

I. L'émotion retrouvée

Le Passé ne meurt pas, Saboteur

« *Le premier travail c'est de créer l'émotion et le deuxième travail, c'est de la préserver.* »

Alfred Hitchcock à François Truffaut.

Le goût de vivre s'atténue vite, se perd même s'il est soumis à une trop forte emprise de la répétition ou de l'habitude. Tout comme une musique nous ennuie bientôt si sa mesure régulière l'emporte sur l'imprévisibilité énergétique du rythme. Joseph Haydn a tiré parti de cette opposition entre mesure et rythme – et en a fait une leçon malicieuse – dans le mouvement lent de sa symphonie, justement nommée : *La Surprise*. Le thème, qui est fait lui-même de notes répétées, est donné dans une telle régularité métrique qu'il faut l'éclatement soudain d'un coup de timbale *fortissimo* pour sortir l'auditeur de son demi-sommeil. Nous souhaitons secrètement, tant l'emprise de la mesure et de son bercement sur nous est forte, l'accent inattendu qui, en secouant notre torpeur, relance l'attention et aiguise les sens. L'art de la musique tonale – le plaisir que l'on en retire aujourd'hui encore – a été de savoir affirmer, par la mélodie et l'harmonie, la stabilité sécurisante d'un ton principal, et de pouvoir contredire bientôt cette évidence que l'on pensait acquise par l'introduction d'une modulation, d'un son venu d'un autre ton, qui fait basculer mélodie et harmonie vers un univers sonore étranger, inattendu, tout autre. Toutes les formes musicales, des plus anciennes aux plus contemporaines, se fondent

sur une recherche de tension et d'équilibre entre des éléments répétés, ou auxquels on fait retour, et des variations (développements ou improvisations) qui nous enchantent ou nous inquiètent par leur audace, le goût qu'elles manifestent d'une exploration aventureuse d'un inconnu sonore.

On a souvent remarqué l'importance de la forme dans les films d'Hitchcock, sans noter suffisamment son caractère musical. Elle joue pourtant avec efficacité du rapport entre des éléments calmes (comme pourrait l'être l'exposé d'un thème) et des tensions soudaines, des accents imprévus qui transforment un temps qui coule en événement rythmique déclencheur d'émotions. Mais cette forme se double d'un contenu psychologique constamment présent. Les personnages sortent de l'ennui, qui est, pour nombre d'entre eux, le sentiment dominant de leur vie, en se confrontant, d'une façon heureuse ou dramatique, à des événements imprévus qui les obligent à reconsidérer ce qui, jusque-là, allait de soi. Même s'il leur arrive d'en éprouver quelque nostalgie, ils attendent du Paradis, si platement ennuyeux dans son aspect de Mère uniquement bonne, qu'un Serpent y apparaisse qui a valeur, par le dur contraste et l'ombre qu'il introduit, d'une *dissonance* qui remet l'être dans le courant de la vie.

« Le crime, nous dit Hitchcock, est la pierre jetée dans la mare stagnante. C'est le fil étrangement coloré tissé sur un motif terne¹. » Autant que de nourriture, ses

1. *Alfred Hitchcock*, Cahiers du cinéma, Ed. de l'Étoile, 1980, « Préface » par Alfred Hitchcock (1941), *op. cit.*, p. 66.

personnages ont besoin d'éléments nouveaux, étrangers à leur univers conscient, d'événements surprenants, dérangeants, et de cette émotion spécifique qu'ils déclenchent, qui rend leurs yeux plus vifs, plus entreprenants, comme ceux d'un enfant suspendu au fil d'une histoire qui le terrorise peut-être, mais qui, au sens fort, le ravit.

