le range dans la poche avant de son veston.

ARMAND

Le lighter...

HENRI

Raconte...

Un temps.

ARMAND

Raconter quoi? Le lighter.

HENRI

Comment ça s'est passé?

ARMAND

Bien.

HENRI

Bien?

ARMAND

Oui, bien, ça s'est bien passé.

HENRI

Hmm hmm.

Henri prend le paquet de cartes et le retourne entre ses doigts.

Armand jette sa cigarette sur la table, convaincu qu'il ne la fumera pas bientôt. Il s'adosse à sa chaise et soupire.

HENRI

Tu te rappelles... ce que Paco
t'avait demandé?

Henri prend le briquet dans sa poche et le pose devant
lui.

ARMAND

Trois balles dans l'corps. Une
balle dans tête. L'osti
d'lighter.

HENRI

Tu sais compter?

Expression hébétée d'Armand. Un temps.

HENRI

Oh! Dis! C'est de naissance ta
tête de con? (*Un temps.*) Tu
sais compter? Trois plus un?

ARMAND

...quatre...

HENRI

Combien de balles il te reste?

Un temps.

Armand sort son arme et ouvre son barillet : trois balles
et trois chambres vides. Armand range son arme.

ARMAND

...trois...

Henri se contente de lancer une enveloppe vers Armand.

Armand l'ouvre et y trouve une liasse de billets. Armand
les compte.

HENRI

De la part de Paco.

Armand s'immobilise. Un temps. Il recommence à compter.

HENRI
C'est quoi? Tu fais pas
confiance à Paco?

ARMAND
C'est à toé j'fais pas
confiance.

HENRI
J'ai une tête de voleur?

ARMAND
Non. (*Un temps.*) Mais t'as une
face de crosseur.

Armand a terminé de compter. Il soupire avec énergie et
coince la cigarette entre ses lèvres.

ARMAND
Manque la moitié.

Armand relève les yeux sur Henri. Les deux hommes se
dévisagent. Un temps.

HENRI
Petite frappe.

Henri lance le briquet à Armand. La flamme approche du
bout de la cigarette, mais le geste est une fois de plus
interrompu.

HENRI
Mario est vivant.

ARMAND
C't'une joke?

HENRI
Il repose gentiment à
l'hôpital.

Armand se lève d'un bond. Il en oublie son envie de
fumer. Le briquet et la cigarette restent sur la table.

ARMAND
M'a aller l'achever.

Il met son chapeau.

HENRI
Bonne chance.

ARMAND
Comment ça bonne chance?
Tcheck!

Armand exhibe son arme.

ARMAND
Boum! Boum! Boum! Dans tête!

HENRI
Mario collabore avec les
poulets. Alors les poulets
protègent Mario.

Armand soupire.

HENRI
Tu sais ce qu'on dit?

Un temps. Henri met son chapeau.

ARMAND
Chu pas dans ta yeule,
accouche.

HENRI
« T'as merdé. »

Armand sort l'arme et la pointe vers Henri.

ARMAND
L'argent.

Le plafond commence à vibrer, suivent la lampe, la chaise
et la table.

Henri se lève, ramasse sur la table le briquet et la cigarette. Il approche d'Armand, les bras levés.

HENRI

Sois poli. Range ton petit machin. Il sert à rien ici.

Henri tend la cigarette à Armand.

Armand abaisse son arme et la range et prend la cigarette qu'il coince entre ses lèvres.

Henri allume le briquet et en approche la flamme du visage d'Armand.

Henri frappe Armand d'un rapide coup de coude, puis, prenant la tête par les cheveux, lui fracasse le front sur la table.

Armand s'écroule. La cigarette et le chapeau roulent sous la table. Henri fouille Armand et prend l'arme.

HENRI

Petit con.

Armand articule tant bien que mal.

ARMAND

Ça pue. (*Un temps.*) Quand tu parles, ça pue.

HENRI

Comprends-tu, Armand, qu'on s'en fout de ta petite crise d'hormones?

ARMAND

faible,

Pa-co...

HENRI

Eh bien Paco s'en fout de toi. Ta peau est en solde, petite belette.

ARMAND

L'argent.

HENRI

Je t'encule, ma petite.

Armand sourit. Henri s'interroge sur la raison de cette joie fugace.

ARMAND

T'aimes la merde.

Un coup de feu retentit.

