

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

AU-DELÀ DU PARADOXE DU SUSPENSE : LE RÔLE DU RENVERSEMENT
SÉMANTIQUE DANS LE PLAISIR DE LA LECTURE ET DE LA SPECTATURE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

DIANE GAUTHIER

JUILLET 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Pour leurs passions qu'ils m'ont transmises et pour l'inspiration qu'ils ont été pour moi, je tiens à remercier Claudette, qui a toujours la lecture d'un livre en cours et Roch, qui aimait tant se faire raconter des histoires sur grand écran.

Pour avoir accepté de me diriger dans ce travail tout au long de sa réalisation et pour leurs précieux conseils, merci à mes deux directeurs de recherche, Rachel Bouvet et Martin Lefebvre. Votre générosité et votre rigueur m'ont menée vers cet accomplissement. Plus particulièrement, je souhaite remercier Rachel d'avoir cru en cette intuition qui a donné naissance au présent mémoire.

Lorsque je sentais l'essoufflement me gagner, j'ai été portée par l'intérêt et les mots d'encouragement de mes proches. Parents et amis, de près ou de loin, j'ai senti votre appui qui m'a poussé à aller de l'avant. Merci à vous.

Un travail de cette envergure habite celui ou celle qui s'y engage et cette implication a forcément des répercussions sur la vie de tous les jours. Pour sa patience et son soutien, mais surtout pour sa complicité dans tous les projets parfois farfelus que j'entreprends, merci à Richard. J'ai partagé avec lui mes angoisses occasionnelles... je désire partager maintenant la fierté et la joie du travail accompli.

Je souhaite par ce mémoire souligner le talent des auteurs et des cinéastes qui savent nous faire ressentir ces émotions intenses de l'effet de suspense. Le plaisir qu'ils nous procurent reste paradoxal. C'est là tout l'art qu'ils savent maîtriser.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX.....	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA LECTURE ET LA SPECTATURE : LÀ OÙ L'EXPÉRIENCE COMMENCE	7
1.1 <i>Rear Window</i> : une mise en scène de la spectature.....	7
1.2 La lecture et la spectature : où elles se distinguent.....	11
1.2.1 Différences contextuelles	12
1.2.2 Processus de sémiotisation différents	13
1.3 <i>Rose Madder</i> : l'immersion par le contexte	19
1.4 L'immersion fictionnelle : où se rejoignent la lecture et la spectature	23
1.5 Le suspense : une invitation au jeu	24
CHAPITRE II	
LE SUSPENSE : UN JEU À L'EFFET PARADOXAL	27
2.1 <i>Rose Madder</i> : un récit, deux points de vue.....	28
2.2 Point de départ du suspense : la narration.....	29
2.2.1 L'intrigue	31
2.2.2 Les procédés du suspense	34
2.2.3 L'organisation spatio-temporelle.....	38
2.2.4 L'action et les personnages.....	41
2.3 Un effet qui traverse les genres.....	43
2.3.1 Le récit policier : les blancs à combler.....	44
2.3.2 Le récit fantastique : le vertige de l'indétermination.....	47
2.4 L'effet du suspense sur le lecteur et le spectateur.....	51
2.5 Un paradoxe dramatique : de la curiosité à la surprise	54

CHAPITRE III	
LE RENVERSEMENT SÉMANTIQUE : TRANSFORMATION ET SURPRISE.....	61
3.1 Mise en place du renversement : progression vers la transformation.....	62
3.1.1 <i>Rear Window</i> : du spectateur au personnage actif.....	63
3.1.2 Les stéréotypes, l'évaluation et la catégorisation.....	74
3.2 Le renversement sémantique ultime : de l'action au symbolique.....	78
3.2.1 <i>Rose Madder</i> : une conclusion renversante.....	78
3.2.2 La fiction : espace d'évolution de l'imaginaire.....	92
CONCLUSION.....	97
BIBLIOGRAPHIE.....	103

LISTE DES TABLEAUX

3.1	Transformation du personnage de Lisa dans <i>Rear Window</i>	67
3.2	Transformation du personnage de Jeffries dans <i>Rear Window</i>	72
3.3	Échelle de déshumanisation de l'ennemi	83
3.4	Métamorphose du personnage de Norman dans <i>Rose Madder</i>	86
3.5	Transformation du personnage de Rosie dans <i>Rose Madder</i>	90

RÉSUMÉ

Le présent mémoire a pour but d'apporter une nouvelle perspective quant au paradoxe de l'effet de suspense. En adoptant une approche sémiologique du sujet, il s'intéresse à la lecture et à la spectature.

Dans un premier temps, l'expérience du lecteur et du spectateur est abordée par l'analyse du roman *Rose Madder* de Stephen King et du film *Rear Window* d'Alfred Hitchcock. Les différences contextuelles et les processus de sémiotisation des deux formes artistiques que sont la littérature et le cinéma sont exposés ainsi que les conditions d'immersion fictionnelle nécessaires au ressenti de l'effet. La dimension ludique du suspense est également soulignée à travers un survol des différentes attitudes adoptées par son public.

Dans le deuxième chapitre, il est question du suspense plus spécifiquement. D'abord, sa mise en place par différents procédés, le rôle de l'organisation spatio-temporelle du récit ainsi que l'élaboration de l'intrigue à travers l'action et les personnages sont expliqués dans le contexte particulier de l'effet qui nous intéresse. La réception et l'incidence du texte de suspense sur son public complètent cette partie et permettent d'établir une définition plus exhaustive de l'effet.

Le paradoxe du suspense consiste en une apparente contradiction entre le contenu dramatique du récit et le ressenti agréable qu'il provoque. Nous croyons que la surprise en fin de récit contribue de manière importante au plaisir de l'effet. Nous expliquons comment le renversement sémantique joue un rôle incontournable dans ce plaisir paradoxal.

Mots clés : Suspense, lecture, spectature, renversement sémantique, Stephen King, Alfred Hitchcock, *Rose Madder*, *Rear Window*.

INTRODUCTION

Le temps est pluvieux et, bien qu'il fasse jour, la lectrice doit allumer une lampe pour avoir un éclairage adéquat. L'ambiance est parfaite. Assise bien calée dans son fauteuil, elle tient fermement son livre. Son environnement est calme et silencieux, mais elle n'est pas détendue pour autant : sa lecture est rapide, ses muscles crispés, elle retient son souffle...

Dans la salle de cinéma, stressé, le spectateur regarde avidement l'action présentée sur le grand écran. Ceux qui l'entourent ont une posture similaire à la sienne. Cependant, seulement quelques minutes plus tôt, il pouvait deviner la présence de celui à sa droite qui déballait sa collation et de celle qui, à chacun de ses mouvements, provoquait les couinements de son siège mal huilé. Mais maintenant, tout est figé, suspendu, l'attention de chacun portée sur les images qui défilent devant eux...

Qu'ont en commun ces deux situations? L'impression de suspension. Qu'est-ce qui motive la lecture et la spectature? La passion pour le suspense qui procure un plaisir certain malgré le malaise qu'il cause. Les férus de l'effet recherchent cette sensation et retournent vers ce type de récits. Nous en déduisons que cette attente angoissée satisfait un désir, mais lequel?

Plusieurs critiques se sont penchés sur la dynamique des récits à suspense et sur l'effet qu'ils provoquent. Que ce soit en littérature avec des auteurs comme Reuter¹ et Baroni² ou encore Grodal³ et Plantinga⁴ au cinéma, les chercheurs ont réussi à démystifier la façon dont celui-ci est construit et à en déterminer l'incidence sur les plans affectif et cognitif. Toutefois, il reste à expliquer le paradoxe émotionnel vécu par le lecteur et le spectateur. En effet,

¹ Yves Reuter, «Le roman à suspense», *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, coll. 128, 2005, p. 74 – 90.

² Raphaël Baroni, *La tension narrative*, Paris, Seuil, 2007, 437 p.

³ Torben Grodal, *Embodied visions: evolution, emotion, culture and film*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2009, 324 p.

⁴ Carl Plantinga, *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley, University of California Press, 2009, 280 p.

comme le constate Carroll⁵, il est surprenant d'observer que ce sont des émotions négatives comme la haine et la vengeance par exemple qui maintiennent l'intérêt du public.

De plus, son plaisir résulte de l'ultime satisfaction de ses attentes basées sur ces émotions. Ce plaisir ressenti par le spectateur et le lecteur est fondé sur des émotions ayant une connotation négative comme l'angoisse ou la terreur. Puisque ces émotions devraient être désagréables, le suspense rejoint en cela le tragique en raison de sa nature paradoxale, car : « Les tragédies suscitent chez le public des émotions telles que la crainte et la pitié. [...] Il est désagréable de faire l'expérience d'émotions telles que la crainte et la pitié. [...] Les tragédies suscitent du plaisir chez le public⁶. ». Comment explique-t-on l'engouement de celui-ci pour ce type de récit?

Dans ses *Confessions*, Augustin remarque déjà le paradoxe du récit tragique, c'est-à-dire la contradiction qui existe entre la teneur dramatique des histoires racontées et le plaisir ressenti par son public. Il constate que c'est « [...] en cette affliction [que] consiste son plaisir⁷ ». Le récit à suspense répond lui aussi à un besoin de catharsis. Toutefois, une certaine empathie envers les personnages déclenche toute une gamme d'émotions qui va de la tristesse à l'anxiété, mais également de la curiosité à l'excitation, ce qui génère le malaise diffus caractéristique de l'effet de suspense. Son paradoxe émotionnel consiste en l'association entre le caractère hédonique des sentiments ressentis par le spectateur et la nature pathétique des événements dont il est témoin. En résumé, malgré cette dysphorie, le public éprouve du plaisir lors de la lecture et de la spectature. À quel moment ce plaisir apparaît-il? Comment se définit-il ?

Une ébauche de réponse se dessine dans l'analyse que nous proposons. En nous inspirant de l'essai *Le plaisir du texte* de Roland Barthes⁸ qui distingue les textes de plaisir des textes

⁵ Noel Carroll, «Film, Emotion, and Genre», *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1999, p. 21-47.

⁶ Aristote, *Poétique*, VI, 1449b, p.87 cité dans Olsen, Jon-Arild. « En cette affliction consiste son plaisir. Sur le paradoxe du plaisir tragique. », *Poétique*, no 137, 2004, p. 6.

⁷ Augustin, *Confessions*, III, 3, p. 89 124 cité dans Olsen, Jon-Arild. « En cette affliction consiste son plaisir. Sur le paradoxe du plaisir tragique. », *Poétique*, no 137, 2004, p. 4.

⁸ Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points no 135, 1973, 89 p.

de jouissance, nous départageons deux catégories de récits à suspense : celui axé sur l'action et celui axé sur la surprise. Les scénarios axés sur l'action avec leurs revirements événementiels comblent le besoin d'exutoire d'un certain public. Les réactions épidermiques qu'ils provoquent procurent du plaisir, bien sûr. Toutefois, ces récits ne laissent pas de traces mémorielles significatives chez leur public si ce n'est le souvenir d'avoir vécu un moment intense.

Afin de proposer une nouvelle perspective face à la problématique du paradoxe du suspense, nous nous tournerons plutôt vers le récit qui déstabilise et qui ébranle par la surprise d'un renversement sémantique, c'est-à-dire ce glissement du sens donné à un personnage ou à un événement qui occasionne une nouvelle représentation diamétralement opposée à sa conceptualisation initiale. Afin de départager le suspense d'un point de vue générique, nous analyserons deux nouvelles d'Edgar Allan Poe, considéré comme un précurseur du récit policier, mais aussi comme un auteur incontournable de textes fantastiques. Nous aborderons donc le suspense littéraire avec l'étude de *William Wilson*⁹ et *The Purloined Letter*¹⁰ de Poe ainsi qu'avec l'analyse de *Rose Madder*¹¹ de Stephen King. Ce roman a suscité notre intérêt en raison de la métamorphose de ses personnages. Enfin, une analyse de *Rear Window* du réalisateur Alfred Hitchcock, surnommé le « maître du suspense », nous permettra quant à elle de nous pencher sur l'effet au cinéma et sur la spectature.

L'intensité et la qualité du plaisir ressenti à la lecture et à la spectature de ces récits sont différentes. C'est pourquoi cette catégorie de textes mérite une attention particulière. Afin de contribuer à la réflexion sur le suspense, c'est la piste du plaisir causé par le renversement sémantique qui sera suivie pour tenter d'apporter une nouvelle compréhension du paradoxe.

⁹ Edgar Allan Poe, «William Wilson», *Edgar Allan Poe Collected Works Stories and Poems*, San Diego, Canterbury Classics, 2011, p. 271-283.

¹⁰ Edgar Allan Poe, «The Purloined Letter», *Edgar Allan Poe Collected Works Stories and Poems*, San Diego, Canterbury Classics, 2011, p. 136-145.

¹¹ Stephen King, *Rose Madder*, New York, New American Library, coll. Signet, 1996, 479 p.

Puisque le suspense est un effet, il s'avère essentiel de comprendre comment le public actualise le texte à travers l'acte de lecture¹² et de spectature¹³. Le sujet sera donc abordé selon une perspective sémiologique qui mettra en lumière plus précisément l'importance du renversement sémantique dans l'effet. Comme le « ressenti » dépend de l'action de divers processus¹⁴, et de l'argumentatif en particulier, il sera nécessaire de s'arrêter sur les fondements narratifs du suspense. Par l'analyse des textes de notre corpus, nous verrons que le suspense policier diffère de celui du fantastique¹⁵. Cette différence générique nous conduira à préciser la mise en place de l'effet et du renversement sémantique.

Les différences et les ressemblances entre l'expérience de lecture et de spectature seront établies dès le premier chapitre. Nous définirons leur contexte respectif de mise en contact avec l'œuvre, point de départ de la sémiotisation de l'objet littéraire et cinématographique. Une analyse du film *Rear Window* exposera les principales caractéristiques de la spectature. Nous poursuivrons en présentant deux conditions essentielles à l'efficacité de l'effet de suspense en littérature autant qu'au cinéma : l'immersion fictionnelle¹⁶ et l'acceptation de l'invitation au jeu¹⁷ proposée par le récit. Nous verrons alors l'importance de l'aspect ludique dans le plaisir du suspense.

Le deuxième chapitre traitera essentiellement de la structure du récit à suspense et de son effet sur son public. Nous nous pencherons sur *Rose Madder* de Stephen King afin d'exposer

¹² Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, coll. Philosophie et langage, 1985, [1976], 405 p. et Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 2006 [1993], 294 p.

¹³ Martin Lefebvre, *Psycho: de la figure au musée imaginaire: théorie et pratique de l'acte de spectature*, Montréal, L'Harmattan, coll. Champs visuels. 1997, 253 p.

¹⁴ Gilles Thérien, «L'exercice de la lecture littéraire», dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet, dir., *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, PUQ, 2007, p. 11 – 42.

¹⁵ Rachel Bouvet, *Étranges Récits, étranges lectures : Essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presses de l'université du Québec, 1998, 252 p.

¹⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1999, 347 p.

¹⁷ Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, 328 p. et Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, 272 p.

les différents éléments contextuels nécessaires à l'émergence de l'effet. Nous poursuivrons avec la présentation des composantes structurelles du récit à suspense, soit la multifocalisation¹⁸, sa temporalité particulière¹⁹ et son organisation spatiale²⁰. Dans la seconde partie, nous aborderons la réception de l'œuvre à la fois sur le plan perceptif, où l'intuition prédomine²¹, sur le plan affectif avec les notions d'empathie, d'identification et d'investissement du public²² et sur le plan cognitif avec les illusions cognitives²³ et les disjonctions de probabilités²⁴. Nous verrons également que le mandat de lecture²⁵ choisi influence la compréhension du récit. Nous établirons ensuite des pistes d'analyse avec l'étude de la nouvelle fantastique *William Wilson* et du récit policier *The Purloined Letter* d'Edgar Allan Poe. Ce chapitre se terminera sur une définition plus exhaustive de l'effet élaborée à partir de la réflexion sur le suspense proposée par Baroni dans *La tension narrative*.

Le troisième et dernier chapitre sera consacré au renversement sémantique dans le suspense. Pour ce faire, nous analyserons la redéfinition du rôle de Jeffries dans *Rear Window* et la métamorphose de Rosie et de Norman dans le roman *Rose Madder*. Nous étudierons alors les fonctions d'évaluation, de catégorisation des personnages et de leurs actions²⁶ et l'importance des stéréotypes²⁷ dans le travail d'interprétation du public. Nous

¹⁸ Anissa Belhadjin, « Le jeu entre stéréotypes et narration dans le roman noir », paru dans *Cahiers de Narratologie*, no 17, «Stéréotype et narration littéraire», 2009, en ligne <<http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=1089>>, consulté le 2010-11-02.

¹⁹ Paul Ricoeur, Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Essais», 1983, 404 p.

²⁰ Rachel Bouvet, *Étranges Récits, étranges lectures : Essai sur l'effet fantastique*, op. cit.

²¹ Carl Plantinga, *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, op. cit.

²² Torben Grodal, « Emotions, Cognitions, and Narrative Patterns in Film », *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1999, p. 127-145.

²³ Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, op. cit.

²⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. Le livre de poche, 1985, 315 p.

²⁵ Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, op. cit.

²⁶ Ofer Zur, « The Love Of Hating: The Psychology Of Enmity », 1991, en ligne <<http://www.drzur.com/enmity.html>>, consulté le 6 novembre 2007.

pourrons par la suite établir comment l'espace rescriptural²⁸ laissé par les blancs et les indéterminations du texte permet l'émergence de négations secondaires²⁹, ces transformations sémantiques qui mènent vers le renversement. Nous terminerons en définissant le rôle du renversement sémantique dans le suspense sur le plan symbolique à travers la figure et la série figurale³⁰.

Cette recherche vise à proposer un nouvel angle par lequel considérer le paradoxe du suspense afin de mieux comprendre un effet qui procure un plaisir certain chez son public. Pour ce faire, commençons par examiner les actes par lequel le public entre en contact avec l'œuvre : la lecture et la spectature.

²⁷ Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Liège, Mardaga, 1994, 375 p.

²⁸ Saint-Gelais, Richard, *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, LaSalle, Hurtubise/HMH, coll. « Brèches », 1994, 299 p.

²⁹ Wolfgang Iser, *op. cit.*, et Rachel Bouvet, *op. cit.*

³⁰ Martin Lefebvre, *Psycho: de la figure au musée imaginaire: théorie et pratique de l'acte de spectature*, *op. cit.*

CHAPITRE I

LA LECTURE ET LA SPECTATURE : LÀ OÙ L'EXPÉRIENCE COMMENCE

Il importe d'abord de nous arrêter sur l'expérience de la lecture et de la spectature pour être en mesure de comprendre l'effet de suspense. Nous avons choisi *Rear Window* d'Alfred Hitchcock parce qu'il s'avère être, entre autres, un bel exemple de mise en scène de la spectature. Dans un premier temps, ce film servira à définir la posture du spectateur. Nous examinerons ensuite les différences et les similarités qui existent entre la lecture et la spectature afin d'avoir une meilleure connaissance de ce que vivent ceux qui donnent sens à l'œuvre. Ceci nous permettra, par la suite, d'aborder plus spécifiquement l'objet de la présente étude : l'effet de suspense.

1.1 *Rear Window* : une mise en scène de la spectature

Rear Window, *Fenêtre sur cour* en version française, a été réalisé par le Britannique Alfred Hitchcock et est sorti en salle en 1954. Basé sur une nouvelle de William Irish, le scénario raconte l'histoire de Jeffries, journaliste-photographe. Confiné à son appartement en raison d'une fracture, il trompe son ennui en observant ses voisins depuis sa fenêtre surplombant la cour intérieure. Jeffries porte une attention particulière à l'un d'entre eux, Lars Thorwald. Il le soupçonne d'avoir assassiné sa femme disparue depuis quelques jours. Après quelques vérifications sommaires, un ami policier conclut que l'homme est innocent. Jeffries doit, par conséquent, lui prouver la culpabilité du présumé assassin. Convaincues du bien-fondé de ses soupçons, Lisa, sa fiancée, et Stella, son infirmière, l'assistent en recueillant et en vérifiant certains indices, Jeffries ne pouvant se déplacer en raison de son handicap.

Par sa mise en scène particulière, *Rear Window* se démarque de la réalisation cinématographique habituelle qui veut que « [...] le film de fiction représente à la fois la

négligence du signifiant (une tentative pour le faire oublier) et un certain régime de fonctionnement de ce signifiant, bien précis, celui qui justement est requis pour le faire oublier [...] ³¹ ». Comme nous le verrons, *Rear Window* met en évidence, bien au contraire, le signifiant cinématographique tout en accordant un rôle important à la spectature.

Dès le début du film, on découvre la cour intérieure révélée par l'ouverture des persiennes posées à la fenêtre de l'appartement de Jeffries. Le mécanisme rappelle le lever du rideau qui marque le début de l'acte de spectature au théâtre. Rappelons qu'à l'époque, les films étaient pour la plupart présentés dans des théâtres où, à chaque représentation, on devait ouvrir le rideau pour découvrir l'écran sur lequel le film serait projeté. De plus, les premières images montrent ce que perçoit le regard de Jeffries et du spectateur à travers cette fenêtre qui « [...] servira de « cadre » à l'action, aux deux sens du terme, puisque tout (ou presque) se passe à la fenêtre [...]. Elle est présentée, dès le générique, comme dénotant l'écran de cinéma [...] ³² ». Déjà, la perspective spectatorielle est posée.

Quant au personnage principal, Jeffries, il devient spectateur dès le début du film puisqu'il adopte un comportement qui rappelle le voyeurisme de la spectature. Hitchcock n'hésite pas à calquer le point de vue de la caméra sur le sien, en montrant à l'écran ce que l'œil de Jeffries perçoit à travers la lentille de son appareil photo par exemple. En partageant cette perspective, le spectateur et Jeffries reçoivent simultanément les mêmes informations. Ce procédé est utilisé par le réalisateur dans une séquence particulièrement importante du récit.

Afin de découvrir des indices incriminant Thorwald, Lisa et Stella se rendent dans la cour intérieure pour examiner son jardin. N'y trouvant rien d'intéressant, Lisa prend l'initiative de monter à l'appartement du suspect par l'escalier de secours. Craignant pour sa sécurité, Jeffries la guette depuis son fauteuil à travers le zoom de son appareil photo. Il est rejoint par Stella qui, gagnée par l'anxiété, s'empare des jumelles pour regarder ce qui se passe de l'autre côté de la cour. Interrompue par l'arrivée de Thorwald et des policiers

³¹ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 1984, [1975], p. 56.

³² Francis Montcoffe, *Fenêtre sur cour. Alfred Hitchcock : étude critique de Francis Montcoffe*, Paris, Armand Collin, 2005, p. 40.

prévenus par Jeffries, Lisa décide de lui montrer la preuve qu'elle a découverte. Mains derrière le dos, elle pointe alors l'alliance de la femme de Thorwald qu'elle a glissée à son doigt. Jeffries comprend alors que la présence de l'anneau dans l'appartement discrédite la version de l'assassin qui affirme que sa femme est à la campagne. En effet, madame Thorwald ne serait pas partie en voyage sans son alliance.

Hitchcock montre à l'écran ce que Jeffries perçoit grâce à son appareil-photo. En faisant correspondre la perspective du spectateur à celle de Jeffries, *Rear Window* reproduit à l'écran l'expérience de spectature de son personnage principal. De plus, dans cette séquence spécifique, on remarque qu'à l'instar du spectateur Jeffries peut « [...] voir les [autres] personnages sans que ces derniers ne le voient en retour, tel est [...] pour l'essentiel le contrat que respecte le cinéma depuis qu'il a entrepris de raconter des histoires³³ ». D'ailleurs, Jeffries accorde une attention particulière à ne pas être repéré par ses voisins tout au long du film. S'il craint qu'on puisse l'apercevoir, il recule alors son fauteuil ou encore il éteint la lumière afin de conserver sa posture spectatorielle. De plus, tel le spectateur, Jeffries ne peut interagir avec ceux qu'il observe. En résumé, il est, lui aussi « [...] relativement immobile, il est plongé dans une relative obscurité et [...] il sursoit à tout projet d'action. [...] Chez le spectateur véritable, les manifestations motrices se réduisent à peu [...]»³⁴ ». Dès que le suspense s'intensifie, nous partageons avec le journaliste un sentiment de frustration en raison de cette passivité imposée par la posture spectatorielle.

Devant cette impossibilité à agir pour évacuer la tension provoquée par le récit, le spectateur mandate les personnages pour accomplir l'action. Jeffries fait de même, dans la séquence que nous venons de décrire. En effet « [...] Jeff est là pour protéger, prévenir et alerter ceux qui agissent à sa place; leur action de substitution est bien la même que celle que nous, spectateurs, nous déléguons aux personnages de la fiction³⁵ ». Cette délégation d'action explique sûrement qu'« [e]n James Stewart, [Hitchcock] voit une projection de lui-même,

³³ Charles Perraton, « Voir, savoir et pouvoir au cinéma. Les cas de «Rear Window» (1954) d'Alfred Hitchcock et de «Shining» (1980) de Stanley Kubrick », *Cahiers du Gerse*, no 2, été 1998, p. 43.

³⁴ Christian Metz, *op. cit.*, p. 142.

³⁵ Francis Montcoffe, *op.cit.*, p. 119.

immobilisé dans un fauteuil (de réalisateur?), occupé à prêter des mobiles à des personnages [...]»³⁶ ». Par contre, Jeffries se distingue du réalisateur puisqu'il ne sait pas comment le récit évoluera. Cette lacune le rapproche plutôt du spectateur.

Puisque la tension du suspense est générée par cette absence de savoir concernant la suite du récit, le public a recours, en plus de la délégation d'action, à un deuxième mécanisme pour alléger l'anxiété qu'il ressent. Il adopte une approche plus rationnelle en élaborant différentes hypothèses quant au dénouement du récit. C'est un des principes ludiques du suspense qui donne au public une illusion de contrôle sur l'histoire. L'indétermination créée par l'absence de la femme de Thowald amène Jeffries à s'interroger sur ce qui est advenu de celle-ci. Tel le spectateur, il émet alors l'hypothèse du meurtre participant par ses déductions et ses prévisions au jeu mis en place par le suspense. L'attitude de Jeffries rappelle ici celle du spectateur, car « [l]'appareil photo n'est pas utilisé par Jeffries pour prendre des photos mais pour espionner, ou, peut-être plus précisément, pour renforcer ses images mentales³⁷ ». D'ores et déjà investi dans ce qui se passe dans le voisinage, il alimente son imaginaire avec les images qu'il perçoit à travers la lentille à l'instar du spectateur qui regarde l'écran devant lui. Dans ce contexte de non-savoir, Jeffries devient spectateur en raison de son travail d'interprétation.

Le voir et le non-savoir occupent une place primordiale dans *Rear Window*. Ils résument parfaitement la posture du spectateur de film à suspense. En portant à l'écran la nouvelle de William Irish, Hitchcock a réussi à montrer l'effet qu'opère le suspense sur le spectateur. Comme lui, Jeffries ressent cette poussée d'adrénaline qui n'a pas d'exutoire car il lui est impossible d'intervenir dans l'histoire. C'est donc à travers le voyeurisme, une attitude passive forçant la délégation d'actions, et par son implication sur le plan de l'interprétation que le spectateur reconnaît ce qu'il vit en visionnant le film.

Rear Window rend bien compte de l'expérience de spectature à travers Jeffries. Notons que le titre sous sa forme littéraire, « It Had to Be Murder », renvoie au travail déductif du personnage principal, à ses hypothèses et à ses prévisions. Il réfère par conséquent à

³⁶ *Ibid*, p. 21.

³⁷ Donald Spoto, *La face cachée d'un génie : la vraie vie d'Alfred Hitchcock*, Paris, Albin Michel, 1989, p. 172.

l'« intériorité » du travail d'interprétation effectué par le lecteur. L'intitulé du film *Rear Window* fait référence quant à lui au cadre où se déroule l'action et met ainsi l'accent sur son « extériorité ». Déjà ce premier contact avec les deux versions du même récit nous propose deux angles différents pour l'aborder. L'opposition intériorité/extériorité rappelle ce qui distingue les processus de sémiotisation de la lecture et de la spectature.

1.2 La lecture et la spectature : où elles se distinguent

Les récits sont présentés différemment selon qu'il s'agit d'un roman ou d'un film puisque chacune de ces formes artistiques possède ses particularités et son propre fonctionnement.

On sait en effet que les différents langages (peinture, musique, cinéma, etc.) se distinguent les uns des autres [...] par leur signifiant, dans sa définition physique et perceptive aussi bien que dans les traits formels et structuraux qui en découlent, et non pas par leur signifié, ou en tout cas pas immédiatement. Il n'existe aucun signifié qui serait propre à la littérature ou au contraire au cinéma [...]. Chaque moyen d'expression permet de tout dire [...] [é]videmment chacun les dit à sa manière [...]³⁸.

Autrement dit, la littérature et le cinéma sont deux systèmes de signes différents, c'est-à-dire qu'ils présentent le récit sous des formes différentes. Bien que le sens général de l'histoire ne relève pas de la matérialité signifiante par laquelle il est véhiculé, il importe de souligner son importance dans le processus de sémiotisation de l'œuvre. Les contextes dans lesquels s'opèrent les actes de lecture et de spectature diffèrent et en définissant leurs caractéristiques nous pourrions mieux comprendre dans quel environnement ils s'effectuent. Nous serons en mesure d'aborder par la suite, plus spécifiquement, le fonctionnement du travail d'interprétation qui prend place dans chacun de ces deux systèmes.

³⁸ Christian Metz, *op. cit*, p. 51-52.

