

Faculté de philosophie, arts et lettres

Le thriller : existe-t-il en tant que genre théâtral ?

Auteur : Héroïse Trioen

Promotrice : Véronique Lemaire

Année académique 2022-2023

Master 120 en arts du spectacle à finalité spécialisée : pratiques et métiers du théâtre

Remerciements

Merci à Véronique Lemaire, pour avoir accompagné ce mémoire et conseillé cette recherche avec bienveillance et encouragement.

Merci à Jeanne Dandoy, pour son accueil en tant que stagiaire sur le projet Merveille.

*Merci à mes parents,
Papa, pour ton stylo rouge qui m'accompagne depuis toute petite,
Maman, pour les melo-cakes et les fleurs.*

*Merci à Sarah, à tes côtés, tout, même le plus dur, me fait sourire,
Merci à Amélia, à Louise, à Amandine, à Laurie, et à tous mes proches pour être des bouffées d'oxygène et de soleil, pour avoir enrobé cette période d'une énergie positive et encourageante.*

Merci à Jarod, pour ta sérénité et nos balades en nature, qui ont allégé les derniers moments de ce mémoire.

*Et puis, merci à Louvain-la-Neuve, pour la poésie, le Kapodastre, le Centre d'études théâtrales, les rencontres et tout ce que cette ville rend possible et vivant.
Merci de m'avoir rendue si heureuse pendant six ans.*

Table des matières

INTRODUCTION.....	8
PARTIE 1 : TENTATIVE DE DÉFINITION DU THRILLER EN TANT QUE GENRE EN LITTÉRATURE ET AU CINÉMA	11
CHAPITRE 1 : LE THRILLER EN LITTÉRATURE	11
1. <i>Le thriller, un roman policier ?</i>	11
2. <i>Le roman à suspense</i>	13
2.1. Structure de l'action	14
2.2. Tension narrative.....	14
2.3. Personnages	17
2.4. Hiérarchisation du savoir	19
2.5. Univers construit	19
3. <i>Insertion d'éléments fantastiques</i>	21
4. <i>Le thriller en littérature : sa définition</i>	22
CHAPITRE 2 : LE THRILLER AU CINÉMA	24
1. <i>Le thriller, un genre au cinéma ?</i>	24
2. <i>Psychose, un thriller indémodable</i>	27
3. <i>Analyse de Psychose</i>	28
3.1. Le cinéma de la suggestion	28
3.1.1. Indices dispersés.....	29
3.1.2. Rappel incessant du savoir fondateur.....	30
3.1.3. Gros plans ou profondeur du champ de l'image ?	30
3.1.4. Le monstrueux.....	31
3.2. L'ellipse : une figure de style nécessaire	32
3.2.1. Omission de certaines scènes, notamment celles des meurtres.....	32
3.2.2. Omission d'éléments dans une scène	32
3.3. Le non-verbal	37
3.4. Les figures de la peur	38
3.5. Le jeu regardé / regardant.....	39
3.6. Jeux de rythme	39
3.7. La musique	40
4. <i>Le thriller, un genre décontençant l'acuité visuelle et sonore</i>	43
PARTIE 2 : LE THRILLER AU THÉÂTRE.....	45
CHAPITRE 1 : LA TRAGÉDIE GRECQUE, DU THRILLER ?	45
1. <i>Les propriétés de la tragédie grecque, proches des codes du thriller ?</i>	45
2. <i>La définition de la tragédie grecque selon Aristote</i>	45
3. <i>Mise en rapport de la tragédie grecque avec les propriétés du thriller</i>	48
3.1. L'action : ses thèmes	49
3.2. Structure de l'action	50
3.3. La tension tragique	53
3.4. Personnages	56
3.5. Univers	59
3.6. Les divinités, des êtres fantastiques ?.....	59
4. <i>La tragédie classique du XVIIIe siècle</i>	60
5. <i>De la tragédie grecque au thriller, il n'y qu'un pas</i>	61
CHAPITRE 2 : MERVEILLE : ÉTUDE DE LA MISE EN SCÈNE D'UN THRILLER	63
1. <i>Introduction</i>	63

2.	<i>SERIALLILITH</i>	63
3.	<i>Présentation de Merveille</i>	64
4.	<i>Structure de la pièce : un compte à rebours de 24h en quelques séquences</i>	65
5.	<i>Un théâtre sans paroles</i>	69
6.	<i>L'hors-champ pour signifier</i>	70
7.	<i>Une scénographie à effets spéciaux éclairée d'un clair-obscur</i>	73
9.	<i>Un spectacle musicalement angoissant</i>	78
10.	<i>Le personnage de la fée</i>	80
11.	<i>Merveille, un témoignage cathartique</i>	82
CONCLUSION		84
BIBLIOGRAPHIE		88

Introduction

Dans *Histoire du théâtre*¹, Alain Viala retrace l'histoire du théâtre, et par la même occasion, celle des genres au théâtre. Le thriller n'y est pas du tout mentionné. Pourtant, dans plusieurs agendas culturels de l'année 2022-2023 de théâtres belges francophones, plusieurs pièces sont définies en tant que thriller. Par exemple, *Je te promets*, à l'Atelier Théâtre Jean Vilar : cette pièce est résumée par « Un récit qui trouble, qui dérange [...]. Faire un thriller au théâtre, c'est amener Matthieu (scénariste et réalisateur de *La Trêve* – série RTBF) dans l'écriture de théâtre avec son langage de cinéma. »². Il est intéressant de souligner la référence qui est faite au septième art. Mentionnons également *La ronde flamboyante* programmée au Théâtre des Martyrs : « L'histoire d'une dette qui passe de main en main, gorgée de sang, de silence et de violence, qui emprunte au thriller psychologique comme à l'art du conte congolais. »³, ou encore *Merveille*, également représentée au Théâtre des Martyrs, décrite comme : « Thriller poétique et chorégraphique [...] »⁴. Le recours à la nomination *thriller* pour présenter une œuvre théâtrale ne suggérerait-il pas que ce genre existe en tant que genre théâtral ?

Jean-Paul Rospars propose de définir le thriller comme tel :

*[...] est souvent baptisé thriller tout roman, pièce ou film qui, pour toucher lecteurs ou spectateurs, s'attache avant tout à déclencher en eux des émotions ou sensations fortes aussi nombreuses et intenses que possible.*⁵

Selon cette définition, le thriller se caractériserait par l'effet émotionnel et sensationnel qu'il produit.

Cet aspect se retrouve dans l'étymologie du terme : le thriller est un anglicisme qui se traduit par « qui donne des frissons »⁶. Dans son acceptation générale, le thriller ferait donc ressentir corporellement des émotions qui s'accompagnent de frémissements.

¹ VIALA Alain, *Histoire du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017.

² Atelier Théâtre Jean Vilar, site internet, page *Archive 2022-2023 : Je te promets* : https://levilar.be/saison_archive/2022-2023/ (consulté le 12 août 2023).

³ Théâtre des Martyrs, site internet, page *Spectacles 2022-2023 : La ronde flamboyante* : <https://theatre-martyrs.be/spectacles/la-ronde-flamboyante-22-23/> (consulté le 12 août 2023).

⁴ Théâtre des Martyrs, site internet, page *Spectacles 2022-2023 : Merveille* : <https://theatre-martyrs.be/spectacles/merveille-22-23/> (consulté le 10 août 2023).

⁵ ROSPARS Jean-Paul, « THRILLER », disponible sur le site de l'encyclopédie Encyclopædia Universalis, en ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/thriller/> (consulté le 8 août 2023).

⁶ *Ibid.*

Toutefois, ce seul critère définitoire est insuffisant : n'est-ce pas propre aux œuvres artistiques en général de provoquer des émotions et des sensations ?

En effet, la connaissance d'une œuvre d'art passe nécessairement par une expérience émotive qui peut ensuite, dans certains cas, être objectivée.

*[...] c'est uniquement dans la réponse affective ou esthétique que le matériau des œuvres d'art nous est connu ou connaissable. [...] l'affect est un état de connaissance qui est un savoir de l'œuvre d'art.*⁷

Plus encore, lorsque nous ne sommes pas touchés, nous nous désintéressons.

*On dit souvent qu'une grande part de la valeur de l'art réside dans sa capacité à produire une expérience profondément émouvante en intensifiant nos sentiments au moyen de formes expressives attrayantes et de significations intelligentes. L'émotion a par conséquent joué un rôle clef dans les théories de l'art modernes [...]*⁸.

Situer le thriller en tant que genre semble compliqué si la seule propriété qui le précise, bien que caractérisée par de l'intensité et une répercussion corporelle, est en fait une propriété générale aux œuvres d'art.

Pourtant, qui n'a jamais désigné un livre ou un film de thriller ? Cela suppose que l'opinion générale regroupe un ensemble d'œuvres aux composantes communes sous une catégorie nommée thriller. Dès lors, il est pertinent de se demander : quelles sont les caractéristiques précises et particulières qui définissent ce genre ?

La première partie de ce travail tente donc de relever des propriétés intrinsèques au thriller. À défaut de trouver des textes théoriques relatifs à la question du thriller au théâtre, nous avons dû nous orienter vers le domaine de la littérature et du cinéma. Dans les deux cas, nous n'avons pas trouvé de sources se concentrant uniquement sur ce sujet, c'est pourquoi nous avons dû puiser nos informations dans des ouvrages relatifs à d'autres genres tels que le policier ou le fantastique qui y faisaient mention par comparaison.

Notre premier chapitre abordera théoriquement les éléments qui structurent un thriller littéraire. À l'issue de celui-ci, nous tenterons de constituer une définition normative.

⁷ DE BOLLA Peter, « L'expérience esthétique », dans *Esthétique et recyclages culturels : Explorations de la culture contemporaine*, 2004, pp. 163-178, en ligne : <https://books.openedition.org/uop/2239?lang=fr#ftn1> (consulté le 10 août 2023).

⁸ *Ibid.*

Quant au second chapitre, nous comparerons dans un premier temps nos réflexions sur le genre du thriller en littérature avec ce qui le définit en tant que genre au cinéma et, dans un deuxième temps, nous relèverons des mécanismes audiovisuels mis en place pour provoquer des frissons dans le cas d'un film. Ce deuxième temps d'analyse visera avant tout à définir des outils pour mettre en scène un thriller.

Aussi, nous choisirons d'exemplifier les propos dans le cas du cinéma, et non de la littérature, car dans ce second chapitre, nous y relevons des mécanismes propres à l'art visuel. Pour cela, décrire des extraits de *Psychose* d'Alfred Hitchcock, mettant en pratique ce que nous développons, nous a semblé pertinent. Nous avons choisi en particulier ce film à la vue de sa renommée ainsi que celle de son réalisateur.

L'objectif de notre seconde partie est de légitimer le thriller en tant que genre théâtral. Pour cela, nous sommes tout d'abord revenues à l'essence du théâtre occidental en abordant la tragédie grecque (définie par Aristote dans la *Poétique*⁹) dont nous avons comparé les grands principes avec ce qui, selon deux premières parties, structure le thriller en tant que genre. Identifier des similitudes entre ce qui constitue le thriller et la tragédie, genre théâtral de prestige, reconnu de l'Antiquité jusqu'à nos jours, nous permettrait de justifier son existence en tant que genre théâtral.

Finalement, dans le dernier chapitre, nous effectuerons une étude de cas du spectacle *Merveille*. En plus, d'être caractérisé de « thriller poétique et chorégraphique »¹⁰, et ainsi d'être l'exemple effectif de la mise en scène d'un thriller au théâtre, nous avons choisi en particulier ce spectacle car nous avons eu l'occasion d'effectuer un stage d'assistantat actif en mise en scène au sein de l'équipe. Nous restons malgré tout consciente que cet exemple est un cas précis, que celui-ci se situe sur la scène belge francophone et qu'il s'inscrit dans un contexte contemporain. Ce dernier chapitre est l'occasion de mettre en application, dans le cadre de l'art dramatique, ce que nous avons mentionné par rapport au thriller dans nos chapitres précédents.

Au terme de ce travail, nous espérons pouvoir légitimer l'existence du thriller en tant que genre théâtral.

⁹ ARISTOTE, *Poétique*, traduit du latin par Charles BATTEUX, Paris, Jules Delalain et Fils, en ligne : http://psychanalyse.com/pdf/ARISTOTE_POETIQUE_D_ARISTOTE_BNF_CH_BATTEUX_1874_57_Pages_1_9_Mo.pdf (consulté le 8 août 2023).

¹⁰ Théâtre des Martyrs, site internet, page *Spectacles 2022-2023 : Merveille* : <https://theatre-martyrs.be/spectacles/merveille-22-23/> (consulté le 10 août 2023).

Partie 1 : Tentative de définition du thriller en tant que genre en littérature et au cinéma

Chapitre 1 : Le thriller en littérature

1. Le thriller, un roman policier ?

En littérature, le thriller est un genre aux contours flous et imprécis.

Selon Jean-Paul Rospars, « Le thriller est, à l'origine, un récit policier qui s'écarte radicalement du traditionnel roman à énigme. »¹¹. Le thriller trouverait donc son origine dans le roman policier.

Toutefois, le lien de parenté entre le thriller et le roman policier est plus complexe. En effet, dans *Le roman policier*¹², Pierre Boileau et Thomas Narcejac avancent deux sens au thriller : le premier est récit d'épouvante (dans ce cas-ci, il n'est pas question de détection, mais de récit à faire peur) alors que le second apparente le thriller au roman policier américain (caractérisé par la dureté de scènes violentes). Dans d'autres ouvrages, notamment *Théorie de la littérature*¹³, le thriller est synonyme de roman à suspense, une variante du roman policier qui se caractérise par un aspect psychologique important. Dans d'autres cas encore, le thriller est méprisé en faveur du roman policier : le thriller est « [...] un adversaire insaisissable qui rôde toujours autour du roman policier [...] »¹⁴, une mauvaise influence, un genre relatant des émotions exacerbées sans aboutissement logique.

Ces différentes acceptations du terme reflètent un désaccord quant à l'origine et au sens de celui-ci et par conséquent, entraîne une difficulté : celle d'établir une description nette du thriller en tant que genre littéraire.

Pourtant, si le thriller est nommé, celui-ci doit nécessairement renvoyer à des caractéristiques qui lui sont propres et à une catégorie de récits qui y répondent. Dès lors, nous allons maintenant essayer de dégager celles-ci.

Avant tout, il nous faut préciser le cas du roman policier. Au préalable, le récit policier naît à la fin du XIXe siècle, et se définit comme un récit à énigme, c'est-à-dire un récit

¹¹ ROSPARS Jean-Paul, *op.cit.*

¹² BOILEAU-NARCEJAC, *Le roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 1994, p. 78.

¹³ DUFAYS Jean-Louis, LISSE Michel, MEURÉE Christophe, *Théorie de la littérature : une introduction*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2009, p. 133.

¹⁴ NARCEJAC Thomas, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël-Gonthier, 1975, p.104.

relatant l'enquête d'un crime mystérieux résolue par un détective sagace. Par après, différentes variantes verront le jour : le roman à jeu, le roman noir, le roman à suspense, etc. Ces sous-genres contiennent tous plus ou moins les mêmes éléments que le roman policier traditionnel, mais les actualisent différemment. Ainsi, ils se distinguent en fonction des éléments sur lesquels l'accent est mis, par exemple le détective, le meurtrier ou la victime, mais aussi, l'effet émotionnel produit lors de la résolution de l'intrigue, etc. Notons que les variantes du roman policier se sont de plus en plus distancées de ce qui le définit de manière emblématique puisqu'elles se sont petit à petit dégagées du raisonnement logique qu'impose la mise en récit d'une enquête : le roman policier, au départ défini comme un jeu d'esprit, est au fil du temps devenu un jeu sur les émotions.

Plus haut, le thriller est mis en commun avec deux variantes du roman policier : le roman policier américain (aussi appelé roman noir) et le roman à suspense.

Après diverses recherches, nous nous sommes en fait rendu compte que l'émergence du roman noir coïncide avec des changements radicaux quant à la structure du récit policier. En effet, c'est au moment de l'émergence du roman noir que se produit un changement radical : « [...] le jeu intellectuel et cognitif laisse place ici aux émotions et à l'identification. »¹⁵. Aussi, dans un récit policier, il y a toujours deux histoires : l'histoire du crime (ce qui l'y a amené) et celle de l'enquête (la reconstitution du crime). Dans le roman policier de base, c'est celle de l'enquête qui prime, mais dans un roman noir, ça sera celle du crime. Dès lors, ça ne sera plus la curiosité qui sera attisée, mais le suspense. Nous reviendrons sur ces deux termes et leurs différences plus tard. Ces données sont également des éléments clés du roman à suspense, autre variante rapprochée du thriller. Cette constatation peut expliquer en quoi la frontière entre ces deux types de roman policier est parfois floue et ainsi, le rapprochement avec l'un et l'autre possible quant au thriller.

Maintenant que nous avons établi les propriétés qu'ils partagent, voyons en quoi le roman noir se distingue du roman à suspense. Le roman noir se développe en Amérique dans les années 1930-1940 et se caractérise par un monde sombre et violent (souvent celui des bas-fonds urbains) ainsi que par une tension introduite au niveau des actes du criminel et d'un détective souvent privé. Le roman à suspense, né après la Seconde Guerre mondiale, se concentre avant tout sur la psychologie des personnages et les émotions qu'elles peuvent susciter. Aussi, le lecteur est amené à s'identifier au personnage de la victime.

¹⁵ REUTER Yves, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 56.

La propriété essentielle du thriller est « [...] déclencher des émotions et sensations fortes aussi nombreuses et intenses que possible. »¹⁶. En ce sens, le roman noir et le roman à suspense visent tous deux à procurer des émotions au lecteur. Toutefois, au niveau de l'identification, le lecteur est investi émotionnellement plus directement et intensément dans un roman à suspense qu'un roman noir puisqu'en effet, celui-ci est amené à s'identifier à une victime face à un danger imminent. Dans ce cas, l'empathie et l'engagement émotionnel envers le protagoniste sont fortement suscités. Dans le roman noir, « [...] les héros sont généralement des enquêteurs désabusés et l'histoire, qui est parfois relatée du point de vue de criminel, montre comment celui-ci évoluera jusqu'à son crime. »¹⁷. Dans ce contexte, l'identification du lecteur aux spectateurs est nécessairement nuancée.

Constatant cette différence quant au travail d'identification nous amène à privilégier la théorie selon laquelle le thriller est plutôt un roman à suspense qu'un roman noir. Tout d'abord, dans la distinction même du genre, le roman à suspense se caractérise par une suscitation d'émotions chez le lecteur, ce qui apparaît dans le roman noir plutôt comme une caractéristique parmi d'autres. De plus, nous avons expliqué que l'effet émotionnel visé par un roman à suspense est nécessairement plus intense et évident que celui du roman noir. Dès lors, ces constatations nous amènent à définir le thriller par le roman à suspense.

Cette précision nous permet de nous focaliser sur le roman à suspense et de citer ses propriétés et ainsi, de clarifier notre définition générale du thriller. Pour cela, nous nous sommes grandement inspirées du chapitre 4, « Le roman à suspense »¹⁸, de l'ouvrage, *Le roman policier*, de Yves Reuter.

2. Le roman à suspense

Avant tout, les romans à suspense sont, à l'image des récits policiers, des récits réalistes. Aussi, rappelons-nous que ce n'est pas l'enquête d'un crime qui est au cœur de ce type de récit, mais celle du crime. Plus particulièrement, bien que des crimes puissent être commis, c'est avant tout la peur qu'ils aient lieu qui tient le lecteur en haleine : le crime est mis en suspens. Ce récit se caractérise donc par une tension particulière et pour que cette tension soit efficace, la vraisemblance doit être de mise.

Caractérisons maintenant les composantes structurelles du roman à suspense.

¹⁶ ROSPARS Jean-Paul, *op.cit.*

¹⁷ DUFAYS Jean-Louis, LISSE Michel, MEURÉE Christophe, *op. cit.*, p. 133.

¹⁸ REUTER Yves, *op. cit.*, pp.74-90.

2.1. Structure de l'action

L'action du roman à suspense s'organise selon cinq étapes :

- 1) Mise en place d'éléments suggérant une situation dangereuse et amenant le lecteur à commencer à anticiper.
- 2) Réalisation du danger : les personnages prennent conscience du piège qui se referme sur eux.
- 3) Développement du suspense à proprement parler et ce, notamment grâce à une avancée temporelle et événementielle vers la fin fatale.
- 4) Résolution au cours de laquelle la victime et les alliés rassemblent les données. Celle-ci est souvent accompagnée d'un affrontement final.
- 5) Finalement, l'état final, heureux ou malheureux.

Notons que les seuls scénarios qui répondent à ce schéma sont l'enlèvement, la poursuite ou l'exécution programmée sans innocence prouvée et que ceux-ci renvoient à des scènes typiques telles que la demande de rançon, la course poursuite, etc.

En outre, dans ce type de récit, l'action est violente au début (la réalisation du danger signifie souvent une agression) et à la fin (l'affrontement final est nécessairement physique), mais suspendue tout au long du récit, ce qui permet la mise en suspens du récit. La violence a en fait comme enjeu de surprendre puisqu'elle surgit dans un monde aux apparences monotones et elle est souvent une métaphore de la violence intérieure des personnages.

Finalement, ce qui est relaté dans un roman à suspense, c'est un trajet de l'ombre vers une possible lumière. Tout l'enjeu des personnages est de résoudre des problèmes psychiques (liés à la situation dramatique) pour entrevoir un avenir possible. L'enjeu final n'est donc pas de punir l'agresseur, mais son expulsion sera proportionnelle au règlement des troubles intérieurs des personnages. En bref, les personnages cherchent à retrouver des vies harmonieuses, notamment concernant les valeurs familiales, affectives et intimes.

2.2. Tension narrative

Les actions d'un récit s'analysent selon deux points de vue complémentaires : la mise en intrigue, c'est-à-dire « [...] identifier leurs récurrences et leur organisation commune [...] »¹⁹ (ce point concerne le couple nœud/dénouement d'un récit), et la tension

¹⁹ DUFAYS Jean-Louis, LISSE Michel, MEURÉE Christophe, *op. cit.*, p. 101.

narrative, autrement dit « [...] les effets que les actions visent à produire sur le lecteur. »²⁰. Nous nous attarderons avant tout sur le second point de vue dans le but d'analyser la tension qu'entretient un roman à suspense et de conceptualiser la notion de suspense.

Dans son ouvrage, *La tension narrative*, Raphaël Baroni définit ce concept comme tel :

*La tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception*²¹.

L'aspect de cette tension qui nous intéresse le plus pour ce travail est sa dimension sensible et affective, autrement dit le fait qu'elle provoque des réactions affectives chez le lecteur. Plus particulièrement, la « [...] tension narrative est le produit d'une réticence (discontinuité, retard, délai, dévoiement, etc.) [...] »²² et « [...] cette réticence du texte fait naître chez l'interprète un sentiment d'impatience qui donne lieu à une importante participation cognitive (sous forme d'interrogations, de tentatives de réponses aux questions posées par le texte et ses informations manquantes, qui seront confirmées ou infirmées par la réponse textuelle).²³ ». Cette impatience, naissant chez le lecteur car celui-ci est dans l'attente d'un dénouement qui est provisoirement retardé, attise la tension.

Plus particulièrement, selon Raphaël Baroni, un récit comporte trois phases : le nœud, le retard et le dénouement. Concernant le nœud, il va engendrer chez le lecteur « [...] un questionnement qui agit comme un déclencheur de la tension [...] »²⁴. C'est lors de ce premier stade qu'il est possible de déterminer s'il s'agit de curiosité ou de suspense. Le retard, il le définit comme ce qui « [...] configure la phase d'attente pendant laquelle l'incertitude s'accompagne de l'anticipation du dénouement attendu. »²⁵ et c'est, au sein de l'incertitude, que naît la tension narrative. Le dénouement est la réponse aux questionnements et ainsi, la résolution de la tension ainsi que la confirmation ou l'infirmité²⁶ de l'anticipation.