3. SOUS-SOL - INT. SOIR

Henri attend sur une chaise. Sur la table, son chapeau et un paquet de cigarettes, probablement celui d'Armand.

Les marches craquent. Henri se redresse. La silhouette d'un HOMME à chapeau s'impose dans l'embrasure de la porte et dans la pièce résonne sa voix.

L'HOMME

Henri.

Henri sursaute et se lève d'un bond.

L'HOMME

Te souviens-tu des consignes?
Avec précision, te souviens-tu?

HENRI

Paco?

L'HOMME

Devine.

L'homme avance dans la lumière. Paco. Henri soupire.

PACO

Bon. Ça te revient?

Un temps.

HENRI

C'était quelque chose comme...
comme : « Bute-le pas, gros
primate. »

PACO

Précisément. Des fois, Henri,
je sais plus.

HENRI

Tu sais plus quoi?

PACO

Si y'est logé nourri.

Paco se tapote la tempe du bout des doigts.

HENRI

Mais, Paco, je suis désolé. Il
voulait...

Paco gifle Henri.

PACO

Ta gueule. (*Un temps.*) Y'est
où?

Le regard de Henri s'oriente vers le coin de la pièce.
Paco se retourne : un grand coffre en bois.

Paco dépose un téléphone cellulaire sur la table.

HENRI

Mais... c'est que...

Paco gifle deux fois de suite Henri. Henri fige.

PACO

Ta gueule. Ta gueule. Écoute.
J'attends des nouvelles de
Sonny. Tu connais Sonny?

Henri s'apprête à répondre.

PACO

On s'en fout. Sonny attend des nouvelles de l'état de santé de Mario. (*Un temps.*) Tu le connaissais Mario?

Henri s'apprête à répondre.

PACO

On s'en fout. Si Mario survit à ses blessures, ça veut dire qu'Armand l'a pas tué. Donc, Armand, on s'en fout, qu'i' pourrisse. Mais si Mario crève, ça veut qu'Armand a rempli sa portion du contrat.

HENRI

Écoute, Paco...

PACO

Mais, mais, sacrement, ça te dit rien « ta gueule »? Tu comprends pas « ta gueule »? À aucun moment, ça te donne envie de farmer ta yeule? Faut ajouter s'il te plaît? Faut te supplier? Je vous en prie, monsieur Henri Du-Con, farmez votre yeule s'il vous plaît, sinon papa va être pas content.

Henri demeure perplexe un instant.

HENRI

Je pensais que tu t'en foutais d'Armand.

Un temps.

PACO

Assis-toé.

Henri hésite, mais obéit finalement. Paco prend le paquet sur la table et s'allume une cigarette.

Un temps. Paco fume. Henri se frotte les mains.

Le téléphone vibre. Henri fige.

Le téléphone vibre.

Henri tente d'attraper le téléphone, mais Paco le devance, lui assommant le front sur la table au passage.

Paco répond et écoute, puis, il range le téléphone dans sa poche.

Un temps.

PACO

J't'aimais bien, Henri, c'est
vrai.

Henri bondit et cherche l'arme dans ses poches. Paco, qui l'a dans ses mains, la pointe vers Henri.

PACO

Une dernière parole?

Henri entrouvre la bouche. Un coup de feu retentit et Henri s'effondre. Paco fait un signe de croix avec le canon de l'arme.

Paco ouvre le barillet et constate qu'il ne reste plus qu'une balle. Il sourit et se dirige vers l'escalier, éteignant la lumière derrière lui.

Le téléphone vibre. Étonné, Paco s'immobilise et regarde l'écran : Un appel de... Sonny.

PACO

Ça va?

SONNY

hors-champ

Le traître, i' crève. Mario est
mort.

PACO

...merci...

Paco regarde la liste des appels. 2 h 45 : Sonny.
2 h 43 : Armand. Paco se précipite vers le coffre et
l'ouvre : vide.

Armand surgit sur son flanc et lui assène un violent coup
de coude sur la tempe. Paco s'effondre. Armand allume la
lumière et ramasse son arme.

ARMAND

Bienvenu dans le monde des
ostis d'chiens sales, mon osti
d'chien sale.

À la lumière, une grosse tache de sang souille la chemise
d'Armand.

Paco tente de se relever tant bien que mal, mais Armand
lui envoie un coup de pied dans les côtes. Paco roule
jusqu'à la table, il attrape une chaise et y grimpe.