1.2.1 Différences contextuelles

La spectature peut différer selon les cultures et les époques. Toutefois, puisqu'il s'agit ici d'une réflexion sémiologique fondée sur l'expérience individuelle et non d'une étude sociologique ou anthropologique, gardons en mémoire que ce qui suit concerne une spectature pratiquée dans la culture occidentale du début du XXI^e siècle. Afin d'assurer l'attention maximale du spectateur, les conditions du visionnement sont importantes. Quelles sont les caractéristiques du contexte de spectature?

Depuis quelque temps déjà plusieurs nouveaux supports sont disponibles pour la diffusion de contenu filmique, ce qui a eu comme effet de créer de nouvelles situations de visionnement. Toutefois celles-ci n'ont pas eu d'incidence sur le texte et l'expérience demeure assez semblable, car ce sont toujours les mêmes mobilisations contextuelles qui sont convoquées : « [m]obilisation du temps et de l'espace [...]. Mobilisation du consensus entre les participants, dans la mesure où chacun doit obéir aux règles qui régissent le déroulement de l'activité³⁹ ». Le temps investi dans la spectature est habituellement préétabli par la durée du film et l'espace où elle prend place est habituellement fermé et prédéterminé. Ceci a comme incidence de créer une ambiance particulière lors de la spectature, spécialement lorsque le visionnement est partagé avec d'autres spectateurs. Par ailleurs, on peut noter que certaines modalités tendent à changer avec le visionnement rendu possible sur des appareils mobiles tel que le téléphone portable par exemple.

Le lecteur, quant à lui, est seul avec son livre et il ne décide pas toujours du lieu de son activité au préalable. De plus, ce lieu peut changer car, dans une pratique habituelle de la lecture, un récit ne se lit pas d'un seul trait, à moins, bien sûr, qu'il ne s'agisse d'une nouvelle qui est, par définition, relativement courte. La lecture est plutôt laissée et reprise sur une période de temps non définie qui varie selon le lecteur. Par conséquent, en règle générale, le lecteur subit moins de contraintes que le spectateur. Il choisit un endroit et un moment où il peut envisager d'atteindre un état de concentration maximale qui lui permettra de s'immerger aisément dans le récit.

³⁹ Maude Bonenfant et Gaby Hsab, «L'expérience d'aller au cinéma comme activité rituelle de médiation», *Cahiers du Gerse*, no 5, automne 2003, p. 11 - 23. En ligne <http://www.er.uqam.ca/nobel/gerse/numero_5_02.html>, consulté le 25 juin 2014.

La lecture et la spectature se distinguent par le contexte dans lequel elles prennent place, nous venons de le voir, mais aussi quant à la façon dont le récit est présenté. La forme que prend le récit à travers son signifiant joue un rôle crucial dans le travail de représentation et d'interprétation du lecteur et du spectateur. C'est pourquoi il est important que nous nous arrêtions sur la manière dont ces informations véhiculées par chacun des signifiants sont traitées par leur public respectif.

1.2.2 Processus de sémiotisation différents

Afin d'avoir une compréhension adéquate du suspense, nous devons avant tout savoir comment le lecteur et le spectateur procèdent lors de la réception des œuvres qui leur sont présentées. La perspective sémiologique nous aide à comprendre l'actualisation du texte par le lecteur et le spectateur à travers la relation triadique du signe où :

[l]e système de signes agit entre un sujet et un objet comme une interface par laquelle il est possible d'avoir une certaine connaissance de l'objet – connaissance qui est toujours développée à partir d'un point de vue privilégié – et d'avoir sur lui, en retour, une emprise qui nous permettra de le transformer. Le lieu d'existence des signes, le lieu de leur élaboration, c'est l'interface⁴⁰.

Le film ou le roman agit comme véhicule d'un système de signes à partir duquel le sens du récit littéraire ou filmique prend naissance. C'est à travers la représentation élaborée par le lecteur ou le spectateur, selon sa propre perspective, que l'œuvre est actualisée. Par conséquent, c'est l'interprétation du lecteur ou du spectateur qui fait vivre le récit. C'est pourquoi nous considérons que celui-ci, loin d'être statique, est en constante évolution. Dès lors, son sens devient mobile, changeant à chaque lecture, chaque spectature lui conférant ainsi son caractère singulier en raison de l'acte individuel et intime de son interprétation.

Durant ces interprétations, cinq processus interreliés et concomitants permettent de vivre sur plusieurs plans l'expérience de lecture et de spectature. Premier contact avec le livre ou le film, le processus perceptuel permet le déchiffrement de l'objet par les sens, alors que le

⁴⁰ Gilles Thérien, «L'exercice de la lecture littéraire», dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet, dir., *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, op. cit., p. 13.

processus cognitif est responsable de sa compréhension. Le processus argumentatif alimente quant à lui ce processus cognitif en faisant défiler, selon un ordre bien précis, l'information tout au long du récit. Le lecteur doit par la suite organiser toutes ces données afin de construire le sens du texte car c'est « au fur et à mesure que la lecture se fait, [que] le sens se forme et se déforme, se dépose à tel ou tel argumentaire pour enfin se fixer en fin de parcours⁴¹ ». Ces deux processus, argumentatif et cognitif, permettent aux prévisions de prendre forme dans l'imaginaire du lecteur. Ils jouent dès lors un rôle important dans les romans à suspense puisqu'ils sont responsables de la diffusion mais aussi de la rétention des informations dans le récit. Ils occupent donc une place de choix dans la mise en place de l'effet de suspense.

Le processus affectif, quant à lui, occupe une place privilégiée dans le suspense. En raison de l'émotion ressentie, il fait en sorte que chaque lecture demeure individuelle. C'est lui qui confère son caractère unique à l'acte de lecture et de spectature puisqu'il convoque la mémoire des expériences vécues par le public. Ceci influence d'ailleurs le travail d'interprétation. Responsable de la création d'images mentales alimentant l'imaginaire, c'est de cette *memoria* qu'émerge le sens du texte élaboré par le lecteur ou le spectateur.

À travers le processus symbolique, la lecture s'inscrit dans une dynamique sociale puisque le lecteur intègre le récit dans un ensemble hiérarchisé de textes. Il nourrit son imaginaire personnel en convoquant le répertoire littéraire d'un imaginaire collectif. C'est à l'aide des figures symboliques, entre autres, que celui-ci devient le véhicule de valeurs idéologiques. Le processus symbolique de la lecture contribue, au-delà du texte, à construire la vision du monde du lecteur.

Nous verrons plus en détail comment les processus affectif et cognitif fonctionnent dans le cas que nous étudions lorsque nous aborderons plus spécifiquement le suspense. Aussi, l'importance du processus argumentatif dans l'effet de suspense apparaîtra lorsque nous analyserons sa mise en place à travers la narration. Quant au processus symbolique, responsable de l'appropriation et de l'intégration de l'œuvre, nous nous y attarderons dans le cadre de la mise en représentation chez le lecteur et le spectateur.

⁴¹ *Ibid*, p. 29.

Le processus perceptuel constitue un excellent point de départ pour établir les différences entre la sémiotisation chez le lecteur et le spectateur. Rappelons que « [I] e signifiant du cinéma est perceptif (visuel et auditif). Celui de la littérature l'est aussi, puisqu'il faut lire la chaîne écrite, mais il engage un registre perceptif plus restreint [...] »⁴². La lecture s'effectue habituellement par la vue ou encore par le toucher chez les non-voyants. Elle passe par la perception des signes typographiques tels les majuscules, les italiques, mais aussi par la disposition de ces signes sur la page, par exemple. Le lecteur peut également identifier le genre du récit qu'il s'apprête à lire en un simple coup d'œil au paratexte, en reconnaissant la maison d'édition qui le publie entre autres.

Du côté du cinéma, la perception joue un rôle différent. Elle se distingue des autres arts visuels par la mobilité des images présentées à l'écran et, depuis l'arrivée du parlant, par la combinaison de ces images à différents sons, du bruit de la rue à la musique en passant par les dialogues. Le contact visuel initial du spectateur avec le film s'effectue sur le plan de la plasticité puisqu'il perçoit l'organisation de l'image à travers les couleurs, les formes et la luminosité. Quant à l'aspect auditif, le spectateur peut distinguer rapidement ce qui fait partie du film de ce qui en est extérieur puisque son attention est « orientée, focalisée, son oreille est prête à pratiquer une *écoute sélective*, c'est-à-dire à effectuer les inférences nécessaires pour distinguer les sons *filmiques* (les sons qui appartiennent au discours signifiant du film) des sons *a-filmiques*⁴³ ». Par sa mise en contexte, le spectateur effectue l'ancrage du son à l'image. Il établit les relations syntagmatiques de succession et de simultanéité nécessaires à la diégétisation des sons, c'est-à-dire qu'il situe le son entendu dans l'univers fictif.

Au cinéma, la matérialité des images « [...] donne à penser que rien ne s'interpose entre les choses qu'elles représentent et nous. On prête une fonction d'objectivité à la vision [...] »⁴⁴. Le spectateur pourrait avoir l'impression d'être uniquement témoin de l'action, car « [I]'image filmique est au nombre de ces "images réelles" [...] que les psychologues

⁴² Christian Metz, *op. cit.* p. 62.

⁴³ Roger Odin, *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 239. (en italiques dans le texte)

⁴⁴ Charles Perraton, *op. cit.*, p. 23.

opposent aux images mentales⁴⁵ ». Toutefois, il n'en est rien, puisque ces images réelles sont plutôt le point de départ du processus de sémiotisation et d'appropriation de l'œuvre par le spectateur. L'état spectatorial permet la réceptivité nécessaire au fonctionnement de ce processus chez le spectateur. L'image emprunte alors un chemin qui la mène de l'extérieur vers l'intérieur. Ce parcours caractérise la sémiotisation d'un objet filmique par le spectateur qui se laisse impressionner par les images et les sons qu'il perçoit pour établir une série de liens au fur et à mesure du déroulement du film. Le spectateur ressent alors une forte impression de correspondance entre le film et la réalité à travers les récits qui lui sont présentés à l'écran, mais il peut basculer à tout moment dans l'imaginaire si le film lui en donne l'occasion. Le spectateur transforme par conséquent des données concrètes en contenu abstrait.

La mise en représentation qui contribue au processus de sémiotisation diffère dans les deux formes artistiques que sont la littérature et le cinéma. Alors qu'au cinéma l'image est matérialisée sur l'écran, durant la lecture, « [l]'image s'oppose à la réalité. Elle est le résidu interne de la perception, un détour obligé entre le monde et le sujet⁴⁶ ». Les mots imprimés qui apparaissent sous les yeux du lecteur servent de déclencheur à la création d'images mentales. Le lecteur passe d'une information abstraite et l'habille d'images afin de la rendre concrète. Tel le rêve, la lecture établit une relation individuelle et particulière entre les mots et l'image, et « [l]e lecteur est le seul et unique propriétaire de ses images et de son imagination. L'imagerie mentale qu'il produit pour supporter la lecture des textes est l'incarnation concrète et singulière du sens⁴⁷ ». Bien que le processus de sémiotisation du lecteur prenne place dans l'imaginaire, on pourrait dire qu'il procède, à partir des mots, de l'abstrait vers le concret, puisqu'il construit ses propres images.

Les œuvres littéraires et cinématographiques influencent et agissent donc sur leur public chacune à leur manière, car « [elles] n'existent pas au même degré d'abstraction [...] [et] [e]n

⁴⁵ Christian Metz, *op. cit.* p. 133.

⁴⁶ Gilles Thérien, «Les images sous les mots», Gervais, Bertrand et Bouvet, Rachel, dir., *Théorie et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, PUQ, 2007, p. 207.

⁴⁷ *Ibid*, p. 221.

un sens, livre et film sont des mouvements opposés⁴⁸ ». En effet, les inférences du lecteur et du spectateur ne sont pas déclenchées de la même façon. Pour construire la chaîne argumentative de la diégèse, elles sont fondées sur des informations de types différents.

Par exemple, dans *Rear Window*, Hitchcock réussit à représenter à l'écran l'épisode caniculaire du récit. Le réalisateur présente plusieurs plans qui réfèrent à la chaleur ambiante : la sueur sur le visage de Jeffries, le gros plan sur le thermomètre, le ventilateur ainsi que le couple qui s'installe sur son balcon pour la nuit. Grâce aux inférences que ces images provoquent, le spectateur peut se représenter l'environnement où l'action prend place. En effet, ce sont ces images qui permettent au spectateur de déduire dans quel contexte se situe l'action, car « [...] c'est l'argumentation qui, mettant ensemble divers éléments, crée des nœuds signifiants qui sont les véritables signes au cinéma. Ils sont toujours forcément complexes et exigent une inférence pour être décodés dans le cadre d'un film donné⁴⁹ ».

Du côté de la nouvelle, c'est par les descriptions contenues dans le texte que le lecteur crée dans son imaginaire cette ambiance oppressante : « It was a stifling night, much closer than the one before. I could hardly get a breath of air even by the open window at which I sat. I wondered how he—that unknown over there—could stand it behind those drawn shades⁵⁰. » En lisant l'adjectif «stifling», «étouffant» en français, et la suite de la description qui suit le même paradigme, le lecteur, par ses inférences, réussit à se représenter le contexte du récit. C'est d'ailleurs en raison de ces processus de sémiotisation différents, entre autres, que le lecteur ne retrouve pas toujours ce qu'il avait gardé du roman ou de la nouvelle lors de la spectature de son adaptation cinématographique. En effet, « [l]e lecteur de roman, suivant les voies propres et singulières de son désir, avait d'avance procédé à tout un habillage visuel des mots qu'il avait lus [...] le film véritable, c'est à présent le fantasme d'autrui [...] »⁵¹. C'est en visionnant une adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire que l'on prend conscience

⁴⁸ Gilles Thérien, « La Lisibilité au cinéma », *Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 2, n° 2-3, 1992, p. 111.

⁴⁹ *Ibid*, p. 120.

⁵⁰ Cornell Woolrich, «It Had to Be Murder», en ligne <<http://www.miettecast.com/woolrich.pdf>>, consulté le 20 septembre,2015.

⁵¹ Christian Metz, *op. cit.*, p.137.

de ce qui sépare l'interprétation du spectateur de celle du lecteur car « [d]'une certaine façon, la matérialité des images cinématographiques vient *détruire* l'image mentale que le lecteur se fabrique dans le travail de lecture [...]»⁵². »

Nous remarquons, bien sûr, que dans les deux cas ce sont des signes, des images tournées en studio de cinéma par exemple et des mots en littérature, qui amènent le public à se représenter le récit. Toutefois, nous souhaitons souligner ici les chemins différents que doivent emprunter le lecteur et le spectateur dans leur travail d'interprétation. Au cinéma, les images sont données à voir, elles sont donc extérieures au spectateur alors que la nouvelle exige du lecteur qu'il crée lui-même ses propres images à partir de mots. Ces images sont par conséquent issues de l'imaginaire du lecteur alors que celles du film sont créées par le réalisateur. Les inférences exigées sont pratiquement les mêmes puisqu'elles sont tributaires de signes, mais cette opposition entre extériorité et intériorité des images rend l'expérience de lecture différente de celle de la spectature.

Les événements décrits dans les romans ou montrés au cinéma concernent « [...] d'autres événements auxquels ils réfèrent, qu'ils dénotent, qu'ils dépeignent, qu'ils donnent à voir, etc.»⁵³. Ces représentations, comme le souligne Schaeffer, se définissent d'abord dans un rapport de similarité à la réalité, plus ou moins important selon le genre du récit, qui est façonné à partir de perception d'images, de signes et élaborés dans notre imaginaire par inférences conformément à nos savoirs sociaux et symboliques. La mémoire y joue un rôle important en attribuant une certaine stabilité dans la transmission d'un message sur le plan culturel et symbolique.

Au cinéma, comme nous venons de le constater, ce sont l'image, la musique et les paroles qui contribuent à créer l'univers du récit. La littérature procède différemment car ce sont les mots écrits qui serviront à sa construction. Elle fait naître le monde fictif au sein même de l'imaginaire du lecteur en utilisant entre autres le contexte référentiel pour y parvenir.

⁵² Gilles Thérien, « Les images sous les mots », dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet, dir., *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, op.cit., p. 212-213.

⁵³ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 104.

1.3 *Rose Madder* : l'immersion par le contexte

Rose Madder de Stephen King a été publié en 1995. L'intrigue raconte l'histoire de Rosie Daniels, mariée depuis quatorze ans à un policier, Norman. Victime de violence conjugale, elle décide de le quitter. Elle prend le premier bus qui l'amènera loin de son domicile. Réfugiée dans un centre d'hébergement pour femmes, elle entreprend de réorganiser sa vie. Alors qu'elle se présente à un bureau de prêteur sur gages pour y vendre son alliance, elle y fait l'achat d'un tableau qui lui vaudra quelques aventures! Elle y fait la rencontre de Bill, avec qui elle développera une relation amoureuse, et elle réussit à obtenir un emploi comme lectrice pour une maison de production de livres audio. Toutefois, son mari ne la laissera pas tranquille. Norman réussira à retrouver sa femme en utilisant les techniques de poursuite qu'il a appris à maîtriser pendant ses années de service au sein de la police locale.

Pour que le suspense soit efficace, il est essentiel que le lecteur ou le spectateur soit en mesure de se représenter l'univers fictif. Le contexte référentiel du récit joue un rôle important dans cette représentation de l'action et des personnages et « [u]ne des raisons du succès de King est de savoir placer ses protagonistes dans un environnement que ses lecteurs reconnaissent immédiatement car il leur est familier⁵⁴ ». Cette mise en place du récit dans un décor qu'il connaît aide le lecteur à cerner plus aisément le contexte de l'histoire racontée dès son début.

She turned left on Tremont and went walking past more quiet little suburban houses separated from each other by low hedges or lines of decorative trees – Russian olives seemed particularly in vogue down here. A man who looked like Woody Allen with his horn-rimmed glasses and freckles and his shapeless blue hat crushed down on top of his head looked up from watering his flowers and gave her a little wave⁵⁵.

Même si le contexte géographique est fictif, le récit suscite un effet de réel. Par exemple, lorsque l'auteur choisit de nommer la rue Tremont, celle-ci revêt dès lors un caractère plus familier chez le lecteur. Aussi, la description du quartier rend l'environnement plus vivant dans l'imaginaire du lecteur. De plus, en évoquant Woody Allen, l'auteur suggère une

⁵⁴Laurent Bourdier, *Stephen King : Parcours d'une œuvre*, Amiens, Encrage, 1999, p. 84.

⁵⁵Stephen King, *Rose Madder*, *op. cit.*, p. 36.

physionomie au lecteur qui connaît le cinéaste et facilite ainsi la création d'une image mentale. Plus loin, King a recours au même procédé en présentant Anna, la directrice du centre d'hébergement, sous les traits d'un personnage de série télévisuelle populaire.

The room was dominated by the most fabulously cluttered desk Rosie had ever seen. The woman who sat behind it was a bit stout but undeniably handsome. With her short but carefully dressed white hair, she reminded Rosie of Beatrice Arthur, who had played Maude on the old TV sitcom. The severe white blouse/black jumper combination accentuated the resemblance even further, and Rosie approached the desk timidly⁵⁶.

Pour qui a déjà visionné l'émission, la description de la directrice du centre d'hébergement va au-delà de son apparence physique. King, en choisissant le personnage de Maude pour tracer le portrait d'Anna, réfère également à sa personnalité. Ainsi, le lecteur averti se représentera Anna comme une femme forte et déterminée à l'image de Maude.

L'immersion fictionnelle exige également que le lecteur soit en mesure de retrouver des séquences d'actions qui évoquent sa vie quotidienne à travers la description d'un simple repas, le nom d'une marque de céréale par exemple. Lorsque nous accompagnons Rosie à son arrivée au terminus d'autobus de la ville où elle prendra ancrage, nous assistons à cette scène de la vie de tous les jours.

She'd had a cheeseburger and a lemonade when the bus made a rest-stop around six o'clock the previous evening, nothing since then, and she was hungry. She sat in the TV alcove until the hands of the big clock made it around to four a.m., then she decided she'd better get a bite. She crossed to the small cafeteria near the ticket windows, stepping over several sleeping people on the way. Many of them had their arms curled protectively around bulging, tape-mended plastic garbage bags, and by the time Rosie got coffee and juice and a bowl of Special K, she understood that she had been needlessly worried about being kicked out by the cops⁵⁷.

En plus du décor et des actions, le langage employé lors des dialogues ou des monologues intérieurs doit se rapprocher de la langue parlée. Afin que le suspense s'installe, il est nécessaire que l'immersion fictionnelle soit la plus complète possible. C'est entre autres par ce genre de détail que l'effet de réel s'établit et qu'il permet au lecteur de pénétrer dans le

⁵⁶ *Ibid*, p. 64.

⁵⁷ *Ibid*, p. 52.

récit plus rapidement. Dans le roman de King, « [c]e qui passe pour de la familiarité, voire de la vulgarité lorsqu'il utilise certains mots que l'on pourrait juger choquants n'est en fait que le strict respect du langage employé par les Américains moyens qu'il décrit⁵⁸ ». Par conséquent, le lecteur ne se surprend pas de l'usage de l'expression « I'LL KILL YOU, YOU BITCH⁵⁹! » par Norman lorsqu'il s'apprête à agresser une des nouvelles amies de sa femme.

Dans l'esthétique de King, on note que l'auteur porte une attention particulière aux descriptions en s'assurant qu'elles reflètent le monde dans lequel vit le lecteur. D'ailleurs, King perçoit l'histoire d'horreur comme « une intrusion dans le familier [...]»⁶⁰. Par exemple, l'utilisation de gestes banals, accomplis tous les jours, transposés dans un contexte inattendu augmente l'intensité du suspense. La distance sémantique entre l'action et le contexte crée, dans ces conditions, un effet troublant comme, par exemple, lorsque Norman chante sous la douche chez Slowik, l'homme qu'il vient d'assassiner.

As he washed his hair he began to sing : "Raaamblin' Rose... Raaamblin' Rose... where you raaamble... no one knows... wild and windblown... that's how you've grown... who can cling to ... a Ramblin'Rose?"

He turned off the shower, stepped out, and looked at his own faint, ghostly image in the steamy mirror over the sink.

"I can, " he said flatly, "I can, that's who"⁶¹.

Dans ce contexte, le geste quotidien et anodin de fredonner en prenant une douche devient tout à fait terrifiant. Le texte du refrain qui rappelle la fuite de Rosie et la poursuite de Norman intensifie le malaise. Derrière la futilité d'un chant sous la douche, on devine le drame vécu par ces personnages. D'ailleurs, la douche est devenue un lieu propice à générer l'angoisse depuis le film *Psycho* d'Hitchcock. Toutefois, on note ici un renversement notable puisque le personnage sous la douche est l'assassin, et non la victime. Ce renversement contribue certainement au sentiment d'étrangeté de cette scène particulièrement troublante.

⁵⁸ Laurent Bourdier, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁹ Stephen King, *op. cit.*, p. 344.

⁶⁰ Stephen King, *Anatomie de l'horreur - Pages noires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1995, p. 55.

⁶¹ Stephen King, *Rose Madder*, *op. cit.*, p. 154. (en italique dans le texte)

Détail intéressant à noter, cet assassin se prénomme Norman... comme celui de *Psycho!* D'ailleurs, l'auteur souligne le lien entre Norman et le personnage du film à travers ce dialogue entre Rosie et Bill lorsque celle-ci lui parle de son mari :

“ That’s his for-real no-fooling name ? ”

“ Yes . ”

“ As in Bates. ”

“ As in Bates. ”⁶²

King applique dans son écriture les procédés qu’il a observés dans les récits filmiques qui « [...] ont besoin d’une bonne dose de réalité pour fonctionner. Cette dose libère l’imagination de son fardeau et facilite la suspension de l’incrédulité. Le spectateur entre dans le film, persuadé que, si les circonstances s’y prêtaient, tout ce qu’il voit pourrait bien se produire⁶³ ». Il amène ainsi ses lecteurs à croire à son histoire. L’immersion fictionnelle s’acquiert par différents procédés qui, mis ensemble, constituent un univers vraisemblable pour le lecteur. Un décor familier, des repères géographiques, des références à des personnages connus, mais aussi la description de gestes quotidiens et l’emploi d’un niveau de langage près de la langue parlée contribuent à dessiner un monde dans lequel on pénètre aisément.

Nous venons de le voir, le film et le roman invitent leur public à entrer dans leur univers narratif. Les récits cinématographiques et littéraires sont présentés à travers des signifiants spécifiques à leur art et la sémiotisation des œuvres par le public s’opère différemment. Toutefois, il s’avère essentiel de pénétrer dans l’univers du récit pour ressentir l’effet de suspense. La lecture et la spectature, malgré leurs différences, se rejoignent sur un point primordial : l’immersion fictionnelle. Il est impératif de passer cette porte qui nous permet d’accéder au monde créé pour nous afin d’avoir le plaisir de découvrir une nouvelle aventure et d’éprouver la curiosité, l’anxiété, la peur et la surprise.

⁶² *Ibid*, p. 163-164.

⁶³ Stephen King, *Anatomie de l’horreur*, Monaco, Éditions du Rocher, 1995, p. 212.

1.4 L'immersion fictionnelle : où se rejoignent la lecture et la spectature

L'immersion fictionnelle permet de mettre en place un principe fondamental au ressenti de l'effet de suspense : l'implication de son public. Par conséquent, c'est elle qui permet que la lecture et la spectature deviennent des expériences.

Afin d'obtenir ce glissement du lecteur et du spectateur dans le monde fictif, il est impératif, que « [...] la compréhension de l'intrigue [soit] enracinée dans une précompréhension du monde de l'action : de ses structures intelligibles, de ses ressources symboliques et de son caractère temporel⁶⁴ ». Autrement dit, en reconnaissant le contexte du récit, mais aussi sa filiation culturelle, le lecteur et le spectateur arrivent à situer son action dans le temps et dans l'espace. Ils peuvent également identifier son contexte historique, social ainsi que l'horizon du texte, c'est-à-dire le paysage idéologique et symbolique dans lequel il a été conçu. Par conséquent, ce répertoire lui sert de repère dans son travail d'interprétation et de représentation.

Puisque le cadre de référence du récit doit être familier au public, la fiction fonctionne comme une analogie globale de son univers habituel. Conséquemment, elle sollicite chez lui la même capacité de représentation dont il se sert pour interpréter son monde quotidien. On peut dès lors affirmer, à l'instar de Schaeffer⁶⁵, qu'il n'existe qu'une seule modalité de représentation que ce soit dans un univers fictionnel ou encore dans la vie de tous les jours : la modalité référentielle, construite sur la base d'une modélisation des personnages et des actions qui respecte un principe de généralisation. La fiction paraît ainsi plausible au lecteur et au spectateur par la cohérence de sa logique actancielle et narrative. Par conséquent, c'est son expérience de vie qui permet au public de comprendre la fiction.

Comme nous l'avons remarqué dans notre analyse de *Rose Madder*, le suspense est un effet de lecture souvent très intense. Dans ce roman, il est efficace, entre autres, parce qu'il se situe « [...] dans un univers réaliste et familier, vraisemblable et rationnel⁶⁶ ». Issu de

⁶⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris : Éditions du Seuil, coll. «Essais», 1983, p. 108.

⁶⁵ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*

⁶⁶ Yves Reuter, « La terreur dans le roman à suspense », *Terreur et représentation*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université, 1996, p. 257.

l'imaginaire d'un auteur, le récit prend place dans un environnement basé sur celui dans lequel vit son public.

L'immersion fictionnelle demande conséquemment une inversion entre l'attention ou encore la perception et l'activité imaginative du public. Le lecteur et le spectateur se situent donc à la frontière des univers réel et fictif, car ils occupent un espace où « [leur] attention scindée aboutit à la coexistence de deux mondes, celui de l'environnement réel et celui de l'univers imaginé [...], chacun avec ses repères propres⁶⁷ ».

Le jeu sert de pont entre ces deux univers. En adoptant une posture ludique, le public lecteur ou spectateur s'implique dans le récit, car « [...] on ne peut pas comprendre ce qu'est la fiction si on ne part pas des mécanismes fondamentaux du " faire-comme-si " [...] et de la simulation imaginative dont la genèse s'observe dans les jeux de rôles et les rêveries de la petite enfance⁶⁸ ». En consentant à se laisser prendre au jeu de la fiction, on accède à son monde et l'on accepte ses règles. On occupe alors cet espace ludique, ce monde imaginé pour nous, lecteur et spectateur.

1.5 Le suspense : une invitation au jeu

Au fait du cadre imposé par le récit, nous décidons de participer au jeu auquel nous sommes conviés. La dimension ludique de la lecture et de la spectature dépend du degré d'implication du public dans ce jeu mis en place pour lui. Dans *La lecture comme jeu*, Picard⁶⁹ détermine trois niveaux de cette implication allant de l'identification à la distance analytique en passant par le lecteur conscient. Nous pouvons tout autant appliquer ceux-ci au spectateur.

Le *lu* adopte une posture d'identification au personnage. Il expérimente à travers lui les situations et les émotions en pénétrant totalement dans l'illusion de l'univers fictif. Crédule, il se laisse manipuler par le récit. Le *lectant*, son opposé, garde la distance rationnelle de

⁶⁷ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 182.

⁶⁸ *Ibid*, p. 11.

⁶⁹ Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, 328 p.

l'analyste et il utilise la fiction comme amorce à une réflexion sur l'œuvre et sur son message. La posture intermédiaire, le *liseur*, sait qu'il existe un monde extérieur au récit, mais il savoure tout le plaisir de la fiction. Il se situe à la frontière de ces deux mondes. Il personnifie ce que nous nommerons le lecteur conscient c'est-à-dire qu'il est joueur, mais sans être joué par le récit comme le *lu*.