²⁰ DUFAYS Jean-Louis, LISSE Michel, MEURÉE Christophe, *op.cit.*, p.101.

²¹ BARONI Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007.p. 17.

²² *Ibid.*, p. 99.

²³ HUSTINX Clara, *Pour une tension narrative ludique. Analyse de Djinn, La Maison de rendez-vous et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, mémoire de master en langues et lettres françaises et romanes, Université de Liège, 2019, p. 9.

²⁴ BARONI Raphaël, *op.cit.*, p. 99.

²⁵ *Ibid.*, p. 122.

²⁶ Notons que lorsqu'il y a infirmité, il peut y avoir effet de surprise.

Dans *Théorie de la littérature*, les propos de Raphaël Baroni sont paraphrasés comme tel :

[...] si nous lisons ou “consommons” des récits (qu’ils soient littéraires, cinématographiques ou médiatiques), c’est moins dans le but d’y retrouver des structures communes que dans l’espoir de vivre certaines émotions de curiosité (anticipation mêlée d’incertitude fondée sur un diagnostic de la situation narrative en cours), de suspense (anticipation mêlée d’incertitude fondée sur un pronostic de la situation narrative à venir) [...] ou de surprise (infirmité d’une anticipation)²⁷

Plus particulièrement, le suspense est l’une des trois modalités de la fonction thymique du récit (les deux autres étant la curiosité et la surprise). Par fonctions thymiques, nous entendons les émotions qui sont provoquées chez l’interprète, les effets de la tension narrative.

Intéressons-nous à la notion de *suspense* : selon Raphaël Baroni, l’interrogation typique, dans le cas du suspense, est « que va-t-il arriver ? ». En effet, la démarche est celle de la prospection (de la cause à l’effet), c’est-à-dire l’anticipation incertaine d’un drame en raison de la mise en avant d’un ensemble d’éléments qui laissent penser que toute l’action tend vers cet événement fatal. Selon Clara Hustinx, « le suspense est une sorte d’anxiété éprouvée par l’interprète et résultant d’une perte de contrôle face au récit »²⁸.

Du côté du lecteur, la tension a aussi comme conséquence des phénomènes d’identification ou de sympathie, parfois les deux en simultané. Ainsi, il ressentira de l’angoisse, de la crainte, de la pitié ou encore de l’espoir. Dans le cas du roman à suspense, le lecteur s’identifie à une victime prise au piège d’une machination machiavélique dont elle ignore tout (au contraire du lecteur) et dont l’issue semble fatale. Le lecteur ressent alors de multiples émotions douloureuses, mais garde un infime espoir d’une fin différente. Ces ressentis sont à l’image de ceux de la victime qui se débat pour trouver une issue à sa situation de terreur. Aussi, on peut signaler que cette tension est nécessairement contradictoire : face à ces ressentis, le lecteur désire en même temps que le récit dure et finisse.

D’ailleurs, l’expérience de la tension narrative se construit sur un rapport particulier entre le temps et les émotions.

²⁷ DUFAYS Jean-Louis, LISSE Michel, MEURÉE Christophe, *op. cit.*, p. 102.

²⁸ HUSTINX Clara, *op.cit.*, p.18.

En effet, citons à nouveau Raphaël Baroni :

*C'est le devenir de la tension qui rythme la narration et la structure, c'est la tension nouée puis dénouée qui définit les charnières essentielles de l'intrigue et qui délimite son unité telle qu'elle est effectivement ressentie par un interprète.*²⁹

La tension narrative a donc un caractère dynamique et fluctuant. Le rythme de la narration est en fait soumis au tempo des actions, c'est-à-dire à des phases de relâchements et de resserrements.

Au niveau effectif, les phases de relâchement permettent d'apporter au lecteur des informations quant à la compréhension du récit alors que les phases de resserrements sont des moments d'avancée vers le dénouement. Toutefois, concernant la dimension affective, le ralentissement de l'action a aussi un impact quant à l'effet de suspense. En effet, le lecteur ressent un malaise face au temps qui se dilate puisque ce rythme est en déséquilibre avec le caractère urgent de l'intrigue.

Dans un roman à suspense, le lecteur est en attente d'un dénouement qui est volontairement retardé ou tantôt subitement proche. Les divers procédés mis en place pour retarder ou accélérer jouent un rôle fondamental dans la mise en haleine du récit, de la provocation de l'anxiété.

Citons quelques techniques narratives utilisées dans le cas du roman à suspense :

- L'échéance très vite connue.
- Multiplication des obstacles ou mise en place de fausses pistes.
- Alternance de ralentissements ou accélérations du temps par rapport à l'échéance.
- Anachronies narratives : retours en arrière ou projections futures.

2.3. Personnages

Les personnages des romans à suspense sont ordinaires, souvent de classe moyenne, ce qui permet une identification aisée du lecteur. Ils sont caractérisés par des problèmes psychologiques : ce sont des personnes bloquées dans leur présent car envahies par des traumatismes passés.

Toutefois, il est important de souligner que les personnages évoluent, c'est même l'enjeu même du récit à suspense. En ce sens, l'usage des descriptions est plus que nécessaire pour rendre compte de leurs psychologies dont la compréhension joue un rôle dans la mise en

²⁹ BARONI Raphaël, *op.cit.*, p. 19.

tension du récit : celles-ci donnent des explications sur les actes manqués ou réalisés par ceux-ci.

Plus spécifiquement, mentionnons que, de manière générale, tous les personnages ont un point commun : derrière les apparences, ils cachent une faute passée dont ils portent la culpabilité et qui les a entraînés vers le drame.

- L'enquêteur

L'enquêteur n'est pas un personnage nécessaire dans les romans à suspense. En effet, dans la plupart des récits à suspense, ce sont la victime et ses alliées (personnes impliquées affectivement et n'ayant normalement aucun lien avec le monde de la police) qui enquêtent. Un policier peut malgré tout être présent dans l'histoire : il est, ou impliqué à titre personnel, ou, il a le rôle d'être une difficulté pour la progression de l'enquête de la victime et de ses alliés.

- La victime

La victime est le personnage autour duquel est fondé tout le récit : ce qui est relaté, c'est la mise en danger de sa vie, et face à ce qui lui arrive, celle-ci est innocente. Malgré sa situation de détresse, c'est un personnage sympathique, ce qui favorise l'identification du lecteur. En tant que personnage de roman à suspense, en cas de fin heureuse, c'est une personne qui évolue psychologiquement en réglant certains problèmes personnels refoulés.

- Le meurtrier

Le personnage du meurtrier est central puisque le récit tend vers un possible meurtre à venir (même si certains ont déjà peut-être eu lieu). Au niveau de la construction du personnage, c'est un être déchiré par des pulsions contradictoires, une personne ayant des troubles psychiques. Dès lors, ses actes pourront être expliqués psychologiquement. Aussi, il est souvent lié à la victime que ce soit socialement, spatialement ou psychiquement.

- Instance narrative

Au niveau de l'instance narrative, c'est essentiel que les pensées, les points de vue et les émotions de chaque personnage soient connus. Pour cela, il peut y avoir recours à un narrateur omniscient et/ou des changements de perspectives incessants, parfois d'ailleurs antagonistes.

2.4. Hiérarchisation du savoir

Dans les romans à suspense, il y a une répartition claire du savoir. En effet, le lecteur connaît plus d'informations que les personnages et l'agresseur en sait plus que les autres personnages de l'histoire. Ainsi, le lecteur a donc une double position : il est proche de l'agresseur vu qu'il est au courant de toutes les informations qui vont conduire au drame, et proche de la victime, restant impuissant quant au fait d'éviter le drame. La seule position qu'il a réellement est en fait celle d'anticiper le dénouement, décrit comme fatal, une position qui engendre une tension intense.

Ci-dessous, différents procédés permettant ce dispositif et par la même occasion, la dramatisation de l'histoire ainsi que sa suspension :

- Rappel incessant du savoir fondateur de l'émotion.
- Mise en évidence d'indices pour le lecteur.
- Morcellement des informations importantes entre les personnages.
- Confirmation d'un savoir mal utilisé ou inutile par un ou plusieurs personnages.

2.5. Univers construit

L'univers du roman à suspense est celui du quotidien (vu que le lecteur doit pouvoir s'identifier). En général, au niveau de l'espace/temps, ils sont ouverts (déplacements fréquents), mais avant tout clos (enfermement spatial), l'oscillation permettant un enjeu de tension.

Plus particulièrement, au début d'un roman à suspense, le lecteur est plongé dans un univers heureux qui toutefois contient déjà des failles. Au moment de la réalisation du danger, tout le récit est plongé dans un monde cauchemardesque et ce, jusqu'à l'affrontement final heureux ou malheureux. La fin du roman à suspense, si celle-ci est heureuse, peut être très sentimentale.

- L'atmosphère du roman d'épouvante

Au début de cette partie, nous avons cité deux sens³⁰ que Pierre Boileau et Thomas Narcejac donnent au thriller. Revenons sur le premier qui met en relation le thriller avec le roman d'épouvante.

³⁰ BOILEAU-NARCEJAC, *op.cit.*, p. 78.

Le roman d'épouvante suscite de la peur et de l'angoisse chez le lecteur grâce à une atmosphère effrayante qui met mal à l'aise. Pour cela, les auteurs ont recours à des descriptions détaillées de situations et de décors qui évoquent l'horreur et le danger.

L'imaginaire du roman d'épouvante est au fondement même du roman policier traditionnel. Citons la règle 7 de Van Dine³¹ : « Un roman policier sans cadavre, ça n'existe pas ». [...] nous sommes essentiellement humains et un joli meurtre fait surgir en nous le sentiment de l'horreur [...] »³²

Toutefois, la règle 16 de Van Dine avance ceci :

*Il ne doit pas y avoir, dans le roman policier, de longs passages descriptifs, pas plus que d'analyses subtiles ou de préoccupations « atmosphériques ». De telles matières ne peuvent qu'encombrer lorsqu'il s'agit d'exposer clairement un crime et de chercher le coupable. Elles retardent l'action et dispersent l'attention, détournant le lecteur du but principal qui consiste à poser un problème, à l'analyser et à lui trouver une solution satisfaisante. Bien entendu, il est certaines descriptions que l'on ne saurait éliminer et il est indispensable de camper, ne fût-ce que sommairement, les personnages, afin d'obtenir la vraisemblance du récit. Je pense, cependant, que, lorsque l'auteur est parvenu à donner l'impression du réel et à capter l'intérêt et la sympathie du lecteur aussi bien pour les personnages que pour le problème, il a fait suffisamment de concessions à la technique purement littéraire. Davantage ne serait ni légitime ni compatible avec les besoins de la cause. Le roman policier est un genre très défini. Le lecteur n'y cherche ni des falbalas littéraires, ni des virtuosités de style, ni des analyses trop approfondies, mais un certain stimulant de l'esprit ou une sorte d'activité intellectuelle comme il en trouve en assistant à un match de football ou en se penchant sur des mots croisés.*³³

Dans le roman policier traditionnel, l'horreur est présente, mais mesurée.

Au début de cette partie, nous avons mentionné que le thriller est parfois méprisé, vu comme un adversaire, lorsqu'il est mis en comparaison avec le roman policier, donnant parfois l'impression qu'il est un genre à part entière, n'appartenant finalement pas à cette

³¹ Les vingt règles de Van Dine sont un ensemble de directives proposées par l'écrivain américain S.S. Van Dine (pseudonyme de Willard Huntington Wright) pour écrire des romans policiers classiques. Ces règles ont été formulées dans les années 1920 et sont souvent citées comme un guide pour la création d'un roman policier traditionnel.

³² VAN DINE S. S., *Les 20 règles du roman policier*, Québec français, 2006, en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2006-n141-qf1180056/50235ac.pdf> (consulté le 9 août 2023).

³³ *Ibid.*

catégorie de récits. En plus d'être lié à une variante qui s'est démarqué du roman policier traditionnel (le roman à suspense), le thriller semble se distinguer par son aspect particulièrement spectaculaire : tous les récits faisant usage avec excès et outrance de descriptions horribles, atroces, voire parfois répugnantes, crues, saignantes sont assimilés au thriller en littérature.

Dans *Le roman policier*, Pierre Boileau et Thomas Narcejac écrivent :

*Alors que le thriller – qui ne comporte pas d'élément réducteur de l'explication – ne vise qu'à nous torturer pas le spectacle de l'horrible (et la sensation de l'horrible est toujours infiltrée de dégoût et s'émousse promptement), le véritable roman policier nous prend par la curiosité, une curiosité blessée et douloureuse mais, dans cette mesure même, agréable [...]*³⁴

Le besoin de nommer le genre *thriller* et de le distinguer du roman policier traditionnel quand il y a évocation de cette propriété nous permet de la dégager comme un trait marquant de celui-ci : le roman policier et le thriller se caractérisent tous les deux par la constitution d'un monde redoutable et effrayant, celui de l'effroi, mais le thriller en construit une image bien plus spectaculaire, au point que certains théoriciens ressentent le besoin de le citer en tant que genre autonome.

3. Insertion d'éléments fantastiques

Le récit fantastique a en commun avec le thriller d'être un récit à faire peur. Pour cela, il partage divers mécanismes similaires, notamment le recours au suspense.

Le récit fantastique est un récit de l'étrange, c'est-à-dire qu'il s'inscrit dans une réalité différente de celle du quotidien de l'être-humain. Plus particulièrement, dans le cadre d'un récit fantastique, « le lecteur est soumis à un mélange incessant entre le réel et l'irréel, à une oscillation constante entre le monde du vraisemblable et celui des phénomènes qui suscitent la peur »³⁵. Le récit fantastique se situe dans le monde réel, mais se caractérise par l'intrusion dans celui-ci de manifestations surnaturelles dont la réalité reste souvent incertaine.

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

³⁴ BOILEAU-NARCEJAC, *op.cit.*, pp. 33-34.

³⁵ DUFAYS Jean-Louis, LISSE Michel, MEURÉE Christophe, *op. cit.*, pp. 135-136.

*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.*³⁶

Analysons l'organisation spatiale des récits fantastiques : ceux-ci provoquent une perte de repères et un sentiment d'enfermement et d'isolement. En effet, le personnage est confronté et, par processus d'identification, le lecteur, à des espaces qu'ils n'arrivent pas à cerner complètement et qui s'avèrent être anxiogènes. En ce sens, l'effet de suspense n'en est que plus renforcé. C'est similaire en ce qui concerne les situations ou les personnages : ils sont décrits comme troublants et mystérieux, ce qui permet d'appuyer un sentiment d'inconfort. Ce qu'il se passe au fond, c'est qu'il y a une intrusion brutale du mystère immaîtrisable dans le cadre de la vie réelle.

L'analyse de ces différentes propriétés du roman fantastique nous permet d'avancer que la frontière entre le roman à suspense et le récit fantastique est parfois bancal. En effet, tous deux provoquent, en ayant recours au suspense, des effets de peur et d'anxiété chez un lecteur qui s'identifie à un personnage dans une situation d'inconfort.

Le thriller peut donc avoir recours à des éléments surnaturels, mais ceux-ci sont propres au récit fantastique. Dès lors, le roman à suspense ne s'identifie pas par ceux-ci, mais si toutefois leur présence est remarquée, ils sont envisagés comme un emprunt à l'univers fantastique.

Ci-dessous, quelques effets de l'insertion d'éléments surnaturels dans un thriller :

- Renforcement de la perte de contrôle et dès lors, de la peur et de l'anxiété.
- Retardement du récit et donc, production de tension.
- Travail particulier sur l'imagination car le fantastique ne montre pas, il suggère.
- Jeu sur l'indétermination.
- Introduction d'une possible explication fantastique et donc, ni rationnelle, ni psychologique.

4. Le thriller en littérature : sa définition

En conclusion, nous retiendrons que le thriller est un récit policier qui se démarque de la conception traditionnelle de ce genre. En effet, nous avons plutôt pris le choix de l'assimiler à l'une de ses variantes, c'est-à-dire le roman à suspense, en démontrant que le travail précis sur la psychologie des personnages (permettant une compréhension profonde de ceux-ci),

³⁶ GAUTHIER Diane, *Au-delà du paradoxe du suspense : le rôle du renversement sémantique dans le plaisir de la lecture et de la spectature*, mémoire de master en études littéraires, Université de Montréal, 2018, p.48.

entraîne nécessairement une identification forte du lecteur et ainsi, une provocation d'émotions et de sensations particulièrement intenses, ce qui correspond à la définition du thriller de Jean-Paul Rospars³⁷ sur laquelle nous nous basons.

Ce positionnement nous a permis de nous centrer sur ce qui définit le roman à suspense, propriétés que nous assimilerons dès lors au thriller.

Tout d'abord, le roman à suspense est un récit réaliste dont l'action tend vers le possible accomplissement d'un crime. En ce sens, l'action est avant tout suspendue, mais sa dilation se confronte à des moments d'accélération (empreints de violence soudaine) vers le dénouement, ce qui permet de créer de la tension, de la peur et de l'anxiété. Dans ces récits, le jeu avec le lecteur est celui du suspense : il est sans cesse invité à anticiper le drame. La fin peut être heureuse ou malheureuse.

Quant aux personnages, l'accent est mis sur le vécu de la victime auquel le lecteur s'identifie. Toutefois, le roman à suspense est construit de manière que le lecteur unit les points de vue de chacun des personnages, ce qui lui permet également de partager celui du criminel et ainsi, d'avoir plus d'informations sur la situation de danger que la victime. En ce sens, il a, à la fois, un regard subjectif (celui de la victime) et un point de vue extérieur (observant la préparation) sur le drame, ce qui renforce la tension qu'il peut ressentir. Le traitement fin de la psychologie, des névroses des personnages est au fondement du roman à suspense : ceux-ci se dévoileront et évolueront au fur et à mesure de l'intrigue.

Finalement, nous nous sommes rendu compte qu'il était nécessaire de préciser le lien entre le thriller et le roman d'épouvante, tout comme celui avec le roman fantastique. En effet, les situations et les décors sont nécessairement empreints d'horreur dont l'héritier direct est le roman d'épouvante. Aussi, l'insertion d'éléments surnaturels permet de renforcer la tension narrative ou d'alléger la réalité morbide.

³⁷ ROSPARS Jean-Paul, *op.cit.*

Chapitre 2 : Le thriller au cinéma

1. Le thriller, un genre au cinéma ?

À l'image de ce que l'on constate en littérature, établir une définition claire et délimitée du thriller en tant que genre cinématographique n'est pas évident.

Dans *Le vocabulaire du cinéma*, Marie-Thérèse Journot propose une définition :

Le thriller, de l'anglais to thrill, « frissonner », peut appartenir à des genres divers (films policiers, ...). Il se caractérise par le suspense et la peur (délicieuse) qu'il suscite chez le spectateur.³⁸

Le thriller serait donc avant tout caractérisé par du suspense. Nous avons par conséquent, dans ce même livre, relevé l'explication de ce terme :

Le suspense est l'art de tenir le spectateur en haleine en suscitant une attente bien différente de la surprise (ce qu'explique le maître du suspense, Hitchcock, dans ses entretiens avec Truffaut) : nous possédons grâce à la structure narrative un savoir supérieur à celui du personnage en danger auquel nous nous identifions fortement, qui nous permet d'anticiper l'événement à venir, et d'en éprouver à la fois de la peur et du plaisir.³⁹

Dans ces deux définitions, nous pouvons retrouver des aspects déterminants déjà avancés auparavant en littérature :

- L'étymologie soulignant un effet émotionnel.
- Le lien avec d'autres genres pour se définir et notamment, les films policiers.
- La peur comme effet.
- Le recours au suspense : mise en haleine du spectateur situé en position d'attente.
- La hiérarchisation des savoirs : le spectateur en sait plus que les personnages en danger.
- L'identification forte à un personnage en danger.
- L'anticipation d'un événement à venir.
- Les émotions ressenties sont contradictoires : peur et plaisir à la fois.

³⁸ JOURNOT Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2006, p.118.

³⁹ *Ibid.*, p.116.

Toutefois, Marie-Thérèse Journot distingue le thriller tout en l'assimilant à d'autres genres. Isoler les propriétés du thriller en tant que catégorie autonome semble à nouveau impossible sans analyser sa relation avec d'autres. Relevons dès lors les genres cinématographiques avec lesquels la frontière est floue.

Le thriller peut être rapproché du film noir :

Une évolution beaucoup plus fondamentale se dessine pendant les années quarante, sous l'influence combinée de facteurs extérieurs et de facteurs propres à l'histoire du cinéma et affecte non seulement le mélodrame, mais l'ensemble de la production hollywoodienne, et du système des genres : il s'agit de l'apparition du « film noir » ou thriller, qu'on peut définir succinctement comme une série de films à l'intrigue criminelle, à l'atmosphère fataliste, aux décors souvent oppressants et aux éclairages vivement contrastés.⁴⁰

À partir de cette citation, on peut nommer comme caractéristiques du thriller :

- L'intrigue criminelle.
- L'atmosphère fataliste.
- Les décors oppressants.
- Les éclairages contrastés.

Pourtant, dans les propos ci-dessous, le thriller se démarque de ce genre. L'aborder en tant que synonyme du film noir ne semble pas suffire.

*Par le biais de Hitchcock, une autre question se pose, celle de la frontière – indécise – entre le film noir et le thriller (de thrill = frisson, faire frissonner), désignation qui insiste sur l'affect, donc sur la manipulation du spectateur. *Shadow of a Doubt* et *Strangers on a Train* [...] mettent l'un et l'autre en scène de séduisants mais pervers criminels [...] et [...] la figure du double [...] souligne avec un plaisir lui aussi pervers tout ce qui est susceptible de rassembler le criminel et l'homme « normal ». Ces titres, comme *Notorious* [...] ou *Spellbound* [...] peuvent assurément être qualifiés de films noirs, mais on estimera peut-être que le pur thriller hitchcockien se caractérise par une construction implacable et un resserrement de huis clos théâtral, qui, alliés à la couleur, le distinguent de ce*

⁴⁰ CHABROL Yann, *Définition du thriller contemporain : enjeux esthétiques et narratifs du frisson*, mémoire de master en cinéma et audiovisuel, Université Paris-Sorbonne, p. 7.

*qu'on entend habituellement par film noir : Rope, Dial M for Murder, Rear Window.*⁴¹

Cette citation rend compliqué l'assimilation du thriller avec le film noir et nous amène à considérer l'œuvre d'Alfred Hitchcock.

En outre, à l'image de ce que nous avons mentionné en littérature, au cinéma, il est également difficile d'établir une démarcation nette entre l'horreur, le fantastique et le thriller :

*On s'achemine, de multiple façon, vers l'horreur, le fantastique, la fantaisie. Les frontières sont poreuses ou fluctuantes entre le thriller et l'horreur, entre le thriller et le fantastique, entre le fantastique et la science-fiction ...*⁴²

Par conséquent, nous retiendrons que les mêmes questionnements et les mêmes rapprochements ont été opérés dans le domaine de la littérature et du cinéma : le thriller est assimilé au film noir, c'est-à-dire un film à l'intrigue criminelle, sans pourtant y être fondamentalement rattaché, ainsi que mis en lien avec l'horreur et le fantastique, sans pour autant être défini par ceux-ci. Une analyse approfondie en ce sens nous semble redondante.

En revanche, ce que le théâtre partage avec le cinéma, c'est qu'ils sont tous deux des arts visuels. C'est pourquoi, après avoir précisé les composantes structurelles du thriller en parcourant son existence en littérature, nous analyserons plutôt les modalités de création, les enjeux à la fois esthétiques et narratifs du thriller au cinéma.