Armand passe près de lui et lui frappe le front contre la
table. Puis, il s'assoit de l'autre côté, face à lui.

ARMAND

Mon argent.

Le plafond commence à vibrer, suivent la lampe, la chaise
et la table.

Paco sourit.

Il enfonce rapidement sa main sous son veston.

Un coup de feu retentit. Paco s'écroule par terre. Armand
fouille les poches et y trouve une enveloppe semblable à
celle vue précédemment et des clés de voiture.

Puis, il récupère son chapeau sous la table et le porte à
sa tête.

Sur la table, il reprend son briquet et son paquet de
cigarettes, mais constatant qu'il est vide, il regarde à
nouveau au sol.

Là, il trouve sa cigarette qu'il coince entre ses lèvres.

Puis, tant bien que mal, il se dirige vers l'escalier.

4. COUR ARRIÈRE - EXT. NUIT

Armand, tenant son ventre d'une main, sort de la petite maison et se dirige vers la voiture garée à proximité.

Il s'immobilise et allume enfin sa cigarette. La première bouffée semble le ravir profondément.

Il ouvre la portière de la voiture, s'y glisse et insère la clé dans l'interrupteur.

Mais sa tête tombe sur le volant. Armand ne bouge plus, la cigarette fumante aux lèvres.

Dans la nuit, le klaxon résonne.

Un train passe à proximité. On n'entend plus le klaxon.

FIN.

Bibliographie

BARONI, Raphaël. *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*. Paris : Seuil, 2007.

BARTHES, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». Dans *Poétique du récit*. Seuil : Paris, 1977, p. 7-57.

BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley : University of California Press, 2006.

BRANIGAN, Edward Richard. *Point of view in the cinema : A theory of narration and subjectivity in classical film*. University of Wisconsin-Madison, 1979.

CARRIÈRE, Jean-Claude et Pascal Bonitzer. *Exercice du scénario*. Paris : Fondation européenne des métiers de l'image et du son, 1990.

CASETTI, Francesco. *Les théories du cinéma depuis 1945*. Paris : Nathan, 1999.

DE WIED, Minet. « The role of temporal expectancies in the production of film suspense ». Dans *Poetics*, no 23, 1994, p. 107-123.

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus : les procédés littéraires*. Paris : 10/18, 1984.

ECO, Umberto. *Lector in fabula : le rôle du lecteur*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1985.

ECO, Umberto. « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne ». Dans *Réseaux*, vol. 12, no 68, 1994, p. 9-26.

FARADJI, Helen. *Réinventer le film noir : le cinéma des frères Coen & de Quentin Tarantino*. Montréal : Le Quartanier, 2009.

FIELD, Syd. *Screenplay : The Foundations of Screenwriting*. New York : Delta, 2005.

GAUDREAU, André, et François Jost. *Le récit cinématographique*. Paris : Nathan, 1990.

GERVAIS, Bertrand. *La ligne brisée : labyrinthe, oubli & violence. Logiques de l'imaginaire tome II*. Montréal : Le Quartanier, 2008.

HIGGINS, Scott. « Suspenseful situations : melodramatic narrative and the contemporary action film ». Dans *Cinema Journal*, vol. 47, no 2, hiver 2008, p. 74-96.

MATHER, Philippe. « Science-fiction et cognition ». Dans *Cinemas*, vol. 12, no 2, hiver 2002, p. 75-88.

McKEE, Robert. *Story : Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. New York : It Books, 1997

METZ, Christian. « Images subjectives, sons subjectifs, “points de vue” ». Dans *L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1991, p. 113-133.

MIKOS, Lothar. « The experience of suspense : Between fear and pleasure. » Dans *Suspense : Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. New York : Routledge, 1996.

MOINE, Raphaëlle. *Les genres au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2005. Première édition: Nathan, 2002.

MOINE, Raphaëlle. *Remakes: les films français à Hollywood*. Paris: CNRS ÉDITIONS, 2007.

PERRON, Bernard. « Faire le tour de la question 1 ». Dans *Cinemas*, vol. 12, no 2, hiver 2002, p. 135-157.

RAYNAULD, Isabelle. « Le lecteur/spectateur du scénario ». Dans *Cinemas*, vol. 1, no 2, automne 1991, p. 27-41.

RUBIN, Martin. *Thrillers*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris : Seuil, 1989.

STERNBERG, Meir. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore et Londres : The Josh Hopkins Universtiy Press, 1978.