On peut dire, en ce sens, que le suspense est, d'abord, une émotion retrouvée. Le temps vécu n'est plus alors cette « mare stagnante » dont parlait Hitchcock ; il est rendu à la tension du présent, au surgissement de l'instant. Le suspense agit comme un contretemps musical opposant la discontinuité du rythme et sa charge émotionnelle à l'ennui d'une métrique régulière trop prévisible. Le temps cesse d'être une pure abstraction, il ne marque plus seulement « le cours des heures qui passent¹ ». Dans les moments de suspense se vérifie « l'étrange identité », relevée par Jung, « entre la vie, le temps et l'énergie² ». Le temps du suspense est un flux d'énergie.

Le passé ne meurt pas (1927)

Dans son entretien avec François Truffaut³, Hitchcock fait remarquer que le suspense de la téléphoniste, dans le film muet *Le passé ne meurt pas* (*Easy Virtue*), n'est pas « lié à la peur », mais bien plutôt à l'émotion. Une femme appelle un homme qui l'a demandée en mariage pour lui donner, après un temps de réflexion, sa réponse.

1. C. G. Jung, *L'Analyse des rêves. Notes du séminaire de 1928-1930, tome 2*, Paris, Albin Michel, 2006, p.179.

2. *Ibid.*, p. 199.

3. *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Ramsay, 1983, p. 38, 40 et 57.

En surprenant leur conversation, la téléphoniste « se charge » de suspense, car elle vit par procuration – comme un enfant qui adhère sans recul à l'histoire qu'on lui raconte – l'attente anxieuse de l'homme, qui n'obtiendra qu'en fin de discussion la réponse espérée. « La standardiste, conclut Hitchcock, a été soulagée lorsque la femme a dit oui et son propre suspense s'est terminé. »

Revoyons cette scène.

La standardiste est filmée de profil, les écouteurs aux oreilles. Elle est assise à une petite table sur laquelle repose un livre. Un appel téléphonique lui fait interrompre sa lecture. Elle introduit, de façon quasi automatique, une fiche dans le tableau qui est devant elle, dit quelques mots, puis enfonce une seconde fiche. La communication établie, elle se gratte la jambe, lève les yeux au ciel, comme marque de son ennui, et retourne à sa lecture. Soudain, elle relève la tête, attentive. Elle la tourne maintenant vers la caméra, souriante. Ses yeux pétillent : ce qu'elle entend l'intéresse, la sort du ronron habituel. Une femme répond à une demande en mariage. (Nous le savons par la séquence précédente, mais, bien sûr, rien ne s'entend de ce qui est dit : on ne peut que le déduire de ses réactions.)

La standardiste est de plus en plus prise par la conversation ; elle s'installe confortablement dans son écoute en posant ses avant-bras sur la table. Son visage reflète les aléas de la discussion, ses avancées et ses reculs. À plusieurs reprises, elle frappe du poing sur sa main posée sur la table, tendue, inquiète, presque exaspérée.

Mais le dénouement est heureux, le mariage accepté. Elle met la main sur son cœur, souriante, soulagée. Hitchcock a filmé la scène en un seul plan, sans mouvement de caméra. Il la conclut par un fondu au noir qui imprime durablement en nous le visage radieux de la jeune femme.

On retrouve, dans de nombreux films, cet accent mis sur le besoin d'une nouveauté stimulante et créatrice, qui mette en mouvement l'inertie de certains personnages enfermés dans leurs habitudes, leurs gestes infiniment répétés. Comme la standardiste d'*Easy Virtue*, le camionneur de *Saboteur (Cinquième colonne)* connaît l'ennui d'un travail monotone, d'où toute surprise, tout suspense semblent exclus. Sa rencontre de hasard avec Barry Kane lui redonnera confiance : quelque chose peut arriver – en fort contraste avec la fadeur de la vie quotidienne –, quelque chose de palpitant, d'extraordinaire, que l'on peut, pour une fois, raconter à sa femme et à ses amis.