En conclusion, nous garderons la définition de Marie-Thérèse Journot qui caractérise le thriller par ses effets, autrement dit un genre qui fait frissonner et qui provoque une peur délicate, et l'enjeu de cette partie sera plutôt de nommer les mécanismes audio-visuels qui permettent à un film de provoquer ces émotions, ces sensations. Nous mettrons donc en avant les moyens envisageables pour provoquer du suspense. Aussi, nous opterons pour une définition, non pas que théorique, mais également descriptive⁴³ : nous exemplifierons nos propos par des analyses de scènes de *Psychose* d'Alfred Hitchcock.

⁴¹ BRISSET Tifenn, *Le cinéma d'Alfred Hitchcock : une œuvre du devenir-humain*, thèse de doctorat au sein du Laboratoire Philosophie, Langues et Cognition, sous la direction de Philippe SALTEL, Université de Grenoble, 2012, pp.80-81.

⁴² Yann Chabrol, *op. cit.*, p. 8.

⁴³ Notons que, sur base de ce point de vue, nous ne situerons pas historiquement la naissance du thriller au cinéma. Certains avancent des films d'Alfred Hitchcock ou d'autres repèrent le premier thriller dans les premiers films à suspense. Le manque de clarté quant aux informations ne nous permet pas de trancher.

2. Psychose, un thriller indémodable

L'opinion générale considère Alfred Hitchcock comme un des principaux représentants du thriller au cinéma. En effet, sur Internet, beaucoup de sites répertorient ses films comme les « meilleurs thrillers » et notamment *Psychose*. En effet, la recherche de Yann Chabrol⁴⁴ situe *Psychose* en neuvième⁴⁵ dans la liste des films répondant le plus à ce qui est attendu du genre par l'opinion publique.

De plus, au niveau structurel, ce film, sorti en 1960, répond à la conception du thriller fondée dans le premier chapitre de cette partie. En effet, *Psychose* est un film réaliste à l'intrigue criminelle où l'on craint que des meurtres soient commis. Il se divise en deux temps : au début, on suit la fuite de Marion Crane qui a volé de l'argent, et ensuite, on assiste à l'enquête de sa disparition par sa sœur et son amant, aidés, un temps, d'un détective privé qui sera finalement tué. Le premier meurtre entraîne le spectateur à en anticiper d'autres, d'autant plus que les raisons de celui-ci restent mystérieuses jusqu'au dénouement, laissant toute la place à l'imagination.

Aussi, ce thriller hitchcockien, par divers mécanismes que nous analyserons dans la suite de ce chapitre, rend compte subtilement des troubles affectifs et émotionnels des personnages auxquels les spectateurs s'identifient avec empathie. Notons que le premier personnage auquel le spectateur s'identifie est Marion Crane, première victime de Norman Bates, et que la structure du film entraîne le spectateur à penser que tous les autres sont susceptibles de le devenir. Signalons également que Alfred Hitchcock, en plus de construire un personnage pour lequel le spectateur a de la sympathie et de l'empathie, introduit le monologue d'un psychiatre à la fin du film pour expliquer le cas de Norman Bates. Dans ce film, le criminel n'est donc pas foncièrement mauvais.

En outre, ce film, qui débute sur la vie quotidienne de Marion Crane (scènes d'amour avec son amant et scènes où on la voit à son travail), bascule ensuite dans le cauchemar : l'ensemble des scènes se dérouleront au Bates Motel, un manoir (à l'allure de ceux d'un roman d'épouvante) où ne vit que Norman Bates et sa mère, et où plus personne ne passe depuis que l'autoroute a fermé (autrement dit un endroit clos).

En ce sens, exemplifier nos propos par des analyses de scènes du film *Psychose* nous a semblé tout à fait pertinent.

⁴⁴ Yann Chabrol, *op. cit.*, pp.12-14

⁴⁵ Le premier est *The Silence of the lambs / Le silence des agneaux* (Jonathan Demme, 1990).

3. Analyse de Psychose

3.1. Le cinéma de la suggestion

La suggestion s'oppose à la monstration. La monstration a été définie par André Gaudreault par « [...] signifie le simple fait de montrer, la représentation d'une action par des personnages [...] »⁴⁶. À l'opposé, avec la suggestion, les images filmées ne montrent pas de manière directe : les phénomènes censés provoqués l'émotion sont invisibles ou peu visibles, avant tout suggérés. Il est intéressant de se demander : quel(s) profit(s) un cinéaste peut-il tiré(s) de la suggestion ?

Avant tout, « ne pas donner à voir, c'est bien sûr se refuser à imposer une forme précise, c'est permettre au doute, à l'incertitude, à l'ambiguïté – quel que soit le terme que l'on choisisse d'employer – de pouvoir lentement s'immiscer dans l'esprit du spectateur pour ensuite peut-être s'y installer »⁴⁷. Face à l'incertitude, le destinataire va se lancer dans un travail d'analyse et d'interprétation important. La suggestion va de pair avec une implication participative du spectateur puisqu'en effet, face à l'indétermination, celui-ci imagine en vue de combler. Dans notre première partie, nous avons expliqué que la tension narrative, élément fondateur du thriller, naît d'une réticence qui provoque un sentiment d'impatience et, par la même occasion, une participation intellectuelle du récepteur. Par conséquent, suggérer renforce cette tension narrative.

En outre, citons Fritz Lang :

Supposons que, dans M, j'aie pu montrer cet horrible crime sexuel. D'abord, c'est une question de goût et de tact. On ne peut pas montrer de telles scènes. [...] Si je pouvais montrer ce qu'il y a de plus horrible pour moi, ce ne serait peut-être pas horrible pour d'autres. Chacun dans le public – même celui qui n'ose pas comprendre ce qui est vraiment arrivé à cette pauvre enfant – éprouve un sentiment d'horreur qui lui glace les sangs. Mais chacun ressent les choses différemment, car chacun imagine ce qui peut lui arriver de pire. Et c'est un sentiment que je n'aurais pu atteindre en ne montrant qu'une possibilité – disons qu'il éventre l'enfant. En procédant comme je le fais, je force le public à collaborer avec moi ;

⁴⁶ JOURNOT Marie-Thérèse, op.cit., p.78.

⁴⁷ LAFOND Frank, *Jacques Tourneur, les figures de la peur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p.67.

*en lui suggérant quelque chose, j'atteins une fibre plus large, j'implique les gens beaucoup plus qu'en leur montrant.*⁴⁸

Choisir de suggérer et non de montrer directement implique nécessairement le spectateur plus personnellement. En effet, faire le choix de filmer de manière indéterminée, oblige le spectateur à imaginer à partir de ses propres représentations (dans le cas du thriller, de ce qui fait peur, de ce qui est horrible). De cette manière, en plus du travail d'anticipation, la suggestion entraîne un travail d'imagination, et puisque ce qu'il va imaginer à partir de ce qui lui est suggéré sur l'écran est nécessairement ce qui lui fait le plus peur, les émotions et sensations qui en découleront seront les plus intense possibles.

Notons que, dans notre première partie, nous avons signalé que le thriller se caractérisait par un recours abondant à des descriptions de situations horribles. Leur suggestion ne va pas de pair avec une présence diminuée. La suggestion est un traitement de l'horrible, non pas un facteur déterminant leur présence.

3.1.1. Indices dispersés

Pour ce point, nous analyserons un passage de *Psychose*, celui durant lequel Norman Bates présente la chambre numéro un du Bates Motel à Marion Crane.

Durant cette scène, il décrit ce qui s'y trouve, même les tableaux anodins des oiseaux. Toutefois, lorsqu'il doit situer la salle de bain, il ne cite pas le lieu, c'est Marion Crane qui le fait. Norman Bates affirme en baissant les yeux, il semble ailleurs, puis se reprend. Le spectateur perçoit nécessairement qu'un non-dit envahi cette scène, mais manquant d'informations, il est dans l'incapacité de comprendre. Cette scène renvoie volontairement à un sentiment d'incompréhension car l'explication ne sera révélée que plus tard, lors de la fameuse scène du meurtre de Marion Crane dans la douche, la salle de bain devenant le lieu du premier crime.

Dans cette scène, Hitchcock a volontairement filmé la difficulté de Norman Bates à citer l'endroit. Dans notre première partie, nous avons vu que la mise en évidence d'indices pour le récepteur, confronté à la non prise de conscience du personnage de celui-ci, renforce le suspense, l'anticipation. Ce procédé est donc mis en images au cinéma.

⁴⁸LAFOND Frank, *op.cit.*, pp.70-71.

3.1.2. Rappel incessant du savoir fondateur

Lorsque la sœur et l'amant de Marion Crane entrent délibérément dans la chambre du motel dans laquelle elle a été vue pour la dernière fois afin de l'examiner, l'amant souligne qu'il manque le rideau de douche. Plus particulièrement, il est filmé en train de regarder la barre et les anneaux où le rideau devrait être attaché et face à ça, il constate que celui-ci a été ôté. Toutefois, très vite la scène continue.

À travers ces images, le spectateur est amené à se souvenir du drame auquel il a assisté et par rapport auquel il y a plus d'informations que ces personnages. Le rappel incessant du savoir fondateur de l'émotion, en vue de produire du suspense, est un procédé que nous avons également mentionné dans notre première partie et que nous retrouvons dans ce film.

3.1.3. Gros plans ou profondeur du champ de l'image ?

Le cinéaste joue fréquemment avec la profondeur du champ de l'image cinématographique pour rendre compte d'une perspective particulière d'un élément de l'image, alors que l'usage des gros plans est un choix esthétique qui provoque la suggestion d'une attention particulière.

Dans le cas du suspense, la profondeur du champ ou l'usage d'un gros plan peut jouer un rôle dans la proximité/distance du danger puisqu'en effet les effets de rapprochement et de distanciation provoquent des effets émotionnels.

Sur l'image ci-dessous, le visage du détective est filmé en gros plan afin de faire ressentir du danger au spectateur.



49

⁴⁹ HITCHCOCK Alfred, *Psycho*, États-Unis, Shamley Productions, 1960 [DVD].

Ci-dessous, un exemple de la profondeur du champ. Celle-ci dépeint la manière dont le Bates Motel est perçu par le spectateur tout au long du film : lointain, privé, inatteignable.



50

3.1.4. Le monstrueux

Signalons que, dans *Psychose*, des moments de monstration de l'horrible sont présents. Par exemple, lorsque la caméra fait un gros plan sur le squelette de la mère.



51

Comme avancé au début de cette partie, la frontière est parfois floue entre l'horreur et le thriller. Toutefois, bien qu'il en fait usage, son enjeu n'est pas de confronter le spectateur à l'horrible à tout prix. Dans cette scène, l'usage de l'horrible est l'aboutissement du mystère premier de tout le film. Faire usage d'horreur à ce moment renforce la perception de l'information attendue pendant tout le film, la rend d'autant plus impressionnante.

⁵⁰ HITCHCOCK Alfred, *op.cit.*

⁵¹ HITCHCOCK Alfred, *ibid.*

3.2. L'ellipse : une figure de style nécessaire

L'ellipse, c'est l'omission d'un des éléments constitutifs de l'histoire, sans que cela n'entrave sa compréhension. Elle est nécessaire à toute composition d'une histoire puisqu'il est impossible de relater tous les faits de celle-ci : il faut nécessairement supprimer des moments (souvent ceux jugés creux ou non nécessaires). Aussi, l'ellipse peut être utilisée pour ne pas représenter ce qui est interdit par les organismes de contrôle de l'industrie cinématographique. Cependant, avoir recours à des configurations elliptiques peut également être un choix esthétique. C'est ce que nous allons analyser dans les points suivants.

3.2.1. Omission de certaines scènes, notamment celles des meurtres

Dans ce travail, nous retiendrons avant tout que l'ellipse permet d'omettre des événements importants. Dans ce cas, la temporalité du récit va être entravée puisque celle-ci ne suit plus le déroulement naturel de l'action. Un film est une construction : grâce aux techniques de montage, le cinéaste compose une succession de plans distants dans le temps, mais assemblés pour former un tout.

Lorsque le cinéaste monte son film, « des événements importants sont volontairement passés sous silence, tandis que se voient au contraire privilégiés des temps que l'on considérerait ailleurs comme morts, mais qui en viennent à constituer l'essence même de ses films »⁵². Dans ce cas, s'opère un effet de décentrage : l'attention est détournée, le spectateur intercepte différemment la scène puisqu'elle lui est offerte selon une composition particulière d'images. Par exemple, ne pas montrer le meurtre, mais montrer comment il va avoir lieu amène à penser que « la pensée de l'acte devient plus effrayante que l'acte lui-même »⁵³. Choisir de montrer ce qui a lieu juste avant le meurtre met l'accent sur le rapport du criminel à son acte, ce qui renforce le suspense puisque ce qui est représenté, c'est tout ce qui précède le crime.

3.2.2. Omission d'éléments dans une scène

Les procédés elliptiques peuvent être purement visuels : « ils touchent alors à la perception que les personnages et les spectateurs peuvent avoir d'un événement, qui n'est vu qu'en partie ou perçu de manière indirecte selon un large éventail de modalités »⁵⁴.

⁵² LAFOND Frank, *op.cit.*, p.76.

⁵³ *Ibid.*, p.79.

⁵⁴ *Ibid.*

Différentes modalités peuvent être possibles. Nous analyserons celles qui nous ont semblé les plus pertinentes.

— L'hors-champ

Dans *Vocabulaire du cinéma*, Marie-Thérèse Journot définit cette notion comme tel :

*L'hors-champ est l'espace imaginaire en trois dimensions suggéré et caché par le cadre. Entre l'espace visible et cet espace non visible, notre esprit perçoit une continuité grâce à des données visuelles – morcellement des corps et des objets, entrées et sorties de champ, regards –, des données sonores : les sons dont l'origine est extérieure à l'image (off), et des données narratives : l'hors-champ est cet espace où disparaissent les personnages et où, dans notre imagination, ils continuent à vivre.*⁵⁵

Dans de nombreuses scènes de *Psychose*, le spectateur assiste à la réaction du personnage sans être mis au courant du phénomène déclenchant celle-ci. L'évènement est suggéré de manière indirecte. La plupart du temps, le cinéaste a recours aux régimes de l'empreinte (ombres et son hors-champs) et de l'adresse (regards) qui permettent de concevoir l'espace de l'hors-champ, mais toujours de manière incertaine, ce qui entraîne le spectateur à se demander ce qu'il se passe et à imaginer le pire. Le cinéaste, en jouant avec la frustration du spectateur, le piège dans une tension narrative : l'indétermination le fait imaginer, anticiper le pire.

— Le spectateur en sait plus que les personnages

Plusieurs fois pendant *Psychose*, le spectateur est amené à intercepter des faits qui ne sont pas vus par les protagonistes. Mentionnons notamment la scène où Marion Crane, pendant sa fuite, souhaite vendre sa voiture. En attendant le vendeur, celle-ci achète un journal et le lit. Il nous faut resituer cette scène : cette femme est coupable d'un vol d'argent, elle est en fuite et elle a été interpellée par un policier qui l'a ensuite suivie tout un temps en voiture. Pendant que son attention est focalisée sur la revue, le spectateur assiste en fait à l'arrivée de la voiture du policier qui la suivait un peu avant. Celle-ci ne remarque rien et agit librement (c'est-à-dire discuter avec le vendeur de la vente) alors que le spectateur sait que son acte est épié par le policier.

Le processus est le même concernant la scène où le détective privé revient au Bates Motel pour interroger la mère : le spectateur assiste au fait que Norman voit la voiture arriver

⁵⁵ JOURNOT Marie-Thérèse, *op.cit.*, p. 64.

et se dépêche de partir alors qu'ensuite, il est mis face au fait que le détective arrive sans avoir rien aperçu de cela.

Ce procédé engendre que le spectateur a une conscience que les personnages n'ont pas et provoque chez lui, l'anticipation d'un évènement incertain dans le futur, face auquel il n'a aucune maîtrise à part la connaissance du fait. Pour dire autrement, le spectateur est mis en suspens. Le processus d'identification est double : « le spectateur s'identifie d'une part à l'objectif de la caméra (identification primaire) et d'autre part au personnage (identification secondaire) »⁵⁶. Les cinéastes ont recours aux deux parfois enfin de renforcer la perception du sentiment. Il y a une alternance entre une perception fragmentaire et informée, omnisciente.

En fait, « le suspense repose sur une participation active du spectateur, qui sait, avant le ou les personnages impliqués, qu'une menace risque fort de s'actualiser, évènement qu'il attend et redoute simultanément [...] »⁵⁷.

— La présence-absence

La scène de *Psychose* du dénouement nous montre le squelette de la mère de Norman Bates ainsi que lui-même déguisé en elle. Avant cela, on ne voit jamais vraiment cette mère. En effet, sa présence est signifiée grâce à une voix-off, une silhouette ombrée aperçue par une des fenêtres de la maison des Bates (à d'autres moments, cette même fenêtre éclairée suffira même à souligner sa présence) ou derrière le rideau de douche. Lors des meurtres, certes elle semble plus vraie, mais finalement on ne perçoit que ses vêtements et ses cheveux, et tout va très vite.

L'une des scènes les plus frustrantes de tout le film est celle où Norman parle avec sa mère dans la chambre pour lui annoncer qu'il va la cacher dans la cave. En fait, dans cette scène, la caméra attise et surtout joue avec notre envie de voir la mère. Plus particulièrement, la manière dont tout est filmé donne l'impression que le point de vue pris par la caméra est véritablement celui du spectateur. En effet, au départ, le spectateur assiste simplement à Norman Bates qui monte les escaliers : il est observateur. À ce moment la caméra est fixe et le reste même lorsque on ne distingue plus Norman. En effet, pendant toute la scène le spectateur n'a accès qu'à leurs dialogues. Toutefois, après la réplique de Norman : « je dois faire monter quelqu'un », l'image se met en mouvement et donne l'impression au spectateur qu'il monte les escaliers, les yeux focalisés sur cette porte derrière laquelle se cache la

⁵⁶ LAFOND Frank, *op.cit.*, p.33.

⁵⁷ *Ibid.*, p.34.

résolution du mystère. Toutefois, au moment où l'angle de la caméra pourrait se rapprocher de cette porte et l'ouvrir, celle-ci continue de s'élever et semble se focaliser maintenant sur le coin supérieur gauche de la porte. La curiosité du spectateur est alors poussée à l'extrême : il tente d'apercevoir quelque chose dans ce petit coin qui lui est donné, mais en vain. Il ne pourra finalement apercevoir qu'à partir d'un angle de vue particulier, c'est-à-dire, au-dessus, Norman portant sa mère et descendant les escaliers.



58

Choisir de construire ce personnage par quelques traits visuels et non par une vision claire et générale de qui elle est, permet d'instaurer un suspense jusqu'à un dénouement final. Tout au long de l'histoire, la mère de Norman Bates est une présence-absence. Hitchcock, afin de tenir son spectateur en haleine le plus longtemps possible, suggèrera même que celle-ci est une hallucination ou un fantôme.

— L'obscurité

Beaucoup de personnes craignent le noir : tout d'abord, car il renferme des mystères, mais avant tout, car elles y projettent leurs peurs les plus intimes. Faire usage de l'obscurité dans un film, au-delà d'un travail éventuel de dissimulation d'informations, confronte le spectateur au vide de la représentation et pour cause, s'implique dans un travail d'imagination important : il devient son propre poison.

Aussi, l'absence de lumière engendre de la tension narrative : la situation obscure, et en conséquent, indéterminée, maintient le spectateur dans l'attente d'un événement imminent. En effet, noircir l'image, c'est la gêner, c'est mettre en péril les aptitudes physiques des spectateurs et l'obliger à un examen précis de la situation aiguillé en fonction d'éléments

⁵⁸ HITCHCOCK Alfred, *op.cit.*

volontairement éclairés. Dès lors, les cinéastes vont utiliser des ressources, notamment au niveau du montage visuel : ils vont avoir recours « aux flous, déformations et fondus divers, amorces des personnages, éléments de décors (par exemple de la végétation ou une fenêtre) situés au premier plan entre l'objectif de la caméra et l'objet du regard, etc. »⁵⁹. Aussi, « l'immédiateté de la perception entraîne le plus souvent une croyance elle aussi immédiate »⁶⁰. N'ayant pas su percevoir clairement ce qu'il s'est passé, le spectateur va alors se questionner sur ce qu'il a loupé.

▪ Éléments de décor

Dans *Psychose*, dans de nombreuses scènes, le cadre de l'image n'est plus une instance rassurante : le cinéaste s'amuse à l'envahir d'une épaisse obscurité dont les allures divergent. Ces trouées visuelles installent le spectateur dans une perception de l'espace particulier, tantôt dans le rôle de l'observateur, tantôt dans celui de la victime.

Ci-dessus, quelques exemples de cadres particuliers visibles dans *Psychose* :

- Le rétroviseur.
- Trou dans le mur créé par Norman Bates pour regarder dans la chambre.
- La fenêtre parsemée de plantes quand Norman Bates se précipite au Bates Motel car il a compris que la sœur de Marion Crane s'y est introduite.
- La vision de Marion Crane au volant de sa voiture, un espace défini par un toit, des vitres, etc.

6162



6364



⁵⁹ LAFOND Frank, *op.cit.*, p.29.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ HITCHCOCK Alfred, *op.cit.*

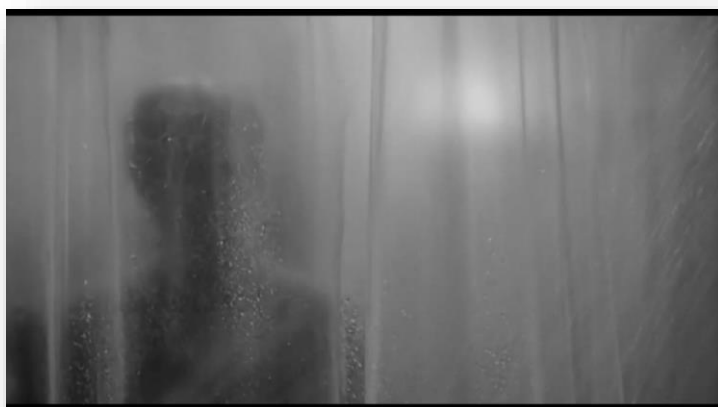
⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

- Flous

Le flou permet d'introduire une proximité avec le meurtrier sans que pour autant il soit dévoilé. Dans les scènes y ayant recours, le spectateur n'a pas un regard privilégié, mais un regard handicapé. Ce procédé est notamment utilisé pendant la scène du meurtre dans la douche : l'ombre du meurtrier est aperçu à travers le rideau de douche. Ça permet d'insérer la présence du danger, de confronter le spectateur à celui-ci, sans pour autant affaiblir le suspense. Bien au contraire, en frustrant le spectateur (qui est proche du meurtrier mais de manière indéterminée), ça renforce ses émotions, ses sensations.



65

3.3. Le non-verbal

Dans *Psychose*, les clés de compréhension se trouveront avant tout dans le non-verbal. Prenons un exemple : lorsque Norman Bates décide de la chambre qu'il donne à Marion Crane pour la nuit, sa main se dirige d'abord vers la clé où il est inscrit trois, puis deux, mais finit par saisir la clé numéro un. Sa gestuelle dépeint d'abord une hésitation : il bouge un peu les doigts quand il est face à la trois et à la deux. Face à la clé numéro un, il s'arrête en revanche de manière nette (on comprend qu'il a décidé), tourne légèrement la tête vers le comptoir en direction de la femme qu'il reçoit mais sans montrer son visage (le spectateur ne peut donc pas percevoir son expression). Finalement, il saisit cette clé, la regarde une dernière fois en restant de dos, puis se retourne et la scène d'accueil reprend son cours. La mise en scène suggère en fait au spectateur que ce choix de chambre n'est pas anodin, tout en ne révélant rien. Le spectateur intercepte l'information et se met à tenter d'imaginer ce que cela signifie.