STERNBERG, Meir. « Telling in time (II) : Chronology, teleology, narrativity ». Dans *Poetics Today*, vol. 13, no 3, automne 1992, p. 463-541.

TRUBY, John. *L'anatomie du scénario : cinéma, littérature, séries télé*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2010.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut*. Paris : Gallimard, 1993.

WARREN, Paul. *Le secret du star-system américain : le dressage de l'œil*. Montréal : L'Hexagone, 2002.

WULFF, Hans J. « Suspense and the influence of cataphora on viewers' expectations ». Dans *Suspense : Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. New York : Routledge, 1996.

Filmographie

4th Man [De vierde man]. 1983. Paul Verhoeven. Pays-Bas.
12 Angry Men. 1957. Sydney Lumet. États-Unis.
28 Days Later... 2002. Danny Boyle. Angleterre.
28 Weeks Later. 2007. Juan Carlos Fresnadillo. Angleterre.
Adjustment Bureau. 2011. George Nolfi. États-Unis.
Alien. 1979. Ridley Scott. États-Unis.
Aliens. 1986. James Cameron. États-Unis.
Alien³. 1992. David Fincher. États-Unis.
Alien : Ressurrection. 1997. Jean-Pierre Jeunet. États-Unis.
A History of Violence. 2005. David Cronenberg. États-Unis.
American. 2010. Anton Corbijn. États-Unis.
Anthony Zimmer. 2005. Jérôme Salle. France.
A Perfect Getaway. 2009. David Twohy. États-Unis.
Armored. 2002. Nimród Antal. États-Unis.
Basic Instinct. 1992. Paul Verhoeven. États-Unis.
Below. 2002. David Twohy. États-Unis.
Black Swan. 2010. Darren Aronofsky. États-Unis.
Blood Simple. 1984. Ethan et Joel Coen. États-Unis.
Blow Out. 1981. Brian De Palma. États-Unis.
Body Double. 1984. Brian De Palma. États-Unis.
Boucher. 1970. Claude Chabrol. France.
Bourne Identity. 2002. Doug Liman. États-Unis.
Bourne Supremacy. 2004. Paul Greengrass. États-Unis.
Bourne Ultimatum. 2007. Paul Greengrass. États-Unis.
Breach. 2007. Billy Ray. États-Unis.
Buried. 2010. Rodrigo Cortés. États-Unis.
Caché. 2005. Michael Haneke. France.
Cercle rouge. 1970. Jean-Pierre Melville. France.
Chaser. 2008. Na Hong-jin. Corée du Sud.
City of Violence. 2006. Ryoo Seung-wan. Corée du Sud.
Chinatown. 1974. Roman Polanski. États-Unis.
Cloverfield. 2008. Matt Reeves. États-Unis.
Crazies. 2010. Breck Eisner. États-Unis.
Dawn of the Dead. 1978. George A. Romero. États-Unis.
Day of the Dead. 1985. George A. Romero. États-Unis.
Dead Calm. 1989. Phillip Noyce. Australie.
Deathtrap. 1982. Sidney Lumet. États-Unis.
Demain dès l'aube. 2009. Denis Dercourt. France.
Departed. 2006. Martin Scorsese. États-Unis.
Diaboliques. 1955. Henri-Georges Clouzot. France.
Die Hard. 1988. John McTiernan. États-Unis.
Drive Angry. 2011. Patrick Lussier. États-Unis.