Vincent Jouve, de son côté, poursuit l'étude sur l'investissement du lecteur avec *L'effet personnage dans le roman*. Selon lui, celui-ci dépend de « la structure complexe du crédit que le sujet accorde à l'univers romanesque⁷⁰ ». Le *lisant*, à l'instar du *liseur* de Picard, se laisse transporter par l'intrigue tout en restant conscient du caractère fictionnel du récit. Il porte l'implication affective au cours de la lecture en vivant ses émotions par procuration à travers l'histoire des personnages. Pour Jouve, le *lu* représente, quant à lui, la part que jouent les pulsions dans l'investissement du *lisant*. Il contribue à donner sens au récit par le biais de la satisfaction de l'élan pulsionnel du lecteur. Il ne se laisse plus simplement transporter par le récit comme le croyait Picard. Il est dorénavant un élément actif par son travail d'interprétation.

La posture la plus distante par rapport à l'univers textuel est celle du «lectant». C'est l'attitude endossée par l'analyste ou le critique qui tente de découvrir la stratégie narrative en devenant « lectant jouant » ou qui souhaite décoder son sens profond en étant « lectant interprétant ».

Ces différentes postures se chevauchent, s'entremêlent tout au long de la lecture et de la spectature. Toutefois, à certains moments du récit, une d'entre elles sera privilégiée en raison de l'un des deux angles ludiques que l'histoire demande d'adopter : le *playing* ou le *game*. Le *lisant* sera sollicité lors du *playing*, jeu de rôle qui exige projection et identification au personnage lorsqu'une menace survient ou encore quand le héros devient vulnérable par exemple. Puisque son immersion fictionnelle est quasi-totale, c'est lui qui profite davantage de l'effet de suspense puisqu'il vit l'émotion intensément. C'est l'attitude adoptée à la première lecture ainsi qu'au premier visionnement d'un récit, lorsque les mécanismes de l'effet fonctionnent bien sûr, et où ce dernier s'avère le plus efficace.

⁷⁰ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 82.

Il est important ici de préciser qu'à l'instar de Jouve, nous croyons que l'immersion fictionnelle n'est pas synonyme d'immersion complète dans l'imaginaire. D'abord, c'est le lien avec le monde extérieur au récit qui rend possible la perception sensorielle des images, des sons et des mots qui donnent accès au monde de la fiction, comme nous l'avons vu précédemment. De plus, ce lien permet de ressentir l'effet sur le plan affectif chez le lecteur et le spectateur tout en les gardant plongés dans le récit.

Le *game*, quant à lui, conçoit le texte comme un jeu assujetti à un ensemble de règles et de stratégies et requiert la participation du *lectant jouant*. C'est lui qui tentera de découvrir le mobile, qui examinera la scène de crime, qui révisera les différents témoignages afin de tenter de deviner qui est le coupable dans un récit policier. Le *game* commence avec les indéterminations du texte qui invitent le lecteur et le spectateur à formuler déductions et prévisions sur l'évolution de l'histoire qui leur est racontée. D'ailleurs, les blancs du texte sont particulièrement importants dans les récits à suspense. L'essentiel de son effet est fondé sur ces blancs, ces « [...] lieux d'indétermination qui, en tant que disjonctions, marquent des enclaves dans le texte [...] »⁷¹. Entre alors en scène le *lectant jouant* qui effectue ces prévisions et qui tente ainsi de découvrir la suite du récit. Il fait son entrée lorsque « [...] le texte [exige] la participation dynamique du lecteur. Ses stimuli, ses « lieux d'indétermination », ses « blancs » [...] nécessitent une invention, ou du moins une collaboration [...] »⁷². Le malaise créé par le suspense suscite une réaction de la part du public. Devant la suspension de sens, celui-ci cherche à retrouver un certain contrôle, un équilibre à travers son interprétation. C'est le *lectant jouant* qui accomplit cette tâche.

Le lecteur et le spectateur participent au jeu de la fiction pour le plaisir, mais aussi pour dissiper le vertige de l'effet de suspense. Voyons maintenant de quelle manière l'effet se met en place et comment il convoque son public au jeu à travers ses blancs, ses indéterminations.

⁷¹Wolfgang Iser, *op.cit.*, p. 299.

⁷²Michel Picard, *op. cit.*, p. 48.

CHAPITRE II

LE SUSPENSE : UN JEU À L'EFFET PARADOXAL

Pour moi, la première de toutes les considérations, c'est celle d'un effet à produire. [...] et puis je cherche autour de moi, ou plutôt en moi-même, les combinaisons d'événements ou de tons qui peuvent être les plus propres à créer l'effet en question⁷³.

Edgar Allan Poe

Les tablettes des librairies sont remplies de polars et les étagères des bibliothèques offrent aussi un choix exhaustif de romans policiers, de nouvelles fantastiques. Leurs auteurs sont connus des nombreux lecteurs qui attendent avec impatience la sortie de leur prochaine publication. Les panneaux illuminés des cinémas font régulièrement la promotion d'un nouveau film à suspense. Dans les différentes salles, à la télévision et sur internet, leurs bandes-annonces éveillent déjà l'intérêt du spectateur.

L'attente, caractéristique de l'effet de suspense, envahit son public avant même la sortie de l'œuvre sur grand écran et précède la parution du livre, orchestrée bien sûr par les campagnes promotionnelles des maisons d'édition et de production.

Néanmoins, le suspense est fondé sur la curiosité et les stratégies publicitaires qui préparent son public cadrent bien avec l'effet qu'il recherche. L'intrigue s'avère le nœud de cet effet. Son organisation spatio-temporelle et la mise en place du récit à travers différents procédés jouent un rôle primordial quant à la création de l'effet et à son intensité. L'auteur

⁷³ Edgar Allan Poe, « La genèse d'un poème », *Contes, essais, poèmes*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins », 1989, p. 1008.

Stephen King sait utiliser ces différentes stratégies et son roman *Rose Madder* nous en offre un bel exemple.

2.1 *Rose Madder* : un récit, deux points de vue

Rose Madder, rappelons-le, raconte la fuite d'une femme victime de la violence de son mari. Le suspense augmente au fur et à mesure que celui-ci s'approche de son but : retrouver Rosie. L'effet se construit autour de la menace qu'il représente et l'auteur fait en sorte que « [l]es personnages qu'il décrit appellent une réponse émotionnelle du lecteur [...] on ressent naturellement de l'affection, surtout s'ils sont en danger. [...] »⁷⁴. L'histoire de la fuite de Rosie et de la poursuite qu'engage son mari est fondée sur la crainte d'un dénouement malheureux pour elle.

Procédé fréquemment utilisé dans les romans policiers, les différents points de vue serviront de pont entre Norman et Rosie. Par cette organisation narrative, le lecteur passe d'un lieu à un autre et recueille des informations à travers le regard de chacun des personnages. Cette multifocalisation joue un rôle important dans la montée du suspense, particulièrement dans le scénario de fuite/poursuite de *Rose Madder*. Ce point de vue mobile met en parallèle les actions de Rosie et de Norman et par cette stratégie narrative, l'auteur rapproche les deux personnages sur le plan syntagmatique : « That evening, as Norman Daniels lay on the sofa in his living room looking up at the ceiling and already thinking of how he might begin the job of finding the bitch [...], his wife was being taken to meet Anna Stevenson⁷⁵. ». Le lecteur suit ainsi, simultanément, les démarches du traqueur et le cheminement de Rosie : « *At the moment Rob Lefferts was listening to his fugitive wife read on a streetcorner, Norman Daniels was sitting in his small office cubicle on the fourth floor of police headquarters with his feet up on his desk and his hands laced behind his head*⁷⁶. » En plus d'assister au progrès du mari dans la poursuite de sa femme, on perçoit déjà une proximité entre les deux personnages. Cette structure narrative particulière fait naître une

⁷⁴ Laurent Bourdier, *op.cit.*, p. 84.

⁷⁵ Stephen King, *Rose Madder*, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁶ *Ibid*, p. 103. (en italiques dans le texte)

appréhension encore plus grande chez le lecteur quant à une rencontre probable entre Norman et Rosie.

Celle-ci est d'autant plus imminente que Norman est particulièrement bien outillé pour la retrouver. Puisqu'il est policier, il connaît les méthodes pour la débusquer. D'ailleurs, Rosie hésite à prendre la fuite car elle sait qu'il est en mesure de repérer les fuyards : « *Stop it! It's useless, thinking like this, because you're not going anywhere he'd only come after you and bring you back he'd find you, he's a policeman and finding people is one of the things he does, one of the things he's good at*⁷⁷. » Son talent s'explique par la méthode qu'il privilégie. Elle consiste à réfléchir comme celui qu'il traque afin de recréer son parcours: « *You had to find your way into the head of the person you were after like some kind of tiny burrowing animal, and you had to keep listening for something that wasn't a beat but a brainwave; not a thought, precisely, but a way of thinking*⁷⁸. » En plus de servir la structure narrative à travers le point de vue mobile, cette méthode crée déjà un lien entre Norman et Rosie.

Rose Madder utilise la multifocatisation de façon efficace afin d'intensifier la tension narrative. Pourtant, ce procédé représente seulement un des éléments narratifs qui entrent en jeu dans la création du suspense. Arrêtons-nous sur ceux-ci pour comprendre comment ils fonctionnent dans la mise en place des conditions nécessaires au ressenti de l'effet.

2.2 Point de départ du suspense : la narration

C'est la structure narrative qui constitue le point de départ du suspense. Elle est le point d'ancrage du processus argumentatif qui, rappelons-le, est responsable de la transmission et de l'organisation de l'information tout au long du récit. Au cinéma, le spectateur est soumis à ce qui lui est présenté, il « [...] doit toujours regarder selon un certain angle ce qui se passe sur l'écran et [il] ne peut, sauf en se fermant les yeux, interrompre le flot des perceptions

⁷⁷ *Ibid*, p. 30. (en italiques dans le texte)

⁷⁸ *Ibid*, p. 130. (en italiques dans le texte)

iconiques [...]»⁷⁹. C'est donc le cinéaste qui contrôle le rythme du déroulement du récit et, par conséquent, la réflexion suscitée par le film s'effectue souvent après le visionnement. Quant au lecteur du récit à suspense, il choisit de progresser vers la conclusion de l'histoire en raison de la tension qu'il subit. Il est, dès lors, soumis au processus argumentatif tout comme le spectateur.

Ce processus joue un rôle important dans les récits à suspense puisqu'il procède à la diffusion, mais aussi à la rétention des informations. Autrement dit, c'est principalement sur le plan argumentatif que l'auteur décide de révéler ou non certains faits, certains indices. Il est donc responsable de la création des indéterminations présentes dans le récit, autant que du savoir qu'il transmet au lecteur et au spectateur par les différentes perspectives qu'il met en scène par exemple.

Les personnages et leur point de vue respectif, mais aussi l'action, l'espace et le temps sont pris en considération par le lecteur et le spectateur lors de leur travail d'interprétation. Ces préconstruits sont « [...] des éléments fixes minimaux – les catégories – à partir desquels les autres éléments sont organisés en fonction de l'élaboration d'une vision du monde bien précise⁸⁰ ». Chacun de ces préconstruits possède un noyau fixe qui rend la représentation possible comme par exemple la taille, la couleur des yeux et des cheveux d'un personnage mais aussi son nom, son sexe et sa personnalité. Alors que la partie mobile de ces mêmes préconstruits, les projets et les désirs des personnages notamment, permettent de suivre l'intentionnalité du texte. Le lecteur et le spectateur s'adaptent aux parties mobiles des différents préconstruits et ajustent leur interprétation selon le contexte représentationnel qui évolue durant le récit.

Toutefois, pour ce faire, l'intérêt du public doit être maintenu. C'est l'intrigue avec ses procédés spécifiques et sa temporalité particulière qui réalise cette tâche. Elle joue donc un rôle important dans la mise en place de l'effet de suspense. En sachant comment elle fonctionne, on comprend de quelle manière elle contribue à la création de cet effet.

⁷⁹ Gilles Thérien, « La Lisibilité au cinéma », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 2, n° 2-3, 1992, p. 116.

⁸⁰ Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », *op. cit.*, p. 33.

2.2.1 L'intrigue

Sur le plan narratif, l'intrigue remplit deux fonctions dans les récits et dans le suspense plus spécifiquement : l'organisation de la narration et le déclenchement ainsi que le maintien de l'intérêt du lecteur et du spectateur tout au long de leur processus d'interprétation et de construction de sens. Elle constitue la charpente à partir de laquelle s'organise son ensemble. C'est pourquoi elle a comme rôle de créer et de conserver la motivation principale du public fondée sur son désir de comprendre le récit ainsi que sur sa curiosité quant à son dénouement.

Afin de rendre cette opération possible « [...] a plot must be "of a length to be taken in by the memory"⁸¹. ». En effet, c'est grâce à leur mémoire que le lecteur et le spectateur pourront établir les relations entre les différents éléments du récit exposés au début, au milieu et à la fin de l'histoire. Par conséquent, « [...] la position du lecteur dans le texte se situe au point d'intersection entre protention et rétention. C'est en ce point que la suite des phrases s'organise et que l'horizon interne du texte s'ouvre⁸² ». Autrement dit, le lecteur, mais aussi le spectateur, se situent entre la mémorisation de ce qu'ils ont lu et leurs prévisions concernant la suite du récit. Par sa fonction de rappel, la répétition s'avère dès lors un outil indispensable dans la compréhension du texte. En imposant un aller et retour, elle met l'accent sur certains détails. Brooks (1984) rappelle toutefois qu'elle peut aussi créer une certaine ambiguïté sur le plan narratif. La répétition, en opérant ce mouvement contradictoire de rappel et d'avancée, en plus d'ajouter au malaise causé par une apparente incertitude quant aux faits présentés, provoque une suspension du temps. Elle contribue à la cohésion du récit, mais elle amène par ailleurs un arrêt temporaire dans la progression de celui-ci vers sa conclusion, ce qui intensifie le suspense.

Par ailleurs, en raison de la tension suscitée par l'effet, le lecteur veut généralement progresser rapidement dans sa lecture. Conséquemment, il s'inscrit principalement dans une économie de lecture-en-progression c'est-à-dire en effectuant une traversée linéaire du texte qui se termine à la conclusion du récit. Durant la lecture-en-progression, le lecteur s'en tient à

⁸¹ Peter Brooks, *Reading the Pulo. Design and Intention in Narrative*, New York, Alfred A. Knopf, 1984, p. 11.

⁸² Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 203.

une compréhension fonctionnelle du texte, car « [l]ire en progression, ce n'est pas tout conserver, mais seulement ce qui, soit attire l'attention, soit est nécessaire à la poursuite de l'activité⁸³ ». Par conséquent, il fixe son attention sur l'univers narratif et il se limite donc aux inférences minimales nécessaires au déchiffrement de l'action. C'est pourquoi la lecture avance selon un rythme relativement rapide.

Au cours de cette première saisie du texte, il se produit un phénomène particulier qui mérite qu'on s'y attarde : l'illusion cognitive. Ce stratagème est souvent utilisé dans les romans policiers et contribue à créer un effet de lecture caractéristique du genre comme, par exemple, lorsqu'un personnage secondaire s'avère être le meurtrier. Puisque le lecteur n'y prête pas attention, il ne remarque pas les indices qui l'incriminent. Pressé d'avancer dans sa lecture, il passe outre ces informations en croyant avoir saisi tout ce qui est essentiel à ses prévisions. Il est, dès lors, berné par le texte. L'illusion cognitive opère alors que « [...] le lecteur fait mine de savoir et de comprendre la situation, le comportement ou le déroulement d'actions représentés [...]»⁸⁴. Elle peut être d'origine lectorale lorsqu'elle est générée par la lecture-en-progression adoptée par le lecteur. Elle est alors presque toujours sans conséquence puisque beaucoup d'informations se révèlent être sans grande importance pour la compréhension générale du texte. Toutefois, l'illusion cognitive d'origine textuelle, orchestrée quant à elle par l'intrigue et ses procédés narratifs, a, pour sa part, une incidence beaucoup plus importante. Celle-ci oriente le lecteur vers de fausses pistes en suggérant certaines inférences.

L'intrigue exerce donc un pouvoir d'attraction sur son public en le rendant captif à travers sa volonté de comprendre l'histoire et par son souhait de savoir ce qu'il adviendra des personnages. Le lecteur et le spectateur s'investissent alors dans un *game* en effectuant leurs prévisions quant au dénouement engendrant chez eux un désir de la fin. Le rôle de l'intrigue est d'aviver ce désir de la fin en utilisant détours et digressions qui en retarderont l'arrivée. La tension augmente alors en raison de ce décalage fortuit de l'issue du récit, mais également parce que celui-ci crée une incertitude quant au succès du héros.

⁸³ Bertrand Gervais, *op.cit.*, p. 48.

⁸⁴ *Ibid*, p. 67.

Le suspense s'intensifie effectivement quand la réalisation des désirs du lecteur ou du spectateur paraît improbable par exemple lorsque le héros devient vulnérable et qu'on le croit incapable d'atteindre son but. C'est ce qui se produit lors d'une disjonction importante où seulement deux possibilités sont envisageables pour la suite du récit : une issue favorable ou une issue défavorable pour les personnages en cause, cette dernière étant la plus plausible. Une tension naît par conséquent entre le vouloir du lecteur et le pouvoir des personnages.

Dans *Rose Madder*, cette tension est particulièrement soutenue à partir du moment où Norman arrive à découvrir où sa femme réside et elle s'amplifie jusqu'à sa rencontre avec elle. Le lecteur craint pour celle qui est traquée par son mari. Cette crainte est d'autant plus intense que Rosie, inconsciente du danger, ignore que Norman a réussi à la débusquer. C'est lui qui a l'avantage et, par conséquent, on pense qu'il sortira vainqueur de l'affrontement qui les opposera inévitablement.

Lorsqu'une action reste sans réponse ou encore quand les actions sont abruptement interrompues, le lecteur et le spectateur retiennent leur souffle en attendant fébrilement connaître la suite. Cette sensation de suspension joue un rôle essentiel dans le suspense. L'inconfort du public s'intensifie et toute son attention se tourne vers le futur du récit quand un délai important sépare l'apparition d'un problème de sa solution. Ce malaise est causé par « [...] les éléments situés entre la question et la réponse (leurrés, équivoques, réponses partielles, suspendues...) [qui] constituent une série de retards dans le dévoilement de l'énigme [...] »⁸⁵. La tension augmente en raison de ces diversions. Cette dilatation du temps débute dès que le danger et son échéance sont connus. Le suspense est alors présent tout au long du récit et atteint son apogée à sa conclusion.

La mise en intrigue passe par le travail d'interprétation du lecteur et du spectateur. Elle commence avec « [...] l'acte de lire qui accompagne la configuration du récit et actualise sa capacité à être suivie. Suivre une histoire, c'est l'actualiser en lecture⁸⁶ ». Il s'agit de l'opération dynamique et évolutive de la configuration qu'élabore le lecteur, mais aussi le spectateur. Celle-ci les fait passer d'une pré-compréhension des actions du récit vers leur

⁸⁵ Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, op.cit., p. 71.

⁸⁶ Paul Ricoeur, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 145.

compréhension finale acquise par la confirmation ou la réfutation de leurs inférences au fur et à mesure de la révélation des informations narratives.

Cet espace d'essais et d'erreurs généré par les inférences du lecteur et du spectateur s'avère très important, car il devient le lieu où s'amorce la transformation sémantique. Par conséquent, c'est « [...] l'acte de lire qui accompagne le jeu de l'innovation et de la sédimentation des paradigmes qui schématisent la mise en intrigue. C'est dans l'acte de lire que le destinataire joue avec les contraintes narratives [...] »⁸⁷. La mise en intrigue permet de considérer l'histoire dans son entièreté et, plus particulièrement, de configurer les buts, les interactions entre les personnages par exemple sur le plan syntagmatique mais aussi sur le plan paradigmatique.

C'est parce que le lecteur et le spectateur sont curieux que l'intrigue réussit à entretenir le désir de la fin. C'est par l'utilisation de procédés particuliers que ce désir est attisé. Ainsi, lecteur et spectateur souhaiteront poursuivre leur activité malgré ce malaise ressenti devant l'indétermination du suspense.

2.2.2 Les procédés du suspense

Deux principaux procédés narratifs contribuent à créer le suspense : les anachronies narratives⁸⁸ et la multifocalisation. Les anachronies narratives consistent en un dévoilement progressif d'éléments essentiels à la compréhension du récit, mais qui a la particularité de ne pas respecter la chronologie des événements. Elles créent une certaine instabilité sur le plan de la temporalité mais aussi sur le plan factuel puisque les informations, semées ici et là sur la trame du récit, demandent au lecteur et au spectateur de revoir et d'ajuster son interprétation.

De plus, après avoir fait l'exercice de remettre en ordre chronologique les données qu'il collecte, le lecteur ou le spectateur doit en vérifier la pertinence. C'est le cas, par exemple, du

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ Dans son texte « Le jeu entre stéréotypes et narration dans le roman noir », *op. cit.*, Anissa Belhadjin définit les anachronies narratives comme des informations révélées tardivement dans le récit et qui contribuent à maintenir le lecteur dans l'ignorance de certains faits importants.

roman policier dans lequel les preuves s'accumulent contre un personnage qui est innocenté par la révélation d'un nouvel indice. Un autre personnage devient alors suspect ce qui confère ainsi un caractère incertain quant au contenu de l'information qui s'ajoute à l'anachronie. Cette spécificité du récit à suspense demande par conséquent une vérification et une validation constante de la part du lecteur ou du spectateur. Le récit apparaît morcelé et ceci a comme effet de le faire passer d'une « [...] lecture tendue vers la conclusion [à] une lecture morcelée, hétérogène, qui [lui] demande [...] une stratégie particulière; plutôt que de se laisser porter vers la fin du roman où sera résolue l'intrigue, il doit reconstituer les éléments du récit [...] »⁸⁹.

Dans les récits à suspense, les anachronies narratives deviennent un élément important de l'effet lorsque le public désire reprendre le contrôle sur son interprétation face à l'intensité qu'il ressent sur le plan affectif. Le suspense provoque chez le lecteur et le spectateur ce besoin de rationalisation et de maîtrise sur sa compréhension du récit alors que, paradoxalement, son but premier est de les déstabiliser. Les anachronies narratives contribuent par conséquent à ébranler le public et elles suscitent ainsi un effet singulier.

La multifocalisation concerne quant à elle la mise en récit à travers différentes perspectives. Celles-ci se relaient et deviennent à tour de rôle le thème qui éclaire le récit selon leur point de vue. Si le lecteur ou le spectateur est placé uniquement devant la perspective du détective par exemple, son savoir se limitera aux informations que celui-ci sera en mesure de recueillir. Par contre, si le texte ou le film est construit selon plusieurs points de vue, le lecteur ou le spectateur pourra avoir accès aux renseignements diffusés par différents personnages, certains véridiques, d'autres faux. À lui d'en déterminer la véracité et la pertinence.

Par ailleurs, Iser⁹⁰ fait référence au point de vue mobile dans son essai *L'acte de lecture*. Il souligne son importance car c'est à travers celui-ci que le lecteur enrichit son savoir. Toutefois, il provoque aussi des sauts sur les plans spatial, temporel et sur celui de l'intrigue. Par contiguïté syntagmatique, il peut également créer des liens entre différents personnages. C'est ce que nous avons observé dans *Rose Madder*. Le point de vue mobile s'avère par

⁸⁹ *Ibid*, p. 6.

⁹⁰ Wolfgang Iser, *op. cit.*

conséquent un élément déterminant de l'effet de suspense, car il permet au lecteur d'accumuler de l'information, tout en étant responsable, paradoxalement, de blancs dans le récit entre autres en contribuant à la discontinuité narrative. Construit selon un schéma polyphonique, le récit comptant plusieurs points de vue amène l'apparition d' « [...] interstices laissés entre les différentes perspectives⁹¹ ». Le lecteur et le spectateur doivent donc combler ces vides présents dans le récit. Ils sont dès lors entraînés dans une dynamique de protention qui rappelle la posture adoptée lors des disjonctions de probabilité notée par Eco⁹² dans *Lector in fabula*. Entraînés dans plusieurs espaces différents où se déroulent des événements dont la temporalité ne coïncide pas nécessairement avec celle du personnage principal, ils doivent constamment s'adapter à l'environnement fictionnel.

Observons maintenant un autre procédé utilisé dans le suspense. Les moyens primaires de communication que sont l'expression du visage, la gestuelle et la posture des personnages, peuvent créer certaines indéterminations et susciter une tension propre à l'effet de suspense. Ces attitudes non-verbales sont plus spécifiquement mises en scène au cinéma, toutefois il arrive qu'on les retrouve en littérature. Par exemple, une idée traverse l'esprit d'un personnage et l'expression de son visage suggère qu'il a compris quelque chose. Devant ce non-dit, on ressent l'inconfort provoqué par la situation et on peut inférer qu'il existe une menace pour le personnage. L'ambiguïté persiste alors et le suspense augmente puisque celui-ci choisit de garder le silence.

Soulignons qu'au cinéma, différents procédés techniques spécifiques au média interviennent dans l'élaboration de la structure narrative. Le ralenti, par exemple, peut être utilisé pour souligner la menace qui pèse sur le personnage. Le déroulement exagérément lent de l'action prolonge la tension en allongeant le temps du récit. La mise au point floue, quant à elle, peut donner au film un aspect irréel et mystérieux. Elle renforce alors la sensation de danger chez le spectateur qui regarde le personnage évoluer dans un espace partiellement indéterminé. Ce procédé est fréquemment utilisé dans la création de l'effet de suspense spécifique au récit fantastique par exemple.

⁹¹ *Ibid.*, p. 6.

⁹² Umberto Eco, *op. cit.*

Toutefois, c'est le montage alterné qui, croyons-nous, est le procédé cinématographique le plus efficace pour créer le suspense à l'écran. Avec son montage de plus en plus rapide de plans de plus en plus courts, il amène une alternance des points de vue qui accélère le rythme de l'action et intensifie la tension de la situation narrative. Souvent, par cette multifocalisation, le spectateur peut voir une menace prendre forme alors que la victime ne se doute pas de l'imminence de l'agression.

Mentionnons que la musique caractéristique du genre s'agence aux différents procédés et contribue également à la création de l'effet. Les notes qui suivent le rythme de la narration de plus en plus rapide jusqu'à son apogée ou encore celles plus lentes et appuyées qui soulignent l'impression de temps suspendu, amplifient l'effet chez le spectateur. Aussi un thème musical associé à un personnage menaçant peut faire monter la tension dès ses premières notes.

Aussi, l'échéance pour atteindre le but fixé ou pour éviter la catastrophe est un facteur d'une importance capitale dans la montée de la tension. Dès qu'elle est connue et lors de ses rappels fréquents, elle contribue à augmenter l'anxiété du spectateur et du lecteur jusqu'au dénouement. Elle est la preuve que le facteur temps joue un rôle primordial dans le suspense comme l'expliquait Hitchcock :

[...] let us take a *suspense* situation. The bomb is underneath the table and the public *knows* it [...]. The public is aware that the bomb is going to explode at one o'clock and there is a clock in the decor. The public can see that it is a quarter to one. In these conditions [...] the public is participating in the scene. The audience is longing to warn the characters in the screen: 'You shouldn't be talking about such trivial matters. There's a bomb beneath you and it's about to explode!' [...] we have provided [*the public*] with fifteen minutes of suspense⁹³.

Dès que le public sait qu'il existe une menace et qu'il en connaît l'échéance, la tension croît au fur et à mesure que celle-ci approche. Par conséquent, l'organisation temporelle devient l'une des causes principales de l'effet de suspense.

La multifocalisation avec son point de vue mobile, et les anachronies narratives par la déstabilisation temporelle qu'elles suscitent, donnent une couleur particulière au récit à

⁹³ François Truffaut, *Hitchcock*, London, Paladin, 1986, p. 91 cité dans Susan Smith, *Hitchcock : Suspense, Humour and Tone*, London, British Film Institute Publishing, 2000, p. 16-17. (en italiques dans le texte)

suspense. Bien qu'elles ne soient pas spécifiques à ce type de récit, elles jouent un rôle important dans la mise en place de l'effet de suspense que ce soit en raison des sauts narratifs qu'elles amènent ou encore par le doute factuel qu'elles entraînent. Ces procédés contribuent à la mise en place du climat d'anxiété et de crainte caractéristique de l'effet de suspense.

Nous venons de le voir, le suspense prend place dans une organisation spatio-temporelle singulière qui demande qu'on s'y arrête. Quelles sont ses particularités? Comment influence-t-elle la lecture et la spectature du récit à suspense? Puisque l'espace et le temps du récit jouent un rôle important, nous devons préciser leur fonction respective dans la création de l'effet avant d'aborder l'action et les personnages qui y sont assujettis.

2.2.3 L'organisation spatio-temporelle

Chaque récit est construit selon un univers subordonné à sa temporalité spécifique. D'abord, sur le plan narratif, il existe des compressions qui « [...] consistent [...] à sauter les temps morts, à précipiter la marche du récit par un *staccato* de l'expression [...], à condenser en un seul événement exemplaire des traits itératifs ou duratifs [...] »⁹⁴. Le maintien de l'attention du public, nous l'avons vu, passe par l'intrigue. Elle demande de soumettre le tempo des actions du récit au rythme de la narration. Toutefois, des temps d'arrêt dans la progression de l'histoire sont indispensables afin d'apporter certaines précisions au lecteur et au spectateur concernant des détails du récit. Ils entrecourent les séquences permettant l'avancée de l'action vers le dénouement.

Un équilibre existe donc dans le rythme du déroulement de l'histoire qui s'accélère lorsque l'action entraîne son lecteur et son spectateur vers sa conclusion et qui, en contrepartie, ralentit quand des explications sont nécessaires à leur compréhension. Toutefois, ce ralentissement peut être considéré comme excessif par le lecteur et le spectateur surtout lorsque le temps compte en raison du caractère urgent d'une situation comme c'est le cas dans les récits à suspense. Il devient alors un élément important dans la création de l'effet de suspense car l'impression que le temps se distend augmente le malaise du public.