⁶⁵ HITCHCOCK Alfred, *op.cit.*

3.4. Les figures de la peur

Beaucoup de plans dans *Psychose* sont en fait des gros plans qui se focalisent sur le visage d'un personnage et ainsi, ses expressions faciales, révélatrices des émotions. Ce qui intéresse Alfred Hitchcock, c'est moins la situation elle-même que l'affect qu'elle produit sur celui qui l'appréhende. C'est pourquoi, il filme souvent la perception, le sentiment qui découle de la situation.

L'actant qui éprouve de la peur l'extériorise par des cris et des expressions corporelles et/ou faciales. En effet, il y a des formes humaines codifiées qui rendent compte du ressenti de ces émotions. Philippe Dubois⁶⁶ a notamment constitué un lexique figural de la peur reprenant notamment comme invariants : « figement et gonflement de tout le corps », « ouverture accentuée de la bouche », « écarquillement des yeux », « hérissément de tout le système pileux » et « pâleur générale du teint de la peau », etc.

Par exemple, lors de la scène du dénouement, après avoir montré le squelette de la mère de Norman Bates, la caméra filme la sœur de Marion Crane en train de crier. Dans la même scène, elle est filmée, figée, avec la bouche légèrement ouverte et les yeux ébahis, quand Norman Bates arrive, déguisé en sa mère, pour la tuer.



67

Montrer quelqu'un qui a peur déclenche un sentiment de peur chez le spectateur : l'être humain étant empathique, son cerveau traite l'émotion perçue comme si c'était la sienne et du coup, ressent l'émotion représentée

⁶⁶ DUBOIS Philippe, "Glacé d'effroi : les figures de la peur, ou les passions de l'expression à la représentations », *La peur, Traverse*, n°25, juin 1982, pp.146-147.

⁶⁷ HITCHCOCK Alfred, *op.cit.*

3.5. Le jeu regardé / regardant

Une scène particulièrement révélatrice du jeu regardé / regardant dans *Psychose* est celle du rétroviseur : Marion Crane est au volant de sa voiture à la suite d'une discussion avec le policier qui l'a interrogée parce qu'elle dormait sur le côté de la route. Celle-ci n'est pas à l'aise puisqu'elle est en fuite (pour cause de son vol d'argent). Tout au long de cette scène, elle va regarder plusieurs fois le rétroviseur pour vérifier s'il la suit ou pas (ce qui sera le cas tout un temps de la scène). Au niveau du spectateur, celui-ci est en fait à la fois observateur d'une femme anxieuse qui regarde et en même temps, dans la peau d'un personnage qui regarde quelque chose qui l'angoisse puisque les plans s'alternent entre des gros plans sur le visage de Marion Crane et des gros plans sur le rétroviseur et ce qu'elle y perçoit, c'est-à-dire la voiture suivant la sienne. En outre, le spectateur imagine aussi le policier regarder la voiture qu'il suit volontairement. C'est ce que l'on appelle des raccord-regards : voir le personnage regarder, puis ce qu'il regarde, puis sa réaction. Cette technique plonge le spectateur au cœur de l'identification et du suspense.

3.6. Jeux de rythme

Alfred Hitchcock est surnommé « le maître du suspense ». En effet, le suspense est le fondement même de tout son art. Comme avancé dans notre première partie, le suspense se caractérise par une expérience émotionnelle et temporelle particulière, c'est-à-dire des alternances entre des écoulements de temps et des accentuations progressives. Le suspense, ça correspond à tout ce que le spectateur ressent « jusqu'à l'instant qui précède exactement l'irruption du phénomène »⁶⁸. Faire usage du suspense, c'est nécessairement dilater le temps, plonger le spectateur dans une hésitation qui s'étend.

Analysons comment Hitchcock dans *Psychose* rend compte de l'expérience du suspense : pour cela, nous nous focaliserons sur deux scènes en particulier.

Le meurtre du détective privé par Norman Bates déguisé en sa mère est une scène qui rend particulièrement bien compte de ceci. En effet, la montée des escaliers par le détective vers la chambre de la mère est lente et pendant ce temps, il est montré au spectateur que la porte de la chambre de la mère s'ouvre, elle aussi tout doucement. On est tenu en haleine. À un moment, cette lenteur est contrecarrée par une accélération de rythme qui est proportionnelle à l'arrivée de Norman Bates déguisé en sa mère avec à la main droite un couteau. Celui-ci sort de la chambre, avance en marche rapide vers le détective, presque arrivé

⁶⁸ LAFOND Frank, *op.cit.*, p.37.

au bout de la volée d'escaliers, et le tue. Très vite, le spectateur se retrouve face à un plan où il voit le visage du détective ensanglanté. Celui-ci semble dévaler en arrière cette fameuse volée d'escaliers, mais cette fois particulièrement vite. Cette scène se termine sur la suggestion de coups de couteaux donnés à un corps à terre.

Une autre scène, également empreinte de cette alternance de rythmes, est celle où la sœur de Marion Crane s'avance tout doucement vers la porte de la cave, puis vers le dos de la mère. Elle la retourne ensuite délicatement vers elle. Le spectateur est dans l'expectative de voir le visage de ce personnage tant caché. Une fois, le visage retourné et la découverte du squelette, tout s'accélère : Norman Bates, déguisé en sa mère, apparaît en courant vers elle avec un couteau. L'amant le poursuit.

L'analyse de ces deux scènes nous permet d'avancer que les alternances de rythmes sont perçues à travers une manière particulière de filmer les mouvements et les gestes dans les scènes, la vitesse à laquelle se produit une action. Aussi, dans ces scènes, une bande-son adéquate est plus que nécessaire, mais nous reviendrons dans un autre point sur cet aspect. La construction du temps est donc subjective, liée au ressenti, au temps comme il est vécu. En ce sens, la vraisemblance ne compte pas, c'est la cohérence.

En outre, Alfred Hitchcock a construit *Psychose* en opposant de longs plans séquences dans lequel le temps s'écoule et passe avec des découpages excessifs qui dilatent le temps, le mécanisent, le réduisent en des éléments précis. La durée concrète, c'est-à-dire la continuité est gommée au profit d'une succession discontinue de moments, de plans. Le tout est décomposé, morcelé, réduit en petit nombre d'éléments figés, isolés, stylisés, immobilisés afin d'apparaître plus expressifs. Nécessairement, l'ensemble du film est alors caractérisé par un rythme particulier.

3.7. La musique

La bande-son joue un rôle déterminant sur la manière dont sont perçues, par le spectateur, les images filmées. En effet, la mise en scène d'un film, d'une succession d'images, est visuelle, mais également sonore. Les sons ont le pouvoir de suggérer sensoriellement des informations au spectateur sur la scène qu'il regarde. Dans les films muets, le son avait par exemple une grande importance, à défaut de l'absence de paroles. Dans un film, les sons peuvent être ostensibles ou sous-jacents.

Plus particulièrement, une bande-son peut se construire, ou en fonction de l'image cinématographique – dans ce cas, le son entendu peut être produit par un élément visible sur

l'écran, – ou en-dehors de celle-ci – dans ce cas, la bande-son est construite à partir de sons émis par des éléments appartenant à l'espace du récit, mais non visibles à l'écran, donc présents dans l'hors-champ. Dans ces deux cas, celle-ci renvoie malgré tout à l'espace de la narration, elle est donc diégétique. Une autre possibilité est la création d'une bande-son dont les sons émis ne sont, ni visibles sur l'image, ni en lien avec le contre-champ : elle est alors extradiégétique.

Du point de vue diégétique, la bande-son permet au spectateur de s'identifier au personnage et de s'immerger dans la situation qu'il vit. L'ambiance, l'atmosphère d'un film dépend nécessairement d'une bande-son. Dans ce cas, elle renvoie à l'espace du récit visible, mais aussi à des éléments auditifs présents dans l'hors-champ. Ces sons sont nécessaires pour la cohérence de la scène (utilisation notamment du bruitage), et parfois aussi structurels quant au contenu d'une scène : elle joue un rôle dans le dynamisme des actions de la scène.

Du point de vue extradiégétique, la bande-son commente l'action et les situations. Dans ce cas, la bande-son peut, ou insister sur le sens véhiculé par l'image, ou le contredire, ou encore prévenir de l'apparition d'un nouvel élément, par exemple une menace imminente. En fonction de l'émotion voulant être transmise, la musique peut être mélodieuse, harmonieuse, ou caractérisées par des articulations rythmiques, ou encore un mélange de bruits du quotidien tels qu'une sirène de police, des crissements de pneu, etc. La bande-son peut être une clé d'interprétation de l'œuvre : elle révèle parfois ce qui est latent dans l'image. Le cas du silence est un bon exemple : il souligne un non-dit ou un non-vu. Aussi, le cas de l'insertion d'une sirène de police connote le crime par exemple alors qu'en revanche, les cris d'enfants abordent plutôt l'innocence.

La bande-son peut donc être utilisée par le cinéma comme une manipulation sonore. En effet, la mise en tension du récit passe par une bande-son qui dès lors, représente une technique pour accroître l'angoisse chez le spectateur. Pour cela, il doit y avoir une coïncidence entre le jeu cinématographique, l'action et la bande son musicale.

Ci-dessous, quelques techniques permettant d'instaurer une tension :

Du point de vue de la structure du récit :

- L'alternance de l'apparition et de la disparition de la bande-son rythme les scènes, le récit en général.

Du point de vue de la structure d'un plan :

- Alternance d'intensités crescendo et de decrescendo pendant une scène
- Alternance entre des temps lents, mélodieux versus temps réguliers, répétitifs et rapides
- Utilisation d'effets sonores ponctuels provoquant des stimuli physiques chez le spectateur par effet de contraste avec le rythme normal. Par exemple, l'insertion d'un cri sur la bande-son.

Du point de vue de la structure de la bande-son :

- Alternance entre des consonances et des dissonances au sein même de la bande-son
- Alternance entre des hauteurs graves et aiguës
- Utilisation du silence versus l'omniprésence du son
- Usage de l'ostinato, c'est-à-dire la répétition d'une mélodie en boucle

Concernant la musique de *Psychose*, Hitchcock a collaboré avec Bernard Hermann qui l'a composée entièrement à partir d'instruments à cordes qui sont essentiellement frottées : violons, altos, violoncelles et contrebasses. À certains moments, celles-ci sont stridentes et saccadées alors qu'à d'autres moments, elles sont amples et en mouvement. Il a aussi utilisé la technique du *Leitmotiv*, c'est-à-dire la présence de thèmes, de fragments mélodiques ou rythmiques mis en lien avec un élément comme le meurtre ou la fuite. Par exemple, dans toutes les scènes de fuite de Marion Crane, apparaît toujours la même musique, au rythme frénétique et angoissant, caractérisée par cinq notes percutantes et une mélodie énergique. Celle-ci débute par un motif rythmique très brutal, suivi de courts motifs répétés en ostinato sur un tempo rapide (vitesse, stress...). Une longue phrase mélodique vient se superposer ensuite, ajoutant une dimension tragique au thème.

Une autre scène, également intéressante à analyser, est celle du meurtre dans la douche, reconnaissable par des sons extrêmement aigus et stridents. Dans celle-ci, la bande-son est proche du bruitage dans le sens où les sons émis par les violons et les violoncelles suivent le rythme des coups de couteaux, ce qui les amplifie. Aussi, cette bande-son reviendra plusieurs fois au cours du film, le spectateur associant ainsi l'intervention de cette musique au fait que le pire est à venir. Elle se construit par un glissandi répété dans l'aigu, joué fort par les violons. Puis, une stridence et de la violence évoquent les coups de couteau. Les autres cordes

s'ajoutent. Finalement, dans un second temps, il y a une immobilisation sur deux accords graves répétés. Soulignons aussi que dans cette scène (tout comme d'autres), Hitchcock conjugue action, montage et son (bruits et musique) pour en accentuer la violence. Par exemple, il fait un gros plan sur la bouche de l'actrice qui crie.

4. Le thriller, un genre décontençant l'acuité visuelle et sonore

En conclusion, nous nous sommes rendu compte que la seule grande propriété acquise et unanime du thriller en tant que genre cinématographique est à nouveau les effets émotionnels qu'il procure.

Toutefois, en vue de préciser cette notion, nous nous sommes penchés sur les genres cinématographiques avec lesquels le thriller est mis en relation. Nous avons constaté les mêmes rapprochements que dans notre premier chapitre, c'est pourquoi nous avons décidé de considérer simplement notre première définition, celle issue de notre analyse littéraire.

Malgré tout, analyser le thriller sous un autre angle nous a semblé pertinent, c'est pourquoi nous avons signalé les modalités cinématographiques permettant de provoquer du suspense. Pour cela, nous avons appuyé nos propos par des exemples tirés du film *Psychose* d'Alfred Hitchcock, un thriller célèbre et fondateur.

En premier, nous avons expliqué que suggérer, notamment en signalant des éléments clés pour la compréhension de l'histoire, ou en traitant d'une certaine manière la perception de l'image, est opérant pour provoquer de la tension narrative et impliquer intimement le spectateur au niveau émotionnel.

Ensuite, nous avons abordé la figure de l'ellipse, et en quoi ne pas montrer volontairement une scène, ou des éléments dans une scène, joue un rôle direct dans la manière d'anticiper du spectateur, celui-ci le faisant à partir de ce qui perceptible ou non. Dans ce même temps, nous avons analysé en profondeur le cas de l'hors-champ et de l'obscurité et en quoi leurs usages sont favorables au suspense.

Nous avons aussi signalé l'importance du non-verbal et la mise en scène des expressions du sentiment de la peur. Ces différents procédés entraînent une identification manipulée du spectateur qui entraînera des ressentis et des sensations aiguillées.

La possible oscillation entre un regard omniscient (celui de la caméra) et privilégié (celui de la victime) sur les situations de danger, ainsi que la création d'un danger présent mais indéterminé (en l'exemplifiant par la présence-absence de la mère), rapproche le

spectateur du danger sans jamais lui faire toucher, ce qui engendre nécessairement du suspense.

Finalement, nous nous sommes questionnées sur le rythme des actions et du film en général, ainsi que sur comment la musique souligne, appuie celui-ci. Le vécu du suspense est nécessairement lié à une temporalité subjective, c'est-à-dire la manière dont est vécu le temps émotionnellement (et non pas sa progression normale). Dans la même manière, une bande-son suggère l'émotion adéquate à la situation représentée.

Notre analyse nous a permis de mettre en avant des codes audio-visuels caractéristiques du genre thriller au cinéma, autant de modalités qui pourront être reprises et adaptées dans le contexte d'une pièce de théâtre, cet art étant également un art visuel.

Partie 2 : Le thriller au théâtre

Chapitre 1 : La tragédie grecque, du thriller ?

1. Les propriétés de la tragédie grecque, proches des codes du thriller ?

L'enjeu de cette troisième partie sera de montrer en quoi le thriller partage des similitudes avec la tragédie grecque, genre de prestige à l'essence même de notre conception occidentale du théâtre. Pour cela, nous comparerons les propriétés de la tragédie grecque, définies selon Aristote dans la *Poétique*⁶⁹, avec celles du thriller, relevées dans les deux premières parties de ce travail. Nous reviendrons surtout sur l'articulation des processus mimétique et cathartique nécessairement en jeu dans la réception d'un spectacle. Cette analyse nous permettra de nous demander si ce qui caractérise le thriller n'est finalement pas déjà présent au moment de la tragédie grecque, et, en conséquent, cette constatation nous permettrait de légitimer l'existence du thriller en tant que genre théâtral.

2. La définition de la tragédie grecque selon Aristote

Dès la *Poétique* d'Aristote (IV^e siècle ACN), la tragédie est citée en tant que genre théâtral. Dans ce traité technique, Aristote expose la manière dont les pièces consacrées à l'époque ont été composées, c'est-à-dire leurs procédés. Toutefois, il n'est pas exhaustif. Par exemple, le mime n'est pas retenu. En fait, Aristote théorise uniquement la poésie imitative et dans le cadre de cette délimitation, il décide d'étudier uniquement la tragédie, un genre dramatique, et l'épopée, un genre narratif⁷⁰. Plus particulièrement, cet ouvrage a contribué à l'élaboration de ces deux genres en tant que modèles et surtout, à leurs prestiges. La *Poétique* aura un impact majeur sur la manière de concevoir le théâtre en Grèce à cette époque, mais aussi le théâtre occidental en général. Depuis sa création jusqu'à nos jours, *La Poétique* d'Aristote a influencé l'ensemble des réflexions sur le théâtre et en fonction des époques, certains s'y sont attachés alors que d'autres s'en sont détachés : les propos avancés par Aristote guettent toujours les alentours d'un discours sur la manière de concevoir le théâtre en Occident.

⁶⁹ ARISTOTE, *op. cit.*

⁷⁰ Nous ne relaterons pas ce qui concerne l'épopée puisque l'ambition du thriller n'est pas de faire rire.

Plus particulièrement, ce qui définit la tragédie s'instaure au chapitre six de la *Poétique* :

*La tragédie est la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variées, utilisés séparément selon les parties de l'œuvre ; la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration ; et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions.*⁷¹

Tout d'abord, la tragédie est la « représentation d'une action noble »⁷². Le théâtre est, dès l'Antiquité grecque, étudié comme un art imitant la réalité. C'est d'ailleurs à cette époque qu'est fondé le concept de *mimèsis* qui permet encore aujourd'hui de catégoriser le rapport d'une œuvre au réel.

Aussi, l'objet de la représentation est donc « une action noble »⁷³. Dans ce cas, l'action est plus importante que les personnages. Cette action est caractérisée de « noble », en référence au statut des personnages qui la compose (membres des familles illustres de la mythologie grecque) et aux valeurs qui sont traitées.

Au fil de l'histoire, cet aspect mimétique a donné lieu à des opinions contradictoires quant aux effets produit par le théâtre sur les spectateurs. En effet, « l'illusion mimétique induit une identification du spectateur à ce qu'il voit, aux personnages qu'il perçoit comme vrais, à l'histoire qu'il saisit comme crédible, surtout aux sentiments violents, aux émotions et aux passions humaines qui sont mis en jeu à travers les différents éléments du spectacle »⁷⁴. Face aux souffrances des personnages, le spectateur participe émotionnellement : il compatit, il souffre comme eux. La question qui est au cœur de ces réflexions est donc celle de l'identification du spectateur à la représentation théâtrale de passions à laquelle il assiste.

Cette divergence d'opinion est née dès l'Antiquité grecque. En effet, Platon condamne l'excès d'émotions provoqué par le théâtre : selon lui, le théâtre est dangereux car il a le pouvoir de corrompre : « à force d'être séduits par l'imitation du mal, les spectateurs voient leurs plus mauvais instincts se développer et l'emporter sur leur tendance au bien »⁷⁵. En ce sens, le théâtre amène le spectateur vers un état de faiblesse morale. Cette pensée se base sur

⁷¹ NAUGRETTE Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2016, chapitre 5, en ligne : <https://www.cairn.info/l-esthetique-theatrale--9782200614188.htm> (consulté le 8 août 2023).

⁷² NAUGRETTE Catherine, *ibid.*

⁷³ NAUGRETTE Catherine, *ibid.*

⁷⁴ NAUGRETTE Catherine, *ibid.*, chapitre 4.

⁷⁵ NAUGRETTE Catherine, *ibid.*

le fait que, selon lui, le spectateur n'a aucun moyen de savoir si ce à quoi il assiste est une vraie imitation de la réalité ou non : la représentation est de l'ordre du paraître, de l'illusion et ne donne aucun moyen d'accéder à la vérité. D'après lui, l'identification est dangereuse.

Au contraire, dans la *Poétique*⁷⁶, Aristote théorise l'effet du théâtre en le nommant *catharsis* et légitime le théâtre à partir de celui-ci. Plus particulièrement, il fait de la réaction paradoxale du public, c'est-à-dire le fait qu'il prend du plaisir au spectacle de la souffrance, un fondement de son système dramatique. Nous reviendrons dessus lors de l'analyse de la dernière phrase de la définition de la tragédie d'Aristote.

La définition d'Aristote se poursuit par « menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue »⁷⁷. Cette précision donne une forme à l'action, la structure : l'agencement des faits est ordonné et délimité, elle s'inscrit dans un enchaînement linéaire et causal. Cela implique une unité d'action : « une action une et qui forme un tout ; et les parties qui constituent les faits doivent être agencées de telle sorte que, si l'une d'elles est déplacée ou supprimée, le tout soit disloqué et bouleversé »⁷⁸, et de temps : « la longueur de la tragédie correspond à l'étendue nécessaire au renversement du bonheur au malheur »⁷⁹. En fait, une tragédie se définit par une succession d'événements, enchaînés les uns aux autres, tendant vers un but.

En outre, au niveau structurel, la tragédie se construit à partir d'un nouement et d'un dénouement : « J'appelle nouement ce qui va du début jusqu'à la partie qui précède immédiatement le renversement qui conduit au bonheur ou au malheur, dénouement ce qui va du début de ce renversement à la fin »⁸⁰.

Plus généralement, nous retiendrons avant tout que la tragédie est composée d'une action principale tendant vers un événement précis qui est un moment de bascule du bonheur vers le malheur.

Aristote évoque ensuite les moyens attribués à la tragédie : « au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variées, utilisés séparément selon les parties de l'œuvre »⁸¹. La tragédie se compose d'une alternance entre parties récitées (acteurs) et chantées (chœur).

⁷⁶ ARISTOTE, *op.cit.*

⁷⁷ NAUGRETTE Catherine, *ibid.*, chapitre 5.

⁷⁸ NAUGRETTE Catherine, *ibid.*

⁷⁹ NAUGRETTE Catherine, *ibid.*

⁸⁰ NAUGRETTE Catherine, *ibid.*

⁸¹ NAUGRETTE Catherine, *ibid.*

Après cela, Aristote rappelle que « la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration »⁸². Autrement dit, les personnages agissent, mais aussi « assument la représentation de leur personnage en style direct »⁸³. Une tragédie n'est pas une histoire racontée à la troisième personne du singulier. Au contraire, l'acteur joue le rôle d'un personnage sous les yeux du spectateur. Le style direct favorise l'identification du spectateur.

Finalement, la fin de cette définition cite l'effet propre à la tragédie, c'est-à-dire la *catharsis* : « et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions »⁸⁴. Cette notion esthétique est fondatrice du théâtre antique, et est encore évoquée dans les discours concernant les pratiques théâtrales contemporaines occidentales. Comme cité plus haut, la *catharsis* est basée sur le fait que le spectateur ressent du plaisir face à la représentation sur scène d'émotions pénibles et douloureuses qui sont la pitié et la frayeur. La *catharsis* a un effet curatif : il y a une libération des symptômes provoqués par ces sentiments et une purgation du spectateur de ses passions.

Cette dernière notion permet à Aristote de légitimer le théâtre en prônant le fait que l'art permet un retour à l'équilibre et non à la corruption.

3. Mise en rapport de la tragédie grecque avec les propriétés du thriller

Dans le chapitre 14 de la *Poétique*⁸⁵, Aristote écrit :

*Il faut en effet qu'indépendamment du spectacle l'histoire soit ainsi constituée qu'en apprenant les faits qui se produisent on frissonne et on soit pris de pitié devant ce qui se passe : c'est ce qu'on ressentirait en écoutant l'histoire d'Œdipe.*⁸⁶

Ce qui nous intéresse dans cette citation, c'est qu'Aristote cite le verbe « frissonner » en parlant des effets que doit produire une tragédie. En effet, cette constatation nous permet de directement lier l'effet de la tragédie avec l'étymologie du thriller : « qui donne des frissons »⁸⁷.