Saboteur, Cinquième colonne (1942)

Barry Kane (Robert Cummings) est accusé de l'incendie criminel d'une usine d'aviation où il travaillait. Il pense savoir qui est le vrai saboteur ; il s'est enfui pour tenter de le retrouver. C'est la nuit. Il a été pris en stop par un camionneur (Murray Alper). Assis à ses côtés, il siffle les premières notes de la cinquième symphonie de Beethoven, le thème du destin. Le chauffeur en conclut qu'il est un homme heureux qui n'a rien à se reprocher. Il se confie à lui, parle de son métier de routier. « Le plus

dur, c'est la monotonie. » Il aimerait s'arrêter, mais il a une femme à nourrir et qui est dépensière ; elle s'achète de nombreux chapeaux et va souvent au cinéma. Lui, ne voit et ne sait jamais rien, sauf par procuration lorsque sa femme lui raconte les films qu'elle a vus. Sinon rien d'intéressant ne lui arrive jamais. Aussi lorsqu'une sirène de police retentit, l'obligeant à s'arrêter sur le bord de la route, s'écrit-il, joyeux, sans se rendre compte de l'inquiétude de Barry Kane : « La police ! Pourvu qu'il soit arrivé quelque chose. »

Les deux hommes se recroiseront par hasard quelques séquences plus tard. Barry Kane, les menottes aux mains, est emmené en voiture par trois policiers. Mais un camion (celui, justement, du routier), tombé en panne sur un pont, bloque la circulation. Barry en profite pour s'échapper. Le routier l'aperçoit et le reconnaît. Il le voit hésiter, puis, n'ayant pas d'autre solution, se jeter à l'eau. Il court d'un côté du pont, puis de l'autre pour ne rien manquer de la poursuite.

Cette fois, il assiste en direct et pour de vrai à quelque chose de très intéressant. Il arbore un large sourire, marque seulement son inquiétude lorsque les policiers descendus sur la berge, serrent Barry Kane de très près, mais il retrouve vite son air réjoui, car Barry est plus malin qu'eux. Manifestement, il a pris le parti de l'homme en fuite, et l'aide même en indiquant une fausse piste aux poursuivants. Lorsque Barry est tiré d'affaires, il lui fait un signe de la main, le pouce et l'index joints formant un petit cercle, comme pour dire : c'est O.K., la voie est libre. Barry lui répond en souriant, d'un large

geste de ses bras et de ses mains menottées. En suivant avec passion la fuite de Barry Kane, en s'identifiant spontanément à lui et aux risques qu'il a su prendre, le camionneur a pu vivre, pour une fois, dans le temps plein de l'émotion, une véritable aventure.

II. Une bifurcation

Une femme disparaît, Lifeboat

Dans les deux exemples cités, le suspense ne redonne que momentanément au temps vécu l'intensité que la répétition ou l'habitude lui avaient fait perdre. La routine, la monotonie des gestes à accomplir, l'ennui donc, peuvent bientôt revenir. Tout autre, dans ses conséquences, est le suspense qui résulte d'une bifurcation soudaine dans la vie de personnages qui se trouvaient engagés jusqu'alors dans des activités bien programmées ou des projets sans risques. Le hasard – « le non-maîtrisable par excellence¹ » – introduit, comme venue de l'extérieur, une coupure inattendue, qui remet en cause brutalement les valeurs confortables, allant de soi, auxquelles le moi avait adhéré.

On ne comprend qu'après ce qui est arrivé à ces personnages, après l'aventure qu'à leur insu ils sont amenés à vivre, que leur manière d'être antérieure ne satisfaisait qu'une part minime, précautionneuse, raisonnable et, parfois, infantile d'eux-mêmes. Roger Thornhill (Cary Grant) dans *La Mort aux trousses*, ou Frances Stevens (Grace Kelly) dans *La Main au collet* (bien qu'elle se donne des airs de femme libre) sont, en effet, liés à leur mère – dont le rôle est tenu par la même comédienne, la remarquable Jessie Royce Landis – comme le serait un petit enfant très dépendant. Le « couple » qu'ils forment avec elle, l'emprise qu'ils subissent, ne leur

1. Jean-Pierre Dupuy, *La Marque du sacré*, Paris, Carnets Nord, 2008, p. 165. Le dernier chapitre de ce livre propose une analyse de *Sœurs froides*.