⁹⁴ Paul Ricoeur, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Essais, 1984, p. 147.

De plus, la narration ne respecte pas toujours l'ordre chronologique des événements comme nous l'avons vu avec les anachronies narratives. En effet, la trame narrative, en plus du présent fictif, peut comporter des retours en arrière mais aussi des projections dans le futur. Rappelons-nous que ces particularités de la temporalité fictionnelle ajoutent aux blancs présents sur le plan syntagmatique et créent par conséquent une tension supplémentaire où le public doit encore une fois combler les interstices narratifs.

La temporalité du récit influence par conséquent différentes attitudes de lecture et de spectature, que ce soit l'attente du public, ses prévisions qui s'intéressent au futur du récit ou encore le rôle de la mémoire dans l'actualisation des événements lorsque c'est le passé qui est en cause⁹⁵.

La temporalité fictionnelle joue un rôle primordial dans le suspense que ce soit avec la présence d'une échéance connue du lecteur ou encore la sensation d'extension du temps par exemple. Il s'avère donc nécessaire de prendre en compte tous les éléments ayant une incidence sur la temporalité fictive dans l'étude de l'effet. L'espace y occupe aussi une place privilégiée. Il offre un point d'ancrage, un lieu où évoluent les personnages, mais il constitue également la base à partir de laquelle l'ambiance, l'atmosphère du récit sont façonnées.

L'organisation spatiale des récits fantastiques par exemple génère un climat d'incertitude propice au suspense. D'abord par une perte de repères, mais aussi par l'impression d'enfermement, d'isolement qu'il suscite, il crée un malaise chez son public. Causé par une incapacité à bien cerner l'espace, mais aussi en raison d'une sensation d'étouffement ou d'essoufflement oppressante, l'espace fantastique s'avère anxiogène autant chez le lecteur que chez le spectateur. L'effet de suspense s'alimente de son indétermination et de l'anxiété qu'il provoque. La mise en scène de *William Wilson* par Poe ajoute au suspense par ses nombreuses descriptions de l'espace où se joue l'action.

⁹⁵ Ricoeur rappelle d'ailleurs la réflexion d'Augustin. Celui-ci relevait l'apparente discordance d'attitude du public en raison de son intérêt axé soit sur le futur ou encore sur le passé du récit. Pourtant, nonobstant ces préoccupations temporelles fictives contradictoires, il constatait que celles-ci demeurent néanmoins concordantes car c'est le dénouement de l'histoire racontée qui est au centre de l'attention du lecteur ou du spectateur. Une sensation de tiraillement persiste toutefois lors de l'interprétation du récit et le public subit par conséquent une nouvelle tension qui concerne cette fois essentiellement sa propre attitude face au récit. (Paul Ricoeur, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique, op. cit.*, p. 49).

From each room to every other there were sure to be found three or four steps either in ascent or descent. Then the lateral branches were innumerable — inconceivable — and so returning in upon themselves, that our most exact ideas in regard to the whole mansion were not very far different from those with which we pondered upon infinity. During the five years of my residence here, I was never able to ascertain with precision, in what remote locality lay the little sleeping apartment assigned to myself and some eighteen or twenty other scholars⁹⁶.

Le lecteur « [...] [u]ne fois parti dans sa traversée du texte, [...] est amené à jongler avec différents espaces, à ressentir une sensation de tourbillon, à perdre tout repère, à se sentir pris au piège [...]»⁹⁷. L'effet fantastique est en place et la déstabilisation ressentie par le lecteur provoque chez lui une certaine anxiété propice au suspense en raison d'un sentiment d'égarement, de manque de maîtrise sur son travail d'interprétation.

Le labyrinthe est particulièrement propice à la création du suspense. Incapables de repérer la sortie au premier coup d'œil, les personnages y deviennent prisonniers. L'environnement du récit se transforme alors en un piège où le lecteur prend conscience d'un danger potentiel et l'amène à inférer que tout peut arriver à chaque détour. Par exemple, dans *Rose Madder*, lorsque Rosie doit emprunter le labyrinthe du temple pour porter secours à l'enfant qu'elle entend pleurer, elle a l'impression qu'elle pourrait rencontrer le taureau qui la menace à chacune de ses intersections.

Twice she heard the bull's hooves go thudding dully along the stone floor. Once at a distance, once so close that she stopped short, hands clasped between her breasts, as she waited for it to appear at the head of the passageway she was in⁹⁸.

Elle croit entendre le bruit de ses sabots, mais ne peut le repérer dans le dédale dans lequel elle s'est engagée. Alors qu'elle tente de se frayer un chemin dans le labyrinthe, Rosie perd rapidement la notion du temps. À l'instar du personnage, le lecteur désorienté ressent une certaine suspension du temps de même qu'une sensation d'enfermement et de désorientation causée par l'espace restreint des couloirs de ce labyrinthe.

Le récit policier, bien qu'il emploie plus fréquemment des éléments temporels pour intensifier le suspense, peut également se servir de l'espace. Rappelons le lieu circonscrit de

⁹⁶ Edgar Allan Poe, «William Wilson», *op. cit.*, p. 273.

⁹⁷ Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 124.

⁹⁸ Stephen King, *op. cit.*, p. 260.

la cour intérieure de *Rear Window* et l'impossibilité de son personnage principal à se mouvoir. Emprisonné, obligé par son handicap de demeurer à l'intérieur, son appartement établit la frontière entre le dehors, considéré comme menaçant, et le dedans, représentant la sécurité. Toutefois, lorsque le meurtrier pénètre dans le refuge de Jeffries, l'appartement confortable d'où il pouvait observer ses voisins sans être vu n'est plus qu'un piège sans issue.

Le temps et l'espace jouent un rôle décisif dans le travail d'interprétation du lecteur et du spectateur. D'une part, le récit à suspense est construit de manière à garder son public en haleine et à le maintenir dans l'attente de la suite des événements. La stratégie du retard, spécifique au suspense, est remarquablement efficace lorsqu'elle est bien utilisée. Aussi, nous venons de le voir, l'effet est mis en place dans des lieux particuliers qui, par leurs différentes configurations distinctives, sont appropriés à la mise en scène de récit de suspense. Une impasse ou encore un espace labyrinthique assure un effet plus intense en raison de la vulnérabilité dans laquelle elle place un personnage menacé. Le temps et l'espace du suspense font douter du succès du héros : c'est leur contribution à la création de cet effet. Toutefois, ce sont les personnages qui portent l'action du roman ou du film et, par conséquent, ils sont les intermédiaires entre le contenu de l'histoire et son effet. Derniers préconstruits sur lesquels nous devons nous arrêter, penchons-nous maintenant sur l'action et les personnages.

2.2.4 L'action et les personnages

On peut définir le récit très sommairement comme une suite d'actions, exécutées par des personnages, qui raconte le processus de transformation d'une situation initiale en son résultat final. Gervais (1990) nous rappelle qu'avec « [...] Bremond, on accède à une conceptualisation autonome de l'action : celle-ci est l'actualisation d'une virtualité dans la réalisation d'un but. Processus logique que recouvre habituellement une chronologie simple du type avant-pendant-après⁹⁹ ».

⁹⁹ Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Les Éditions du Préambule, coll. L'Univers du discours, 1990, p. 69.

Toutefois, comme nous l'avons vu précédemment, le déroulement du récit n'est pas nécessairement chronologique. Lorsque certains procédés narratifs entrent en jeu, cette chronologie est perturbée et l'action devient fragmentée. Puisque le suspense repose entre autres sur le retard dans la résolution du problème, les informations dispersées sur une trame qui ne respecte pas la chronologie ajoutent un obstacle supplémentaire qui proroge la conclusion et fait douter du succès du héros plus longtemps comme nous l'avons vu.

Importante dans le récit à suspense, cette sensation de réalisation improbable des aspirations du personnage principal crée chez le lecteur et le spectateur un sentiment d'anxiété. Dans *Moving Viewers*, Plantinga note que le public, sollicité autant sur le plan cognitif que sur le plan affectif, est intéressé par l'issue du récit dès qu'un conflit apparaît entre les buts du héros et sa capacité à les atteindre. Selon lui, son intérêt concerne non pas le personnage lui-même, mais plutôt son projet. Par conséquent, ses souhaits sont fondés sur ses convictions idéologiques, éthiques ou morales plutôt que sur son empathie envers le personnage. L'intensité de sa réaction est donc basée sur l'action et « [...] [o]n s'« identifie » non à un personnage, comme on le croit généralement, mais à un personnage en situation¹⁰⁰ ». Les réactions du public vécues sur le plan affectif sont suscitées par le partage des convictions éthiques ou morales qu'il entretient avec le personnage. Nous croyons que l'identification au personnage passe par ce partage de valeurs. C'est donc les motivations et les actions du personnage qui sont prises en compte et par conséquent, le processus cognitif influence la réception affective du public.

Autrement dit, les personnages ne sont que les agents par lesquels l'action est accomplie. Il est vrai qu'un personnage sympathique ou encore un comédien connu pour ses rôles de héros pourrait influencer la réaction du public. Si ce même personnage ou héros endosse des projets contraires à sa philosophie habituelle et qu'il pose tout à coup des actes jugés immoraux par exemple, le spectateur ou le lecteur pourrait avoir du mal à accepter cette nouvelle définition qu'on lui présente. Par contre, une fois adaptée à cette nouvelle réalité, c'est l'action qui prévaudra dans son jugement face au récit.

Dans le cas inverse, une mise en scène pourrait présenter un récit selon la perspective d'un voleur, par exemple. Le criminel poursuivi par les policiers ne serait pas en mesure de

¹⁰⁰ Michel Picard, *op.cit.*, p. 93.

s'enfuir car son véhicule ne démarre pas. De façon générale, c'est son arrestation qui devrait être souhaitée. Pourtant un certain malaise existe car ce voleur, coincé et apeuré, est considéré comme une victime. Le public éprouve alors de la sympathie envers ce personnage traqué malgré que celui-ci soit un criminel. Bien entendu, si celui-ci est manifestement répugnant aux yeux du public, en raison de l'intensité plus importante du sentiment, c'est une réponse au personnage plutôt qu'à la situation qui prévaudra. Mais de manière générale, c'est l'action, la situation qui est prioritaire et il existe alors un conflit avec la réaction usuelle du public fondée sur ses valeurs. Dans ce cas particulier, la fiction provoque une réponse éthique qui diverge de notre jugement moral habituel¹⁰¹ et le suspense est maintenu, quoique moins intense que s'il impliquait le héros, car ce n'est pas le personnage qui est pris en compte par le public mais son statut dans les événements présentés dans le récit.

Nous venons de voir comment certains éléments narratifs présents dans tous types de récits sont mis en place de manière à servir plus spécifiquement l'effet de suspense. L'intensité et l'efficacité de celui-ci dépend de l'utilisation particulière des différents procédés qui amplifient l'intensité de l'intrigue par une organisation spatio-temporelle et une action qui, ensemble, contribuent à générer la réponse affective souhaitée. Nous proposons maintenant de voir comment l'effet de suspense affecte le lecteur et le spectateur.

2.3 Un effet qui traverse les genres

Plusieurs se sont demandé comment considérer le suspense : comme un genre ou comme un effet? Carroll le définit comme « [...] an emotion that is often elicited in many other genres¹⁰² ». Il est vrai que le suspense est principalement associé au récit policier. Toutefois, il est le résultat de la tension narrative qui se reconnaît principalement par l'émotion intense qu'il suscite chez le lecteur ou le spectateur. Nous le considérons par conséquent comme un effet.

¹⁰¹ Voir à ce sujet le livre de Noël Carroll, *op.cit.*

¹⁰² *Ibid*, p. 42. (en italiques dans le texte)

Présent dans des récits de tons et de styles différents, il traverse les genres littéraires et cinématographiques. Toutefois, le suspense prend différentes formes selon qu'il est ressenti lors de la lecture ou de la spectature d'un récit policier ou fantastique. Comment cet effet est-il créé et quelle réaction provoque-t-il dans chacun de ces genres?

2.3.1 Le récit policier : les blancs à combler

The Purloined Letter d'Edgar Allan Poe, publiée en 1845, raconte l'histoire d'un préfet de police qui vient consulter un homme réputé avoir résolu l'énigme d'un assassinat peu ordinaire. Confiant qu'il saura l'aider dans une affaire en cours qu'il n'arrive pas à élucider, il lui expose les faits.

“The thief,” said G., “is the Minister D— who dares all things, those unbecoming as well as those becoming a man. The method of the theft was not less ingenious than bold. The document in question – a letter, to be frank – had been received by the personage robbed while alone in the royal *boudoir*. During its perusal she was suddenly interrupted by the entrance of the other exalted personage from whom especially it was her wish to conceal it. After a hurried and vain endeavor to thrust it in a drawer, she was forced to place it, open as it was, upon a table. The address, however, was uppermost, and, the contents thus unexposed, the letter escaped notice. At this juncture enters Minister D —. His lynx eye immediately perceives the paper, recognises the handwriting of the address, observes the confusion of the personage addressed, and fathoms her secret [...]”¹⁰³.

Déjà, le lecteur connaît l'identité du voleur. Par conséquent, le blanc à combler diffère de celui de la plupart des récits policiers, à savoir la découverte du coupable. Le préfet continue son compte rendu de l'événement en décrivant comment le ministre s'y est pris pour voler la lettre.

After some business transactions, hurried through in his ordinary manner, he produces a letter somewhat similar to the one in question, opens it, pretends to read it, and then places it in close juxtaposition to the other. Again he converses, for some fifteen minutes, upon the public affairs. At length, in taking leave, he takes also from the table the letter to which he had non claim. Its rightful owner saw, but, of course, dared not call attention to the act, in the presence of the third

¹⁰³ Edgar Allan Poe, «The Purloined Letter», *op. cit.*, p.138.

personage who stood at her elbow. The minister decamped; leaving his own letter — one of no importance — upon the table¹⁰⁴.

Une deuxième information, habituellement divulguée à la conclusion d'un récit policier, est déjà révélée : la manière dont le crime a été exécuté. L'énigme est autre. Cette lettre doit demeurer accessible au voleur puisqu'elle a été substituée dans le but d'exercer un chantage sur son propriétaire. Il doit l'avoir sous la main afin que la menace fonctionne. L'équipe du préfet a donc procédé à une fouille méticuleuse de l'appartement du voleur. Toutefois, elle n'obtient pas de résultat. La question est maintenant posée : où se trouve la lettre volée?

L'affaire semble difficile à résoudre. Pourtant, quelques semaines plus tard, Dupin demande au préfet de lui signer un mandat pour le paiement de la récompense. Le lecteur surpris comprend alors que Dupin a réussi à trouver la solution à l'énigme. L'indétermination ne concerne plus le crime lui-même, mais plutôt la méthode utilisée par Dupin. Poe place le lecteur devant le résultat de l'enquête avant d'en expliquer le processus menant au succès du détective. Il suscite alors la curiosité du lecteur qui désire savoir comment Dupin a procédé. Les nombreux détails quant au cheminement qu'il a suivi intensifient la tension narrative en retardant la conclusion. Nous pourrions qualifier ce type de suspense de cognitif car il est fondé essentiellement sur la résolution d'une énigme plutôt que sur une suite événementielle qui tient son public en haleine. La tension est présente, à travers la curiosité, toutefois elle est moins intense. Le suspense est orchestré autour du retard des réponses aux questions et la multiplication des détails qui exacerbe l'attente du lecteur.

I knew one about eight years of age, whose success at guessing in the game of 'even and odd' attracted universal admiration. This game is simple, and is played with marbles. One player holds in his hand a number of these toys, and demands of another whether that number is even or odd. If the guess is right, the guesser wins one; if wrong, he loses one. The boy to whom I allude won all the marbles of the school. Of course he had some principle of guessing; and this lay in mere observation and admeasurement of the astuteness of his opponents¹⁰⁵.

Dans les pages suivantes, Poe poursuit en développant l'exemple de Dupin. On ne comprend pas tout de suite le lien avec l'affaire de la lettre volée. Il explique pourtant la perspective adoptée par Dupin pour résoudre l'énigme. Ce qui semble être une digression

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 142.

apparaîtra comme un élément important dans la résolution de l'enquête. Par contre, le chemin est long et sinueux, ce qui a comme conséquence d'augmenter le suspense à travers la curiosité inassouvie du lecteur en raison des questions qui restent sans réponse. En effet, on ne sait pas encore comment Dupin a été en mesure de découvrir l'endroit où était cachée la lettre.

On arrive enfin au résultat du travail de déduction de Dupin: « [...] the more satisfied I became that, to conceal this letter, the Minister had resorted to the comprehensive and sagacious expedient of not attempting to conceal it at all¹⁰⁶ ». On connaît maintenant la clé qui a servi à résoudre l'affaire. Toutefois, il reste à savoir de quelle façon elle sera conclue pour effacer toute trace d'indétermination. D'abord, une première visite de Dupin chez le ministre lui permet de repérer la lettre. Puisque le coupable a pris soin d'en modifier l'apparence, il doit, pour opérer l'échange, apporter une copie exacte de celle-ci lors de sa prochaine visite. Il fait donc mine d'oublier sa tabatière afin d'avoir un prétexte pour revenir. Jusqu'ici, le suspense de la nouvelle est construit comme un *game*, un jeu qui consiste à combler les blancs du récit. Il suscite la curiosité et fait appel plus spécifiquement aux qualités rationnelles et déductives des personnages comme du lecteur. Il change toutefois de registre lorsque Dupin retourne chez le ministre pour lui reprendre la lettre volée puisque sa sécurité est menacée comme il le laisse entendre à son ami :

“D —,” replied Dupin, “is a desperate man, and a man of nerve. His hotel, too, is not without attendants devoted to his interests. Had I made the wild attempt you suggest, I might never have left the Ministerial presence alive. The good people of Paris might have heard of me no more [...]”¹⁰⁷.

Le ministre peut être dangereux et, lorsque Dupin décide de se rendre au domicile du coupable pour récupérer la lettre, il court le risque d'être démasqué. Le suspense devient *playing* quand le lecteur se sent interpellé sur le plan affectif. Il vit alors une tension causée par l'indétermination quant au déroulement de la deuxième visite chez le ministre et surtout parce qu'une menace pèse sur Dupin.

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 146.

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 147.

“The next morning I called for the snuff-box, when we resumed, quite eagerly, the conversation of the preceding day. While thus engaged, however, a loud report, as if of a pistol, was heard immediately beneath the windows of the hotel, and was succeeded by a series of a fearful screams, and the shoutings of a terrified mob. D — rushed to a casement, threw it open, and looked out. In the meantime I stepped to the card-rack took the letter, put it in my pocket, and replaced it by a fac-simile, (so far as regards externals,) which I had carefully prepared at my lodgings— imitating the D — cipher, very readily, by means of a seal formed of bread.

“The disturbance in the street had been occasioned by the frantic behavior of a man with a musket. He had fired it among a crowd of women and children. It proved, however, to have been without ball, and the fellow was suffered to go his way as a lunatic or a drunkard. When he had gone, D — came from the window, whither I had followed him immediately upon securing the object in view. Soon afterwards I bade him farewell. The pretended lunatic was a man in my own pay”¹⁰⁸.

Une histoire policière raconte d’abord comment, par déduction, un détective réussit à trouver une solution au problème de départ. C’est essentiellement une perspective rationnelle qui est adoptée comme on le constate dans *The Purloined Letter*. L’intérêt est suscité par l’attente de réponses aux questions qui sont posées dans le récit. Le suspense repose principalement sur la curiosité du lecteur et son point de départ consiste en une rupture dans l’ordre habituel des choses, soit la situation présentée au début du récit. Il s’intensifie toutefois lorsque le personnage principal se retrouve chez D pour opérer la substitution de la lettre. La précarité dans laquelle le héros se trouve, même si le lecteur sait qu’il s’en sort indemne puisque c’est lui qui en fait le récit, amplifie l’effet ressenti. Ici, le suspense, plus traditionnel, est surtout d’ordre affectif et diffère de celui ressenti jusque-là par le lecteur.

Le récit fantastique, quant à lui, fonctionne différemment et suppose une ambiance particulière qui provoque un malaise qui lui est spécifique. Comment est-il créé et quel effet opère-t-il sur le lecteur?

2.3.2 Le récit fantastique : le vertige de l’indétermination

Le suspense du fantastique se démarque de celui des histoires policières, car « [s’il] est lié à une indétermination concernant la suite des événements, il peut parfois être également

¹⁰⁸ *Idem.*

tributaire de l'absence d'explication des événements représentés¹⁰⁹ ». La particularité du suspense fantastique concerne principalement l'incapacité du lecteur à cerner parfaitement le contexte référentiel du récit, que ce soit sur le plan de l'espace ou du temps, mais aussi la difficulté à saisir entièrement le sens des personnages ou des événements qui y sont présentés. Par conséquent, il peut subsister un flou quant à sa compréhension même au-delà de sa conclusion.

Une deuxième nouvelle de Poe, *William Wilson*, publiée en 1845, nous aidera à mieux comprendre comment se met en place l'effet de suspense dans le fantastique. L'ambiance y est posée dès les premiers paragraphes : « Have I not indeed been living in a dream ? And am I not now dying a victim to the horror and the mystery of the wildest of all sublunary visions¹¹⁰ ? ».

Le suspense débute ici dès les premières descriptions du milieu dans lequel se déroule le récit. L'environnement joue un rôle important dans la mise en place de son atmosphère particulière.

But the house! — how quaint an old building was this! — to me how veritably a palace of enchantment! There was really no end to its windings — to its incomprehensible subdivisions. It was difficult, at any given time, to say with certainty upon which of its two stories one happened to be¹¹¹.

Perdu dans ce labyrinthe, le lecteur est déjà déstabilisé. De plus, certains faits s'avèrent troublants et peu à peu leur accumulation augmente le sentiment d'inconfort typique au suspense fantastique. L'effet s'accroît avec l'arrivée d'un mystérieux personnage : « [...] a scholar, who, although no relation, bore the same Christian and surname as myself [...]»¹¹². Lors d'une deuxième lecture, on considère ces phénomènes comme des indices. Toutefois, lors de la première lecture, ils attirent plus ou moins l'attention du lecteur bien qu'ils contribuent à édifier le climat singulier du récit : « [...] my rival had a weakness in the faucal or guttural organs, which precluded him from raising his voice at any time *above a very low*

¹⁰⁹ Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 73.

¹¹⁰ Edgar Allan Poe, «William Wilson», *op.cit.*, p. 271.

¹¹¹ *Ibid*, p. 273.

¹¹² *Ibid*, p. 274.

*whisper*¹¹³ » ou encore « My louder tones were, of course, unattempted, but then the key, it was identical; *and his singular whisper, it grew the very echo of my own*¹¹⁴. ».

Devant le miroir de ses propres émotions, le lecteur retrouve chez le personnage ce qu'il ressent face à l'étrangeté de la situation :

It is difficult, indeed, to define, or even to describe, my real feelings towards him. They formed a motley and heterogeneous admixture; —some petulant animosity, which was not yet hatred, some esteem, more respect, much fear, with a world of uneasy curiosity¹¹⁵.

Cette curiosité, Poe l'exploite chez son personnage autant que chez le lecteur avec qui il partage ses découvertes. La tension augmente alors au fur et à mesure que le récit avance. Par effet de contagion, l'auteur réussit à créer un sentiment d'inconfort et d'anxiété par la description détaillée des réactions du personnage, un bel exemple du ressenti du suspense.

Assured of his being asleep, I returned, took the light, and with it again approached the bed. Close curtain were around it, which in the prosecution of my plan, I slowly and quietly withdrew, when the bright rays fell vividly upon the sleeper, and my eyes, at the same moment, upon his countenance. I looked; —and a numbness, an iciness of feeling instantly pervaded my frame. My breast heaved, my knees tottered, my whole spirit became possessed with an objectless yet intolerable horror. Gasping for breath, I lowered the lamp in still nearer proximity to the face. Were *these* —these the lineaments of William Wilson? I saw, indeed, that they were his, but I shook as if with a fit of the ague in fancying they were not. What *was* there about them to confound me in this manner? I gazed; —while my brain reeled with a multitude of incoherent thoughts. Not thus he appeared —assuredly not *thus*—in the vivacity of his waking hours. The same name! the same contour of person! the same day of arrival at the academy! And then his dogged and meaningless imitation of my gait, my voice, my habits, and my manner! Was it, in truth, within the bounds of human possibility, that *what I now saw* was the result, merely, of the habitual practice of this sarcastic imitation? Awe-stricken, and with a creeping shudder, I extinguished the lamp, passed silently from the chamber, and left, at once, the halls of that old academy, never to enter them again¹¹⁶.

¹¹³ *Ibid*, p. 275. (en italiques dans le texte)

¹¹⁴ *Ibid*, p. 276. (en italiques dans le texte)

¹¹⁵ *Ibid*, p. 275.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 277. (en italiques dans le texte)

Le harcèlement atteint une ampleur difficilement tolérable. William Wilson n'est en paix nulle part, qu'il étudie au Collège Eton ou à Oxford, qu'il se rende à Paris, Rome, Vienne, Berlin ou Moscou. Poursuivi partout par son homonyme, il réagit et tente de prendre la fuite sans toutefois parvenir à lui échapper. Ne voyant aucune issue pour éviter le personnage, il décide de l'affronter et d'en finir avec lui. La tension monte alors en crescendo jusqu'à la conclusion.

The brief moment in which I averted my eyes had been sufficient to produce, apparently, a material change in the arrangements at the upper or farther end of the room. A large mirror, —so at first it seemed to me in my confusion —now stood where none had been perceptible before; and, as I stepped up to it in extremity of terror, mine own image, but with features all pale and dabbled in blood, advanced to meet me with a feeble and tottering gait.

Thus it appeared, I say, but was not. It was my antagonist —it was Wilson, who then stood before me in the agonies of his dissolution. His mask and cloak lay, where he had thrown them, upon the floor. Not a thread in all his raiment — not a line in all the marked and singular lineaments of his face which was not, even in the most absolute identity, *mine own!*¹¹⁷

La chute de la nouvelle marque le point culminant du suspense. La surprise finale conclut le récit et met fin au suspense. Toutefois, l'effet peut être dilué chez le lecteur d'aujourd'hui puisque le thème du double a souvent été repris depuis la publication de cette nouvelle de Poe. Le suspense du fantastique y est tout de même présent. À l'instar du récit policier, il se joue aussi bien par le *playing* que par le *game*. Le lecteur vit l'horreur dans laquelle est plongé le personnage à travers les descriptions exceptionnelles de son ressenti tout au long du récit. Par conséquent, il sera principalement *lisant*. Cependant, tout comme le personnage, il tentera de comprendre ce qui se passe.

L'indétermination ne concerne pas cette fois-ci le futur (« que va-t-il se passer? ») mais bien le moment présent (« que se passe-t-il? »). Le fait de ne pas pouvoir inférer un élément important [...] implique que la compréhension des événements est déficiente. Le texte présente une lacune d'information, lacune que le lecteur compte bien pouvoir combler plus tard au cours de sa lecture. Ce procédé crée une tension qui met le lecteur en attente d'une explication¹¹⁸.

¹¹⁷ *Ibid*, p. 283. (en italiques dans le texte)

¹¹⁸ Rachel Bouvet, *op.cit.*, p. 74.

À la conclusion de *William Wilson*, on pourrait croire que le personnage souffre du trouble de dédoublement de la personnalité. Toutefois, rien dans le texte ne le confirme. Conséquemment, il subsiste un certain doute, ce qui est caractéristique au genre fantastique.

Nous nous sommes penchée sur deux récits mettant en scène deux énigmes à résoudre au sein de deux ambiances singulières. Deux histoires, l'une fondée sur la logique, l'autre relevant de l'étrange, qui ont des conclusions étonnantes quoique de registres différents. Pourtant, ces nouvelles ont un point en commun : elles provoquent un malaise chez le lecteur. Cet inconfort monte en intensité tout au long de *William Wilson* alors qu'il est suscité principalement par la curiosité dans *The Purloined Letter*.

L'organisation narrative crée l'effet de suspense qui vise à susciter cette émotion particulière au cours de la lecture et de la spectature, tous genres confondus. Il se définit donc comme un effet plutôt que comme un sous-genre du roman policier tel le roman à énigme ou encore le roman noir par exemple. On le retrouve bien sûr dans ce type de récit, mais il traverse également la nouvelle fantastique comme nous venons de le voir.

Par les exemples puisés dans l'œuvre de Poe, nous avons pu montrer les différences de ressenti provoqué par le texte policier et fantastique. Mais sur quel plan le suspense affecte-t-il son public? En répondant à cette question, nous serons en mesure de mieux cerner les répercussions de l'effet sur son lecteur et son spectateur. Par la suite, nous pourrions élaborer une définition plus exhaustive du suspense.

2.4 L'effet du suspense sur le lecteur et le spectateur

L'effet de suspense est aisément observable au cours de l'acte de lecture, quel que soit le genre du récit où il prend forme. D'une part, le lecteur accélère sa lecture afin de se libérer de la tension qu'il provoque. Pourtant, d'autre part, il appréhende la conclusion qui peut s'avérer malheureuse pour les personnages menacés. Il existe donc une « [...] tension contradictoire. Elle régit la lecture sous forme de double contrainte : avancer plus vite dans le livre pour connaître la fin, mais risquer ainsi d'apprendre plus rapidement l'issue fatale¹¹⁹ ». Ce

¹¹⁹ Yves Reuter, « Le roman à suspense », *Le roman policier, op.cit.*, p. 75.

paradoxe, qui oppose le ralentissement de l'acte de lecture, causé par la peur, à son accélération, suscitée par l'intrigue, provoque un certain plaisir. L'effet est semblable au cinéma car, comme le remarque Porter¹²⁰, le suspense est fondé sur une dichotomie : l'avancée inexorable vers la conclusion et l'envie d'en retarder son arrivée afin de prolonger le plaisir de la tension.