⁸² NAUGRETTE Catherine, *op. cit.*, chapitre 5.

⁸³ NAUGRETTE Catherine, *ibid.*

⁸⁴ NAUGRETTE Catherine, *ibid.*

⁸⁵ ARISTOTE, *op.cit.*, p.28.

⁸⁶ ARISTOTE, *ibid.*, p.30.

⁸⁷ ROSPARS, *op.cit.*

Dans une autre citation, Aristote mentionne les sentiments que provoque la tragédie :

Les émotions que ressentent avec force certaines âmes se retrouvent en toutes avec plus ou moins d'intensité – ainsi la pitié et la crainte, ou encore l' « enthousiasme » [...]»⁸⁸

À travers cette citation, une seconde coïncidence apparaît entre ces deux genres. En plus de caractériser les émotions par l'intensité, il les précise : pitié, crainte et enthousiasme. Dans notre première partie, nous avons défini le thriller par le roman à suspense. Dans ce cadre, nous avons mis en avant que le lecteur fait expérience d'empathie, de peur et d'excitation dans un roman à suspense. En effet, celui-ci est amené à s'identifier à une victime, donc à avoir de l'empathie vis-à-vis de celle-ci, et à anticiper du danger donc, à ressentir de la peur mêlée à de l'excitation. Les émotions provoquées sont les mêmes.

Toutefois, la simple signalisation d'un effet émotionnel similaire et partagé ne suffit pas à prouver un lien net entre le genre de la tragédie grecque et le genre thriller. En effet, nous avons déjà avancé que l'effet émotionnel est intrinsèque à toute œuvre d'art. C'est pourquoi, nous allons maintenant mettre en comparaison ce qui structure et compose ces deux genres et voir en quoi ils sont similaires ou divergents.

3.1. L'action : ses thèmes

La tragédie grecque met en scène les aventures et les actions des membres de grandes familles de la mythologie grecque (celles d'Alcméon, d'Œdipe, d'Oreste, de Méléagre, de Thyeste, de Télèphe). La tragédie devant provoquer pitié et crainte, ces histoires sont plus qu'intéressantes puisqu'elles sont marquées de faits terribles, de grands malheurs. Pour la plupart, les tragédies se composent d'intrigues politiques, de meurtres et de violence. Notons aussi que les sujets peuvent être des faits historiques (personnages politiques célèbres, guerres importantes, etc.).

Du point des thématiques, la tragédie grecque, tout comme le roman à suspense, raconte des faits terribles et malheureux. Elle représente des crimes et fait allusion à la violence. Aussi, elle met en scène les versants de démesure émotionnelle. Tout cela provoque nécessairement peur et empathie. Notons toutefois (et nous y reviendrons lors de notre analyse sur la constitution des personnages) que la tragédie grecque raconte la vie de personnages nobles, divins, supérieurs socialement alors que le roman à suspense met en scène des personnages modestes et proches du spectateur. Le rapport est donc différent.

⁸⁸ ARISTOTE, *op. cit.*, p.30.

En plus de représenter des conflits entre des êtres humains, elle rend compte du destin exceptionnel, mais malheureux, d'un personnage hors du commun : il est confronté et condamné aux drames d'un destin tragique et fatal, ainsi qu'à des forces qui le dépassent : celles des Dieux. En ce sens, le héros tragique est victime de son destin et de la volonté des Dieux. Le spectateur s'identifie donc à une victime, ce qui peut être mis en parallèle avec ce qui avait été mentionné pour le roman à suspense. Toutefois, le contexte est différent : l'un traite d'une vie humaine qui est sous l'emprise des volontés divines et du destin, l'autre d'une personne prise dans les griffes du plan machiavélique d'un être-humain meurtrier malgré lui.

3.2. Structure de l'action

La structure d'une tragédie grecque suit une forme bien définie.

En premier lieu, il y a le prologue qui est une introduction précédant l'entrée du chœur. Il sert à exposer le contexte de l'intrigue, à présenter le héros tragique, à exposer le conflit initial ou à révéler des événements qui ont eu lieu avant le début de la pièce.

S'en suit, le *parodos*, le premier morceau débité par le chœur. Dans celui-ci, le chœur exprime des sentiments, des réactions ou des préoccupations concernant les événements en cours.

Ces deux premiers moments de la tragédie grecque exposent, suggèrent, à l'image du début d'un roman à suspense, une situation dangereuse aux yeux des spectateurs qui est, par conséquent, directement invité à anticiper un drame futur.

L'action principale de la tragédie se déroule à travers une série d'épisodes, qui sont des scènes dramatiques entre les personnages principaux dans lesquelles ils interagissent, et agissent en fonction de prises de décision entraînant des conséquences. Le chœur chante, c'est-à-dire commente cette action au fur et à mesure.

Dans la *Poétique*⁸⁹, Aristote affirme que l'action d'une tragédie ne doit pas être simple, autrement dit une et continue, mais implexe, c'est-à-dire qu'elle doit s'achever avec des péripéties et une reconnaissance. Les péripéties sont des revirements soudains dans l'intrigue qui changent la situation du héros tragique de manière significative. Cela peut inclure des découvertes inattendues, des révélations ou des événements qui transforment la trajectoire de l'histoire. La reconnaissance est un passage de l'ignorance à la connaissance. En effet, à la fin

⁸⁹ ARISTOTE, *op. cit.*

de la tragédie, le héros tragique prend conscience des conséquences de son acte démesuré et ainsi, avant tout, de son destin.

Plus particulièrement, l'action de la tragédie grecque est tout orientée vers un but : elle se construit comme un enchaînement causal tendant vers un événement particulier. La dynamique du nœud et du dénouement dans la tragédie grecque se réfère à la manière dont l'intrigue progresse. Pour rappel, le nœud est le point culminant où les conflits et les complications de l'intrigue atteignent leur point le plus intense. Le dénouement, c'est ce qui met fin à la tragédie, c'est la phase finale où les conflits sont résolus et où les conséquences finales des actions du héros tragique sont dévoilées. Le dénouement est souvent marqué par la catastrophe, c'est-à-dire la chute tragique du héros, souvent fatale, cruelle et destructrice. Cette structure nouement/dénouement est aussi au cœur du roman à suspense, entraînant chez tous deux de la tension narrative, notion que nous développerons dans le prochain point.

En général, cette structure se rapproche de celle d'un roman à suspense sauf pour la révélation du danger par le personnage. En effet, tous deux développent un suspense grâce à des éléments suggérant l'arrivée fatale d'un drame et à des péripéties ralentissant ou accentuant la proximité avec cette fin. Aussi, la reconnaissance peut être mise en commun avec la résolution finale : dans les deux cas, les personnages principaux rassemblent les données et résolvent le mystère qui entoure toute l'histoire. Toutefois, la prise de conscience de la victime n'a lieu qu'au moment du dénouement dans la tragédie grecque alors que, dans le roman à suspense, le lecteur est confronté très vite à une victime consciente du piège dans lequel elle se retrouve. Toutefois, le spectateur s'identifie tout de même à ce statut de victime puisqu'il est au courant de la situation fatale dans laquelle se trouve le héros tragique dès le début.

En outre, dans un roman à suspense, la fin peut être heureuse ou malheureuse. Dans la tragédie grecque, bien que la plupart de celles-ci soient tragiques, ce qui est avant tout recommandé par Aristote dans sa *Poétique*⁹⁰, c'est de mettre en scène des événements tragiques et malheureux. Aristote⁹¹ nomme « catastrophe », l'événement vers lequel doit tendre toute la tragédie classique. Cette notion peut être mise en relation avec l'idée d'affrontement final présent dans un roman à suspense. Selon Aristote, la catastrophe se définit par « une action douloureuse ou destructive comme des meurtres exécutés aux yeux

⁹⁰ ARISTOTE, *op.cit.*

⁹¹ *Ibid.*, p.27.

des spectateurs, des tourments cruels, des blessures et autres accidents semblables »⁹². Ainsi, le spectateur, assistant à une tragédie grecque, craint, certes, que la catastrophe finale, énoncée dans le prologue, se produise, mais surtout qu'un crime ait lieu puisque le drame fatal prend cette forme (au-delà de ce qui se joue au niveau personnel chez le protagoniste et de ses liens avec les autres personnages).

Finalement, la tragédie se clôt sur un dernier chant du chœur clôturant la pièce et qui offre des réflexions finales sur les événements qui se sont déroulés. Il peut parfois inclure un message moral ou une leçon à retenir. En effet, la tragédie grecque a l'enjeu d'être une réflexion sur la vie humaine : elle aborde les passions humaines et instruit par rapport à elles, se faisant miroir de celles-ci. La tragédie grecque a pour but de nous faire ressentir des émotions fortes qui dégageront chez le spectateur du plaisir. La tragédie représente donc des émotions fortes, notamment la pitié et la crainte, et assister à celles-ci provoque du plaisir chez le spectateur. Aristote⁹³ légitime ce sentiment contradictoire en expliquant qu'il y a alors lieu une épuration de ces émotions.

- Le cas de la catharsis

La *catharsis* est propre à la tragédie. Toutefois, aujourd'hui, elle peut s'appliquer à toute forme de fiction qui a pour but de provoquer du plaisir en suscitant de violentes émotions. En ce sens, nous affirmerons que le thriller, en provoquant les mêmes émotions que la tragédie grecque, peut provoquer une *catharsis* et ce, notamment au théâtre.

Toutefois, selon Aristote⁹⁴, c'est l'histoire qui contient cette force, non pas le spectacle : les spectateurs doivent pouvoir ressentir des frissons en fermant les yeux et en écoutant le récit. Dans notre partie littéraire, nous avons remarqué que certains théoriciens dénigraient le thriller en lui reprochant un faste de sensations et d'horrible. En ce sens, le thriller, genre caractérisé par certains comme spectaculaire, pourrait s'avérer radicalement en désaccord avec les propos d'Aristote.

Cependant, il nous faut recontextualiser l'époque d'Aristote et la nôtre. En effet, l'attente du public quant à l'intensité des émotions est différente, et aussi, les moyens avec lesquels ils sont représentés ont évolué avec les nouvelles technologies. L'apparition du cinéma a également chamboulé la manière de concevoir l'art théâtral. L'exigence d'Aristote doit, dès lors, être nuancée, ainsi que la cadre dans lequel la catharsis doit avoir lieu.

⁹² ARISTOTE, *op.cit.*, p.27.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*, p.30.

Nous retiendrons que, provoquant les mêmes ressentis (ce que nous analyserons dans le point suivant), le thriller peut donner lieu à une catharsis, et nous légitimerons son effet sensationnel par l'évolution des techniques de représentation.

3.3. La tension tragique

Dans son article *La prévision et la surprise dans la tragédie grecque*⁹⁵, Jacqueline de Romilly avance qu'il y a une tension tragique, du suspense et de la surprise dans les tragédies grecques.

Tout d'abord, elle rappelle que le souci de prévenir le spectateur de la fin vers laquelle tend la pièce et, par divers procédés, celui de la lui rappeler constamment pendant son déroulement est un trait caractéristique à la tragédie grecque. Elle signale que c'est intrinsèque aux thèmes même de celle-ci : en effet, les mythes ou les sujets historiques qu'elles évoquent sont des histoires connues et si, au contraire, elles ne le sont pas, ils sont expliqués dans le prologue.

Parmi les divers procédés reconnaissables, elle cite la présence d'oracles.

Dans son article, elle écrit :

*Ils ne sont pas toujours parfaitement clairs ni précis : ils ne sont pas toujours connus, ou compris, par les personnages ; mais ils font peser sur toute la suite, pour le spectateur, une atmosphère d'angoisse, d'attente, de menace.*⁹⁶

Par suite d'analyses de tragédies grecques, elle annonce que la figure de l'oracle peut être figurée par l'expression d'une volonté divine. Cette affirmation est connue dès le début par le spectateur, mais ignorée tout au long de l'histoire par le personnage. Dans ce cas, tout espoir d'une finalité différente est vain. Dès lors, le spectateur, mis au courant de la certitude émise par la volonté divine, sera, du début à la fin, conscient du désastre à venir. L'oracle peut aussi prendre forme dans le chant du chœur : celui-ci est alors animé d'un pressentiment sacré. Dans ce cas, l'expression de cette crainte rappelle au spectateur la menace qui pèse et qui s'approche. Aussi, elle nomme des cas où le personnage lui-même est prévenu : il est mis au courant d'une prophétie annonçant sa mort prochaine.

⁹⁵ ROMILLY Jacqueline, « La prévision et la surprise dans la tragédie grecque », dans *Le théâtre grec antique : la tragédie*, 1998, pp. 1-9, en ligne : https://www.persee.fr/doc/keryl_1275-6229_1998_act_8_1_975 (consulté le 8 août 2023).

⁹⁶ ROMILLY Jacqueline, *ibid.*

En soi, cette hiérarchie de savoir se retrouve également dans le roman à suspense puisqu'en effet, dans celui-ci, le spectateur en sait plus que les personnages et c'est pareil concernant l'agresseur vis-à-vis des autres personnages. Dans le cas de la tragédie, c'est une instance divine qui en sait plus : les hommes sont aux bons vouloir de celle-ci, toute l'action se joue sous le regard des dieux et dépend de leur volonté. Cette pensée structure ce genre.

Par conséquent, le lecteur est amené à avoir deux points de vue sur la situation : objectif et subjectif. En effet, il a une vision globale de l'histoire, à travers les discours des oracles, et un point de vue singulier, celui du personnage principal. L'oscillation entre ces deux regards piège le spectateur dans une anticipation constante du drame, en plus d'une identification au personnage concerné. Les procédés utilisés sont similaires : rappel incessant du savoir fondateur de l'émotion (chœur), mise en évidence d'indices pour le lecteur versus morcellement des informations pour les personnages et savoir mal utilisé par les personnages (prophétie annoncée au personnage concerné qui a tout de même lieu). L'alternance du chœur (parties chantées) et de l'acteur (parties déclamées) permet aussi cette double perception de la situation.

Toutefois, comme décrit par Jacqueline De Romilly⁹⁷, les oracles ne sont pas parfaitement clairs ni précis. En effet, ils ne donnent souvent aucune information sur quand, ni comment, le malheur a lieu, « si bien que des péripéties peuvent prendre place et mêler l'espérance d'un retard à la crainte du désastre »⁹⁸. En effet, dans des nombreuses tragédies, les oracles sont multiples, et les auteurs ont recours à des péripéties – actions entreprises abandonnées par la suite – entraînant des incertitudes sur l'avenir, pouvant même donner lieu à de la surprise. Les retournements de sentiments et de situations sont des éléments fondateurs de la tragédie grecque, genre dans lequel coule l'ignorance d'un personnage par rapport à une fin fatale connue seulement par les divinités et le spectateur.

À l'image du roman à suspense, le déroulement continu de l'action dans une tragédie grecque est également confronté à des obstacles et se compose de ralentissements ou d'accélération du temps par rapport à l'échéance.

Aussi, en mentionnant que les oracles annoncent le drame sans expliciter de données claires, elle nous permet aussi de faire un lien avec notre point sur l'indétermination, moyen utilisé au cinéma pour provoquer le suspense dans un thriller.

⁹⁷ ROMILLY Jacqueline, *op. cit.*

⁹⁸ *Ibid.*

Les propos de Jacqueline de Romilly nous permettent d'avancer que, dans une tragédie grecque, le spectateur s'identifie à un personnage qui essaye d'éviter en vain un désastre identifié pourtant comme certain par diverses références inconnues du personnage en question. En ce sens, le spectateur, angoissé, anticipe le malheur à venir. Toutefois, il suit la situation à travers les sentiments du personnage qui en est victime. N'étant pas au courant du caractère fatal de son histoire, il souffre, mais espère en vain y remédier. Le spectateur, par empathie, partage ses émotions. En bref, dans les tragédies grecques, le spectateur est amené à anticiper sans cesse le drame qui est donné comme connu, mais l'identification au personnage qui en est victime déterminée à changer le cours des choses, engendre, chez le spectateur, un doute, une envie de croire à une fin différente ou retardée. Autrement dit, le spectateur, bien qu'il soit directement mis au courant de la fin tragique, se pose, tout au long de la tragédie, la question : « que va-t-il se passer ? », ou plutôt « comment cela va-t-il se passer ? ». Selon elle, « la prévision la plus solidement établie n'empêche en rien notre anxiété, notre terreur et notre saisissement devant le fait, quand il arrive »⁹⁹. Grâce à l'identification au héros tragique, déterminé à changer le cours de son histoire, le spectateur croit en une possible fin différente, tout en courant vers le drame fatal.

Ainsi, nous pouvons affirmer que, dans les tragédies grecques, il y a de la tension narrative puisque le spectateur attend un dénouement, provisoirement retardé, et que cette attente est liée à une anticipation emprunte d'incertitude qui entraîne une participation cognitive.

Jacqueline de Romilly¹⁰⁰ avance aussi que, parfois, la tragédie grecque a recours à la surprise, malgré cette connaissance des mythes et des faits historiques. Toutefois, elle fait l'hypothèse que c'est moins le spectateur que le personnage principal qui est surpris par le dénouement. En effet, le spectateur, mis en connaissance de cause de la fin, interprète les indices qui lui sont révélés au fur et à mesure de l'histoire comme des moments qui le rapprochent de la fin. Aussi, il assiste plus sur la prise de conscience des personnages de cette fatalité que la sienne, et dès lors, il découvre aussi leur réaction par rapport à elle.

⁹⁹ ROMILLY Jacqueline, *op.cit.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

Dans son article¹⁰¹, elle cite le concept « tension tragique » après avoir analysé un passage de la tragédie Sept contre Thèbes :

Dans les Sept contre Thèbes tout le monde connaît le poids de la malédiction d'Œdipe et le fait que ses deux fils doivent périr l'un par l'autre, « se partager leur héritage le fer à la main et n'avoir de la terre de Thèbes que ce qu'il en faut pour ensevelir leurs corps ». Or cette pièce n'a aucune action. Étéocle organise la défense de Thèbes, rassure et rabroue les femmes épouvantées (c'est une pièce « pleine d'Ares »), et donne des ordres avec une belle lucidité civique. Vient alors la grande scène de la description des boucliers, où, à chaque chef assiégeant, Étéocle oppose un chef qui sera le défenseur. On sait à l'avance, de toute nécessité, que ce sera lui, Étéocle, qui s'opposera à son frère Polynice. Mais la montée vers ce moment se fait lentement, un chef après l'autre, avec des descriptions détaillées. Polynice ne vient qu'en dernier et à ce moment-là, enfin, la décision prévue et prévisible éclate : Étéocle s'opposera à son frère. Cette attente et ce long retard ont quelque chose d'angoissant, même si aucun commentaire n'attire l'attention sur ce fait. On suit avec une sorte de halètement cette montée vers la décision ; et l'on peut dire que, quand soudain elle se manifeste, l'effet est un peu celui d'un coup de théâtre.¹⁰²

Par cette analyse, Jacqueline de Romilly prouve qu'il y a création d'une tension tragique et recours au suspense puisque le spectateur prévoit, craint l'issue inévitable, et en même temps, le traitement lent de son arrivée, engendre qu'il doute ou plutôt qu'il espère encore un changement, une autre voie.

3.4. Personnages

Aristote¹⁰³ préconise que les personnages de la tragédie grecque soient en action, autrement dit qu'ils soient caractérisés par leurs actions et non leurs caractères. En ce sens, la tragédie grecque diverge du roman à suspense puisqu'en effet, dans celui-ci, la psychologie des personnages est énormément mise en avant. En effet, dans le roman à suspense, les actions sont peu, voire pas présentes, au profit de l'omniprésence des descriptions et des dialogues. En ce sens, la tragédie grecque rejoint le roman à suspense puisque ce genre est constituée avant tout de répliques et ainsi, de monologues ou de dialogues.

¹⁰¹ ROMILLY Jacqueline, *op. cit.*

¹⁰² ROMILLY Jacqueline, *ibid.*

¹⁰³ ARISTOTE, *op. cit.*

Toutefois, la tragédie grecque se caractérise aussi par une dimension psychologique, plus que nécessaire pour que les actions soient vraisemblables, et pour favoriser l'identification, ainsi que la remise en question du spectateur quant aux passions représentées. En ce sens, la tragédie grecque rejoint finalement le roman à suspense et son aspect psychologique.

D'ailleurs, dans sa *Poétique*¹⁰⁴, Aristote recommande ceci :

*Il s'ensuit d'abord qu'elle ne doit point présenter des personnages vertueux qui d'heureux deviendraient malheureux car cela ne serait ni pitoyable, ni terrible, mais odieux. Ni des personnages méchants, qui de malheureux deviendraient heureux car c'est ce qu'il y a de moins tragique. Cela n'a même rien de ce qui doit être dans une tragédie : il n'y a ni pitié, ni terreur, ni exemple pour l'humanité. Ce ne sera pas non plus un homme très-méchant, qui d'heureux deviendrait malheureux. Il pourrait y avoir un exemple, mais il n'y aurait ni pitié ni terreur, l'une a pour objet l'innocent, l'autre notre semblable qui souffre car la pitié naît du malheur non mérité, et la terreur, du malheur d'un être qui nous ressemble. Le malheur du méchant n'a donc rien de pitoyable, ni de terrible pour nous.*¹⁰⁵

Et plus loin, il apporte une solution à cela :

*Il reste le milieu à prendre c'est que le personnage ne soit ni trop vertueux ni trop juste, et qu'il tombe dans le malheur non par un crime atroce ou une méchanceté noire, mais par quelque faute ou erreur humaine, qui le précipite du fait des grandeurs et de la prospérité.*¹⁰⁶

Aristote¹⁰⁷ cite d'ailleurs « les mœurs » comme l'un des six parties¹⁰⁸ de la tragédie, c'est-à-dire la possibilité de comprendre à travers le discours ou la manière d'agir d'un personnage son ambition, qu'elle soit bonne ou mauvaise.

Ces différentes recommandations pratiques nous permettent d'affirmer que malgré l'affirmation selon laquelle les personnages d'une tragédie sont caractérisés avant tout par leurs actions, Aristote prescrit aussi une manière de traiter la psychologie de ceux-ci. En effet, les personnages d'une tragédie grecque sont souvent complexes et ambivalents, et cela rend les tragédies grecques riches sur le plan émotionnel et psychologique. Dès lors, les spectateurs

¹⁰⁴ ARISTOTE, *op. cit.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.28.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.29.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Les six parties de la tragédie grecque sont l'histoire, les mœurs, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant.

se sentent nécessairement interpellés par les dilemmes moraux et les conflits intérieurs de ceux-ci, ce qui renforcera l'identification, la peur, l'empathie et l'effet cathartique.

Plus particulièrement, dans les tragédies grecques, « le héros souffre d'*hybris*, c'est-à-dire d'excès, de démesure »¹⁰⁹, dans le sens où il dépasse sa condition. Cette manière de réagir entraîne une faute à payer. Le personnage est en fait en souffrance car il vit un conflit intérieur : de son côté, il ne perçoit pas son excès comme une faute.

Dans le roman à suspense, les personnages ont tous une faille, une faute commise dans le passé qui entraîne une culpabilité et explique également la situation tragique relatée. Cette caractéristique peut se lier à la notion d'*hybris*.

L'institution de cette faute permet justement au spectateur de percevoir le personnage sous différentes nuances. En effet, il n'est pas catégorisé selon une pensée manichéenne. Cette caractéristique facilite également l'identification et l'empathie.