Duel. 1971. Steven Spielberg. États-Unis.
Dog Day Afternoon. 1975. Sydney Lumet. États-Unis.
Enfer. 1994. Claude Chabrol. France.
Espions. 2009. Nicolas Saada. France.
Essential Killing. 2010. Jerzy Skolimowski. Pologne.
Fargo. 1996. Ethan et Joel Coen. États-Unis.
Femme infidèle. 1969. Claude Chabrol. France.
Flamme & Citron [Flammen & Citronen]. 2008. Ole Christian Madsen. Danemark.
Game. 1997. David Fincher. États-Unis.
Garde à vue. 1981. Claude Miller. France.
Ghost Writer. 2010. Roman Polanski. Angleterre.
Harry Brown. 2009. Daniel Barber. Angleterre.
Harry, un ami qui vous veut du bien. 2000. Dominik Moll. France.
Hitcher. 1986. Robert Harmon. États-Unis.
Host. 2006. Bong Joon-ho. Corée du Sud.
Identity. 2003. James Mangold. États-Unis.
In Bruges. 2008. Martin McDonagh. Angleterre.
Insomnia. 1997. Erik Skjoldbjærg. Norvège.
Insomnia. 2002. Christopher Nolan. États-Unis.
I Saw the Devil. 2010. Kim Jee-woon. Corée du Sud.
Jaloux. 2010. Patrick Demers. Québec.
Jaws. 1975. Steven Spielberg. États-Unis.
Jurassic Park. 1993. Steven Spielberg. États-Unis.
Key Largo. 1948. John Huston. États-Unis.
Kiss Me Deadly. 1955. Robert Aldrich. États-Unis.
Kontroll. 2003. Nimród Antal. Hongrie.
Land of the Dead. 2005. George A. Romero. États-Unis.
Loft. 2008. Erik Van Looy. Belgique.
Man from Nowhere. 2010. Lee Jeong-beom. Corée du Sud.
Matrix. 1999. Andy et Lana Wachowski. États-Unis.
Mechanic. 2011. Simon West. États-Unis.
Memento. 2000. Christopher Nolan. États-Unis.
Memories of Murder. 2003. Bong Joon-ho. Corée du Sud.
Mission : Impossible. 1996. Brian De Palma. États-Unis.
Mission : Impossible II. 2000. John Woo. États-Unis.
Mission : Impossible III. 2006. J.J. Abrams. États-Unis.
Mist. 2007. Frank Darabont. États-Unis.
Monsters. 2010. Gareth Edwards. Angleterre.
Mother. 2009. Bong Joon-ho. Corée du Sud.
Ne le dis à personne. 2006. Guillaume Canet. France.
Night of the Living Dead. 1968. George A. Romero. États-Unis.
No Country for Old Men. 2007. Ethan et Joel Coen. États-Unis.
North by Northwest. 1959. Alfred Hitchcock. États-Unis.
North Face [Nordwand]. 2008. Philipp Stölzl. Allemagne.
Oldboy. 2003. Park Chan-wook. Corée du Sud.

Peau que j'habite [*Piel que habito*]. 2011. Pedro Almodóvar. Espagne.
Pitch Black. 2000. David Twohy. États-Unis.
Planet of the Apes. 1968. Franklin J. Schaffner. États-Unis.
Predator. 1987. John McTiernan. États-Unis.
Predators. 2010. Nimród Antal. États-Unis.
Prestige. 2006. Christopher Nolan. États-Unis.
Redbelt. 2008. David Mamet. États-Unis.
Red Rock West. 1993. John Dahl. États-Unis.
Rise of the Planet of the Apes. 2011. Rupert Wyatt. États-Unis.
Rock. 1996. Michael Bay. États-Unis.
Rope. 1948. Alfred Hitchcock. États-Unis.
Rubber. 2010. Quentin Dupieux. France.
Runaway Train. 1985. Andrei Konchalovsky. États-Unis.
Running Scared. 2006. Wayne Kramer. États-Unis.
Salaire de la peur. 1953. Henri-Georges Clouzot. France.
Samourai. 1967. Jean-Pierre Melville. France.
Sans laisser de traces. 2010. Grégoire Vigneron. France.
Seven. 1995. David Fincher. États-Unis.
Sexy Beast. 2000. Jonathan Glazer. Angleterre.
Shallow Grave. 1994. Danny Boyle. Angleterre.
Signs. 2002. M. Night Shyamalan. États-Unis.
Silence of the Lambs. 1991. Jonathan Demme. États-Unis.
Spy Who Came in from the Cold. 1965. Martin Ritt. Angleterre.
Sur mes lèvres. 2001. Jacques Audiard. France.
Taken. 2008. Pierre Morel. France.
Terminator. 1984. James Cameron. États-Unis.
Terminator 2 : Judgment Day. 1991. James Cameron. États-Unis.
Third Man. 1949. Carol Reed. États-Unis.
TrollHunter. 2010. André Øvredal. Norvège.
Trou. 1960. Jacques Becker. France.
Unknown. 2011. Jaume Collet-Serra. Angleterre.
Usual Suspects. 1995. Bryan Singer. États-Unis.
Vacancy. 2007. Nimród Antal. États-Unis.
Vertigo. 1958. Alfred Hitchcock. États-Unis.
Walking Dead (série télévisée). 2010-2011. Frank Darabont. États-Unis.
We Own the Night. James Gray. 2007. États-Unis.