Grodal¹²¹ affirme que le spectateur s'implique dans le récit, entre autres, par l'intermédiaire d'un mécanisme d'empathie et d'identification avec les personnages. Mattenklott¹²², quant à lui, explique que le spectateur ressent une émotion particulière qu'il nomme *empathetic distress*. L'intensité de cette détresse empathique est proportionnelle au degré d'attachement qu'éprouve le public envers un personnage menacé. Toutefois, nous considérons de tels sentiments comme étant trop intenses pour qualifier la relation du lecteur et du spectateur avec un personnage fictif. Nous préférons plutôt parler d'implication affective comme le fait Plantinga¹²³. En effet, même si l'émotion ressentie est bien réelle, elle concerne un personnage en situation, et non le personnage lui-même. Il s'avère donc plus juste de concevoir ce rapport comme une forme d'investissement qui s'établit à travers le partage des buts et des aspirations des personnages dans le contexte de l'action du récit, et ce, autant en littérature qu'au cinéma.

Le résultat de l'action posée par le personnage sera évalué par rapport à l'amélioration ou à la dégradation de la situation quant à la réalisation de ses objectifs. Il existe alors, comme l'observe Sadoulet¹²⁴, une pathématisation qui se manifeste par une constante

¹²⁰ Porter, Dennis, « Backward construction and the art of suspense », *The Poetics of Murder : Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego, Californie, Harcourt Brace Jovanovich, 1983, p. 327 – 340.

¹²¹ Torben Grodal, « Emotions, Cognitions, and Narrative Patterns in Film », *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, *op. cit.*, p. 127-145.

¹²² Axel Mattenklott, « On the Methodology of Empirical Research on Suspense ». *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, Mahwah, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1996, p. 283 – 299.

¹²³ Carl Plantinga, *op. cit.*

¹²⁴ Pierre Sadoulet, « Convocation du devenir, éclat du survenir et tension dramatique dans les récits » paru dans J. Fontanille (éd.), *Le devenir*, Limoges, PULIM, 1995, p. 91-113, en ligne <<http://www.vox-poetica.org/t/pas/sadoulet.html>>, consulté le 2010-10-26.

alternance entre l'espoir et la crainte d'une conclusion conforme ou encore opposée aux attentes du public. Comme nous l'avons mentionné précédemment, le procédé dilatoire du récit retarde le dénouement et permet ainsi une condensation d'événements qui accélère le rythme de la narration sans pour autant en faire avancer le procès. La combinaison de ces deux procédés qui semblent paradoxaux vise un but commun : la déstabilisation du public et « [c]'est alors que se produit la pathématisation. Cette perte de confiance, en opposition avec l'attente, crée une forte oppression, quasi physique, qui peut s'accroître jusqu'à un déséquilibre complet de la sensibilité¹²⁵ ».

Par ailleurs, les disjonctions présentes dans le texte ouvrent celui-ci sur différents mondes possibles¹²⁶. La présence de « non-dit » et de présuppositions suggère au public l'élaboration d'hypothèses. Celles-ci l'aident en quelque sorte à gérer la tension créée par les questions laissées sans réponse. Nous pouvons donc affirmer que lors de la lecture ou de la spectature de récit à suspense, en raison de leur charge émotive intense, les réponses affectives du public appellent le recours au cognitif soit à la rationalisation de l'action. Par conséquent, les processus affectif et cognitif sont associés l'un à l'autre et il existe « [...] dans leur complémentarité fondamentale, [une] complémentarité qui n'est d'ailleurs pas exempte d'une certaine circularité [...] »¹²⁷.

L'intuition peut aussi être le point de départ du travail d'interprétation, Ainsi, il est possible que l'affectif précède le cognitif. Une impression ressentie en début de récit pourrait trouver son explication plus tard dans le récit. Sans jouer un rôle de premier plan dans les inférences effectuées par le public, cette impression habite pourtant le lecteur et le spectateur. Par conséquent, elle peut influencer le public dans sa compréhension du récit. Plantinga¹²⁸ s'est penché sur ce phénomène où une intuition ressentie par le public trouve son explication rétrospectivement dans les récits à suspense. Il définit la théorie perceptuelle-cognitive comme une perspective qui prend en compte le processus préconscient de l'expérience

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ Umberto Eco, *op. cit.*

¹²⁷ Raphaël Baroni, *op.cit.*, p. 31.

¹²⁸ Carl Plantinga, *op. cit.*

affective en plus du processus cognitif conscient. Par conséquent, cette théorie reconnaît la réaction préconsciente qui précède l'inférence durant la spectature d'un film.

Cette réaction pourrait donc court-circuiter les inférences logiques et rationnelles du processus cognitif habituel lorsque le texte fait ressurgir par exemple certaines émotions issues de la mémoire affective du spectateur. Par conséquent, « [...] ces composantes thymiques de la vie quotidienne sont alors susceptibles d'être "projetées" sur la situation narrative¹²⁹ ». Ces réactions émotives peuvent aussi influencer les attentes et les prévisions du spectateur au-delà de la séquence qui les a provoquées.

Le suspense opère un effet sur les plans affectif et cognitif de son public. Il est mis en place par différents procédés et son but principal est de déstabiliser le lecteur ou le spectateur tout en lui procurant ce plaisir paradoxal qui lui est propre. Nous pouvons maintenant le définir plus en détail.

2.5 Un paradoxe dramatique : de la curiosité à la surprise

En raison du ressenti intense que procure le suspense, l'espace frontalier entre le réel et le fictif qu'occupent le lecteur et le spectateur nourrit un débat autour des sentiments qu'ils éprouvent. Comment se fait-il que dans un récit à suspense une expérience traumatisante dans la vie de tous les jours devienne divertissante? D'ailleurs, Augustin avait déjà noté ce paradoxe à propos des textes dramatiques et tragiques.

L'explication avancée par Sartre nous semble la plus convaincante. Il situe le paradoxe dans le contexte où il apparaît, c'est-à-dire au sein de l'imaginaire. Olsen résume sa posture ainsi : « [...] l'irréalité des personnes et des événements tragiques se transmet aux émotions qu'ils suscitent¹³⁰ ». Autrement dit, le public, conscient de la nature imaginaire de la fiction, se laisse prendre au jeu et bien que toute une gamme de réactions physiologiques et

¹²⁹ *Ibid*, p. 271.

¹³⁰ Jon-Arild Olsen, « En cette affliction consiste son plaisir. Sur le paradoxe du plaisir tragique. », *Poétique*, No 137, 2004, p. 13.

psychologiques puissent être observées, celles-ci ont comme source un contexte fictif, imaginaire. Dès lors, les règles du monde réel ne s'appliquent plus :

[...] les émotions désagréables suscitées par la tragédie ne sont pas de véritables émotions. Elles ne s'opposent donc pas au plaisir qui, lui, est une émotion véritable ayant pour objet, non pas directement les entités fictives elles-mêmes, mais l'expérience imaginative de ces entités, expérience qui inclut les émotions imaginaires que l'œuvre de fiction produit en nous¹³¹.

Contrairement à Olsen, nous considérons que les émotions ressenties sont bien réelles puisque ces « expériences imaginatives » se manifestent entre autres par l'accélération du rythme de lecture ou encore par l'attitude du spectateur qui, rivé à son siège, attend impatiemment la suite du film. Toutefois, en raison du contrat de lecture et de spectature, le public sait que la perte de contrôle momentanée ne lui fait courir aucun risque, à l'instar du rêve ou du jeu. Il peut alors se laisser aller librement à cette sensation enivrante de peur et d'angoisse, source du plaisir du suspense.

Considéré comme un jeu, le récit permet l'expérience d'émotions fortes sans les conséquences fâcheuses qui pourraient résulter de situations dangereuses dans la vie réelle. Par conséquent, on peut constater que l'effet de suspense est un bel exemple de « [...] [l]a *dysphorie passionnante* [qui] se définit donc davantage par les traits tensifs de l'*excitation ludique* que par ceux de la *souffrance* et du *pâtir* [...] »¹³². Cette compréhension de la tension narrative a l'avantage d'apporter un éclairage pertinent sur cette *dysphorie passionnante* vécue au cours de la lecture et de la spectature du récit à suspense. Nous avons déjà vu que le jeu occupe une place de choix dans la création de l'effet en suscitant la participation de son public. L'aspect ludique du suspense joue donc un rôle autant sur le plan cognitif par les prévisions du lecteur et du spectateur que sur le plan affectif par le ressenti à travers le plaisir qu'ils éprouvent.

Selon Baroni, l'effet provoqué par le suspense relève de la tension narrative qu'il définit comme un « 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

¹³¹ *Ibid.*, p. 15-16.

¹³² Raphaël Baroni, *op. cit.*, p. 131. (en italiques dans le texte)

confère des traits passionnels à l'acte de réception¹³³ ». Cette proposition s'avère intéressante puisqu'elle rejoint les constatations d'auteurs comme Reuter¹³⁴ par exemple qui a relevé l'attente angoissée dans son essai sur le roman policier. Toutefois, le suspense est conçu comme un effet de la tension narrative au même titre que la curiosité et la surprise. Nous considérons plutôt que ces dernières font partie de l'effet de suspense. Voyons comment celui-ci s'articule.

La tension narrative débute dès qu'il y a une ouverture dans le récit. Ceci est vrai pour tous les récits, c'est l'intrigue qui se met en place. Toutefois, dans le récit à suspense, cette ouverture est doublée d'une menace, d'un sentiment d'urgence ou encore d'une forme d'incompréhension sur le plan référentiel qui sont assez importants pour susciter l'inquiétude ou encore de l'anxiété chez le lecteur ou le spectateur. Le rythme de lecture est alors brisé par une « [...] *transgression des scripts* (ou la rupture de leur régularité) qui fournit l'un des "catalyseurs" essentiels du récit en amenant une *tension*, en l'occurrence sous la forme du *suspense*¹³⁵ ». Cette rupture sur le plan de l'action crée une indétermination par l'apparition de plusieurs possibles quant à la suite du récit générant l'attente d'une réponse chez le lecteur. Cette attente, c'est le suspense. Pourtant, Baroni différencie deux types de tension : le suspense et la curiosité. Il les oppose sur le plan du décalage épistémique qui existe entre les personnages et le lecteur. Il affirme que l'effet de suspense apparaît quand le savoir du lecteur est plus grand que celui des personnages alors que c'est la curiosité qui l'anime dans le cas contraire. En cela, Baroni rejoint Reuter lorsque celui-ci propose trois principes fondamentaux à respecter pour provoquer l'effet de suspense : « un danger vital menace un personnage sympathique; l'échéance est rapprochée et très vite connue; [et] le lecteur en sait plus que chacun des personnages¹³⁶ ».

¹³³ *Ibid*, p. 18.

¹³⁴ Yves Reuter, « Le roman à suspense », *Le roman policier, op.cit.*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 178.

¹³⁶ Yves Reuter, « Le roman à suspense », *Le roman policier, op.cit.*, p. 75.

La compréhension du suspense chez Baroni autant que chez Reuter mérite d'être reconsidérée sur ce dernier point. Bien sûr, lorsque le lecteur ou le spectateur a connaissance d'une menace que les personnages ignorent, la tension du récit augmente. Nous ne remettons pas cette affirmation en question. Toutefois, le malaise caractéristique du suspense est également ressenti quand la situation inverse se présente, c'est-à-dire lorsque le lecteur ou le spectateur ne connaît pas certains détails, comme lorsque le personnage possède l'antidote au poison qu'il vient d'absorber par exemple. C'est plutôt le déficit cognitif, le savoir lacunaire du public ou des personnages qui crée le suspense. De plus, la définition de l'effet de curiosité de Baroni s'avère réductrice. Elle ne convient qu'au seul roman à énigmes, propre aux auteurs classiques dont il est le moteur comme nous l'avons vu dans *The Purloined letter* de Poe. La curiosité concerne essentiellement le passé de la narration afin d'en expliquer son présent. Elle occupe une place beaucoup plus importante dans la fiction en tant que composante du suspense. Elle peut amener le lecteur ou le spectateur, autant que les personnages, à s'intéresser au futur du récit particulièrement lorsqu'ils sont tous impliqués dans un roman ou dans un film construit sur le doute et l'incertitude. Que dire en effet de tous ces romans ou de ces films où les personnages autant que le lecteur ne réussissent pas à définir le contexte dans lequel ils se trouvent et où ils ne peuvent de toute évidence prévoir la suite des événements ? Dans la nouvelle policière de Poe, Dupin maîtrise la situation, mais combien d'histoires nous sont racontées où le héros perd ses repères et entraîne son lecteur et son spectateur avec lui ? Nombreuses sont les œuvres où c'est le futur qui suscite la curiosité partagée du public et des personnages. En raison des prévisions que cette curiosité génère, on pourrait croire qu'il s'agit ici d'anticipation. En effet, dans certains récits, ce pourrait être le cas. C'est la présence d'une menace, de l'urgence d'une situation qui marque la différence entre l'anticipation et le suspense. C'est une question d'intensité dans l'action et dans les motivations qui caractérisent la curiosité comme élément constitutif de l'effet.

Toujours dans le but de différencier la curiosité du suspense, Baroni s'appuie sur « [...] la forme que va prendre le questionnement qui répond à l'incomplétude provisoire du récit qu'il est possible de déterminer si nous sommes confrontés à une mise en intrigue encourageant la formulation d'un *diagnostic* incertain ou d'un *pronostic* plus ou moins

aventureux¹³⁷ ». D'une part, le suspense centré sur le futur du récit amènerait le lecteur à produire un pronostic, soit une prévision quant au dénouement. D'autre part, la curiosité, en raison d'indéterminations dans le présent ou le passé du récit, le porterait plutôt à poser un diagnostic, soit une interprétation basée sur certains signes. Pourtant le lecteur ressent un malaise et une tension autant lorsque les indéterminations concernent le présent et le passé que lorsqu'elles se rapportent au futur du récit. C'est plutôt l'indétermination générale du récit qui crée l'effet. Dans ce contexte d'ambiguïté, le jeu qu'est le suspense demande à son public d'effectuer un diagnostic ou un pronostic selon le cas. Il nous semble donc inexact d'établir une définition de la curiosité ou du suspense uniquement à partir de la posture épistémique du lecteur face au récit ou encore selon les interrogations qu'ils suscitent.

Par conséquent, il faudrait considérer la curiosité comme faisant partie du suspense, et non comme un effet distinct comme le fait Baroni. Par contre, la curiosité est aussi générée par des récits où il n'y a pas suspense. Toutefois il nous apparaît inconcevable d'envisager un récit à suspense où elle serait absente. C'est pourquoi nous considérons qu'elle est partie intégrante de l'effet car sans elle, il n'y a pas de suspense. Nous croyons que la curiosité comme composante du suspense y joue un double rôle. D'abord, elle en est l'amorce parce qu'elle surgit dès qu'il y a rupture dans la stabilité du récit. Elle inaugure ainsi le suspense en provoquant l'implication du lecteur à travers son travail d'interprétation. De plus, en raison des indéterminations, elle contribue au maintien de son effet en suscitant l'intérêt du lecteur. Par conséquent, elle demeure présente tout au long du récit comme dans beaucoup de récits d'ailleurs. Ce qui la distingue c'est son intensité, plus marquée lors des séquences où le suspense est à son maximum, elle devient plus subtile lorsqu'il s'amenuise. Dès lors, nous pourrions distinguer deux types de suspense : le macro-suspense, présent du début à la fin du récit et le micro-suspense, lors des séquences plus intenses. Dans les deux nouvelles de Poe, par exemple, le suspense monte en crescendo durant toute la nouvelle, en macro-suspense, pour se terminer en micro-suspense lors de la chute.

C'est durant cette chute que la surprise permet de clore le processus du suspense en mettant fin à la tension. En effet, « [...] la *surprise complète* qui accompagne un dénouement

¹³⁷ Raphaël Baroni, *op.cit.*, p. 123-124.

est certainement la plus “significative” en ce qu’elle succède à une attente marquée¹³⁸ ». La surprise conclut donc l’effet de suspense puisqu’elle est l’aboutissement de l’attente qui le sous-tend. Elle est particulièrement significative dans le cas d’un renversement sémantique. Nous verrons dans le prochain chapitre comment celui-ci peut, parce qu’il est surprenant, amener le lecteur et le spectateur ailleurs sur le plan de la représentation. Tout comme la curiosité, nous ne considérons pas la surprise comme un effet, mais plutôt comme faisant partie de celui du suspense. En plus d’en être sa conclusion, elle en est son résultat puisqu’elle fournit la réponse ultime aux attentes dont il se nourrit.

L’effet de suspense se présente différemment dans les récits policiers ou fantastiques. Toutefois, il prend forme de manière semblable dans tous les cas. Il est d’abord introduit par un élément narratif qui suscite la curiosité, puis il évolue tout au long de l’histoire racontée, parfois plus intense, parfois plus discret. La surprise ultime du dénouement le clôture en même temps que le récit.

Appâté dès la page de couverture, ou même dès le lieu d’achat de son jeu, qu’il est persuadé de choisir librement, ce joueur, « intrigué », ferré dès les premiers leurres - d’autant plus attirants qu’ils sont davantage connus, et reconnus -, file jusqu’au bout du parcours programmé de l’intrigue sans reprendre haleine, sans mettre la tête hors de l’illusion, happé dans le courant [...] qui s’apparente à quelque vorace curiosité toujours inassouvie. Il « dévore son livre », perd le contrôle de son activité, cesse de jouer, se fait jouer [...]¹³⁹.

Le suspense ne se résume pas à l’espace compris entre la curiosité et la surprise. C’est cet ensemble qui définit l’effet. La surprise, par le renversement sémantique qui conclut le récit avec un dénouement qui diffère de celui attendu par le public, l’amène à reconsidérer ses évaluations et ses attentes. C’est pourquoi nous croyons qu’il demeure un élément clé de l’effet puisqu’il est l’aboutissement du plaisir du suspense qui consiste en cette confrontation à l’inconnu, à l’indéterminé. Le récit construit sur une intrigue donnée dévie alors vers une conclusion inattendue. Intéressé par ce qu’il adviendra des personnages à la conclusion du récit, le lecteur comme le spectateur est placé devant un dénouement qui déjoue ses prévisions. Par conséquent, le suspense, avec une conclusion sur un renversement sémantique, déstabilise le lecteur ou le spectateur puisqu’il remet en question sa mise en

¹³⁸ *Ibid.*, p. 304.

¹³⁹ Picard, *op. cit.*, p. 49.

représentation élaborée lors de son travail d'interprétation. Voyons comment ce renversement se met en place et comment il procède afin que le récit conserve sa cohérence.

CHAPITRE III

LE RENVERSEMENT SÉMANTIQUE : TRANSFORMATION ET SURPRISE

[...] les choses ordinaires glissent facilement hors de la mémoire, tandis que les choses frappantes et nouvelles restent plus longtemps présentes à l'esprit. [...] La nature montre donc qu'elle n'est pas troublée par un fait commun, ordinaire, mais qu'elle est secouée par un événement nouveau ou frappant¹⁴⁰.

Ad Herennium, III, XXII

Alors qu'ils croyaient appréhender de dangereux terroristes, les personnages policiers du film *Babel* d'Alejandro González Iñárritu, apprennent que ce sont plutôt des enfants qui ont tiré par accident sur un autobus de touristes traversant le désert marocain. Le lecteur de *Hors de moi* de Didier Van Cauwelaert comprend en fin de roman que le personnage amnésique suivait une mauvaise piste pour retrouver la mémoire. Il cherche à reconstruire les souvenirs fabriqués d'une fausse identité construite pour exécuter la mission qu'on lui avait confiée.

Ces deux conclusions, tout comme celles des films *The Sixth Sense* ou encore *The Others*, ont un point en commun : le renversement sémantique qui bouleverse la compréhension et l'interprétation de l'histoire racontée. Dans le film *Babel*, ce sont les personnages qui éprouvent cette déstabilisation alors que dans le roman *Hors de moi*, la découverte arrive simultanément chez le personnage et le lecteur. Les transformations que l'on trouve d'ordinaire dans tous les récits sont ici particulières puisqu'elles ébranlent les bases mêmes de l'interprétation. Plus qu'une modification progressive des personnages ou d'une situation donnée, c'est la compréhension tout entière du récit qui est à reconsidérer. Le

¹⁴⁰ *Ad Herennium, III, XXII*. cité dans Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 21-22.

renversement sémantique remet en question la mise en représentation sur laquelle sont fondées les attentes et les prévisions. Comment le texte réussit-il à placer le lecteur et le spectateur devant cette surprise tout en conservant sa cohérence ? Pour le comprendre, nous nous arrêterons d'abord sur la mise en représentation. Elle constitue la base du travail d'interprétation et, par conséquent, elle est l'assise du renversement sémantique.

3.1 Mise en place du renversement : progression vers la transformation

La communication d'un message s'effectue selon deux modes: l'explicite et l'implicite. Ceux-ci fonctionnent de manière différente quant à la production de sens. L'explicite, ou le contenu dénoté, laisse peu de place à l'interprétation. Le sens semble transparent et il apparaît presque sans équivoque. L'implicite, ou le contenu connoté, suggère ou propose plus qu'il ne définit. Le sens s'avère alors plus aléatoire et demande de procéder par inférence. Il ne s'agit pas de construire mentalement une séquence non montrée à l'écran, par exemple lorsque le montage place les personnages dans un endroit puis ailleurs dans le plan suivant. La connotation implique plutôt un travail de déduction afin de donner sens à certains éléments à partir de détails apparents. Par exemple la sueur sur un visage et la présence d'un ventilateur suggèrent la chaleur ambiante comme nous l'avons vu lors de l'analyse de *Rear Window*. Par conséquent, les connotations demandent un travail d'interprétation et ainsi elles « [...] ont un impact d'autant plus fort qu'elles sont implicites et que le spectateur [ou le lecteur] en est d'une certaine façon l'auteur, puisque seule sa collaboration active peut les faire apparaître¹⁴¹ ».

Ces connotations occupent une place importante dans la mise en représentation en raison des suggestions qu'elles sèment dans le texte. Elles ouvrent alors sur des paradigmes possibles au sein desquels le lecteur ou le spectateur doit choisir pour donner sens au texte. Elles influencent ainsi son évaluation et sa catégorisation des personnages et des situations dans lesquelles ils se trouvent.

¹⁴¹ Roger Odin, *op.cit.*, p. 126.

Dans *Rear Window*, la représentation des personnages principaux est facilitée par une mise en scène transparente où les rôles de chacun sont bien définis. Pourtant, le spectateur devra revoir sa conception initiale en cours de récit. Ce que le texte connote au début de l'histoire évolue au rythme de la progression du personnage de Lisa et du rôle de Jeffries. Ce film propose un exemple intéressant qui nous permettra d'analyser le travail de mise en représentation effectué au cours de la spectature. Nous pourrions dès lors distinguer deux phénomènes présents dans ce récit : la transformation d'un personnage, d'une part, et le renversement sémantique, d'autre part.

3.1.1 *Rear Window* : du spectateur au personnage actif

Deux transformations différentes prennent place dans *Rear Window*. Elles concernent le rôle joué par les personnages de Jeffries et de Lisa dans le récit. Attardons-nous d'abord aux caractéristiques définissant chacun d'entre eux. Rappelons que le film a pris l'affiche en 1954 et que les personnages correspondent aux stéréotypes féminins et masculins de l'époque. Ceux-ci sont construits selon certaines caractéristiques qui aident le spectateur à se les représenter plus aisément. Il peut ainsi appréhender leurs buts et leurs aspirations en se basant sur ce qui lui est présenté. Les stéréotypes jouent un rôle particulier dans ce processus de représentation puisqu'ils aident à avoir une meilleure compréhension du récit en jetant un pont entre les personnages d'un univers fictif et l'expérience sociale et culturelle du spectateur.

Dans les années 1950, de manière générale, l'élaboration des figures masculine et féminine au cinéma s'appuyait sur des paradigmes diamétralement opposés. Le rôle actif dans le récit était confié à l'homme puisque, selon les stéréotypes de l'époque, celui-ci en avait les qualités. Fort, aventureux, le personnage masculin aimait prendre des risques et il était en mesure d'affronter le danger.

Dans *Rear Window*, Jeffries correspond à cette figure masculine. Rappelons qu'il est journaliste photographe. Jay Daniel Thompson (2009) résume le personnage comme un homme qui doit se rendre dans des endroits exotiques où il est confronté à certaines situations dangereuses. D'ailleurs, plusieurs photos dans l'appartement de Jeffries témoignent de ce style de vie : accident de voiture pris sur le vif, incendie, photos évoquant des pays étrangers.

Nombreux sont les signes de la vie mouvementée de Jeffries dans le film. Soulignons entre autres, l'appel téléphonique qu'il reçoit de son éditeur qui lui propose un reportage au Cachemire où la situation serait sur le point de devenir explosive.

La représentation des personnages féminins, quant à elle, est tout à fait différente. Thompson relève quelques exemples de caractéristiques de la figure féminine présentes dans *Rear Window* :

There is no doubt that the film emphasises certain (heterosexual) male fantasies and biases. Witness the shots of the near-naked 'Miss Torso' dancing around her apartment, or Jeffries describing Thorwald as 'henpecked' simply because he is being berated by Mrs Thorwald¹⁴².

Le personnage féminin des années 50 est habituellement passif et perçu comme fantasme sexuel ou encore comme un être hystérique. Il tient souvent un rôle de second plan. Soulignons que, dans *Rear Window*, Lisa fait son apparition dans une mise au point floue qui confère une aura onirique et fantasmatique au personnage. Œuvrant dans le monde chic et fermé de la mode new-yorkaise, elle se présente comme une femme élégante et indépendante. Toutefois, elle laisse entrevoir un autre côté de sa personnalité qui correspond plus aux stéréotypes de l'époque lorsqu'elle adopte une attitude maternelle vis-à-vis de son fiancé blessé : « [...] 'How is your leg? Your stomach? Your love life?'¹⁴³ ». Aussi, lorsque Jeffries lui fait part de ses soupçons concernant son voisin : « There's something terribly wrong. », elle affirme : « Something too frightful to utter. » confirmant qu'elle n'est pas en mesure d'affronter une situation qu'elle juge terrifiante.

Par conséquent, nous pouvons conclure que dans les premières séquences du film, les personnages féminins et masculins correspondent aux stéréotypes de la société d'alors. D'ailleurs, leur différence semble irréconciliable au point de mettre en péril le projet de mariage auquel Lisa tient ardemment. Les intérêts et les activités de chacun ne laissent pas entrevoir un compromis qui pourrait les diriger vers un objectif commun quant à leur avenir. Aussi, le ton monte lorsque le sujet est abordé. On peut mesurer la distance qui les sépare

¹⁴² Jay Daniel Thompson, «The Complexities of Spectatorship: Reviewing *Rear Window*», *Screen Education*, Numéro 55, 2009, pp.101-105, en ligne <[http://www.academia.edu/6387799/The_Complexities_of_Spectatorship_Reviewing_Rear Window](http://www.academia.edu/6387799/The_Complexities_of_Spectatorship_Reviewing_Rear_Window)>, consulté le 17 juin 2014.

¹⁴³ *Idem.*

lorsque Lisa suggère : «Someday, you may want to open up a studio of your own here.» et que Jeffries lui répond: «How would I run it from, say, Pakistan?». Il ne tarde pas à conclure : «You just have to face it. You're not meant for that kind of life.» C'est alors que Lisa lui demande : «You don't think either one of us could ever change?»

Pourtant, la situation dans laquelle se retrouve Jeffries fait en sorte que ce changement pourra avoir lieu. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, Jeffries immobilisé par une fracture doit reposer sur la collaboration de Lisa pour mener à bien son enquête. Par conséquent, il y a une nouvelle distribution des rôles masculins et féminins. C'est Lisa, assistée de Stella l'infirmière, qui assumera principalement l'action.

À partir de ce moment, il semble aller de soi que Jeff devienne la tête pensante et que Lisa ne soit que l'exécutrice. Cela est vrai pendant un temps, mais, à partir du moment (samedi soir) où Lisa prend l'initiative des opérations en pénétrant par effraction dans l'appartement de l'assassin, se produit un renversement tel que Jeff en est réduit (disons en est condamné) à son rôle de spectateur impuissant et angoissé, tandis que Lisa, affrontant un danger bien réel, plus compromettant en tout cas que ceux auxquels Jeff aurait pu la confronter dans ses «aventures», accède à un niveau de «perfection acceptable» : Jeff lui a déjà reproché sa perfection et son manque complet d'imprévisibilité¹⁴⁴.

Lisa maîtrise bien l'enquête sur le terrain et Jeffries est relégué dorénavant à un rôle passif. Le récit permet à Lisa d'aller au-delà de ce à quoi le public attendait d'elle. En effet, celle-ci surprend encore lorsqu'elle passe du statut d'exécutrice à celui de décideur en transgressant les recommandations de Jeffries.

Il s'avère donc possible pour un personnage comme Lisa d'avoir des qualités habituellement attribuées au personnage masculin. Toutefois, son intérêt pour un sujet comme la mode notamment confirme qu'elle conserve cette particularité féminine qui la définissait au début du film. En effet, malgré qu'elle ait modifié sa tenue vestimentaire dans la dernière séquence, Lisa met de côté sa lecture de *Beyond the high Himalayas* pour feuilleter sa revue de mode *Bazaar* dès que Jeffries s'endort.

¹⁴⁴ Francis Montcoffé, *Fenêtre sur cour. Alfred Hitchcock : étude critique de Francis Montcoffé*, Paris, Armand Collin, 2005, p. 62.