Il est intéressant de souligner que la reprise à l'identique des tragédies grecques par les romains, marque toutefois un changement : le terme *hybris* sera changé par celui de *nefas*. En fait, le héros tragique latin « s'inscrit dans la dynamique d'un *nefas* »¹¹⁰, c'est-à-dire, pour les romains, un crime qui est en inadéquation avec les lois naturelles fondamentales. Plus particulièrement, au départ, il y a un *dolor*, une souffrance excessive qui provoque un état de *furor*, une folie, une perte, une démesure (on peut voir ici un lien avec l'*hybris*) qui entraîne l'accomplissement du *nefas*. Le terme de *nefas* vient en fait du droit romain : c'est une catégorie juridique traitant des crimes commis lors d'une perte de soi. L'insertion de ce terme du droit romain pour caractériser une propriété de la tragédie à l'époque romaine atteste que les crimes sont nécessairement reconnus comme un contenu thématique de celle-ci, que c'est l'action vers laquelle tend le héros tragique latin, à l'image du roman à suspense, dans lequel le spectateur craint tout au long de l'histoire qu'un crime ait lieu.

Quant à l'évolution des personnages, caractéristique du roman à suspense, ceux de la tragédie grecque, bien que parcourant des états émotionnels, les personnages n'évoluent pas psychologiquement. Encore une fois, c'est l'action qui évolue.

Finalement, dans la tragédie grecque, le point de vue du héros tragique est primordial, mais doit nécessairement se confronter à ceux des personnages qui l'entourent. Les personnages ont en fait chacun leurs motivations, leurs croyances et leurs valeurs. La

¹⁰⁹ VIALA Alain, *op.cit.*, p.18.

¹¹⁰ VIALA Alain, *ibid.*, p.26.

présence du chœur joue également un rôle puisqu'il est la voix des ancêtres et de la communauté : il peut exalter leur point de vue. Ainsi, tout comme dans le roman à suspense, cette présence de différents points de vue permet au spectateur de s'investir et s'identifier avec compassion au cœur de ce qui se joue.

3.5. Univers

Avant tout, les tragédies grecques mettent en scène des personnages mythiques ou légendaires. Par conséquent, ils ne sont pas nécessairement réalistes puisqu'elles ne dépeignent pas des événements ou des situations du monde réel, ce qui est une différence majeure avec le cas du roman à suspense.

Toutefois, les tragédies grecques se déroulent généralement dans une cité grecque antique, avec une architecture et un mode de vie typiques de cette époque. Les bâtiments importants comme l'agora (place publique), l'acropole (la colline fortifiée) et le théâtre lui-même peuvent être des lieux dans lesquels se déroulent l'action. Ces lieux sont quotidiens aux spectateurs. Les tragédiens antiques cherchaient à rendre leurs pièces crédibles pour qu'elles soient émotionnellement convaincantes pour le public. Dès lors, inclure les actions des personnages dans des lieux du quotidien est favorable pour que la tension narrative, le suspense fonctionne. En effet, elle joue un rôle quant à l'identification du spectateur aux personnages, sa projection dans l'histoire. Le procédé est le même pour le roman à suspense.

De plus, dans une tragédie grecque, l'espace est clos et ouvert en même temps, comme dans le roman à suspense. En effet, la plupart de l'action se situe dans un palais ou plus largement, dans la cité. Toutefois, la mention de déplacements des personnages ailleurs ouvre la conception de l'espace de la pièce. C'est ainsi un huis clos malgré tout ouverte sur l'extérieur.

3.6. Les divinités, des êtres fantastiques ?

Dans les tragédies grecques, des manifestations surnaturelles sont présentes : des apparitions divines ou leurs mentions, des prophéties, etc. En effet, dans notre point sur la tension narrative, nous avons notamment mentionné la présence d'oracles. Ceux-ci exercent une influence première sur le déroulement des événements, des décisions des protagonistes. Elles ont avant tout le rôle d'avertir du danger imminent qu'est la catastrophe. Leur présence est essentielle à la composition d'une tragédie.

Comme nous avons vu dans notre première partie, le thriller n'est pas caractérisé par une présence obligatoire d'éléments fantastiques, mais leurs présences peuvent renforcer le sentiment d'indétermination, de perte de contrôle, et ainsi d'inconfort et de peur. Les manifestations surnaturelles présentes dans les tragédies grecques jouent ce même rôle : elles éveillent le spectateur au danger sans le préciser, ce qui place le spectateur dans une position d'inconfort, d'impuissance et de peur.

Aussi, elles sont révélatrices des croyances d'une époque. Plus particulièrement, le thème des tragédies grecques est avant tout les mythes grecs. Ceux-ci ont l'ambition de fournir des réponses aux questions fondamentales sur la création du monde, l'origine des dieux, des humains et des éléments naturels. Ils offrent une cosmogonie, une vision de l'univers et de ses lois qui permettaient aux gens de donner un sens à leur existence et au monde qui les entourait.

Concernant le thriller, nous avons expliqué que l'insertion d'éléments fantastiques pouvait être une voie à emprunter en vue d'alléger ou d'expliquer une réalité trop horrible, semblant « inhumaine ». En ce sens, tous deux, par l'allusion au surnaturel, explique l'horrible, ce qui dépasse l'être-humain par le surnaturel, l'inhumain.

4. La tragédie classique du XVII^e siècle

La tragédie, codifiée par Aristote à l'Antiquité, est un pilier incontournable dans l'histoire du théâtre occidental. En effet, ce genre a transcendé les époques : des tragédies sont d'ailleurs encore adaptées aujourd'hui.

Plus spécifiquement, ce genre a connu un essor important pendant le XVII^e siècle en France, au moment du Classicisme ; mais ensuite, un déclin et des confrontations à de nouvelles manières d'envisager les genres au théâtre sont apparues.

À l'époque Classique, la tragédie (ainsi que la comédie) est une institution esthétique reconnue. Plus particulièrement, les tragédiens reprennent l'héritage antique tragique et y instaurent une rigueur en établissant notamment la règle des trois unités et celles de la bienséance et de la vraisemblance. Toutefois, à cette époque, les tragédies créées resteront particulièrement respectueuses des règles d'Aristote.

Par rapport à ces règles classiques, nous retenons la règle de temps (une des règles des trois unités) selon laquelle l'ensemble de la pièce se déroule dans un laps de temps court, ce qui est favorable à la création du suspense. En effet, au plus l'histoire est courte, au plus

l'attention du spectateur est maintenue sur un seul fil narratif, ce qui permet d'augmenter l'intensité du suspense autour d'un événement central. Aristote l'envisageait déjà, mais à cette époque, celle-ci est véritablement ancrée.

Aussi, nous soulignerons que, pour cause de la bienséance exigeante de l'époque, le récit témoigne, certes de scènes violentes, de combats, de guerres ou encore de massacres, mais ne les représente pas. Notons aussi que les discours doivent éviter les mots crus ou choquants. En bref, la description et la représentation de l'horreur ne sont pas conseillées. À cette époque, les tragédiens préféreraient les émotions à l'effet violent. En soi, le théâtre grec aussi préférait l'explicite à l'implicite, mais encore une fois, cette notion se renforce avec exigence à cette époque. Par conséquent, la règle de bienséance entraîne donc les tragédiens à suggérer la violence et l'horreur. À l'image de ce que nous avons écrit concernant le cinéma de la suggestion, suggérer est plus efficace que montrer de manière directe quant à l'effet de la peur. En effet, le spectateur comble grâce à sa propre imagination, ce qui le piège avec ses peurs les plus profondes.

5. De la tragédie grecque au thriller, il n'y qu'un pas

La comparaison que nous avons établie entre les propriétés de la tragédie grecque, citées par Aristote dans sa *Poétique*, et celles du thriller, nous a permis de nous rendre compte que les émotions provoquées par la tragédie grecque sont similaires à celles recherchées par le roman à suspense, type de récit que nous avons mis en lien avec le thriller dans notre première partie. Il était dès lors pertinent d'envisager une étude comparée de ses deux genres.

Du point de vue thématique, nous avons directement remarqué que tous deux sont des récits qui tendent vers un crime qui peut avoir lieu ou non (la *catastrophe* pour la tragédie). En effet, l'action de la tragédie grecque se caractérise par un nœud, moment de l'histoire où a lieu l'évènement précis qui engendre le basculement du bonheur au malheur, et ensuite, le dénouement. Malgré un cadre spatiotemporel différent, – pour la tragédie grecque : l'Antiquité et la cité dans le cas d'un récit mythologique ; pour le roman à suspense, le monde contemporain d'une personne commune – l'action est péripéties et violence modérée, le tout délimité dans un enchainement causal précis.

Aussi, dans la tragédie grecque, l'attention du spectateur est focalisée sur la vie et les passions d'un héros tragique qui, de premier abord, semble maîtriser ses choix, mais qui, d'un regard objectif, est avant tout victime de son destin et des volontés des dieux. En effet, grâce à des oracles émis par le chœur ou des personnages surnaturels, le spectateur est mis au courant

du drame fatal et anticipe, tout au long de la tragédie, son aboutissement. En ce sens, il est face à une victime à laquelle il s'identifie. Rappelons que les personnages de la tragédie grecque, bien que caractérisés par leurs actions, sont aussi identifiables en fonction de leurs valeurs, de leurs passions, autrement dit d'une psychologie, ce qui est favorable à l'identification du spectateur. Ils ont d'ailleurs souvent des conflits intérieurs ou sont en conflit avec les autres. Malgré l'aspect fatal de son destin, le héros tragique agit dur comme fer envers ses valeurs, ce qui donne envie au spectateur, qui s'y est identifié, de croire en une autre fin possible. De plus, les oracles préviennent, mais de manière indéterminée. Tout au long de la tragédie classique, le spectateur ressent une anticipation mêlée d'incertitude, autrement dit le suspense traverse toute la tragédie grecque, tout comme le roman à suspense.

En outre, l'analyse de la tragédie grecque en tant que genre nous a amené à aborder la question de la catharsis au théâtre et ainsi, sa présence dans le cas d'une pièce de théâtre dont le genre est le thriller. Nous n'avons pas émis de raison valable qui mentionnerait une non-possibilité d'un effet purgatoire à la fin de celle-ci. Bien au contraire, nous avons justement signalé qu'ils provoquent tous deux les mêmes émotions et qu'ils sont tous deux structurés en fonction d'un nœud et d'un dénouement, éléments desquels découlent la purification des passions. Toutefois, le thriller est parfois assimilé à du spectaculaire et si celui-ci dépasse cette frontière, la catharsis sera minorée car le spectaculaire distance le spectateur plus qu'il ne la fait adhérer fortement à ce qui est représenté.

Ainsi, puisque ce qui compose et structure la tragédie grecque et le thriller peuvent être comparés, nous pouvons avancer que le genre thriller au théâtre a tout-à-fait sa place en tant que genre théâtral.

Chapitre 2 : *Merveille* : étude de la mise en scène d'un thriller

1. Introduction

Tout au long de ce travail, nous avons tenté de prouver la légitimité du thriller en tant que genre théâtral. Pour cela, nous avons dû préciser sa définition. Nous nous sommes penchées sur ce qui le définissait dans le domaine de la littérature, ensuite du cinéma. Nous nous sommes rendu compte que nous étions face à un genre aux contours flous, c'est pourquoi nous avons décidé de nous positionner et de construire une définition dont les propriétés ont été argumentées dans les deux premières parties de ce travail. La troisième partie nous a permis d'affirmer que ces caractéristiques pouvaient être mises en commun avec celles de la tragédie grecque, genre fondateur quant à la conception occidentale du théâtre et ainsi, de légitimer l'existence du thriller en tant que genre théâtral. Cette quatrième et dernière partie est l'étude d'une mise en pratique. Nous analyserons le spectacle *Merveille*, mis en scène par Jeanne Dandoy et représenté du 09 au 18 février 2023 au Théâtre des Martyrs. La metteuse en scène a volontairement caractérisé celui-ci de « thriller poétique et chorégraphique »¹¹¹. De plus, nous porterons un regard particulier sur celui-ci puisque nous y avons effectué un stage d'assistantat actif qui nous a permis d'être au cœur de la création, une expérience qui enrichira et approfondira nécessairement notre analyse. Nous rappelons que c'est un exemple particulier qui se situe sur la scène contemporaine belge.

2. SERIALLILITH

SERIALLILITH est une compagnie théâtrale fondée en 2000 par Jeanne Dandoy, metteuse en scène, autrice et actrice. *Merveille* est son huitième spectacle. Cette compagnie théâtrale se caractérise par l'adaptation contemporaine de textes de répertoire ou la création de textes originaux.

Plus particulièrement, « SERIALLILITH cherche à explorer ce qui fait trembler le monde »¹¹². En effet, les spectacles sont réalistes et empruntent « au cinéma une affection pour le « hors-champ » et les codes de genres »¹¹³. Nous pouvons directement remarquer la référence au septième art. Au cœur même des spectacles de SERIALLILITH se situe donc les codes du thriller cinématographique adaptés au théâtre.

¹¹¹ DANDOY Jeanne, *Merveille : Demande d'aide à la création*, octobre 2021, p. 6.

¹¹² DANDOY Jeanne, *ibid.*, p. 5.

¹¹³ DANDOY Jeanne, *ibid.*

3. Présentation de *Merveille*

Merveille est le témoignage d'une femme, victime de maltraitance physique et psychique de la part de son mari, qui décide de partir de son foyer, de s'enfuir avec son bébé. Cette pièce de théâtre rend compte, d'un côté, du quotidien oppressé de celle-ci, et de l'autre, elle représente son départ et tous les enjeux qui en découlent. L'accent est donc mis sur le point de vue de ce personnage, d'un côté victime, et de l'autre, femme et mère forte. En ce sens, cette pièce de théâtre n'aborde qu'un point de vue, au contraire de ce que nous avons mentionné concernant le roman à suspense dans lequel différents points de vue sont relatés afin de renforcer l'aspect psychologique des personnages, leur nuance, et ainsi la compréhension de leurs actes.

Aussi, *Merveille* dépeint un moment particulier de l'histoire de cette femme : son départ. Dès lors, cette pièce de théâtre témoigne des émotions de ce personnage, mais ne tend pas à analyser, ni expliquer sa situation, que ce soit sa relation conjugale, sa personnalité ou celle de son mari, etc. Les spectateurs ne savent pas ce qui a amené la protagoniste à ce moment de sa vie et dès lors, le motif de la faute des personnages n'est pas du tout abordée. Ce qui est avant tout mis en scène, c'est sa maltraitance ainsi que la peur qui en découle et qui la domine, et l'enjeu de cette pièce est de faire ressentir ses émotions par identification. La mise en scène de l'emprise a nécessairement rendu difficile le traitement psychologique des personnages, et le choix de porter l'attention avant tout sur le vécu de la victime a effacé celui du meurtrier.

Plus particulièrement, *Merveille*, après une simulation du meurtre de cette femme par son mari, représente la libération, la fuite de celle-ci ainsi que de son enfant. Par conséquent, au cours de l'histoire, ce personnage évolue, ce qui est une caractéristique que cette pièce partage avec le roman à suspense.

De plus, la femme est un personnage auquel les spectateurs s'identifient aisément : elle est représentée dans sa vie quotidienne et ses costumes sont modernes et intemporels.

Par conséquent, *Merveille* partage des caractéristiques avec le roman à suspense, toutefois ne répond pas à l'ensemble des codes que nous avons mentionnés au niveau structurel dans notre premier chapitre, ce qui s'explique par le choix thématique et dramaturgique de cette pièce de théâtre.

Néanmoins, il reste pertinent d'analyser la mise en scène de celle-ci comme exemple particulier de thriller au théâtre vu qu'elle est caractérisée comme tel. Nous soulignerons les liens que nous pouvons établir avec nos trois autres parties, tout en décrivant ce qui lui est propre, mais qui permet au thriller d'exister au théâtre.

4. Structure de la pièce : un compte à rebours de 24h en quelques séquences

- Un cadre temporel court et précis

Plus particulièrement, *Merveille* se déroule dans un cadre temporel très précis. En effet, cette pièce est divisée non pas en scènes, mais en moments : elle se déroule plus ou moins en vingt-quatre heures et chaque scène correspond à un moment précis de la journée qui est signifié dans le script¹¹⁴ par une heure précise :

1. Le prologue : vendredi, 08h47
2. La scène d'exposition : jeudi, 19h39
3. Le rangement : jeudi, 19h43
4. Les bagages : jeudi, 20h11
5. La poubelle : jeudi, 21h18
6. Bonne nuit : jeudi, 22h48
7. Mise au lit – protection en arme et en prière : jeudi 23h12
8. Elle ne dort pas : jeudi, 23h23
9. Angoisse nocturne : vendredi, 02h01
10. Elle essaye de rendormir l'enfant tandis que la fée arrive : vendredi, 04h17
11. Le départ/ la fuite : vendredi, 06h00
12. Vendredi, 08h47, plus 108 mois
13. Monologue de la femme

Cette structure particulière est favorable au suspense. En effet, nous avons vu dans le point sur les règles classiques de la tragédie, et notamment la règle de temps, qu'une histoire courte est favorable à la mise en place d'une tension narrative forte du suspense efficace.

Aussi, Jeanne Dandoy a donc délibérément découpé sa narration en choisissant les moments qu'elle désirait montrer. À l'image de ce que nous avons constaté avec les films

¹¹⁴ Nous pouvons citer la structure de cette pièce de théâtre grâce à notre stage actif en assistantat mise en scène lors duquel nous avons pu accéder au script de *Merveille* écrit par la metteuse en scène Jeanne Dandoy.

d'Alfred Hitchcock, l'ensemble de l'œuvre a donc un rythme défini, celui du suspense, puisqu'elle est composée en découpage d'éléments précis qui tendent vers le crime.

Au point de vue de la mise en scène, Jeanne Dandoy avait l'ambition d'insérer une horloge sur l'un des murs de la scénographie et, à l'aide d'un aimant, de faire tourner les aiguilles par la régie plateau pour que l'heure mentionnée dans le script soit visible sur scène. Elle aurait également aimé que celles-ci retournent en arrière lors du « reverse », c'est-à-dire lorsque tout rebobine au début jusqu'au moment précis où la protagoniste décide de partir. Malheureusement, ce projet n'a pas pu aboutir et le temps qui passe a dû être signifié différemment, avant tout par la création lumière, signifiant le jour et la nuit et marquant des moments de noir complet entre les scènes. Le temps qui passe n'était donc pas explicité mais suggéré. Dans notre chapitre sur le cinéma, nous avons abordé le choix de suggérer plutôt que de montrer, ce qui permet de renforcer les effets recherchés. Ce changement de plan a donc été favorable à la pièce.

- Un prologue, une scène d'exposition, des scènes en suspens et un monologue cathartique

Cette pièce débute sur une scène qui peut être considérée comme un prologue. En effet, celle-ci représente une femme couchée au sol et une pièce en désordre. Un drame a l'air de s'être produit. Une fée entre ensuite et, d'un coup de baguette magique, rebobine jusqu'au moment précis, la vieille, où elle a décidé de partir, point de départ de ce qui est relaté. De cette manière, la pièce met au courant du drame, ce qui est pareil avec la tragédie grecque qui débute toujours par un prologue. Les spectateurs sont, par conséquent, invités à anticiper cette scène initiale tout au long de la pièce.

Avant tout, cette dynamique prévient le spectateur que tout ce à quoi il va assister après tend vers cette scène de crime, ce qui est la définition du roman à suspense, genre que nous avons choisi d'avancer pour définir le thriller en littérature. Cette pièce de théâtre répond dès lors à cette définition.

De plus, la seconde scène est une scène d'exposition. Elle prévient également du danger puisqu'elle représente la situation qui engendrera celui-ci (à l'image de la scène initiale d'un roman à suspense qui met en place des éléments connotant le danger). En ce sens, elle participe à l'élaboration du suspense.

S'en suit une série de scènes dans lesquelles le suspense se développe jusqu'à la scène de l'agression par le mari de sa femme, explication de la scène initiale. L'action de *Merveille*

est tout orientée vers une catastrophe, vers un affrontement final qui est sans cesse approché ou retardé.

Plus particulièrement, dans ces scènes, les spectateurs observent la femme dans son environnement domestique en train de réaliser des actions quotidiennes, dans une urgence inexpliquée, et en prenant sans cesse en compte la présence/absence de son mari, ce qui met le spectateur sous tension. Par exemple, lors de l'une des scènes, elle met un jouet de son enfant dans un sac. Malheureusement, sans s'en rendre compte, celle-ci actionne un bouton qui le déclenche. Elle s'agite alors dans l'espoir de l'interrompre car cela risque d'énervier son mari qui, déjà, claque une porte. Tout le temps de cette scène, les spectateurs assistent à l'anxiété d'une femme qui craint qu'un événement banal cause l'énervement de son mari, ce qui suggère également la possible réalisation et représentation d'actes démesurés et violents de sa part. Autrement dit, par identification, les spectateurs craignent sans cesse que la scène première se déroule sous leurs yeux : ils sont en suspens, ils se demandent ce qui va arriver, et s'ils vont avoir l'explication du prologue.

Aussi, les spectateurs la voient également préparer son départ en cachette. Par conséquent, le spectateur en sait plus que la protagoniste : il est au courant de son meurtre ; mais également plus que le meurtrier : il sait qu'elle prépare son départ. Ces deux informations qui lui sont révélées renforcent le mécanisme du suspens, car il anticipe les conséquences de ces deux faits.

Malgré le crime produit, la fin de *Merveille* est heureuse : la fée prend la place de la protagoniste morte dans la scène de crime finale.

Après cela, Jeanne Dandoy a décidé, pour conclure sa pièce, de représenter, cinq mois plus tard, sa protagoniste et son enfant, épanouis, dans une communauté utopiste qui s'est construite à partir de codes moins « patriarco-centrés ».

Dans ce spectacle, il n'y a pas véritablement de renversement du bonheur au malheur, d'un monde avec quelques failles tournant au cauchemar : les spectateurs sont directement plongés dans le quotidien oppressé de cette femme et de cette mère, et n'en sortent qu'une fois celle-ci représentée dans cette communauté. En effet, avec *Merveille*, Jeanne Dandoy ne souhaitait pas mettre en scène le processus de destruction, ni son explication ou son analyse, mais plutôt représenter la libération, c'est pourquoi la dynamique est telle. Malgré tout, le motif de l'univers avec une faille est représentée grâce à un élément scénographique : côté

jardin, à côté de la porte de la pièce où la présence de l'homme est sans cesse suggérée, une fissure a été volontairement faite dans le mur.

Finalement, *Merveille* se termine sur un monologue de la protagoniste qui s'adresse directement aux spectateurs, à l'image des tragédies grecques qui se clôturent sur un dernier chant du chœur partageant une réflexion sur ce qui a été représenté et plus généralement, la vie humaine. Ce monologue est la première fois où elle prend la parole dans la pièce. Dans celui-ci, elle retrace son parcours et y fait preuve de résilience. Ce texte est avant tout un message d'espoir, un témoignage sur la reconstruction après la destruction : il amène à toujours croire en la résilience après l'enfer. Celui-ci met en avant la portée cathartique de *Merveille*.

Ci-dessous le monologue :

J'ai longtemps fui. Les pieds comme de la corne à force de marcher. Il n'y avait d'ombre assez vaste pour abriter mon enfant, mon chagrin et mon corps froissé.

Le monde semblait trop petit. Je n'avais ni colère ni rage. Juste un instinct de survie chevillé au corps. Tenir encore. Jusqu'à l'aube. Regarder le soleil se lever et espérer, encore, une nouvelle journée sans la peur. Une journée sans la rage propulsée contre soi. Un nouveau jour sans haine, sans lui, sans ses yeux noirs. Puis, le coeur a moins hoqueté. Les apnées ont cessé. Et l'air a retrouvé le chemin des poumons.