Elle assume donc à la fois une très grande féminité de surface (voir ses toilettes élégantes, séductrices ou aguichantes) et une certaine masculinité : c'est elle qui prend des initiatives, soit dans le déroulement d'une soirée, soit dans la confrontation avec le danger (c'est de son propre chef qu'elle pénètre, à la fin dans l'appartement de Thorwald) et c'est par ce danger qu'elle obtient ce qu'elle veut (elle se passe l'alliance au doigt, désignant aussi, de ce fait, Jeff à l'assassin)¹⁴⁵.

Lisa se définit par conséquent à la fois par certaines particularités appartenant au paradigme féminin et masculin. Cette transformation lui permet alors de confronter Jeffries qui la croyait incapable d'affronter les situations dangereuses dans lesquelles il se retrouve fréquemment. Nous avons vu antérieurement qu'un préconstruit présente deux facettes, l'une fixe et l'autre mobile. Lisa dans *Rear Window* possède les caractéristiques fixes du personnage féminin. Toutefois, elle fait preuve d'audace et s'adapte ainsi au rôle qu'elle doit jouer dans le récit. Elle adopte alors un comportement plus souvent observé chez les personnages masculins de l'époque. Voyons comment s'opère ce transfert dans le tableau ci-dessous.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 88.

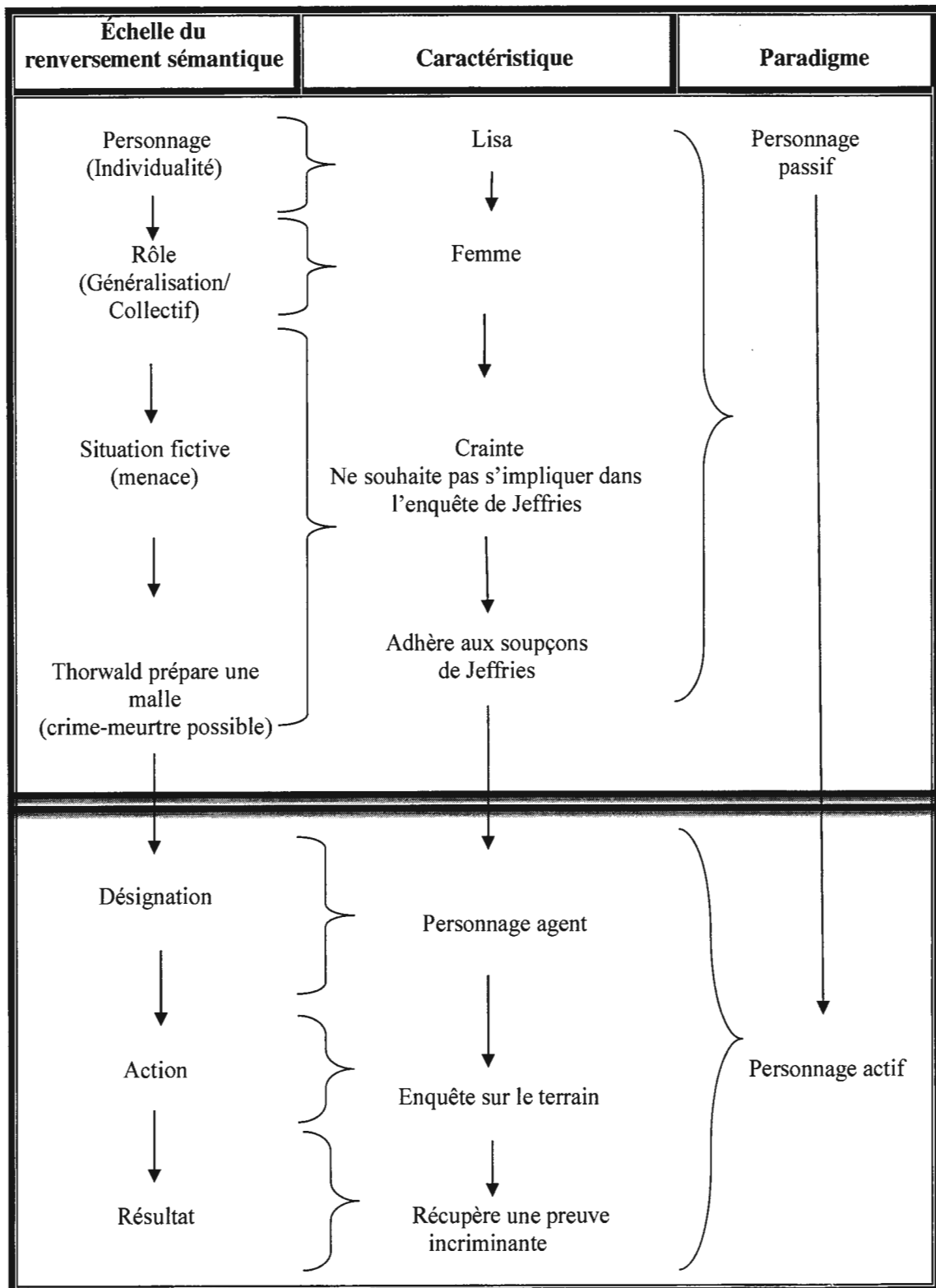


Tableau 3.1 – Transformation du personnage de Lisa dans *Rear Window*.

Rear Window nous propose une certaine réflexion sur les stéréotypes à travers la transformation de Lisa et de son rôle dans le récit. En effet, l'attitude de Lisa surprend car elle remet en question l'attribution des rôles auquel le public de l'époque de la sortie en salle du film est habitué. Dès qu'elle décide de s'impliquer dans l'enquête, elle fait preuve d'une logique inébranlable et d'un sens de la déduction qui ne sont pas habituels chez les personnages féminins des années 50. L'analyse de sa progression nous a permis de constater comment fonctionne le changement d'état du personnage tout au long du récit. Pourtant, malgré qu'il existe un certain renversement quant au rôle de Lisa, celui-ci ne remet pas en question l'interprétation globale du récit. Le renversement sémantique, tel que nous le concevons, passe plutôt par la transformation de Jeffries. Voyons comment elle se met en place.

Nous avons déjà soulevé au premier chapitre plusieurs caractéristiques qui définissent autant Jeffries que le spectateur. En résumé, le personnage partage plusieurs points communs avec ce dernier: voyeurisme, passivité sur le plan de l'action, émission d'hypothèses. Par conséquent, nous pouvons considérer Jeffries comme une représentation de celui qui regarde le film. Nous pouvons donc affirmer que *Rear Window* est construit comme une « [r]éprésentation dans la représentation, le film use de la réflexivité pour problématiser le procès de connaissance¹⁴⁶ ». D'ailleurs, le propos du film n'est pas tant celui d'un sujet qui observe un objet, mais celui d'un sujet qui observe « un sujet qui observe un objet¹⁴⁷ ». Le spectateur se reconnaît par conséquent dans ce photjournaliste qui, comme lui, épie des gens sans pouvoir interagir avec eux. Sa posture, semblable à celle de Jeffries, rappelle le voyeurisme.

Puisque la spectature se définit d'abord par le voir, le spectateur peut rester passif face à ce qu'on lui présente. Toutefois, la tension que provoque le suspense amène chez le spectateur le désir d'anticiper les événements à venir. Il profite alors de l'effet au maximum en devenant actif à travers ses prévisions et ses attentes.

¹⁴⁶ Charles Perraton, *op. cit.*, p. 73.

¹⁴⁷ *Ibid.*

Ce qui importe n'est donc pas tant le plaisir de la distance (toucher des yeux) ou le plaisir à distance (voir sans toucher), que la volonté d'en voir davantage et d'en savoir plus, comme si le sens du spectacle et la nature du dispositif ne pouvaient se satisfaire de ce qui était donné à voir. Par son acharnement, Jeff chercha à comprendre ce qu'il voyait pour donner un peu de sens à ce qui l'entourait. Mais ses attentes s'avérèrent démesurées par rapport à ce que le dispositif pouvait lui offrir, du moins jusqu'à ce que ses adjuvants et la caméra aillent sur le terrain à sa place.¹⁴⁸

La curiosité s'avère être la motivation principale du personnage de Jeffries tout autant que celle du spectateur. En raison d'une mise en scène utilisant plusieurs gros plans du visage de Jeffries et adoptant son point de vue pendant presque toute la durée du film, le spectateur a l'impression de voir ce qu'il vit à l'écran. Le suspense sera donc assurément plus intense du fait du partage des mêmes buts entre le personnage et le spectateur. Son investissement est dès lors assuré puisqu'il est sollicité autant sur le plan affectif que sur le plan cognitif.

Dès que le spectateur se sent engagé dans le récit, sa notion du temps s'altère. En effet, puisque « [...] acteurs ou spectateurs sont partagés, déchirés entre l'espérance d'un salut et la crainte de l'irréversible entre la vie et la mort [l'anxiété] est donc fonction de la durée du conflit, de sa dilatation. Elle aiguise aussi notre perception du temps¹⁴⁹ ». Aussi, selon le récit, le savoir déjà acquis ou encore celui qui reste à acquérir régit l'intensité de l'effet de suspense. Par exemple, la posture épistémique du spectateur et de Jeffries influence considérablement leur perception du temps au cours de la scène où Lisa se rend à l'appartement de Thorwald :

[c]'est [...] une des règles les plus primaires d'un certain type de suspense [qui s'applique] : le spectateur (qu'il s'agisse de Jeff ou du spectateur de la salle de cinéma) doit en savoir plus que le personnage : un spectateur conscient de danger imminent est mis en relation avec un personnage inconscient. Cette relation oppositionnelle entre celui qui « sait » et celui qui « ne sait pas », se manifeste par une double perception de temps : le personnage « prend son temps », avec insouciance, le spectateur, lui, sait qu'il faudrait ruser avec le temps et aller plus vite que lui. Il en ressort cette impression de cauchemar, de course immobile [...].¹⁵⁰

¹⁴⁸ *Ibid*, p. 82.

¹⁴⁹ Francis Montcoffé, *op. cit.*, p. 66.

¹⁵⁰ *Ibid*, p. 67-68.

La curiosité comme point de départ du suspense assure l'implication du spectateur. Par conséquent, « [d]ans le cinéma de fiction en général, la force du regard se double du plaisir de comprendre les choses, de trouver une solution aux diverses énigmes qui se présentent à l'œil et à l'esprit¹⁵¹ ». Le spectateur procède par déduction ou par intuition et dans *Rear Window*, Jeffries porte attention à Thorwald d'abord par intuition.

Ce que Jeff craignait le plus, ce n'était pas tant de voir le corps de la victime que d'avoir à répondre aux avances de Lisa et de ne pas réussir à faire la preuve de ce qu'il avançait sur le terrain de l'investissement imaginaire. En ce sens, on peut dire que le crime était voulu par celui qui savait garder ses distances et attendre (nous avec lui) que les événements finissent par vérifier ses intuitions. La confrontation des points de vue de Jeff et de son ami l'inspecteur Tom Doyle est éclairante à cet égard, puisqu'elle propose de nous ranger du côté de Jeff contre la prudence toute « scientifique » du détective qui ne veut pas laisser aller son imagination (« feminine intuition stuff ») à la pure projection.¹⁵²

Le film met en scène cette opposition entre intuition et déduction à travers la relation entre Jeffries et Tom Doyle. Ce faisant, il illustre bien la réaction préconsciente de l'intuition de Jeffries qui l'amène à considérer plus particulièrement les actions de Thorwald. Son travail de déduction lui permettra de soutenir son hypothèse construite sur une intuition et élaborée par la suite à partir des différentes informations recueillies au cours de son observation. Jeffries a donc été touché sur le plan affectif, dans un premier temps, pour se pencher de façon plus rationnelle sur cette sensation, dans un deuxième temps. Il ira dès lors rechercher les preuves nécessaires à établir la légitimité de son impression initiale. Le spectateur suit souvent le même parcours. En effet, ne détenant pas le savoir pour comprendre le récit en raison des nombreuses indéterminations présentes au début du film, il réagit d'abord sur le plan affectif à ce qui lui est présenté. Il élabore alors, au fur et à mesure de l'avancement du récit, une série d'hypothèses construites à partir d'une intuition. C'est le chemin qu'il emprunte et qui lui permet de passer de spectateur passif à spectateur actif.

Jeffries, quant à lui, suit le même chemin, c'est-à-dire qu'il passe lui aussi de spectateur passif à spectateur actif lorsqu'il s'intéresse plus particulièrement à son voisin. Toutefois, il évolue vers le statut de personnage actif lorsque Thorwall l'aperçoit posté à sa fenêtre. Démasqué, Jeffries perd alors son invulnérabilité de spectateur et son rôle dans le film

¹⁵¹ Charles Perraton, *op. cit.*, p. 42.

¹⁵² *Ibid*, p. 81.

change. Il sera forcé d'intervenir dans l'action pour se défendre. De spectateur, il se métamorphose en personnage actif ou plus spécifiquement en agent impliqué dans l'action du récit.

Puisque le journaliste est menacé, celui qui regarde le film se sent directement interpellé. Ce passage de spectateur à agent intensifie le suspense car le public se sent plus directement menacé en raison de ce glissement qui semble remettre en question sa propre invulnérabilité. Certains auteurs y voient la punition ultime du voyeur qui, en étant découvert, doit faire face aux conséquences de son acte. Nous considérons plutôt qu'il s'agit ici d'un procédé de suspense tout à fait ingénieux. De plus, cette transgression de la posture du spectateur vers celle d'agent surprend le public. Ébranlé par le renversement sémantique, le spectateur réalise alors le décalage du personnage de Jeffries quant à son rôle dans le récit. Soulignons également que la transformation de la métaphore du spectateur endossée par Jeffries a des répercussions sur l'effet de suspense. Alors que Jeffries était spectateur, le public vivait le même suspense que lui. Maintenant qu'il se retrouve dans l'action, le suspense ressenti par Jeffries en tant qu'observateur se transforme puisque dorénavant il est directement menacé. Le tableau ci-dessous résume les étapes de ce renversement sémantique.

Échelle du renversement sémantique	Caractéristique	Paradigme
Personnage (Individualité) ↓ Rôle (Généralisation/Collectif) ↓ Situation fictive (crime) ↓ Défense (agressivité)	Jeffries ↓ Photojournaliste - voyeur ↓ Meurtre de madame Thorwald - observateur ↓ Enquête	Spectateur ↓
Interaction ↓ Agression ↓ Projeté par la fenêtre	Découvert par Thorwald ↓ Lutte avec Thorwald ↓ Bascule dans la cour	↓ Agent

Tableau 3.2 – Transformation du personnage de Jeffries dans *Rear Window*.

Lorsque Thorwald traverse la cour intérieure, il se produit une scission entre le spectateur et le personnage de Jeffries. Le renversement sémantique survient alors que le présumé assassin effectue cette traversée qui le mène vers le journaliste. La tension évolue en crescendo et le temps semble s'arrêter jusqu'à ce que la porte s'ouvre sur la silhouette de Thorwald. L'appartement du journaliste devient le cadre du récit et, par conséquent, Jeffries est maintenant inclus dans l'action. Le point de rupture du récit où le renversement s'effectue, c'est-à-dire lorsque Thorwald l'aperçoit, marque le passage de Jeffries de spectateur à agent. Dans ce récit, le moment marquant le glissement du personnage est précis.

Vulnérable, immobile, Jeffries utilise le flash de son appareil-photo pour se protéger. En éblouissant celui qui le menace, l'espace devient indéterminé pour l'agresseur. Jeffries a l'avantage de connaître le lieu où se déroule l'agression alors que Thorwald ignore tout de sa configuration. Le spectateur, quant à lui, espère que le héros gardera son avantage puisque l'agresseur s'immobilise à chacun de ses éblouissements. Toutefois les flashes sont comptés. Les brefs instants où Jeffries doit effectuer leurs changements sur l'appareil permettent à Thorwald d'avancer vers lui. Ultimement, il réussit à se rendre jusqu'à Jeffries. Il pousse alors le journaliste qui bascule par la fenêtre. Par sa chute, celui-ci rejoint l'espace qu'il a observé durant la quasi-totalité du récit. Son statut de personnage est dès lors confirmé lorsqu'il pénètre le cadre principal du récit : la cour intérieure.

Jeffries joue un double rôle dans *Rear Window* en incarnant d'abord un spectateur passif pour ensuite devenir un personnage impliqué directement dans l'action. La surprise arrive en fin de récit lors du renversement entre les deux rôles endossés par Jeffries et qui amène une conclusion inattendue. Que se passe-t-il du côté de la réception de l'œuvre chez celui qui l'interprète?

Le suspense devient plus intense, car l'investissement du spectateur est assuré non seulement parce qu'il est sollicité sur le plan cognitif à travers sa curiosité, mais aussi parce qu'il est engagé sur le plan affectif en reconnaissant chez Jeffries sa propre spectature. Le changement de rôle de Jeffries devient dès lors un renversement sémantique puisqu'il ébranle le spectateur par une remise en question de son interprétation. Celle-ci se joue, surtout dans le cas de *Rear Window*, sur le plan affectif en raison de la posture spectatorielle initiale du personnage.

La déstabilisation est également causée par la passivité de Jeffries et par la transformation de Lisa. Nous avons mentionné l'importance des préjugés dans le travail de mise en représentation. Arrêtons-nous maintenant sur ce travail d'interprétation avant de poursuivre sur le renversement sémantique. Pour mieux cerner l'élaboration de la représentation chez le lecteur et le spectateur, voyons comment celle-ci se construit à travers l'évaluation et la catégorisation des personnages et l'influence qu'exercent les stéréotypes dans la compréhension d'un récit.

3.1.2 Les stéréotypes, l'évaluation et la catégorisation

L'interprétation effectuée par le public est habituellement conforme au discours social, et plus particulièrement lorsqu'il s'agit de récits à suspense. En effet, ceux-ci adoptent les principes de la doxa puisqu'ils sont généralement fondés sur ses valeurs fondamentales départageant le bien du mal. Les stéréotypes en sont le véhicule privilégié en raison de leurs liens étroits avec le contexte historique, social et culturel de l'œuvre et de son public. Ils garantissent la constance de l'interprétation et de la réception des textes puisqu'ils assurent « [...] la prégnance dans la mémoire collective d'un certain nombre de codes très généraux, très stables, fréquemment réitérés et massivement répandus [...] »¹⁵³.

Les stéréotypes aident par conséquent à établir une relation entre le monde fictif et le monde réel. Ils permettent au public, comme le souligne Plantinga¹⁵⁴, de considérer les personnages comme des individus sociaux parce que ceux-ci endossent les caractéristiques propres à leur rôle prédéterminé par la société à une époque donnée. En attribuant cette qualité d'individus sociaux aux personnages, la fiction s'ouvre au monde du lecteur et du spectateur en intégrant leurs croyances dans son texte.

Aussi, Dufays¹⁵⁵ note que le stéréotype peut être considéré comme un symbole puisqu'il est d'ores et déjà intégré à la mémoire collective. C'est pourquoi les caractéristiques attribuées aux personnages semblent aller de soi et ne suscitent aucune attention particulière

¹⁵³ Jean-Louis Dufays, *op. cit.*, p. 30.

¹⁵⁴ Carl Plantinga, *op. cit.*

¹⁵⁵ Jean-Louis Dufays, *op. cit.*

lors de la lecture ou de la spectature. De plus, le stéréotype comme indice accorde au texte une place dans la continuité de la tradition morale et éthique et sert ainsi de référence en termes de valeur. Son iconicité rappelle l'appropriation de ces valeurs par le public. Autrement dit, le sens du stéréotype n'a pas à être construit par le lecteur ou le spectateur. En effet, il lui apparaît manifeste puisqu'il fait déjà partie de son imaginaire.

Les stéréotypes se situent par conséquent à la jonction de deux cadres de référence : l'un extratextuel, qui relève du domaine socio-culturel, et l'autre intratextuel, appartenant à l'univers fictionnel. En attribuant un certain nombre de prédicats aux actions et aux personnages, ils jouent ainsi un rôle important dans la compréhension du récit. Ils reflètent et confirment la validité des idées et des jugements qui font consensus dans la société. Dès lors, les attentes, tributaires des valeurs à partir desquelles elles s'élaborent, témoignent de la relation du public avec son contexte socio-culturel.

Le souhait qui sous-tend les prévisions effectuées lors de l'interprétation d'un récit obéit donc à un modèle plus ou moins conforme à l'idéologie dominante. Eco¹⁵⁶ souligne d'ailleurs la présence d'un hypercodage idéologique dans le récit de fiction qui s'avère déterminante durant le processus d'interprétation particulièrement sur le plan de la représentation.

En fonction des normes immanentes à une culture, les actions peuvent être estimées ou appréciées. C'est-à-dire jugées selon une échelle de préférence morale. Elles reçoivent ainsi une valeur relative, qui fait dire que telle action vaut mieux que telle autre. Ces degrés de valeur, attribués d'abord aux actions, peuvent être étendus aux agents eux-mêmes, qui sont tenus pour bons, mauvais, meilleurs ou pires¹⁵⁷.

Cet hypercodage idéologique apporte un éclairage particulier et oriente le lecteur dans son évaluation des différents actants du récit tout en influençant son jugement quant à l'économie générale du texte. Par conséquent, ses prévisions et ses attentes concernant les personnages sont fondées sur cette catégorisation.

Puisque sur les plans idéologique et symbolique le point de vue des personnages contribue à transmettre certaines valeurs, le jugement du lecteur est alors influencé par les

¹⁵⁶ Umberto Eco, *op. cit.*

¹⁵⁷ Paul Ricoeur, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique, op. cit.*, p. 116.

« [...] schémas axiologiques [...] *actanciels*, c'est-à-dire relatifs aux "rôles thématiques" (Greimas), aux positions stratégiques occupées par les *personnages* dans le texte, que celui-ci soit narratif ou non¹⁵⁸ ». Dans le suspense, ces schémas s'avèrent d'une importance capitale car son effet repose sur la catégorisation des personnages jugés en fonction de leurs actions. C'est grâce à eux, entre autres, si le lecteur et le spectateur sont en mesure d'identifier les suspects potentiels dans les romans policiers ou les films d'espionnage par exemple. La mise en représentation s'effectue dès lors sur un plan plus général, plus universel puisqu'elle se fonde sur les valeurs mises de l'avant par le récit. Autrement dit, c'est par l'intrigue que passe la typologie des personnages. Par conséquent, parce que l'action caractérise les personnages, le jugement s'étend de l'action aux personnages. Le lecteur connote alors positivement ou négativement ceux-ci selon les gestes qu'ils auront posés dans le récit. Ceci est particulièrement important dans les récits à suspense où la tension, plus intense que dans d'autres récits, est fondée principalement sur une confrontation manichéenne plus marquée. Le travail de catégorisation a des répercussions sur le plan affectif et l'interprétation du récit devient alors subjective. Nous pourrions le constater plus loin dans l'analyse du personnage de Norman dans *Rose Madder*. Son agressivité et sa violence engendrent la connotation négative du personnage. Le lecteur ne lui accorde dès lors aucune sympathie. Il se range plutôt du côté de Rosie, la faible victime de son mari.

C'est à partir de différents codes que le lecteur entreprend sa construction de sens et « [...] le cadrage et la modalisation, qu'ils soient typologique, générique ou référentiel constituent l'opération la plus importante pour la détermination du sens¹⁵⁹ ». De plus, au cours du travail d'interprétation, le public peut être amené à reconsidérer son évaluation et sa catégorisation des personnages et de l'action. Ceci est particulièrement vrai dans certains types de récits à suspense. En effet, en raison des nombreuses pistes et des différents indices mis à la disposition du public tout au long du déroulement de l'histoire, celui-ci doit constamment revoir son interprétation. Toutefois, il a souvent le réflexe de vouloir repérer les données attestant sa posture initiale. Conséquemment, en donnant une certaine direction à son interprétation, le lecteur influence dès le début sa construction du sens du récit

¹⁵⁸ Jean-Louis Dufays, *op.cit.*, p. 94. (en italiques dans le texte)

¹⁵⁹ *Ibid*, p. 145.

puisqu'« [i]l ne s'agit plus pour lui de cadrer le texte dans un contexte apparemment objectif, mais de le *modaliser*, d'y privilégier les référents et les significations conformes à ses attentes¹⁶⁰ ». D'ailleurs, le leurre fait partie de la stratégie du suspense et il contribue souvent à préserver la surprise ultime. Le récit peut utiliser cette stratégie afin d'encourager le lecteur et le spectateur à conserver son idée de départ en confirmant, par exemple, certains soupçons concernant un personnage en particulier ou encore en mettant l'accent sur certaines caractéristiques de celui qui apparaîtra comme menaçant. Le texte rassure ainsi le lecteur et le spectateur en consolidant son interprétation et ainsi contribue à préserver la surprise qui surgira au dénouement du récit.

Rappelons qu'afin d'intéresser le lecteur et le spectateur, ceux-ci doivent partager les buts et les aspirations d'au moins un des personnages. Cette implication dans le récit passe nécessairement par un travail de catégorisation et d'évaluation. Basées sur des modèles empruntés aux stéréotypes propres au contexte social, culturel et historique duquel le public est issu, ces modélisations des personnages procèdent d'un principe de généralisation. L'interprétation sera dès lors influencée par cette représentation et jouera un rôle déterminant dans l'attitude propositionnelle du public, sur ce qu'il désire pour chacun des personnages. L'intrigue est donc soutenue par l'action, mais aussi par la typologie des personnages qui en est tributaire. Soulignons que le récit à suspense est construit de manière à offrir seulement deux possibilités à chacune des situations critiques rencontrées par le héros : soit il se tire d'affaire, soit il échoue. L'accent est évidemment mis sur le dénouement négatif pour le héros faisant craindre le pire pour lui.

Toutefois, il peut exister des zones grises dans certains récits où il devient plus difficile de départager le bien du mal. Ces situations plus floues sur le plan moral ou éthique amènent le public à se demander si le récit reste en accord avec ses propres convictions. Les modalisations prédictives et pathémiques initiées par le récit sont alors soumises au jugement du lecteur et du spectateur qui s'occupent de les confronter à leurs propres valeurs. C'est le cas, par exemple, d'un criminel qui se retrouve dans une posture de victime comme nous l'avons vu plus haut.

¹⁶⁰ *Idem.*

En règle générale, dans les récits à suspense, les stéréotypes ont une incidence importante sur l'interprétation du récit par le public. Aussi, en raison de l'hypercodage idéologique du texte, le lecteur et le spectateur sont influencés par l'angle proposé par le récit. Celui-ci les incite à catégoriser les personnages et leurs actions selon les valeurs qu'il défend. Il amène alors le public à reconsidérer les bases de son interprétation en modifiant le contexte du récit. Le phénomène particulier qui est responsable de cette remise en question et qui provoque un bouleversement sur le plan sémiologique, c'est le renversement sémantique. La tension provoquée par le suspense devient accessoire à ce retournement. Alors que le lecteur ou le spectateur croit que le héros est perdu, une nouvelle issue devient possible, celle-ci étant à l'opposé de ce qui était prévu par le public. Plus qu'un revirement ou un retournement de situation, on assiste alors à un renversement sur le plan de la représentation.

Dans *Rose Madder*, le renversement s'installe progressivement à travers les transformations et métamorphoses des personnages de Norman et de Rosie. Différent de celui de *Rear Window*, il s'effectue sur le plan symbolique. Voyons maintenant comment il est mis en place.

3.2 Le renversement sémantique ultime : de l'action au symbolique

3.2.1 *Rose Madder*: une conclusion renversante

D'abord, il est important de souligner la double appartenance générique du roman *Rose Madder* pour comprendre dans quel contexte les transformations des personnages prennent place. Le récit débute sur le ton d'un drame policier avec une situation de violence conjugale, la fuite de Rosie et la poursuite de celle-ci par son mari. Toutefois, il bascule peu à peu dans un univers fantastique.

Afin de voir comment s'opère ce glissement, arrêtons-nous, dans un premier temps, sur la méthode de poursuite mise au point par Norman. Rappelons que le policier se met à la place de la personne qu'il traque afin de retracer son itinéraire. Il réussit à développer ainsi une certaine habileté télépathique. Par conséquent, le récit prend place de plus en plus dans l'environnement intuitif et irrationnel de la communication extrasensorielle : « In his years as

a cop, Norman had come to believe that telepathy was perfectly possible, but it was hard work... impossible work, if you were wearing the wrong hat¹⁶¹». Du même coup, on passe du policier au fantastique.

Cette première transition permet au récit de rester cohérent pour les lecteurs car ceux-ci « [...] acceptent les événements surnaturels qu'il [King] intègre à ses histoires non pas tant parce qu'ils sont graphiquement bien décrits, mais parce qu'ils s'immiscent dans une narration qui s'est construite minutieusement à partir de situations hyperréalistes¹⁶² ». Puisque le roman débute dans un univers que le lecteur reconnaît aisément, le glissement vers le fantastique s'opère donc en douceur. Le lecteur se retrouve « [d]ans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, [lorsque] se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier¹⁶³ ». En effet, les manifestations télépathiques de Norman se produisent dans cet environnement familier mais elles ouvrent la porte à l'étrange. Elles préparent le lecteur à sa traversée dans un monde inconnu où il partagera avec Rosie la peur et l'angoisse de l'expérience surréelle dans laquelle elle sera entraînée.

Le tableau qu'elle achète chez un brocanteur servira de porte d'entrée pour accéder à cet univers parallèle. L'objet suscite une « [...] hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et imaginaire [...]¹⁶⁴ ». Depuis son acquisition, le tableau provoque plusieurs phénomènes étranges, par exemple, la perception de bruits qui semblent émaner de celui-ci ou encore l'impression qu'il change d'aspect régulièrement. Toutefois, c'est lorsque Rosie effectue sa traversée dans le monde du tableau que le déplacement vers le fantastique devient effectif et que s'opère alors un renversement de perspective :

¹⁶¹ Stephen King, *Rose Madder*, p. 130.