Il n'existe aucun remède à la terreur. Aucune échappatoire à l'emprise sinon retrouver des bouts de soi jetés çà et là. Un puzzle hagard. Une vie en miettes. Et puis des petites mains qui deviennent grandes. Des sourires, des éclats, des battements de cil dans le cou, des petits pieds froids blottis au creux des genoux, des tartes aux pommes ratées, des chansons éculées.

Je dirai mon histoire. Je la chanterai. À travers les murs, à travers les ans, à travers les nations et les peuples, à travers les visages et les mots, dans le silence des vivantes et des mortes. Je dirai. Et je serai encore soleil et bijoux et lumière et ombre sidérante et joie pure et silence audacieux et merveille¹¹⁵.

¹¹⁵ Nous pouvons citer ce monologue grâce à notre stage actif en assistantat mise en scène lors duquel nous avons pu accéder au script de *Merveille* écrit par la metteuse en scène Jeanne Dandoy.

5. Un théâtre sans paroles

*Ne pas exprimer par la parole ce qui trop souvent est tu, ce qui est au-delà des mots, ce qui porte atteinte à l'intégrité physique et psychologique, s'est très vite imposé aux prémices de l'écriture de cette pièce.*¹¹⁶

Par l'absence de mots, *Merveille* témoigne de la violence psychologique et de la manière dont elle bloque la victime, l'empêche de s'exprimer et de réagir.

Dans ce spectacle, l'actrice ne s'exprime qu'avec son corps et ses expressions faciales, seuls médiums qui communiquent au public le sentiment de malaise, d'angoisse et d'oppression qu'elle éprouve. Le jeu d'acteur repose donc sur la manière de se déplacer, de se tenir, de réagir avec expression.



117

Lorsque nous avons analysé *Psychose*, nous avons mis en avant la suggestion par la mise en image du non-verbal et des figures de la peur. *Merveille* utilise ses mêmes codes. Dans ce spectacle, l'actrice, Amandine Leval, joue le rôle d'une femme qui craint son mari : elle a peur qu'il lui fasse du mal à elle ou à son enfant, physiquement ou psychologiquement, mais aussi qu'il apprenne qu'elle prépare leur départ. L'ensemble de la pièce est piégé dans un sentiment d'oppression et de peur que le non-verbal tente de retranscrire. L'enjeu est que les spectateurs, par identification, s'immergent dans ce vécu et anticipent continuellement un affrontement physique entre cet homme et sa femme. Aussi, les expressions faciales de celle-

¹¹⁶ DANDROY Jeanne, *op.cit.*, p. 11.

¹¹⁷ AMIEL Hubert, photo du spectacle *Merveille* joué au Théâtre des Martyrs (2023), en ligne : <https://theatre-martyrs.be/spectacles/merveille-22-23/> (consulté le 15 août 2023).

ci transmettent ses émotions, avant tout celle de la peur, et permettent, par empathie, l'identification des spectateurs au personnage et à son vécu.

6. L'hors-champ pour signifier

Tout au long de cette pièce, le mari ne sera jamais représenté physiquement, pourtant sa présence sera omniprésente. Ce choix de mise en scène peut être mis en commun avec les dispositifs mis en place pour suggérer la présence-absence de la mère dans *Psychose*.

Dans notre analyse de *Psychose*, nous avons en effet parlé de la figure de l'ellipse et du fait qu'elle permet d'omettre des éléments dans une scène. Pour cela, nous avons mentionné l'importance de l'hors-champ, permettant d'introduire un lieu et des choses qui s'y déroulent sans le communiquer visuellement. Nous avons également analysé le cas du personnage de la mère qui existe à travers une voix-off, une ombre ou encore une fenêtre éclairée, autant de moyens qui suggèrent son existence sans réellement en donner une vision déterminée, ce qui permet d'instaurer une tension narrative, car le spectateur tente de combler l'indétermination grâce à son imagination.

Dans *Merveille*, l'homme n'existe que dans l'hors-champ, c'est-à-dire un espace suggéré mais qui n'est pas visible. La plupart des signes de sa présence sont d'ailleurs liés à une porte derrière laquelle celui-ci se trouverait. Plus particulièrement, ce sont donc des signes scénographiques (claquements de porte, vitre de la porte éclairée, etc.) et du bruitage suggérant son activité dans cette pièce (grommèlements, sons de jeux vidéo, notes de piano, etc.) qui le font exister. Ce choix de mise en scène vise à rendre compte de l'attention exacerbée que la femme porte à la domination que son mari impose par sa présence, mais aussi amène les spectateurs à, sans cesse, se rappeler et anticiper une possible insertion du danger sur scène.

Aussi, le jeu de l'actrice est rempli de moments où celle-ci regarde en direction de cette porte. Cela fait allusion aux raccords-regards dont nous avons parlé dans notre partie sur le cinéma. Par ses regards dirigés vers la porte, la protagoniste rappelle sans cesse la présence du danger. Notons toutefois que dans le cas de cette pièce de théâtre, les spectateurs voient la protagoniste regarder et assistent à sa réaction, mais jamais ils ne voient le danger de manière déterminée : ils voient la porte, et tout ce que leur imaginaire anticipe par rapport à ce qui se cache derrière. Le danger reste du côté de l'imaginaire : il est suggéré, mais ce sont les spectateurs qui combleront son indétermination avec l'imagination ; alors que le vécu du danger est corporellement figuré, ce à quoi les spectateurs s'identifient.



118

Aussi, la figure du mari étant traitée dans l'hors-champ, la violence n'est jamais réellement représentée. Dans notre partie sur le roman à suspense, nous avons vu que la violence était présente au début et à la fin, mais pas au cours de l'action, vu que celle-ci est suspendue. C'est le cas dans *Merveille*. En effet, dans la première scène, la violence est présente, mais flottante : les spectateurs sont face à un drame qui a déjà eu lieu. En revanche, tout au long de la pièce, la violence est sous-jacente : les spectateurs craignent son irruption dans le déroulement monotone de la vie quotidienne de cette protagoniste. Toutefois, lors de la scène finale, l'affrontement fatal est représenté, mais toujours pas le mari. En effet, Jeanne Dandoy a fait le choix de mettre en scène une agression où les actes du mari sont seulement signifiés par la scénographie, notamment une porte qui claque, un tabouret et une plante qui tombent, la mise en désordre d'un jouet de l'enfant. Elle a décidé de ne pas montrer les coups et les actes violents portés par le mari, mais de mettre en mouvement le corps agressé de la femme dans cette situation. Occulter les gestes de l'agresseur et ne mettre en mouvement que le décor et le corps de cette femme agressé met l'attention sur la manière dont elle vit cette situation. Du point de vue effectif, à travers ce choix de mise en scène, *Merveille* ne tombe donc pas dans le spectaculaire en prenant le parti de la suggestion, ce qui a un effet plus fort : en n'heurant pas le public, le spectateur imagine le pire.

Néanmoins, dans *Merveille*, Jeanne Dandoy a mis en scène l'horreur : elle a conçu une scène durant laquelle la protagoniste, en changeant les poubelles, se retrouve confrontée à un reflet d'elle-même ou celui du mari, à travers le sac poubelle. En effet, après avoir extrait

¹¹⁸ AMIEL Hubert, photo du spectacle *Merveille* joué au Théâtre des Martyrs (2023), en ligne : <https://theatre-martyrs.be/spectacles/merveille-22-23/> (consulté le 15 août 2023).

celui-ci de la poubelle, la protagoniste va derrière le plan de travail où l'attend un autre sac modelé en forme de corps humain. Elle échange le sac banal pris dans la poubelle par celui à la forme particulière et ce, en faisant semblant de la fermer. À ce moment, les spectateurs ne sont pas conscients de ce qui se joue derrière le plan de travail. Elle se dirige ensuite vers la porte d'entrée : elle quitte le plan de travail et parcourt l'avant-scène jusqu'à celle-ci en faisant glisser le sac poubelle par terre. Le public remarque ainsi sa forme étrange, elle pas encore. S'en suivra une série d'actions renforçant le sentiment d'étrangeté et d'horreur, notamment essayer de déplacer le sac devenu tout à coup aussi lourd qu'un vrai corps, mais aussi amener ce sac à avoir des allures humaines en le manipulant comme une marionnette. Cette scène se termine lorsqu'elle soulève le sac près de la porte. Un aimant, inconnu du public, attend alors de le réceptionner. L'horreur est à son comble : face à elle, pend au mur un sac à poubelle où elle y perçoit son reflet ou la silhouette de son mari (l'ambiguïté concernant la compréhension est voulu). Elle se munit alors d'un spray qu'elle vise sur ce sac à forme humaine, et tire dessus : il tombe en un coup, abattu, alors qu'en vérité l'aimant a simplement été enlevé. Cette scène est effrayante : elle est empreinte d'une atmosphère qui met mal à l'aise, d'un monde qui semble hostile et de l'irruption d'un être indéterminé, mi-humain mi-surnaturel qui inquiète. Sans tomber à nouveau dans du spectaculaire, Jeanne Dandoy insère l'effroi, suggère la folie et montre les pulsions meurtrières de sa protagoniste et dès lors, provoque des frissons chez le spectateur.



119

¹¹⁹ AMIEL Hubert, photo du spectacle *Merveille* joué au Théâtre des Martyrs (2023), en ligne : <https://theatre-martyrs.be/spectacles/merveille-22-23/> (consulté le 15 août 2023).

Par conséquent, Jeanne Dandoy suggère la violence et l'horreur, elle dépasse le spectaculaire au profit de la justesse du point de vue de la victime, et de ce que l'imagination du spectateur peut inventer de pire.

7. Une scénographie à effets spéciaux éclairée d'un clair-obscur

- Un décor réaliste, pour une identification inconfortable

Plus que réaliste, dans *Merveille*, la scénographie est construite sous forme d'un dispositif. En effet, sur scène, une cuisine et une chambre sont à la fois représentées. Pour cela, un système d'éléments mobiles a été réfléchi : le plan de travail sur roulettes pouvait être déplacé, de même pour le lit. Ainsi, une partie de la scénographie servait de base et devait être pensée avec des passages cachés permettant l'arrivée et la sortie d'éléments scénographiques. Cela a permis de mettre en scène la protagoniste dans son quotidien et ce, dans deux pièces différentes. Ces deux pièces sont tout ce qui a de plus banal et commun : la mise en place de ce décor réaliste renforce l'identification du spectateur puisque celui-ci ou celle-ci retrouve son quotidien (c'est d'ailleurs ce qui était avancé par Yves Reuter concernant l'univers du roman à suspense).

Ces pièces de vie, de premier abord, quotidiennes, propres, calmes et impeccables, dégagent en fait un sentiment d'inconfort, d'étrangeté, d'absence de vie puisque la monstruosité d'un quotidien y sera représentée.

- Lieu clos, mais ouvert

Cette pièce est un huis clos : la protagoniste est représentée dans un espace restreint et clos dans lequel elle ne semble pas libre. En effet, l'ensemble de la pièce, du début à la fin, se situe dans son lieu de vie, et avant tout, dans deux pièces de celui-ci : la cuisine et la chambre. Y sont aussi représentées, certaines portes qui suggèrent une salle de bain, la chambre de l'enfant, etc. En somme, cela est propice à la montée de la tension dramatique en resserrant l'action et les liens entre les personnages, ainsi qu'en concentrant l'attention et l'anticipation incertaine des spectateurs sur ce qui s'y passe.

Toutefois, à un moment, la protagoniste échange des SMS (visibles par projection) avec l'homme sur le fait d'aller chercher leur fille à la crèche le lendemain. Celui-ci la questionne sur qui s'y rend, et elle tient à ce que ça soit elle, ce qu'il accepte. La protagoniste n'est donc pas enfermée dans ce lieu, elle peut aller à l'extérieur. La présence d'une porte d'entrée dans

la scénographie, par laquelle la protagoniste s'enfuira d'ailleurs à la fin, rappelle également sa possible sortie de ce lieu.

Dès lors, bien que ce qui est représenté a toujours lieu dans les deux mêmes pièces, l'évocation de l'extérieur ouvre l'espace. Le rapport à l'extérieur est donc convoité et non pas totalement restreint, c'est ce que nous avons explicité dans notre point sur le roman à suspense : l'oscillation entre un monde ouvert où les déplacements sont possibles et pourtant, l'omniprésence d'un lieu clos et fermé permet une mise en tension importante.

Notons que le lieu final, c'est-à-dire celui représentant là où vit la communauté dans laquelle se trouvent la femme et son enfant quelques mois plus tard, contraste énormément avec la scénographie du reste de la pièce. En effet, celui-ci est extérieur, bohème, vivant et libre. Pour cela, elle a fait appel à des figurants qui improvisent sur scène. Symboliquement, il apparaît au public par une ouverture de la scénographie : la lourdeur est évacuée pour faire entrer la légèreté, ce qui est symbolisé par un dégagement des éléments scénographiques et/ou une nouvelle disposition de ceux-ci dans cet univers multiculturel, follement libre, joyeusement anticonformiste et proche de la nature. L'insertion de ce tableau allège fortement les émotions ressenties jusqu'ici, ce qui les renforce en même temps puisque le soulagement qu'il évoque ce contraste à la tension passée.

- La scénographie, un dispositif actif

Aussi, dans *Merveille*, la scénographie a été conçue en tenant compte de possibles insertions d'effets spéciaux dont les fonctions divergent par rapport aux scènes. Les effets spéciaux sont définis dans *Vocabulaire du cinéma* comme tel :

Autrefois appelés trucages, les effets spéciaux désignent tous les procédés permettant de produire une image irréaliste.¹²⁰

Premièrement, nous avons mentionné que dans la première scène se produit un retour en arrière, un « reverse ». Au-delà du travail corporel de l'actrice, des éléments présents sur scène devaient rendre compte du mouvement de retour en arrière. La régie plateau a eu recours à des fils de pêche transparents : un fil de pêche était accroché à l'élément (jeu de l'enfant, plante, tabouret, etc.), et grâce à un petit trou dans un mur de la scénographie, le fil transparent pouvait passer dans les coulisses arrière où la régie plateau tirait dessus au moment voulu, acte qui permettait à l'élément de le redresser. Ces scènes étaient de véritables

¹²⁰ JOURNOT Marie-Thérèse, *op. cit.*, p.43.

chorégraphies entre les actes de régie plateau et les déplacements de l'actrice sur scène pour rendre compte du retour en arrière. Ces effets spéciaux permettent un retour en arrière, scène centrale de l'élaboration du suspense de cette scène. En ce sens, tout ce qui a été mis en place dans le but de signifier la présence du mari ou de l'enfant sont également des effets spéciaux, ceux-ci provoquant de la peur et du suspense.

Secondement, les arrivées de la fée sur scène sont également empreintes d'effets spéciaux, Jeanne Dandoy voulant rendre cela magiquement inquiétant. Au départ, en plus d'une création lumière et son évoquant la féerie, ses arrivées devaient être marquées d'une explosion grâce à un pétard, mais cet acte a été oublié, étant trop dangereux car à risque d'incendie. En effet, sa réalisation devait avoir lieu trop proche du décor pour rendre compte de l'effet attendu. À la place, une machine à fumée a été utilisée. Par l'utilisation de ses techniques évoquant l'arrivée de quelque chose d'indéterminé sur scène, les spectateurs s'inquiètent.



121

Dans le même sens, la scène du sac poubelle dont nous avons déjà parlé a été conçue en réfléchissant à des effets spéciaux. Quoi de plus irréaliste qu'un sac poubelle à forme humaine ? Avant tout, le sac poubelle normal est échangé par un sac poubelle en forme de corps humain grâce à un trou situé en bas du mur caché par le plan de travail. Les spectateurs sont surpris par la subite forme du sac poubelle qui au départ était normal. Aussi, à la fin de la scène, celui-ci tient au mur grâce à un aimant qui permet également sa chute lorsque la protagoniste tire dessus avec son spray de nettoyage. Encore une fois, les éléments mis en

¹²¹ AMIEL Hubert, photo du spectacle *Merveille* joué au Théâtre des Martyrs (2023), en ligne : <https://theatre-martyrs.be/spectacles/merveille-22-23/> (consulté le 15 août 2023).

place par la régie plateau permettent l'inattendu d'une situation qui se déroule pourtant normalement. Finalement, en plus d'avoir conçu ce sac à forme humaine, grâce à un travail particulier sur le jeu de l'actrice, à un moment donné, une subite impression de lourdeur du sac est évoquée. Aussi, grâce à des techniques de marionnettiste, l'actrice manipule, sans que les spectateurs s'en rendent compte, le sac pour lui donner des allures humaines et ainsi évoquer un double ou un ennemi dangereux. Les effets spéciaux mis en place dans cette scène permettent de suggérer l'inquiétant, le danger, la peur.

Tout aussi, l'insertion d'un double de la protagoniste prenant sa place dans la scène finale est un effet spécial. En fait, ce double est le personnage de la fée, mais cela est difficilement discernable pour le spectateur. En effet, en plus d'avoir plus ou moins la même taille et la même corpulence que la protagoniste, dans cette scène, la fée porte en fait les mêmes vêtements que celle-ci. Dans le même sens, au début, tous deux effectuent les mêmes mouvements et ce, de dos, ce qui empêche le spectateur de les différencier par leurs visages. Jeanne Dandoy a volontairement eu recours à des moyens donnant l'impression au spectateur qu'il percevait tout à coup un double, à l'identique, qui apparaît et qui prend la place de la protagoniste.



122

Ainsi, grâce à l'insertion d'effets spéciaux, *Merveille* se compose de scènes irréalistes qui renforcent un sentiment d'étrangeté et dès lors, une tension narrative.

- La création lumière

La création lumière se focalise tout d'abord sur la volonté de rendre l'espace réaliste. Par exemple, dans la scène où elle tente de s'endormir, la chambre est seulement éclairée par

¹²² Photo personnelle prise durant les répétitions.

deux lampes de chevet. Aussi, des interrupteurs sont installés dans la scénographie et utilisés par la protagoniste. Dans le même sens, une fenêtre avec vue sur un immeuble est évoquée. La créatrice lumière a pensé à illuminer seulement certaines des fenêtres de celui-ci, ce qui donne l'illusion d'une vue de nuit très réaliste.

De plus, la lumière est un moyen de signifier l'invisible tel que la présence du mari ou de l'enfant et ce, grâce à une pièce éclairée (comme déjà dit, le décor a plusieurs portes donnant lieu à d'autres pièces auxquelles le spectateur n'a jamais véritablement accès). Dans le même sens, les tableaux avec la fée sont traités avec une lumière rose/mauve évoquant la féerie.

En outre, la mise en tension de *Merveille* a été renforcée par un travail particulier sur l'obscurité. Notons que la moitié de la pièce se passe pendant la nuit, ce qui nécessite un recours au noir évoquant cette période de la journée. Plus encore, la première scène est par exemple très sombre, ce qui permet de la rendre indéterminée par les spectateurs, ce qui renforce le suspense. Le même procédé est en jeu concernant la scène du sac poubelle. Finalement, l'ensemble des scènes sont éclairées avec des couleurs froides alors que la scène finale est caractérisée d'une lumière chaude.

En ce sens, la création lumière tend avant tout à rendre compte d'une atmosphère, plus que d'un jeu, avec l'obscurité comme nous l'avons signalé dans notre partie sur *Psychose*. En effet, dans *Psychose*, l'usage du flou ou d'un cadre envahi par des éléments obscurs rendait compte d'une vue particulière du danger en renforçant le suspense. Dans le cas de *Merveille*, obscurcir la scène renforce le sentiment d'inquiétude.

Par conséquent, la mise en lumière donne vie au décor : elle permet à la vie quotidienne de ce couple de paraître réelle et en plus, elle suggère une atmosphère avant tout troublante, ou parfois féérique.

8. Accélérer ou ralentir ?

Comme déjà dit, *Merveille* retrace le départ de la protagoniste de chez elle en moins de 24h et le temps qui s'écoule dans cette pièce est celui de sa vie courante : elle est mise en scène dans des moments de son quotidien : les spectateurs la voient repasser, ranger, faire sa vaisselle, se brosser les dents, etc.

Toutefois, nous avons déjà signalé que le traitement de la temporalité doit être spécifique dans le cas d'un thriller : bien que ce soit un récit réaliste, celui-ci doit avant tout rendre compte de la manière dont le temps est vécu du point de vue des émotions.

Prenons pour exemple le passage de l'insomnie de la protagoniste. À un moment du spectacle, la protagoniste n'arrive pas à s'endormir et rumine. En vue de rendre compte de cela, Jos Baker, le chorégraphe, a réfléchi à des positions à enchaîner. La scène débute sur la protagoniste s'endormant et un fade out lumière. S'ensuit une série de « boum boum » et à chacun de ceux-ci, la lumière se rallume sur elle, dans une position particulière, dans son lit, yeux ouverts, inquiète. Par après, la scène prendra de l'ampleur, l'enchaînement de positions précises suivra le tempo des « boum boum » en s'accéléralant. À ce moment, elle s'assied perpendiculaire au lit, puis se couche, puis se recouche dans la bonne direction du lit, puis va une fois sur son flanc droit, puis sur son flanc gauche, une série qu'elle recommencera plusieurs fois. Durant cet enchaînement, l'actrice est raide et enchaîne les pas rapidement. Autant dire que ça donne le tournis et fait monter l'angoisse car quand cela va-t-il s'arrêter ? Dans cette scène, le tempo des mouvements représente l'affolement qui petit à petit prend le contrôle de la protagoniste, autrement dit le rythme de la scène s'accorde au rythme de ce qui est vécu émotionnellement par celle-ci. Cette scène contraste avec l'écoulement normal, voire lent du temps de la vie quotidienne de la protagoniste.

Ainsi, à travers un travail mécanique des mouvements corporels mis en cohésion avec une bande-son soulignant les gestes ainsi que des fade out et fade in lumière précis, Jeanne Dandoy a manipulé le rythme de ce qui est représenté, en l'accéléralant, ce qui est favorable à la création de suspense. C'est également ce que nous avons constaté dans *Psychose*, c'est-à-dire une manière particulière de filmer les mouvements et les gestes, le tout appuyé d'une bande-son.

9. Un spectacle musicalement angoissant

Dans ce spectacle, l'univers sonore est essentiel. Tout d'abord, celui-ci permet de faire exister l'hors-champs et dès lors, les personnages qui ne sont pas présents physiquement sur scène, mais il est aussi l'écho des sentiments de la protagoniste et permet ainsi un renforcement de leur suggestion. Cela est à l'image de ce que nous avons vu dans notre partie sur le thriller au cinéma : Jeanne Dandoy a nécessairement eu recours à des bandes-son dans le but de produire les mêmes effets et c'est ce que nous allons décrire ci-dessous.

En effet, nous avons déjà mentionné que la présence du mari est suggérée dans l'hors-champs. Afin de faire croire réellement en sa présence, introduire du bruitage tel que sa voix, ses grommèlements, ou des sons produits par son activité dans la pièce (jeu vidéo, déplacement d'objets, ouverture ou fermeture de porte, pas, etc) permet de le faire exister sur scène. Aussi, cette présence suggérée derrière la porte entraîne le pressentiment que celui-ci peut sortir à tout moment, ce qui engendre un danger imminent, et ainsi, du suspense.

De même, le bébé, durant la majeure partie de la pièce, est présent de manière sonore, en plus d'être parfois présent sous-forme de poupée dont on cache le visage dans les bras de sa mère. En effet, les spectateurs perçoivent sa respiration, sa voix, ses pleurs éventuels lors d'un réveil, une boîte à musique, ou encore ses micro-mouvements. Sa présence renforce le sentiment de peur car l'homme peut être dangereux pour sa femme, mais également son enfant. De plus, ses éventuels pleurs incontrôlables renforcent l'anticipation incertaine d'un éventuel acte démesuré de la part du mari.