¹⁶² Laurent Bourdier, *op. cit.*, p. 93.

¹⁶³ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, p.29.

¹⁶⁴ *Idem.*

It was at least ten degrees cooler on the other side, and the high grass tickled her ankles and shins. [...] she looked back over her shoulder, expecting to see her room, but it was gone, too. A gnarled old olive tree spread its roots and branches at the place where she had stepped through into this world. Beneath it she saw an artist's easel with a stool in front of it. Standing open on the stool was a painter's box full of brushes and colors.

The canvas propped on the easel was exactly the size of the picture Rosie had bought in the Liberty City Loan & Pawn. It showed her room on Trenton street, as seen from the wall where she had hung Rose Madder. There was a woman, clearly Rosie herself, standing in the middle of the room, facing the door which gave on the second-floor hallway¹⁶⁵.

Habitée à réprimer la colère qu'elle ressent envers son mari, Rosie trouvera un exutoire en migrant vers un univers où elle peut enfin s'exprimer à travers le personnage de Rose Madder comme nous le verrons plus loin. Rosie se situera dès lors à la frontière de deux mondes : celui qu'elle connaît et celui qu'elle découvre.

Maintenant que nous avons posé l'environnement générique du récit, voyons comment les deux personnages se transforment et se métamorphosent jusqu'à leur dernière confrontation. Nous distinguons deux phénomènes qui impliquent les personnages du roman *Rose Madder*. On parlera de métamorphose chez Norman et de transformation chez Rosie. Norman conservera ses traits de personnalité toutefois son apparence se modifiera dans les derniers chapitres. Sa métamorphose respecte et met en relief les caractéristiques qui le définissent déjà. Quant à Rosie, elle subira un changement plus profond. Par conséquent, c'est par elle que le renversement s'opérera puisque c'est sa transformation qui bouscule le paradigme initial du récit la présentant comme la victime de Norman, son bourreau. Afin de bien comprendre la différence de leur évolution, voyons en détail comment elle s'opère.

Nous nous inspirons des travaux du psychologue Ofer Zur¹⁶⁶ sur l'inimitié pour démontrer les changements chez Norman. Ils expliquent comment s'opère la figuration de l'ennemi par un procédé de déshumanisation qui atteint ultimement une représentation plus permanente sur le plan symbolique. Cette figuration opère un renversement qui déplace la conception initiale de l'ennemi vers une représentation qui rend acceptables les actes d'agression envers lui. Ce déplacement nous intéresse en raison du renversement sémantique

¹⁶⁵ Stephen King, *op. cit.*, p. 234-235.

¹⁶⁶ Ofer Zur, *op. cit.*

qu'il implique. Par conséquent, nous nous servons du tableau résumant ce renversement pour l'adapter aux personnages qui nous intéressent.

Voyons d'abord comment procède la figuration de l'ennemi selon Zur. Elle comporte sept étapes : l'individualité, le collectif, les valeurs négatives, la brutalité, l'inertie, l'abstraction dans l'image et l'abstraction dans la dérivation sémantique. Le but de la déshumanisation dans un contexte d'intimité est d'arriver à transformer l'image de l'ennemi en une représentation abstraite afin d'enlever toute sympathie à son égard. Celui-ci devient dès lors un symbole dépourvu d'humanité. C'est ce travail de représentation qui a retenu notre attention puisqu'il implique un renversement quant à la définition même des personnages en cause.

D'abord considéré comme une entité à part entière, l'individu est perçu dans un deuxième temps à travers le prisme de la généralisation. Dès lors, c'est le groupe auquel il appartient qui le définit. Lors de sa mise en représentation des personnages, le lecteur ou le spectateur utilise également la généralisation. Nous avons vu précédemment comment les stéréotypes par exemple jouent un rôle déterminant à cette étape.

On attribue ensuite une connotation négative au groupe en question. En raison de la menace qu'il représente, les actions agressives contre l'ennemi sont envisageables. Ici, ce sont les préjugés qui sont en cause. Dans l'interprétation d'une œuvre littéraire ou cinématographique, ces préjugés sont responsables du jugement et de la catégorisation des personnages.

Particulièrement intéressant pour l'analyse du personnage de Norman comme nous le verrons plus loin, c'est à l'étape suivante que Zur remarque un déplacement important dans la définition de l'ennemi. En effet, il est désormais désigné comme un animal. Conçu dorénavant comme un être sauvage, instinctif, les manœuvres de raisonnement ou encore la négociation ne peuvent plus être envisagées. Par conséquent, la menace devient plus évidente en raison du caractère imprévisible de l'ennemi. Dans un contexte de lecture ou de spectacle, le suspense s'intensifie et le public ressent maintenant de l'appréhension, de l'antipathie voire de l'aversion envers un personnage à ce stade de la mise en représentation.

Le déplacement vers le symbolique est amorcé. Après avoir perdu ses caractéristiques humaines, l'ennemi se métamorphose en objet inanimé. Il quitte désormais le registre affectif.

L'ennemi n'est plus qu'une image où s'actualise la dérivation sémantique qui le fait basculer entièrement vers le symbolique. Durant la lecture et la spectature, cette dérivation sémantique a pour but d'entériner et de rendre acceptables les sentiments négatifs éprouvés par le public envers le personnage ciblé.

Le tableau ci-dessous servira de point de départ à notre analyse du personnage de Norman. Il résume les différentes étapes de transformation dans la représentation de l'ennemi vers la dérivation sémantique ultime.

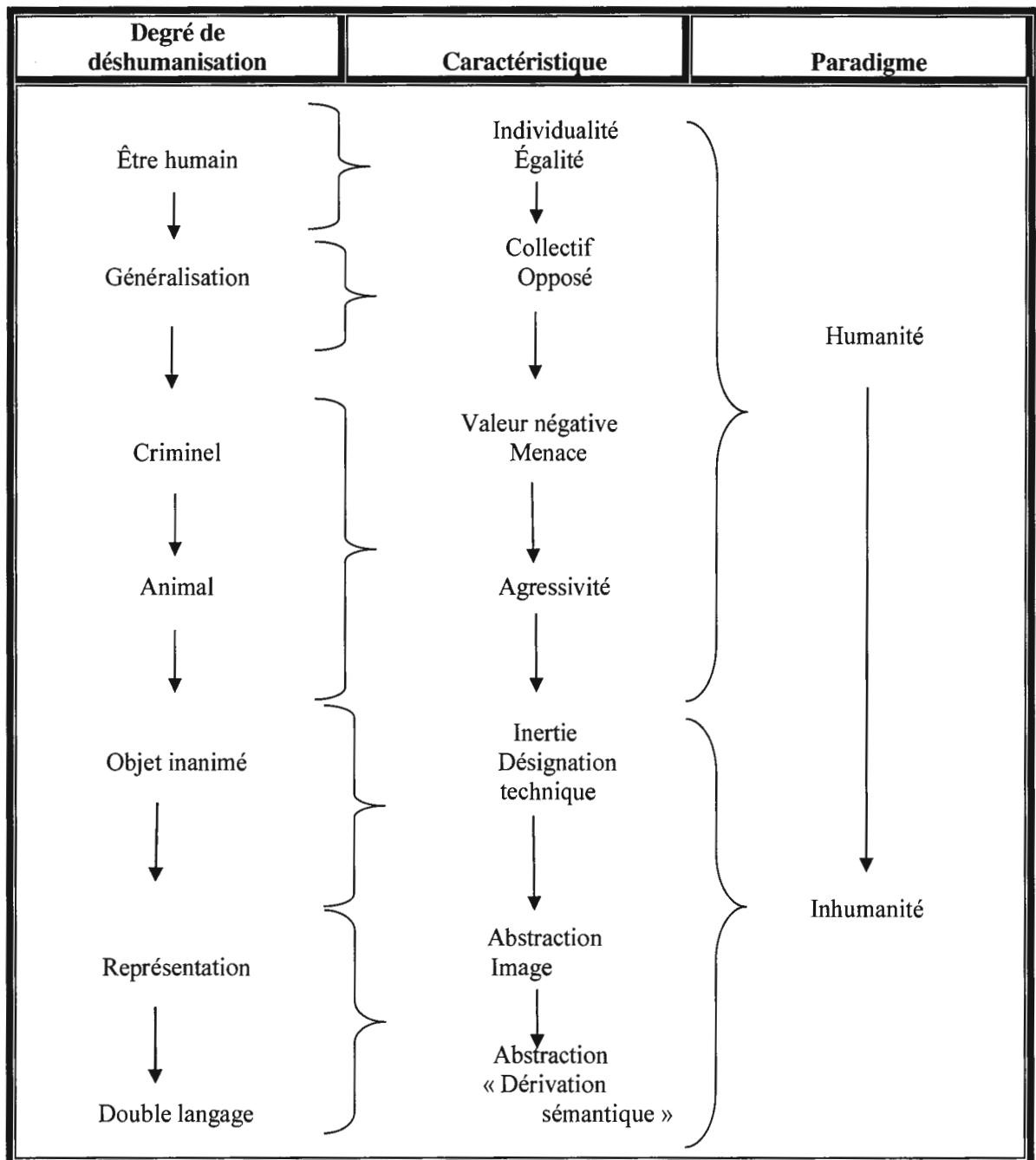


Tableau 3.3 – Échelle de déshumanisation de l'ennemi.

Maintenant, comment pouvons-nous appliquer cette grille d'analyse à l'évolution des personnages romanesques de *Rose Madder*?

Comme nous l'avons souligné précédemment, Norman conserve toutes les caractéristiques qui le définissent. Il évolue toutefois sur le plan physique. Un clin d'œil à sa nouvelle apparence apparaît déjà au début du récit.

Before the kids called people like her husband fuzz they had another word for them, and that's the word that comes to her now as he crosses the room with his head down and his hands swinging at the ends of his arms like meat pendulums, because that's what he looks like – a bull¹⁶⁷.

Dans les premières pages du roman, King réfère à l'animal que deviendra Norman par cette description tout à fait éloquente de sa démarche et de son allure. Il attribue déjà au mari certains traits distinctifs du taureau.

Norman débute sa transformation chez le coiffeur à qui il demande de lui raser le crâne. Il souhaite ainsi imiter le sportif apparaissant sur une affiche. Il semble se reconnaître dans le texte y figurant, « THE ONCE & FUTURE BULL¹⁶⁸. » qui résume effectivement l'essence de son personnage qui était et restera un taureau. Paradoxalement, l'image de l'animal souligne l'agressivité alors que la nouvelle calvitie de Norman suggère une certaine vulnérabilité : « *His head looked strangely fragile, and too weirdly perfect to belong to the likes of him. To belong to any human being, especially a male. It looked like a piece of Delft china¹⁶⁹.* ». En constatant sa métamorphose, le policier est confronté à son étrangeté : « *[t]hat sense of disassociation was stronger within him than ever. He wasn't the man in the mirror [...]. This was some stranger [...]*¹⁷⁰. ».

Le masque que Norman vole à un enfant jouera un rôle déterminant dans sa métamorphose. Progressivement, le transfert de perspective s'opère et le regard du policier passera peu à peu par Ferdinand, le masque : « Norman gave this small ego-signal a quick

¹⁶⁷ *Ibid*, p. 18.

¹⁶⁸ *Ibid*, p. 295.

¹⁶⁹ *Ibid*, p. 296. (en italiques dans le texte)

¹⁷⁰ *Idem*. (en italiques dans le texte)

glance, then began to cruise the mask over the paper, letting Ferdinand read it for him¹⁷¹. ». La fusion entre Ferdinand le taureau et Norman s'installe : « *Discovering that the mask seemed to have become part of his flesh scared him for a moment or two, and badly, but before fright could escalate into panic [...]*¹⁷². ».

Ferdinand devient le double de Norman, à l'instar de William Wilson que nous avons vu plus tôt. L'évolution de la représentation de Norman correspond à l'échelle élaborée par Zur qui passe par l'animalité pour se terminer sur le plan abstrait du symbole. La métamorphose de Norman nous amène à le considérer, à travers le masque Ferdinand, comme une représentation de la figure mythique du Minotaure. C'est ainsi qu'il deviendra la cible de la rage de Rosie comme nous le verrons plus loin. Le tableau ci-dessous résume la progression du personnage.

¹⁷¹ *Ibid*, p. 378.

¹⁷² *Ibid*, p. 422. (en italiques dans le texte)

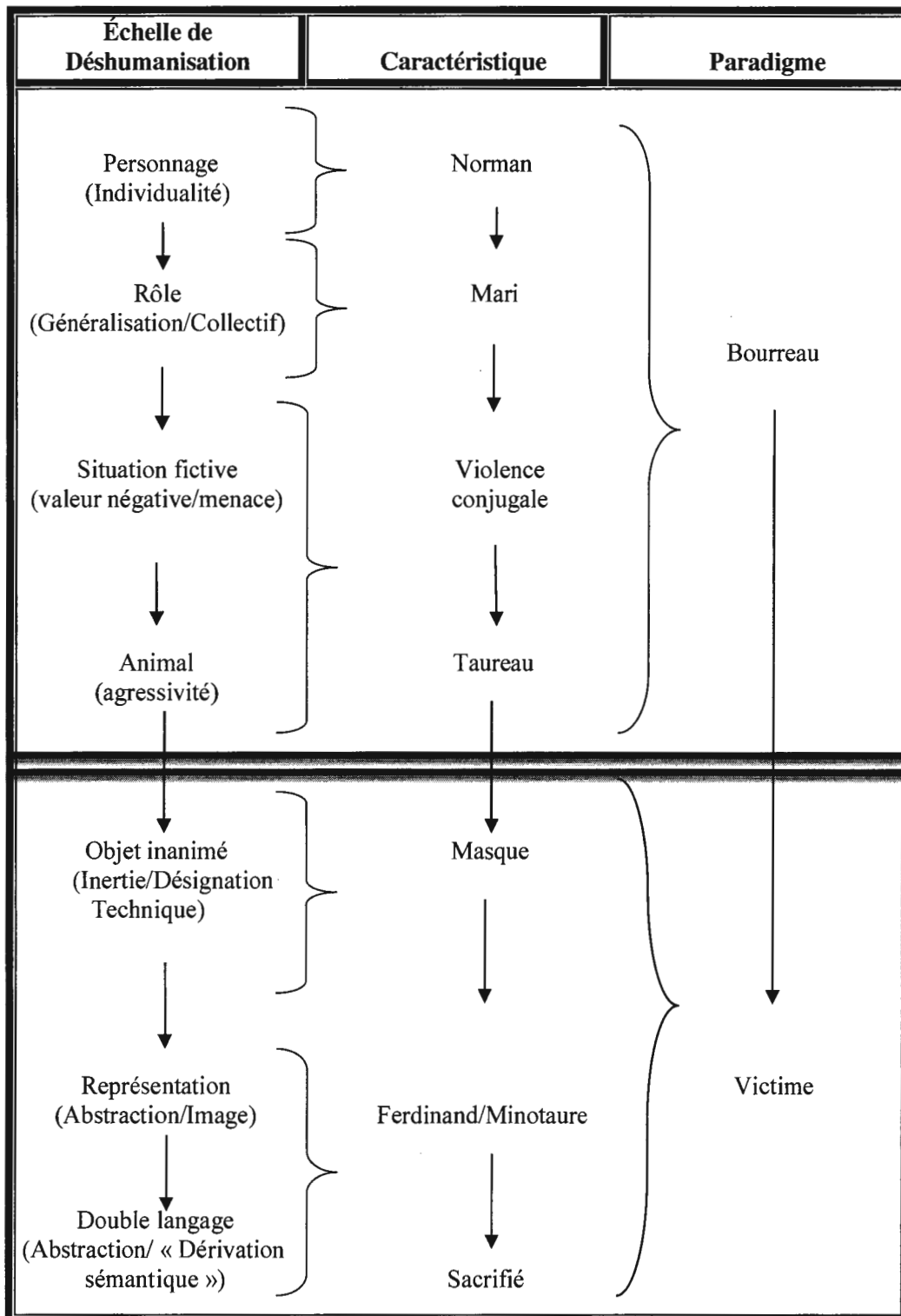


Tableau 3.4 – Métamorphose du personnage de Norman dans *Rose Madder*.

Le personnage de Rosie est très riche autant du point de vue narratif que sur le plan symbolique. Sa rage contenue passe par Rose Madder, la dame du tableau, mais elle est aussi représentée par la présence de la renarde. Nous nous limiterons toutefois à Rose Madder puisque c'est par ce personnage qu'il y a une interaction directe avec Norman, le mari.

Déjà à l'incipit, la mise en contexte permet d'évaluer et de catégoriser le personnage de Rosie comme une victime de la violence de son mari.

She sits in the corner, trying to draw air out of a room which seemed to have plenty just a few minutes ago and now seems to have none. From what sounds like a great distance she can hear a thin whoop-whoop sound, and she knows this is air going down her throat and then sliding back out again in a series of feverish little gasps, but that doesn't change the feeling that she's drowning here in the corner of her living room, looking at the shredded remains of the paperback novel she was reading when her husband came home¹⁷³.

Le lecteur comprend dès lors la relation qui existe entre Rosie et Norman. D'ailleurs, la tension augmente lorsque le lecteur apprend que Rosie ne peut recevoir aucun secours car : « [h]er first thought is that he's calling the police. Ridiculous, of course – he *is* the police¹⁷⁴. » Rosie décide pourtant de quitter son mari.

Son évolution commence au moment où elle prend la fuite et elle s'accroît avec l'acquisition du tableau: « "I didn't buy it because it was beautiful to me, I bought it because it seemed powerful to me. The way it stopped me in my tracks was powerful"¹⁷⁵. » Ce pouvoir s'exerce à travers le personnage qui y est représenté : « *The woman in the picture wouldn't be afraid of this; the woman in the rose madder chiton wouldn't be afraid of this piddle at all*¹⁷⁶. ». En calquant son attitude sur celle de la dame du tableau, Rosie acquiert de l'assurance.

¹⁷³ *Ibid*, p. 15.

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 16. (en italiques dans le texte)

¹⁷⁵ *Ibid*, p. 115.

¹⁷⁶ *Ibid*, p. 137. (en italiques dans le texte)

À l’instar de Norman, Rosie modifie son apparence physique. Elle souhaite ressembler à la femme peinte sur la toile à un point tel que son amie a du mal à la reconnaître.

“Rosie? Is that you? Oh... my... *God!*” [...]

“Where did you – Pam began, then stopped. “It’s the picture you bought, isn’t it? You had your hair done the same as the woman in the picture.”

Rosie thought she would blush at this, but no blush came. She simply nodded¹⁷⁷.

Toutefois, lorsqu’elle traverse dans l’univers du tableau, Rosie prend conscience que cette dame est son double. Celle-ci représente la rage qu’elle éprouve envers Norman et qu’elle a du mal à assumer. D’ailleurs, Rosie craint de regarder cette dame en face. Est-ce par peur de ce qu’elle pourrait y découvrir ou encore en raison de l’intensité qu’elle dégage ?

The woman on the hill was her mirror image.

The woman on the hill was ——

“You’re *me*, aren’t you? ” Rosie asked. And then, as the woman with the plaited hair shifted slightly, she added in a shrill, shaking voice: “Don’t turn around, I don’t want to see !¹⁷⁸”

La progression de Rosie continue en même temps que sa crainte de Norman se dissipe jusqu’à ce qu’elle ose enfin accuser son mari ouvertement à l’occasion de son interrogatoire sur les agressions dont ses amies ont été victimes.

“His name is Norman Daniels, ” she told Lieutenant Hale.

You sound like the woman in the painting, she thought. You sound like Rose Madder.

“He’s my husband, he’s a police detective, and he’s crazy. ”¹⁷⁹

La confiance qu’elle gagne au fil des chapitres amène le changement paradigmatique du personnage. Il s’opère progressivement jusqu’à la confrontation finale avec Norman dans l’univers du tableau. Désormais, Rosie n’a plus peur de son mari : « “ *Norman, you look so silly in that mask...* ” A pause, and then : “ *I’m not afraid of you anymore, Norman...* ”¹⁸⁰. »

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 185-186. (en italiques dans le texte)

¹⁷⁸ *Ibid*, p. 237. (en italiques dans le texte)

¹⁷⁹ *Ibid*, p. 350. (en italiques dans le texte)

¹⁸⁰ *Ibid*, p. 420. (en italiques dans le texte)

Pourtant c'est sur le plan symbolique que s'accomplira sa vengeance. En effet, c'est Rose Madder qui s'en occupera.

Rosie lay on the stairs, with her eyes closed and her fists clenched above her head, listening to him scream. She tried not even to imagine what was going on out there, and she tried to remember that it was Norman who was screaming, Norman of the terrible pencil, Norman of the tennis racket, Norman of the teeth.

Yet these things were overwhelmed by the horror of his screams, his agonized shrieks as Rose Madder...

... as she did whatever it was she was doing¹⁸¹.

C'est la dame du tableau qui confirme : " The bull is no more !¹⁸²". Le tableau ci-dessous présente schématiquement le déplacement de Rosie vers Rose Madder qui permet le renversement sémantique du récit.

¹⁸¹ *Ibid*, p. 438.

¹⁸² *Idem*.

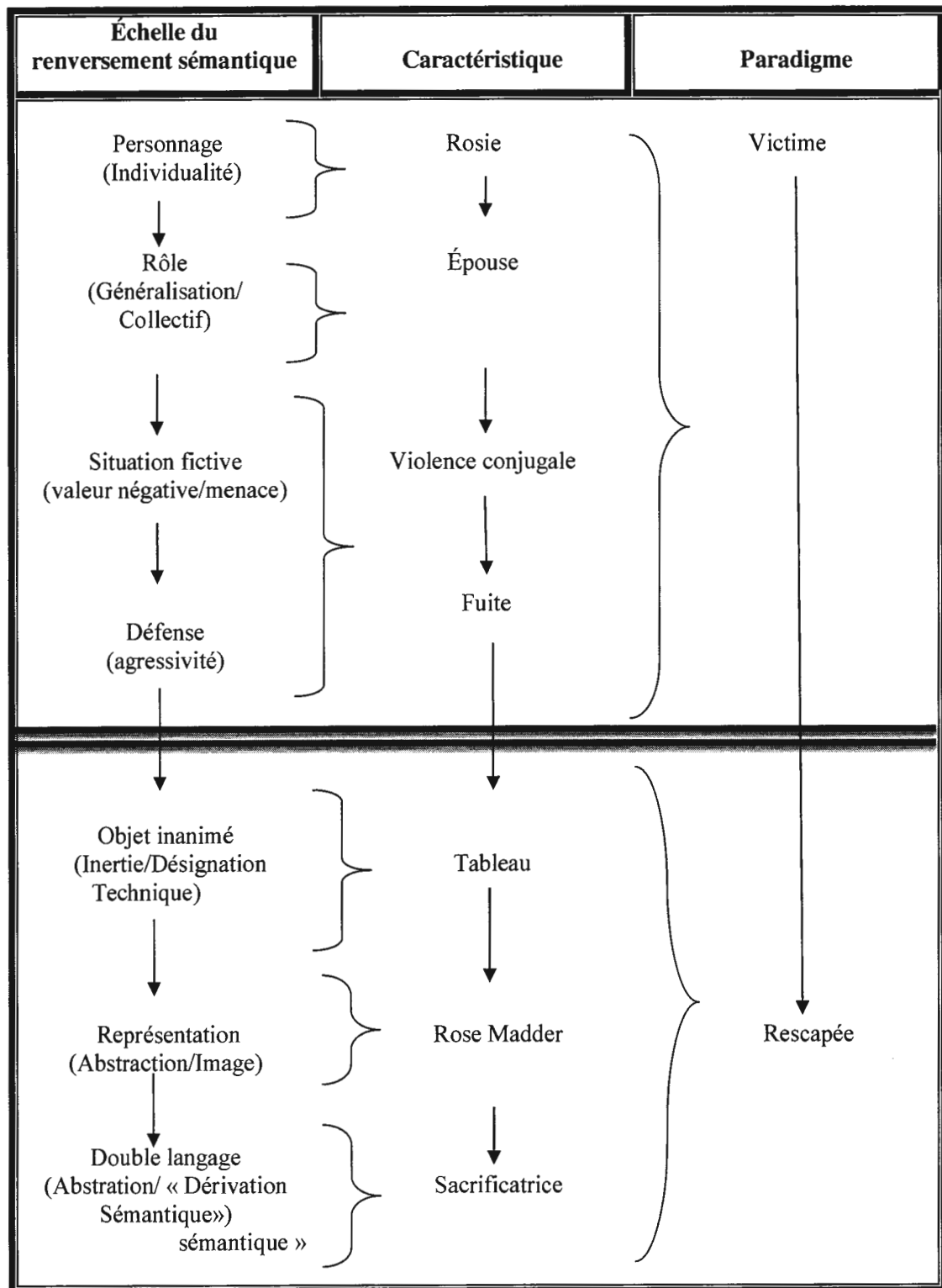


Tableau 3.5 – Transformation du personnage de Rosie dans *Rose Madder*.

À travers les métamorphoses de Rosie et de Norman, King donne une portée symbolique au récit. Afin de cautionner la disparition de Norman et de sauvegarder la légitimité du geste de Rose Madder, l'auteur situe l'action dans un espace mythique et procède à la déshumanisation de Norman. Dans ce monde parallèle mythologique, c'est Rose Madder, double de Rosie, qui s'occupe de Ferdinand le Minotaure, double de Norman. Dès lors, l'affrontement s'effectue entre deux symboles représentant le bien et le mal. Le renversement ultime devient effectif lorsque ce sont les cris de Norman qui remplacent la souffrance de Rosie.

Ce renversement sémantique dans le roman *Rose Madder* provoque chez le lecteur une reconfiguration sur le plan de la représentation. Cette reconfiguration se distingue de la transformation d'état habituelle que l'on observe dans de nombreux récits. Elle amène le lecteur et le spectateur vers une compréhension de l'histoire racontée qui est totalement opposée au sens donné au départ. Combiné au suspense, le renversement s'effectue dès lors autant sur le plan affectif que sur le plan cognitif. En effet, la perplexité ressentie par le lecteur ou le spectateur à l'issue du récit contribue au plaisir du suspense. Elle devient ainsi un complément à la déstabilisation initiale créée par une menace et par l'urgence d'une situation fictionnelle intense engendrée par le suspense. D'ailleurs, celle-ci sert souvent d'écran à la réelle transformation qui s'opère plus subtilement.

Dans *Rose Madder*, on remarque qu'une première histoire, celle de la fuite de Rosie et de sa poursuite par Norman, sert d'écran au récit de la transformation de Rosie. Le suspense que vit le lecteur est nourri par ce récit tandis que le renversement sémantique se met en place à travers les changements qui s'opèrent chez Rosie. Le rôle du renversement sémantique dans le suspense de *Rose Madder* se résume donc au sauvetage de la première victime, Rosie, qui sera dès lors perçue comme une rescapée ayant échappé à son mari par sa fuite, mais surtout par sa détermination à éliminer de façon définitive la menace qu'il représente.

Au début du récit, le lecteur ne peut prévoir la conclusion de l'histoire, car l'évaluation et la catégorisation des personnages en cause laissent croire que Norman sortirait vainqueur d'une ultime rencontre avec sa femme. Le suspense du roman est fondé sur la crainte d'une telle rencontre et, dès que le mari décide de poursuivre sa femme, le lecteur redoute qu'il la

retrouve. Toutefois, le suspense se conclut par une surprise mise en place progressivement dans *Rose Madder*, contrairement à celui de *Rear Window* qui arrive plus abruptement.

Nonobstant la façon dont cette surprise survient, elle déstabilise et laisse le public sur une remise en question de son évaluation et de sa compréhension du récit. L'effet transgresse par conséquent les limites du récit. Est-ce que la fiction pourrait ainsi mener à une certaine évolution dans la manière d'appréhender les prochaines histoires?

3.2.2 La fiction : espace d'évolution de l'imaginaire

Nous croyons que le plaisir du suspense est suscité lorsque la fiction s'avère être un catalyseur par lequel l'innovation sur le plan de la représentation peut survenir et « [...] l'ineffaçable horizon de la référence prend forme à l'intérieur d'un autre, plus large, qui procède de nos explorations imaginaires [...] »¹⁸³. Cette ouverture permet le renversement sémantique qui transporte le public hors de ses représentations habituelles. Le spectateur de *Rear Window*, surpris par une conclusion intense et inattendue, ressent au-delà du récit son effet déstabilisant. Celui-ci est avant tout la conséquence d'une reconfiguration sémantique inattendue, soit le passage abrupt pour Jeffries de spectateur à personnage.

Les conditions nécessaires à ces nouvelles représentations demandent qu'il y ait un changement sur l'axe paradigmatique du récit. Par exemple, dans *Rose Madder*, le contexte référentiel est fondé au départ sur un univers familier au lecteur et le récit glisse peu à peu vers un monde parallèle où l'on perd ses repères. Dans ce récit un déplacement s'effectue sur l'axe paradigmatique du récit. Autrement dit, une substitution de sens d'un élément donné, ici le monde habituel de Rosie, s'effectue afin d'intégrer cet élément dans le contexte du récit, soit le monde du tableau. En effet, le répertoire textuel « contient des éléments familiers qui subissent des changements », car ces « normes choisies [...] sont détachées de leur contexte original pour être introduites dans un ensemble différent »¹⁸⁴. C'est aussi le cas dans *Rear Window*, où Jeffries devient une représentation du spectateur. Ce déplacement offre une autre

¹⁸³ André Petitat. « Conte et normativité », dans A. Petitat (dir.), *Contes : l'universel et le singulier*, Lausanne, Payot, 2002, p. 50.

¹⁸⁴ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 366.

perspective au lecteur et au spectateur. Au fil des différents segments textuels, une évaluation constante résulte alors en synthèses successives et « [c]es actes imaginaires, qui se déroulent sur le mode polysynthétique, transforment ce que le texte passe sous silence en un contexte de représentation dans la conscience du lecteur¹⁸⁵ ». Autrement dit, le récit offre un nouvel espace de représentation au public et l'incite ainsi à réévaluer son interprétation.

Cette négation partielle, la négation primaire, provoque donc un blanc au niveau du contenu qui ébranle le public. Celui-ci occupe conséquemment une « position [...] intermédiaire entre sa découverte et ses habitudes¹⁸⁶ ». Il devra dès lors les combler par une négation secondaire « lorsqu'il est invité à faire le lien entre sa découverte et ses habitudes¹⁸⁷ ». Par exemple, le lecteur de *Rose Madder*, pour être en mesure de suivre le déroulement du récit, doit réajuster sa représentation des personnages au fil de leur transformation de même que celle du contexte référentiel du récit lorsqu'il est transporté dans l'univers fantastique du tableau. Autrement dit, il doit revoir ponctuellement les bases de son interprétation tout au long du récit.

Cette négation secondaire engendre une transformation sur le plan de la configuration sémantique puisque « [l]'incompatibilité entre ces deux pôles se résout en général par la production d'une troisième dimension, perçue en tant que configuration sémantique du texte¹⁸⁸ ». Le lecteur et le spectateur cherchent à s'adapter à la logique textuelle pour l'intégrer dans son univers de représentation. Ils remplacent alors le sens couramment utilisé par une nouvelle signification et arrivent ainsi à construire l'horizon sémantique du texte. L'actualisation du récit passe donc nécessairement par son intervention car « la cohérence du texte ne peut être établie que par l'activité de représentation du lecteur¹⁸⁹ ». Ceci est particulièrement notable lors de la lecture d'un récit fantastique ou de science-fiction par

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 266.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 376.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 377.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 376.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 322.

exemple lorsque l'univers du récit doit être compris et intégré par le lecteur afin qu'il soit en mesure de se représenter le monde où l'histoire se déroule.

Par son interprétation, le public effectue un travail de reconfiguration sémantique. À partir de la compréhension qu'il a du texte, il en élabore dès lors le sens dans un espace rescriptural qui lui est propre¹⁹⁰. Autrement dit, à l'instar de la négation primaire, cet espace rescriptural du public, soit son interprétation considérée comme lieu de réécriture, prend naissance au sein même du récit à travers les questions qu'il soulève. C'est particulièrement observable dans le suspense puisque ces ouvertures laissées par le récit, génératrice de tension, incitent le public à spéculer sur l'issue de l'histoire racontée.

Richard Saint-Gelais affirme que « [...] s'il est vrai que les réglages préalables de la lecture sont fréquemment reconduits, même face à des réglages textuels fort divers, il arrive aussi, à l'inverse, que des réglages textuels conduisent à la remise en cause des réglages préalablement adoptés par la lecture¹⁹¹ ». Ceci correspond tout à fait à ce qui peut être observé lors du renversement sémantique lorsqu'il vient ébranler le lecteur et le spectateur en imposant une nouvelle configuration opposée à celle qu'ils auront élaborée au préalable. C'est pourquoi il est surprenant, car en plus du contenu, le renversement sémantique est le résultat d'un exercice discursif et lectoral inhabituels qui, lorsqu'il transgresse les limites du récit, impressionne le public en raison de son caractère inusité. Le renversement sémantique peut, dès lors, avoir des répercussions sur le plan symbolique.

Débuterait alors un processus d'appropriation et d'intégration par le public dans la mesure où l'élément qui l'a impressionné rejoint son imaginaire. Ce processus rappelle l'apparition de la figure puisque « [p]our qu'émerge la figure, le spectateur doit interpréter le

¹⁹⁰ Richard Saint-Gelais souligne que l'espace rescriptural du lecteur lui permet de mettre « [...] constamment en œuvre des transformations minuscules et discrètes [...] ». (Saint-Gelais, Richard, *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture, op.cit.*, p. 36.). Il remarque également « [q]ue des agencements *discursifs* soient à l'œuvre, cela semble démontré par le simple fait que l'on reconnaisse à la lecture la formation d'hypothèses, d'interrogations, d'inférences présuppositionnelles, etc. ». (*Ibid.*, p. 39.).

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 92.

film qu'il regarde et, plus spécifiquement, interpréter ce qui, du film, l'impressionne¹⁹² ». Le renversement sémantique peut par conséquent jouer un rôle dans l'évolution de l'imaginaire à travers la figure. C'est par son appropriation et son intégration à l'imaginaire que le renversement sémantique rejoint alors un lieu plus permanent qu'une simple surprise en fin de récit.

En contribuant à la naissance d'une figure lors de la spectature et de la lecture, il enclenche la production d'une représentation mentale provoquée par un élément marquant de l'œuvre et cette figure s'installe dès lors dans la mémoire. On entend ici la mémoire non pas comme un lieu où sont entreposées différentes données, mais plutôt comme une entité dynamique qui « [...] a la possibilité de représenter, c'est-à-dire de *traduire* une information dans un système sémiotique et, par le fait même, de la transformer ou de la complexifier¹⁹³ ».

Autrement dit, lorsque le spectateur est touché par un élément filmique ou littéraire, il intègre à son imaginaire cette information au réseau d'images mentales déjà existant. Lors de l'assimilation de cette composante, ce réseau évolue alors vers une nouvelle configuration. Une fois construite, la figure fait dorénavant partie de l'imaginaire du spectateur et celui-ci « [...] voit des liens, découvre des affinités qui lui permettent de relire le film qu'il regarde avec ce qu'il a retenu d'un autre film, avec une figure ou une amorce de figure. C'est alors que la série figurale prend son essor¹⁹⁴ ».

La série figurale se compose donc de :

[c] ertaines images, certains sons [qui] peuvent [...] impressionner le spectateur et faire émerger en lui de nouvelles images qui viendront s'organiser, former un réseau dans les lieux de sa mémoire. [...] l'imaginaire mis en jeu, dans l'expérience figurale, bien que *subjectif*, est également un imaginaire *social* : le sujet qui imagine n'est pas seul au monde, son savoir ne s'est pas constitué en vase clos¹⁹⁵.

¹⁹² Martin Lefebvre, «De la mémoire et de l'imagination au cinéma», *Protée théories et pratiques sémiotiques*, volume 25, numéro 1, printemps 1997, Québec, p. 96.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 90. (en italiques dans le texte)

¹⁹⁴ Martin, Lefebvre. *Psycho. De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, *op.cit.*, p. 49.

¹⁹⁵ Martin Lefebvre, «De la mémoire et de l'imagination au cinéma», *op. cit.*, p. 92. (en italiques dans le texte)

Parfois résultat d'un renversement sémantique, la figure et la série figurale s'avèrent être le point d'entrée du récit fictif sur le plan symbolique et social. En effet, par la surprise qu'il provoque, le renversement sémantique pourrait contribuer à leur naissance car « [...] il arrive que cette rencontre soit de peu d'importance mais, parfois, elle est considérable. La lisibilité du film met alors en jeu mon propre imaginaire en ce que tel film renforce certaines de mes positions ou encore les ébranle en les questionnant ou en les contredisant¹⁹⁶ ». L'élaboration de la figure et de la série figurale par le lecteur et le spectateur rend très bien compte de la sémiosis dans laquelle ils sont impliqués soit le lieu d'une dynamique évolutive.

Le renversement sémantique peut jouer par conséquent un rôle dans l'évolution de l'imaginaire. En plus d'être un élément important du plaisir du suspense, il pourrait dès lors être considéré comme un catalyseur sur le plan symbolique. En effet, parce qu'il surprend et impressionne le public, il se taille une place de choix au sein de sa mémoire et peut agir comme amorce d'un processus de transformation sur le plan de la représentation.

¹⁹⁶ Gilles Thérien, « La Lisibilité au cinéma », *op. cit.*, p. 120.

CONCLUSION

Parce qu'ils laissent le public déstabilisé mais satisfait, les récits à suspense se concluant par un renversement sémantique se distinguent des histoires créées selon une formule efficace, mais dépourvue d'originalité. Non seulement ceux-ci permettent-ils de ressentir la peur, l'anxiété, la compassion sur le plan affectif, mais ils peuvent aussi agir sur les plans cognitif et symbolique. Leur lecture ou leur spectature deviennent alors une expérience en raison d'un ressenti souvent intense, mais aussi par cette nouvelle perspective qu'elle propose en fin de récit.

Le plaisir que le lecteur et le spectateur en retirent s'explique d'abord sur le plan affectif. Celui-ci est le principal responsable du caractère personnel de l'expérience, car « [...] on pourrait aussi [le] décrire comme l'imaginaire personnel du lecteur¹⁹⁷ ». C'est l'émotion suscitée par l'œuvre qui lui confère cette singularité, car elle convoque la mémoire des expériences exclusives à chaque lecteur, à chaque spectateur. Cette mémoire influence l'interprétation et alimente en images mentales l'imaginaire de chacun. Par conséquent, puisque l'imaginaire « [...] appartient au pouvoir de création alimenté par les passions, les émotions [...] »¹⁹⁸, la lecture et la spectature sont source de plaisir à travers son inventivité. Le caractère singulier de l'expérience de la lecture et de la spectature se définit comme étant « [...] cette élaboration personnelle, intime qui doit procurer un minimum de satisfaction¹⁹⁹ ».

Paradoxalement, la lecture, comme la spectature est un « [...] acte par lequel [on] devient collectif, pluriel, ouvert aux autres [...] [un] acte par lequel il devient de plus en plus difficile de distinguer ce qui pourrait être une pensée personnelle et l'amalgame de diverses pensées glanées au cours de lectures multiples²⁰⁰ ». En effet, en intégrant et en

¹⁹⁷ Gilles Thérien, «L'exercice de la lecture littéraire», *op. cit.*, p.29.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 24.

s'appropriant les différents éléments qui composent l'univers fictif, le public s'inscrit dans une dynamique sociale et symbolique. Chaque récit fait partie d'un ensemble hiérarchisé de textes et, par sa lecture ou sa spectature, le lecteur ou le spectateur nourrit dès lors son imaginaire personnel en convoquant le répertoire littéraire et cinématographique d'un imaginaire collectif. C'est par les figures symboliques, entre autres, que cet imaginaire collectif devient le véhicule de valeurs idéologiques par exemple.

Ainsi, nonobstant leurs différences contextuelles et formelles, la lecture et la spectature se rejoignent sur les plans de l'intégration et de l'appropriation de l'œuvre. Lorsque je suis spectatrice, « [...] ce [...] perçu-imaginaire vient se déposer en moi comme sur un second écran, [...] c'est en moi qu'il vient faire cortège et se composer en une suite, [...] je suis donc, moi-même, le lieu où cet imaginaire réellement perçu accède au symbolique [...] »²⁰¹. Quand je suis lectrice, bien que le stimulus soit différent, le résultat final est identique, car « [...] lire, c'est, sur des mondes autrement inaccessibles, se donner une nouvelle mémoire que l'imagination forme, rend cohérente et intègre à l'imaginaire du lecteur, un imaginaire qui est à la fois personnel et collectif²⁰² ». C'est pourquoi « [u]ne théorie de la fiction n'a de sens que si elle prend en compte le travail conjoint de l'imagination et de la mémoire²⁰³ ».

Le renversement sémantique dans certains récits à suspense joue un rôle important dans l'appropriation et l'intégration de ces œuvres. Puisqu'il conclut le suspense par une conclusion inattendue, il déplace le public du connu, celui qui lui a permis de faire ses prévisions, vers l'inusité, l'étrange, le nouveau. Nous croyons que l'imprévisibilité des récits à suspense qui se terminent par un renversement sémantique procure un plaisir particulier.

Au-delà du simple divertissement, le plaisir ludique du suspense qui prend forme sur le plan de l'action se transforme et s'intensifie alors lorsqu'il se déplace vers le plan de la représentation. Le jeu du suspense, rappelons-nous, incite le lecteur et le spectateur à prévoir ce qu'il adviendra. Le renversement sémantique laissera le public décontenancé lorsqu'il sera

²⁰¹ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. Collection d'esthétique, 2003, p. 69.

²⁰² Gilles Thérien, *Les images sous les mots*, op. cit., p.221.

²⁰³ *Ibid*, p. 221.

mis face à un nouveau possible : celui qu'il n'avait pas prévu. Dès lors, un transfert s'opère et le plaisir affectif devient un plaisir cognitif que l'on pourrait associer au plaisir de la découverte. Similaire au plaisir du voyageur qui choisit de vivre la déstabilisation d'un environnement inconnu pour se laisser surprendre, le suspense par son renversement sémantique offre l'occasion au lecteur et au spectateur d'emprunter ce même chemin vers la découverte.

Cette première saisie d'une transgression sur le plan des représentations nous semble être responsable du plaisir de la surprise dans le suspense puisque « [...] la surprise ne saurait être, du fait même du caractère dysphorique de l'attente, qu'heureuse source d'un bonheur dont l'intensité sera fonction du degré de tension que leur impose une attente douloureuse²⁰⁴ ». Il existe donc un lien entre le plaisir ressenti par le lecteur ou le spectateur et l'attente qu'il a subie durant le récit. Conséquemment, nous croyons que le suspense, en raison de l'intensité de cette attente, permet d'atteindre un plaisir plus important que dans d'autres types de récits. Précisons que si le suspense se met en place plus progressivement ou encore si le récit nécessite une démarche plus élaborée sur le plan cognitif, la surprise laisse place plutôt à l'étonnement. Toutefois, le plaisir, quoique différent, est toujours présent. Il sera moins intense, mais plus soutenu tout au long du récit puisque le renversement se met en place graduellement.

Le vide créé par la remise en question des valeurs, des préjugés sur lesquels le public avait édifié ses prévisions, ses désirs pourrait générer une ouverture sur une nouvelle évaluation de l'action et des personnages. En effet, puisque le renversement sémantique va à l'opposé de ce que le public avait prévu, « [p]lus qu'un déterminisme pathémique ce qui semble à l'œuvre [...] c'est la configuration subjective qui favorise l'invention d'un croire nouveau ou de valeurs inédites²⁰⁵ ». Cette nouveauté provoque chez le lecteur un plaisir causé par la surprise d'un « [...] écart perçu entre l'image mentale, le simulacre virtuel, imposée par le savoir propre au Discours social et le simulacre actualisé. [...]»²⁰⁶ ».

²⁰⁴ Jacques Geninasca, « Une chimie des passions est-elle pensable? », *Versus*, no 47/48, 1987, p. 95.

²⁰⁵ *Ibid*, p. 92.

²⁰⁶ *Ibid*, p. 94.

Dans la présente étude, nous avons choisi les œuvres dans des buts bien précis. D'abord, *Rear Window* nous a permis, en plus d'expliquer le renversement et le suspense, de comprendre la spectature. Quant à *Rose Madder*, c'est son va-et-vient entre le policier et le fantastique qui a rendu possible l'observation de l'effet de suspense dans les deux genres. Les nouvelles de Poe, pour leur part, ont contribué à définir le suspense dans chacun de ceux-ci.

Lors de la lecture ou du visionnement d'autres récits à suspense, nous avons pu nous rendre compte qu'au-delà du simple frisson que procurent les histoires axées uniquement sur l'action, ces récits questionnent de manière plus marquée que ceux de notre corpus les valeurs sur lesquelles sont fondés les prévisions ou les désirs du public. Par exemple, le film *Babel*, à travers plusieurs histoires, montre les conséquences des préjugés. Aussi, le roman *A Philosophical Investigation*, en décrivant une société qui stigmatise une certaine catégorie d'individus, questionne la généralisation, base des préjugés. Et si le suspense était l'intuition d'une éventuelle innovation sur le plan de la représentation et du symbolique?

Nous pourrions dès lors poursuivre la réflexion en nous demandant dans quelle mesure *Babel* et *A Philosophical Investigation*, par exemple, font partie d'une autre catégorie d'œuvres soit celles qui savent émouvoir leur public. Ces récits pourraient-ils aller jusqu'à « [...] met[tre] en état de perte [...] déconforte[r][...], fai[re] vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques [...] »²⁰⁷ ? Au-delà de l'excitation sur le plan de l'action, ils stimulent, en contrepartie, la créativité sur le plan de la représentation. Par la surprise d'un dénouement inattendu, ils combinent le vertige du ressenti à celui de l'inventivité chez le lecteur et le spectateur. C'est à travers leurs prévisions que ceux-ci participent au récit. Ils doivent dès lors convoquer leur imaginaire. L'espace d'actualisation du récit se trouve conséquemment à « [...] l'intersection entre monde du texte et monde [...] du lecteur [...] ». La signifiante de l'œuvre de fiction procède de cette intersection²⁰⁸ ».

À la lumière de ce que nous venons de voir, il nous semble opportun de considérer certains récits à suspense, ceux se concluant par un renversement sémantique

²⁰⁷ Roland Barthes, *op. cit.*, 1973, p. 23.

²⁰⁸ Paul Ricoeur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 287.

particulièrement, comme des textes de jouissance comme le définissait Barthes (1973). Nous avons l'intuition que nous pourrions arriver à démontrer que certains récits à suspense, malgré qu'ils fassent partie d'une littérature de masse, peuvent offrir une expérience esthétique tel que définie par Picard : « [...] celle de la catharsis qui permet d'assumer les normes de comportement social, de la poiesis qui, différant à la fois de la pratique artisanale reproductrice et de la connaissance scientifique conceptuelle, offre une appropriation créative du monde, et la aisthesis cognitive qui propose un renouvellement dans la perception même des choses [...] »²⁰⁹.

Au-delà du paradoxe du suspense, les récits qui confrontent leurs lecteurs et leurs spectateurs par le renversement sémantique les mènent vers la rencontre d'une altérité qui leur permet de réévaluer leurs préjugés et leurs valeurs. La manière de voir et d'être au monde se façonne par conséquent au gré de leurs lectures, de leurs visionnements. Conséquemment, nous croyons que le plaisir du suspense de certains récits particuliers, en plus de l'intensité de la réponse émotionnelle qu'ils provoquent, procède de cette expérience de perspective nouvelle.

Serait-ce par l'anticipation de cette surprise ultime que le lecteur et le spectateur peuvent vivre ce plaisir tout au long du récit? D'ailleurs, « [l]es théories qui postulent un monde de l'action enraciné dans des *régularités instituées*, des *scripts standards*, des ensembles de *comportements codés*, [...] sont obligées [...] de convoquer les jeux autour des règles et des régularités afin de casser la monotonie du code »²¹⁰. Mais plus important encore, dans ce type de récit à suspense, cet écart est responsable du plaisir de la lecture et de la spectature et s'avère même en être son principe directeur car « [l]a réversibilité symbolique n'est pas un possible dans lequel on puise pour rendre l'action attrayante; c'est au contraire *sa dimension fondatrice principale* »²¹¹.

Dès lors, puisque le plaisir résulte de cette réversibilité symbolique et que le suspense est décrit comme une attente angoissée, pourrait-on considérer celui-ci comme une certaine

²⁰⁹ Picard, *op. cit.*, p. 264.

²¹⁰ André Petitat, *op. cit.*, p. 51. (en italiques dans le texte)

²¹¹ *Idem.* (en italiques dans le texte)

excitation face à l'inconnu et à la nouveauté? Nous croyons que cette problématique s'inscrit dans la continuité de ce que nous avons souhaité établir dans le présent travail en définissant le rôle du renversement sémantique dans le suspense.

Par conséquent, en partant du principe que « [...] le sens produit n'est pas uniquement un signe de l'interface, une entité abstraite et classable, mais bien aussi une force, une action en puissance qui saura servir dans d'autres circonstances que celle de la lecture²¹² », il serait intéressant de pousser la réflexion plus avant. Nous pourrions dès lors tenter de comprendre comment, au-delà du texte, la lecture et la spectature pourraient jouer un rôle dans l'élaboration d'une vision du monde. Après l'analyse du renversement sémantique dans les récits à suspense, une hypothèse prend forme : la fiction peut-elle dépasser son cadre et aller au-delà de l'histoire qu'elle raconte ? Par son influence, nous croyons qu'il est tout à fait possible d'envisager qu'elle peut contribuer à l'évolution de la pensée, de l'idéologie ou de la philosophie de son public.

²¹² Gilles Thérien, «L'exercice de la lecture littéraire», *op. cit.*, p. 32.

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus littéraire et filmique étudié

King, Stephen, *Rose Madder*, New York, New American Library, coll. Signet, 1996, 479 p.

Hitchcock Alfred, *Rear Window*, Universal City, CA, 1954, 115 min.

Poe, Edgar Allan, «The Purloined Letter», *Edgar Allan Poe Collected Works Stories and Poems*, San Diego, Canterbury Classics, 2011, p. 136-145.

———, «William Wilson», *Edgar Allan Poe Collected Works Stories and Poems*, San Diego, Canterbury Classics, 2011, p. 271-283.

Woolrich, Cornell, «It Had to Be Murder», en ligne <<http://www.miettecast.com/woolrich.pdf>>, consulté le 20 septembre, 2015.

b) Analyses critiques

Beahm, George, *The Stephen King companion*, Kansas City, Andrews and McMeel, 1995, 311 p.

Baudelaire, Charles, «Edgar Poe, sa vie et ses œuvres», *Histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, 1973, p. 19 – 46.

Bourdier, Laurent, *Stephen King : Parcours d'une œuvre*, Amiens, Encrage, 1999, 159 p.

Delarue, Claude, *Edgar Poe*, Paris, Balland, 1984, 372 p.

Douchet, Jean, *Hitchcock*, Paris, L'Herne, 1985, 277 p.

Ernould, Roland, «Rose Madder. Un destin enragé» *Revue trimestrielle : Différentes saisons*, Numéro 3, Printemps 1999, en ligne <<http://ernould.perso.neuf.fr/p9rose.html>>, consulté le 1er juin 2014.

King, Stephen, *Anatomie de l'horreur*, Monaco, Éditions du Rocher, 1995, 314 p.

———, *Anatomie de l'horreur- Pages noires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1995, 287 p.

Montcoffe, Francis, *Fenêtre sur cour. Alfred Hitchcock : étude critique de Francis Montcoffe*, Paris, Armand Collin, 2005, 127 p.

Russell, Sharon A., *Stephen King a critical companion*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1996, 171 p.

Smith, Susan, *Hitchcock : Suspense, Humour and Tone*, London, British Film Institute Publishing, 2000, 162 p.

Spoto, Donald, *L'art d'Alfred Hitchcock Hitchcock : 50 ans de films*, Paris, Edilig, 1986, 315 p.

———, *La face cachée d'un génie : la vraie vie d'Alfred Hitchcock*, Paris, Albin Michel, 1989, 615 p.

Thompson, Jay Daniel, «The Complexities of Spectatorship: Reviewing Rear Window», *Screen Education*, Numéro 55, 2009, pp.101-105, en ligne <http://www.academia.edu/6387799/The_Complexities_of_Spectatorship_Reviewing_Rear_Window>, consulté le 17 juin 2014.

Truffaut, François, *Le cinéma selon Hitchcock*, Paris, Seghers, coll. «Cinéma 2000», 1975 [1966], 395 p.

c) Corpus théorique

Baroni, Raphaël, *La tension narrative*, Paris, Seuil, 2007, 437 p.

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points no 135, 1973, 89 p.

Belhadjin, Anissa, « Le jeu entre stéréotypes et narration dans le roman noir », paru dans *Cahiers de Narratologie*, no 17, «Stéréotype et narration littéraire», 2009, en ligne <<http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=1089>>, consulté le 2010-11-02.

Bonenfant, Maude et Gaby Hsab, «L'expérience d'aller au cinéma comme activité rituelle de médiation», *Cahiers du Gerse*, no 5, automne 2003, p. 11 - 23. En ligne <http://www.er.uqam.ca/nobel/gerse/numero_5_02.html>, consulté le 25 juin 2014.

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, 370 p.

Bouvet, Rachel, *Étranges Récits, étranges lectures : Essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presses de l'université du Québec, 1998, 252 p.

———, « Le plaisir de l'indétermination », dans Gervais, Bertrand et Bouvet, Rachel (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, pp. 111-132.

- Bremont, Claude, *Logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1973, 349 p.
- Brooks, Peter, *Reading the plot. Design and Intention in Narrative*, New York, Alfred A. Knopf, 1984, 363 p.
- Carroll, Noël, «Film, Emotion, and Genre», *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1999, p. 21-47.
- Dufays, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Liège, Mardaga, 1994, 375 p.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. Le livre de poche, 1985, 315 p.
- Faradji, Helen, «L'expérience du spectateur face au film de genre : le double miroir», *Cahiers du Gerse*, no 5, automne 2003, p. 63 – 80, en ligne <http://www.er.uqam.ca/nobel/gerse/numero_5_05.html>, consulté le 25 juin 2014.
- Geninasca, J. «Composantes thymiques et prédicatives du croire», *On believing epistemological and semiotic approaches. De la croyance : approches épistémologiques et sémiotiques*, Berlin, Walter de Gruyter Verlag, 1983, p. 110 – 129.
- «Une chimie des passions est-elle pensable?», *Versus*, no 47/48, 1987, p. 87-103.
- Gervais, Bertrand, *Récits et actions*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, 411 p.
- , *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 2006 [1993], 294 p.
- Grodal, Torben, « Emotions, Cognitions, and Narrative Patterns in Film », *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1999, p. 127-145.
- , *Embodied visions: evolution, emotion, culture and film*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2009, 324 p.
- Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, coll. Philosophie et langage, 1985, [1976], 405 p.
- Jouve, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, 272 p.

Lefebvre, Martin, «De la mémoire et de l'imagination au cinéma», *Protée théories et pratiques sémiotiques*, volume 25, numéro 1, printemps 1997, Québec, p. 90 – 102.

Lefebvre, Martin, *Psycho: de la figure au musée imaginaire: théorie et pratique de l'acte de spectature*, Montréal, L'Harmattan, coll. Champs visuels. 1997, 253 p.

Mattenklott, Axel, «On the Methodology of Empirical Research on Suspense». *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, Mahwah, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1996 p. 283 – 299.

Metz, Christian, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 1984, [1975], 371 p.

———, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksiek, coll. Collection d'esthétique, 2003, 469 p.

Odin, Roger, *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 1990, 285 p.

Olsen, Jon-Arild, «En cette affliction consiste son plaisir. Sur le paradoxe du plaisir tragique», *Poétique*, no 137, 2004, p. 3-17.

Pâquet, Andréanne, «Un regard anthropologique sur le rituel de la salle obscure», *Cahiers du Gerse*, no 5, automne 2003, p. 45 – 62, en ligne <http://www.er.uqam.ca/nobel/gerse/numero_5_04.html>, consulté le 30 juin 2014.

Perraton, Charles, «Voir, savoir et pouvoir au cinéma. Les cas de «Rear Window» (1954) d'Alfred Hitchcock et de «Shining» (1980) de Stanley Kubrick», *Cahiers du Gerse*, no 2, été 1998, p. 23 – 88.

Petit, André. «Conte et normativité», *Contes : l'universel et le singulier*, Lausanne, Payot, 2002, p. 29-54.

———, «Contes et réversibilité symbolique : une approche interactionniste», *Éducation et sociétés*, no3, 1999, p. 55-71. en ligne <<http://www.inrp.fr/publications/edition-electronique/education-societes/RE003-4.pdf>>, consulté le 10 mai 2011

Picard, Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, 328 p.

Plantinga, Carl, «The Scene of Empathy and the Human Face on Film », *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1999, p. 239-255.

———, *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley, University of California Press, 2009, 280 p.

Poe, Edgar Allan, «La genèse d'un poème», *Contes, essais, poème*, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1989, p. 1004 – 1017.

Porter, Dennis, « Backward construction and the art of suspense», *The Poetics of Murder : Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego, Californie, Harcourt Brace Jovanovich, 1983, p. 327 – 340.

Reuter, Yves, «La terreur dans le roman à suspense», *Terreur et représentation*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université Stendhal, 1996, p. 255 – 270.

———, «Le roman à suspense», *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, coll. 128, 2005, p. 74 – 90.

Ricoeur, Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Essais», 1983, 404 p.

———, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Essais», 1984, 298 p.

———, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, 513 p.

Sadoulet, Pierre. «Convocation du devenir, éclat du survenir et tension dramatique dans les récits» paru dans *Le devenir*, J. Fontanille (éd.), Limoges : PULIM, 1995, p. 91-113, en ligne <<http://www.vox-poetica.org/t/pas/sadoulet.html>>, consulté le 2010-10-26.

Saint-Gelais, Richard, *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, LaSalle, Hurtubise/HMH, coll. « Brèches », 1994, 299 p.

Saouter, Catherine, *Le langage visuel*, Montréal, XYZ éditeur, 2000, 215 p.

Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1999, 347 p.

Smith, Murray, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford, Clarendon Press, 1995, 265 p.

Stam, Robert, *Film Theory: an Introduction*, Oxford, Blackwell Publishers, 2000, 381 p.

Sternberg, Meir, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978, 338 p.

———, «Telling in time (II) : Chronology, teleology, narrativity», *Poetics today*, no 13, 1992, p. 463 – 541.

Tan, Ed S. , *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*, Trad. Du néerlandais par Barbara Fasting, New York, Routledge, 2009, [1996], 296 p.

Thérien, Gilles, «L'exercice de la lecture littéraire», dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet, dir., *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, PUQ , 2007, p. 11 – 42.

———, « La Lisibilité au cinéma », *Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 2, n° 2-3, 1992, p. 107 – 122.

———, «Les images sous les mots», dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet, dir., *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, PUQ , 2007, p. 205 – 223.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, 187 p.

Zur, Ofer, « The Love Of Hating: The Psychology Of Enmity », 1991, en ligne <<http://www.drzur.com/enmity.html>>, consulté le 6 novembre 2007.