Ainsi, cette pièce est empreinte de sons intradiégétiques qui permettent d'évoquer la présence d'un bébé et d'une présence masculine, mais aussi, les spectateurs pourront percevoir le bruit naturel de certains objets (rangement de vaisselle, lessive, etc.), permettant une représentation réaliste de ce quotidien. Néanmoins, ces sons du quotidien doivent rendre compte de l'oppression de la protagoniste, ils seront dès lors pris en compte dans son jeu d'actrice en ce sens.

D'ailleurs, cette pièce de théâtre est également caractérisée par des bandes-son extradiégétiques qui font écho aux émotions de la femme, à son univers intérieur. Au fur et à mesure de la pièce, celles-ci prendront de plus en plus de place en vue de faire monter la tension. Le son est un médium idéal pour témoigner de cela, d'autant plus que la pièce ne comporte aucune parole avant le monologue final. Si les mots sont inexistant, le moindre son fait sens et doit être mis en valeur.

La bande-son de la scène d'exposition est un passage assez marquant pour exemplifier ce point d'analyse. Dans celle-ci, la protagoniste repasse alors que son mari joue du piano. Celui-ci joue des gammes et tombe souvent sur des notes fausses, ce qui l'énerve. Les notes jouées prennent alors toute la place, et la protagoniste, tout comme le spectateur, sont suspendus à celles-ci ainsi qu'à l'humeur du mari en découlant, une mise en scène reflétant bien la mise en tension, la peur que la situation dérape vers un énervement total et disproportionné.

10. Le personnage de la fée

- La fée chanteuse, un chœur antique ?

Les scènes de cette pièce de théâtre sont ponctuées par deux interventions chantées d'une fée. Lors de celles-ci, elle commente l'action à l'aide de chansons des années 80 réarrangées.

La première intervention se situe entre le prologue et la scène d'exposition. Dans celle-ci, la fée récite les paroles de *Enjoy The Silence* de Depeche Mode en signant des gestes qui évoquent celles-ci. Plus particulièrement, la scène est d'abord dans le noir complet tout le temps du premier couplet, et ensuite, au début du refrain, apparaît la fée. Celle-ci est alors vaguement illuminée par une couleur mauve, toujours encerclée d'un noir complet. La musique est lourde, inquiétante et la manière de chanter est grave. À travers cet interlude musical, la gravité de la situation est soulignée. À un moment donné, la fée continue de chanter et de signer, mais c'est comme si on ne l'entendait plus. La musique prend le dessus et vise à renforcer un sentiment de peur et d'inconfort, tout comme le jeu de la fée qui effectue ses gestes avec plus de sévérité. Cette chanson illustre le vécu de la protagoniste auquel les spectateurs vont assister ensuite. Ci-dessous, le début de la chanson traduite en français¹²³ :

Les mots comme violence

Brisent le silence

Viennent s'écraser

Dans mon petit monde

Douloureux pour moi

Ils me transpercent

Ne peux-tu pas comprendre

Oh, ma petite fille

Tout ce que j'ai toujours voulu

Tout ce dont j'ai toujours eu besoin

Se trouve ici, dans mes bras

La seconde apparition de ce personnage a lieu pendant la nuit : la fée apparaît dans un rêve de la protagoniste, juste avant la scène de son départ. Dans celle-ci, elle chante *Tainted Love* de Soft Cell et invite la protagoniste à danser avec elle. Cette intervention est joyeuse :

¹²³ Traduction libre.

c'est un hymne à sa fuite, à sa libération. Une nouvelle fois, les paroles sont particulièrement en coïncidence avec ce qui est représenté sur scène. Voici le début de la chanson¹²⁴ :

*Des fois j'ai l'impression que je dois
M'enfuir, que je dois
M'échapper
De la souffrance que tu as introduite dans mon cœur
L'amour que nous partageons
Ne semble mener nulle part
J'ai perdu mes lumières
Je me tourne et me retourne
Je ne dors pas de la nuit*

Ces interventions font penser à celles du chœur antique. En plus d'être chantée et mise en musique, elles ont la même fonction, c'est-à-dire commenter l'action.

- Insertion d'une fin fantastique

Le personnage de la fée joue un rôle important dans cette pièce de théâtre : elle change le cours de l'histoire. Pour rappel, *Merveille* débute sur une scène de dispute de couple ayant viré au cauchemar : la femme est morte par terre. D'un coup de baguette de magie, une fée rebobine plus ou moins une demi-journée avant le drame pour que le spectateur assiste à l'enchaînement conduisant à celui-ci. Toutefois, le drame ne se déroulera finalement pas comme prévu : la fée prend en fait la place de la femme dans la scène finale, ce qui lui permet de s'enfuir.

Lorsque nous avons évoqué l'insertion d'éléments fantastiques dans un thriller, nous avons avant tout expliqué que ceux-ci renforçaient le sentiment d'inconfort, de peur et d'indétermination. Dans ce spectacle, l'insertion de la fée n'a pas cet objectif. Au contraire, elle est bienveillante, elle allège la réalité trop dure, et elle apporte de l'espoir en changeant la fin tragique en une fin heureuse. Ce personnage est un symbole : c'est le signe d'une éclaircie possible sur le chemin tortueux ; c'est un personnage de lumière qui surgit de la nuit et des cauchemars.

De plus, nous avons abordé le fait que l'insertion d'un élément fantastique peut évoquer une possible explication surnaturelle à une réalité trop horrible, inhumaine, ce qui est notamment le cas dans les tragédies grecques qui montraient que la démesure des êtres-

¹²⁴ Traduction libre.

humains étaient dues aux mauvaises volontés des dieux. Dans *Merveille*, la narration s'oppose au réalisme et s'insurge contre la mort : Jeanne Dandoy décide de sauver l'héroïne en péril grâce à une bonne fée. L'insertion de l'élément fantastique n'amène donc pas une explication surnaturelle, mais va plus loin : c'est une solution face à la réalité.

Plus particulièrement, l'issue du roman à suspense, bien que caractérisée par un basculement du bonheur au malheur, peut être heureuse ou malheureuse en fonction de la résolution de l'affrontement final. En effet, l'enjeu final est avant tout de relater un retour à l'harmonie, notamment en montrant des personnages qui ont évolué, résolu des problèmes psychiques. La fin peut d'ailleurs être sentimentale.

Dans le cas de *Merveille*, une fin malheureuse est mise en scène, et ensuite, elle est transformée en une fin heureuse grâce à l'insertion du personnage de la fée. C'est seulement, par ce biais, que la protagoniste retrouve l'harmonie.

- Une fin idyllique ?

À travers la mise en scène d'une fin fantastique (insertion de la bonne fée quand il n'y a plus d'espoir) et idyllique (mettre en scène la protagoniste et son enfant dans une communauté bienveillante et utopique), Jeanne Dandoy propose à ses spectateurs d'envisager une nouvelle manière de concevoir nos sociétés, en déconstruisant ses codes patriarcaux dont le drame, mis en scène dans *Merveille*, est une dérive.

En ce sens, la fin de *Merveille* ne répond plus aux codes du thriller. En effet, certes, elle représente la protagoniste et son enfant en harmonie, mais cette pièce quitte la réalité en introduisant une fin imaginaire et rêvée.

11. *Merveille*, un témoignage cathartique

En conclusion, *Merveille* est une pièce de théâtre qui met en scène une victime qui s'en sort. En ce sens, elle répond à la conception du thriller que nous avons mentionnée puisqu'elle met en scène les plus ou moins vingt-quatre heures qui précèdent le crime de celle-ci par son mari. Ainsi, cette pièce tend vers un crime.

Aussi, elle représente le vécu de cette femme, les spectateurs s'identifiant donc à une victime dans un quotidien oppressé.

Toutefois, l'aspect psychologique est minoré puisque *Merveille* n'a pas pour ambition d'expliquer ou d'analyser cette situation. En effet, elle témoigne, elle rend compte de la

maltraitance dont cette femme est victime. En ce sens, elle s'éloigne de la définition du thriller que nous avons établie.

Aussi, son message est celui de la survie, de l'espoir et de la résilience, puisqu'à la fin, le cours de l'histoire tragique est modifié grâce au personnage de la fée. Certes, nous avons signalé que la fin d'un roman à suspense pouvait être heureux, voire sentimental. Toutefois, dans ce cas, la fin est idyllique, rêvée, puisque cette femme et son enfant sont représentés dans une communauté imaginaire. La pièce se termine sur une fin rêvée au lieu de rester dans la réalité, ce qui l'écarte des codes du thriller. Dans le même sens, l'insertion de l'élément fantastique allège le quotidien monstrueux au lieu de le renforcer.

En outre, notre analyse a avant tout reposé sur la mise en avant des choix de mise en scène, de mise en jeu et de scénographie qui permettent la mise en tension de *Merveille*. Nous avons mentionné la gestion de l'écoulement du temps de la pièce, la figuration corporelle de la peur et de l'oppression, la suggestion de la violence traitée de manière sous-jacente ou de son irruption, la mise en scène renforcée d'une mise en lumière et en musique de l'inquiétant dans un décor quotidien et réaliste, notamment par le recours à des effets spéciaux. Ces différents procédés ont permis de provoquer du suspense tout au long de la pièce, c'est-à-dire une anticipation liée d'incertitude du meurtre de cette protagoniste, première image mise en scène.

En conclusion, *Merveille* est une pièce de théâtre qui a l'ambition de provoquer des sensations fortes chez le spectateur, notamment celles de la peur, de la pitié ou de l'excitation dans le but de témoigner du quotidien oppressé d'un ou d'une partenaire victime de la maltraitance. Plus encore, elle décide de porter un message d'espoir et de survie, notamment évoqué dans un monologue final qui apporte une visée cathartique à ce spectacle.

Conclusion

L'objectif de cette recherche était de s'interroger sur l'existence du thriller en tant que genre théâtral.

Dans une première partie, nous avons dû définir la notion de thriller. Nous nous sommes confrontées à des difficultés, puisque peu de ressources théorisaient celle-ci, que ce soit en littérature ou au cinéma, et plus encore, aucune n'abordait ce genre concernant l'art dramatique. En effet, nous nous sommes très vite rendu compte que le thriller est une notion aux contours flous, parfois abordé comme un genre autonome, parfois assimilé à d'autres genres (le policier, l'horreur ou le fantastique).

Dans un premier temps, au cours de notre recherche en littérature, nous nous sommes aperçues que le thriller est en fait une variante du roman policier, et plus spécifiquement, du roman à suspense. En partant de ce postulat, nous avons pu avancer que le thriller est un récit réaliste qui se caractérise avant tout par une action qui tend vers un crime dont la résolution n'est pas obligatoire. Par conséquent, tout au long de la lecture d'un tel récit, le lecteur va anticiper, de manière incertaine, la fin de celui-ci qui est, tantôt rapprochée, tantôt éloignée, en fonction de divers procédés littéraires. Le thriller se définit donc par une mise en tension de l'action grâce à du suspense, ce qui provoque comme effets, au moment de la réception, de la peur, et, en même temps, de l'enthousiasme.

Aussi, le thriller s'inspire du roman d'épouvante quant à son univers, et du fantastique concernant son suspense inconfortable, dans le but de renforcer l'effet de peur qu'il vise. C'est en ce sens que ces genres sont souvent rapprochés.

En outre, dans un roman à suspense, l'empathie du lecteur envers les personnages est fortement sollicitée, et notamment envers la victime puisque le lecteur est sans cesse amené à s'identifier à son vécu de la situation, ce qui renforce nécessairement les effets de peur et d'enthousiasme produits par le récit. Au niveau littéraire, de nombreux procédés renforcent cette identification, notamment la constitution de personnages non manichéens et un travail approfondi de leurs psychologies, tout comme une hiérarchisation du savoir structurant les liens qu'entretiennent les personnages entre eux ainsi que le lecteur avec ceux-ci.

Notre recherche portant sur le domaine de la littérature nous a donc permis de dégager deux grands mécanismes du thriller ainsi que leurs effets : le suspense, provoquant la peur et

l'enthousiasme, et l'identification avant tout à une victime sollicitant une empathie renforçant les deux premiers ressentis cités.

Dans un deuxième temps de notre recherche, nous nous sommes intéressés au cinéma pour relever les outils de mise en scène permettant de provoquer la peur, l'enthousiasme et l'empathie. Le cinéma étant un art visuel, la mise en tension se construit nécessairement en fonction de ce qui est vu et non vu, autrement dit par le biais d'une manipulation de la perception du danger par le spectateur. D'ailleurs, les cinéastes oscillent souvent entre une perception innocente de la situation (le point subjectif de la victime) et une perception consciente du danger (le point de vue objectif de la caméra). Nous avons notamment remarqué que suggérer le danger plus que le montrer, ellipser une scène dangereuse ou des informations sur le danger grâce à l'hors-champs et à l'obscurité, ou encore rendre compliqué sa perception par de l'indétermination, favorisent le suspense. Nous avons également souligné l'importance de la bande-son dans la création de la tension narrative.

Au contraire, la monstration facilite l'identification. En effet, voir les réactions (notamment de peur) de la victime, entraîne, par empathie, ces mêmes ressentis chez le spectateur. Rendre compte corporellement de la manière dont une situation est vécue émotionnellement, notamment filmer les actions en fonction d'une temporalité subjective, confronte le spectateur au point de vue de la personne en danger et dès lors, s'identifie à partir de ce prisme.

Nous trouvons intéressant de remarquer que les procédés littéraires que nous avons signalés en littérature (comme le rappel incessant du savoir, la mise en place de fausses pistes, etc.) sont en fait également repris au cinéma.

Le troisième temps de notre recherche a consisté à nous centrer sur la tragédie et plus particulièrement, la tragédie grecque, définie selon Aristote¹²⁵, et à tenter d'y retrouver les composantes du thriller. Malgré un contexte spatiotemporel différent – pour la tragédie grecque : l'antiquité et la cité dans le cas d'un récit mythologique ; pour le roman à suspense : le monde contemporain d'une personne commune – nous avons constaté des mécanismes similaires quant à la structure de l'action. En effet, en plus de provoquer les mêmes émotions (pitié et crainte), l'action de la tragédie grecque s'agence en fonction d'un nœud et d'un dénouement : elle est tout orientée vers une catastrophe caractérisée par un meurtre qui sera commis ou non. La mise en tension a avant tout lieu grâce à des oracles prévenant sans cesse

¹²⁵ ARISTOTE, *op. cit.*

de la catastrophe de manière indéterminée, ce qui entraîne une anticipation de celle-ci, de la part du spectateur, dans chacun des gestes du héros, nécessairement victime de sa destinée.

De plus, bien que les personnages soient plus caractérisés par leurs actions que leurs psychologies, les tragédies grecques traitent des passions humaines et donc, des sentiments : cet aspect psychologique est par conséquent nécessairement abordé, pour que la démesure des personnages soient compréhensibles et non pas juste perçue comme une folie.

Cette comparaison nous a permis de relier les mécanismes qui structurent la tragédie grecque avec ceux du thriller, de relever leurs similitudes et ainsi, de légitimer l'existence du genre théâtral thriller en le rapprochant d'un genre reconnu dans l'histoire du théâtre occidental.

Aborder le cas du thriller en art dramatique, en plus de le lier à la tragédie grecque légitimée justement par la catharsis, nous a obligé à questionner si ce genre pouvait rendre compte de cet effet cathartique final. Étant donné qu'il provoque les mêmes émotions (pitié et crainte) que la tragédie grecque via la même structure d'action, penser qu'un thriller peut provoquer une possible catharsis est tout à fait envisageable (à la seule condition que celui-ci ne soit pas trop spectaculaire).

Nous avons finalement choisi d'illustrer la partie théorique par la pièce *Merveille* dans laquelle Jeanne Dandoy met en scène un thriller. Nous avons donc analysé ces choix de mise en scène, sa mise en application des procédés propres à ce genre dans le cas d'une pièce de théâtre. En plus de représenter un exemple, l'analyse de ce cas particulier, nous a permis de légitimer à nouveau l'existence du thriller en tant que genre théâtral.

À l'issue ce travail, nous ne pouvons qu'encourager le recours à la dénomination thriller pour caractériser les spectacles répondant aux codes que nous avons mentionnés tout au long de notre recherche.

Bibliographie

• Ouvrages et articles théoriques

BARONI Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007.

BOILEAU-NARCEJAC, *Le roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 1994.

BOZZETTO Roger, *Territoires des fantastiques : des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998

DECHÊNE Antoine et DELVILLE Michel, *Le thriller métaphysique d'Edgar Allan Poe à nos jours*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2006.

DECOBERT Lydie, *La corde musicale d'Alfred Hitchcock*, Paris, L'Harmattan, 2015.

DUBOIS Philippe, "Glacé d'effroi : les figures de la peur, ou les passions de l'expression à la représentations », *La peur, Traverse*, n°25, juin 1982, pp.146-147.

DUFAYS Jean-Louis, Lisse Michel, Meurée Christophe, *Théorie de la littérature : une introduction*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2009.

DUFOUR Éric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

DUFOUR Éric et JULLIER Laurent, *Analyse d'une oeuvre : Fenêtre sur cour (Rear window) : Alfred Hitchcock, 1954*, Paris, Vrin, 2019.

FIX Florence, *La violence au théâtre : Shakespeare, Corneille, Sarah Kane, Botho Strauss*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2010.

GLINOER Anthony, *La littérature frénétique*, Paris, Presses Universitaire de France, 2009.

HAMUS-VALLÉE Réjane et RENOARD Caroline, *Les effets spéciaux au cinéma : 120 ans de créations en France et dans le monde*, Malakoff, Armand Colin, 2018.

HARPER Ralph, *The world of the thriller*, Baltimore, Johns Hopkins University press, 1974.

JOURNOT Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2006.

LAFOND Frank, *Jacques Tourneur, les figures de la peur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

LITS Marc, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Céfal, 1999.

MARIMBERT Jean-Jacques (sous la dir. de), *Analyse d'une oeuvre : La mort aux trousses, Alfred Hitchcock, 1959*, Paris, Vrin, 2008

MARTI Marc et PÉLISSIER Nicolas, *Tension narrative et storytelling : en attendant la fin*, Paris, L'Harmattan, 2013.

MARTINEAU Anne, *Présence du fantastique dans les tragédies de Sénèque : aspects génériques, esthétiques et sémantiques*, Bordeaux, Ausonius, 2022.

NARCEJAC Thomas, *Esthétique du roman policier*, Paris, Le Portulan, 1947.

NARCEJAC Thomas, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël-Gonthier, 1975.

NARCEJAC Thomas, *Une littérature problème*, Narcejac

NAVARRÉ Octave, *Le théâtre grec : l'édifice, l'organisation matérielle, les représentations*, Paris, Payot, 1925.

PALMER Jerry, *Thrillers: genesis and structure of a popular genre*, Londres, Edward Arnold, 1978.

REUTER Yves, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, 2007.

SIPIÈRE Dominique, MENEGALDO Gilles, *Les récits policiers au cinéma*, Poitiers, Presses Universitaires de Rennes, 1999.

VIALA Alain, *Histoire du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017.

• **Ouvrages et articles théoriques en ligne**

ARISTOTE, *Poétique*, traduit du latin par Charles BATTEUX, Paris, Jules Delalain et Fils, en ligne :

http://psyaanalyse.com/pdf/ARISTOTE_POETIQUE_D_ARISTOTE_BNF_CH_BATTEUX_1874_57_Pages_1_9_Mo.pdf (consulté le 8 août 2023).

DE BOLLA Peter, « L'expérience esthétique », dans *Esthétique et recyclages culturels : Explorations de la culture contemporaine*, 2004, pp. 163-178, en ligne : <https://books.openedition.org/uop/2239?lang=fr#ftn1> (consulté le 10 août 2023).

GOUVARD Jean-Michel, « La Poétique d'Aristote », dans *L'analyse de la poésie*, 2001, pp. 5-20, en ligne : <https://www.cairn.info/l-analyse-de-la-poesie--9782130520672-page-5.htm> (consulté le 8 août 2023).

TCHERKASSOF Anna, *Approche psychologique*, Grenoble, 2014, en ligne : https://www.lipcc2s.fr/wp-content/uploads/Approche-Psychologique_Tcherkassof_2014-09-10.pdf (consulté le 10 août 2023).

NAUGRETTE Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2016, en ligne : <https://www.cairn.info/l-esthetique-theatrale--9782200614188.htm> (consulté le 8 août 2023).

ROMILLY Jacqueline, « La prévision et la surprise dans la tragédie grecque », dans *Le théâtre grec antique : la tragédie*, 1998, pp. 1-9, en ligne : https://www.persee.fr/doc/keryl_1275-6229_1998_act_8_1_975 (consulté le 8 août 2023).

ROSPARS Jean-Paul, « THRILLER », disponible sur le site de l'encyclopédie Encyclopædia Universalis, en ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/thriller/> (consulté le 8 août 2023).

SHUSTERMAN Richard, « L'expérience esthétique : de l'analyse à l'éros », dans *Nouvelle revue d'esthétique*, volume 2, n° 24, 2019, pp. 111-128, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2019-2-page-111.htm> (page consultée le 10 août 2023).

VAN DINE S. S., *Les 20 règles du roman policier*, Québec français, 2006, en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2006-n141-qf1180056/50235ac.pdf> (consulté le 9 août 2023).

- **Cours, Mémoires et Thèses de doctorat**

BRISSET Tifenn, *Le cinéma d'Alfred Hitchcock : une œuvre du devenir-humain*, thèse de doctorat au sein du Laboratoire Philosophie, Langages et Cognition, sous la direction de Philippe SALTEL, Université de Grenoble, 2012.

CHABROL Yann, *Définition du thriller contemporain : enjeux esthétiques et narratifs du frisson*, mémoire de master en cinéma et audiovisuel, Université Paris-Sorbonne, 2016.

GAUTHIER Diane, *Au-delà du paradoxe du suspense : le rôle du renversement sémantique dans le plaisir de la lecture et de la spectature*, mémoire de master en études littéraires, Université de Montréal, 2018.

HUSTINX Clara, *Pour une tension narrative ludique. Analyse de Djinn, La Maison de rendez-vous et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, mémoire de master en langues et lettres françaises et romanes, Université de Liège, 2019.

LAMARRE Francis, *La tension narrative au cinéma : articulations et mécanismes du suspense*, mémoire de master en histoire de l'art et d'études cinématographique, Université de Montréal, 2012.

LEMAIRE Véronique, *Étude théorique de la scénographie*, Faculté de philosophie, arts et lettres, Université de Louvain-la-Neuve, 2022-2023.

- **DVD**

HITCHCOCK Alfred, *Psycho*, États-Unis, Shamley Productions, 1960 [DVD].

HITCHCOCK Alfred, *Rear Window*, États-Unis, Alfred J. Hitchcock Productions, 1954 [DVD].

HITCHCOCK Alfred, *The Birds*, États-Unis, Universal Pictures, 1963 [DVD].

- **Représentations théâtrales**

Je te promets, mis en scène par Matthieu DONCK et Jasmina DOUIEB, 2022, Production Entre Chiens et Loups, vu à l'Atelier Théâtre Jean Vilar à Louvain-la-Neuve (2023).

Merveille, mis en scène par Jeanne Dandoy, Production SERIALLILITH, vu au Théâtre des Martyrs à Bruxelles (2023).

Triptych: The missing door, The lost room and The hidden floor, mis en scène par Gabriela CARRIZO et Franck CHARTIER, 2020, Production Peeping Tom, vu à l'Aula Magna à Louvain-la-Neuve (2023).

- **Dossiers annexes de spectacle**

DANDOY Jeanne, *Merveille : Demande d'aide à la création*, Bruxelles, octobre 2021.

Le Vilar, *Je te promets : Outils pédagogiques*, Louvain-la-Neuve, 2022, en ligne : https://levilar.be/IMG/pdf/dp_je_te_promets.pdf (consulté le 8 août 2023).

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial