



**HAL**  
open science

# Définition du thriller contemporain : enjeux esthétiques et narratifs du frisson

Yann Chabrol

► **To cite this version:**

Yann Chabrol. Définition du thriller contemporain : enjeux esthétiques et narratifs du frisson. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01438582

**HAL Id: dumas-01438582**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01438582>**

Submitted on 17 Jan 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris I Panthéon Sorbonne,  
UFR d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art  
Master 2 cinéma & audiovisuel : esthétique, analyse & création.

Yann Chabrol

# Définition du *thriller*

## contemporain :

Enjeux esthétiques et narratifs du frisson.

Directeur de recherche : M. José Moure.

Date de dépôt : Août 2016.

## Sommaire

Introduction.....	6
Problème de définition du thriller.....	7
Jean-Loup Bourget et l'étude du Mélodrame.....	10
Définition générique à travers ses codes et son horizon d'attente.....	10
Méthodologie et Délimitation du corpus.....	12
Annonce de plan.....	14
I. Modalités du frisson.....	15
1. Le suspense comme facteur de frisson.....	15
2. La gestion des informations comme facteur de frisson.....	17
A. Couple vu/invisible.....	17
B. Gestion cognitive du suspense.....	19
3. La silhouette comme facteur du frisson.....	20
A. L'utilisation de la silhouette pour l'émergence du frisson.....	20
B. La silhouette et la création d'une présence-absence.....	21
4. La présence-absence comme figure angoissante.....	22
A. La présence-absence et le couple vu/invisible.....	22
B. La présence-absence et l'importance du hors-champ.....	24
5. Le point de vue subjectif et la création d'un « regardeur invisible ».....	25
A. Ocularisation interne primaire (avec trace du regardeur).....	25
A. 1. L'ocularisation interne primaire et la suggestion d'un regardeur invisible.....	25
A. 2. Vérification.....	27
B. Ocularisation interne secondaire (sans trace du regardeur).....	28
B. 1. L'ocularisation interne secondaire et le frisson.....	28
B. 2. Proportionnalité frisson / gestion cognitive liée au suspense.....	29
6. Menace invisible, Menace de l'invisible.....	30
A. L'Invisible comme source de danger et de frisson.....	31
B. L'émergence de la paranoïa : ubiquité du danger.....	32
C. Le thriller et l'Image-cristal.....	34
D. Redélimitation du corpus.....	35
II. De l'infiltration du germe à la contamination.....	38
1. Première étape : la ségrégation, un espace filmique binaire.....	38
A. Un espace dangereux et un espace confortable. ....	38

B. Vérification de la thèse.....	39
C. Origine de cette dichotomie.....	41
2. Seconde étape : Manifestation, Porosité et Rupture de la frontière.....	42
A. Manifestation d'une frontière.....	42
B. Porosité et Infiltration.....	47
B. 1. Démonstration.....	47
B. 2. Explication terminologique.....	52
B. 3. Vérification.....	53
C. Rupture et contamination.....	55
C. 1. Conséquence de la rupture : contamination du milieu confortable.....	55
C. 2. Psychose : Précurseur.....	56
C. 3. Le germe et le milieu.....	57
D. Omniprésence du mal : Indistinction et homogénéité des milieux.....	57
D. 1. Libération de la menace et ubiquité du danger.....	57
D. 2. Seven : Cas remarquable.....	58
3. Troisième étape : Émergence de la paranoïa.....	60
A. Cristallisation : Relecture des images en fonction d'une potentialité du danger.....	60
A. 1. L'émergence de la paranoïa.....	60
A. 2. Récapitulatif : Contamination, Menace invisible, Paranoïa et production du frisson.....	61
B. Un enjeu narratif : L'éradication de la menace.....	62
III. Ontologie du mal.....	65
1. Personnification de l'espace.....	65
A. Un espace labyrinthique.....	65
2. Un espace braconnier.....	68
2. La représentation du mal.....	70
A. L'incarnation du mal.....	71
A. 1. La norme et la déviance.....	71
A. 2. Les attributs du mal.....	71
A. 3. L'incarnation du mal.....	72
B. Éclairage cosmique de l'espace.....	73
B. 1. Dramatisation de la lumière.....	73
B. 2. Perception d'une lutte mystique à travers la lumière.....	74
B. 3. Polysémie du surcadre permis par l'éclat lumineux.....	76
C. Ontologie du mal : Un mal cosmique.....	78
C. 1. Possession par une force maléfique.....	78

C. 2. Influence animale, sur-humaine et par extension diabolique.....	79
3. Explication lexicale.....	80
4. Le Mal cosmique dans La Nuit du chasseur.....	81
Conclusion.....	84
Qu'est ce que le thriller contemporain ?.....	84
Vers une définition diachronique du thriller.....	86
Bibliographie.....	87
Sondages listant les « meilleurs thrillers » : .....	91
Corpus final / Noyau du thriller.....	92

« The thriller stresses *sensations* more than sensitivity.  
It is a sensationnal form. [...] It also  
links the thriller to such popular amusements as the carnival,  
fun house, Ferris wheel, merry-go-round, and roller coaster. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> « Le *thriller* convoque plus la sensation que l'émotion. Il s'agit d'une forme sensationnel. Cela lie le *thriller* à des divertissements populaires tels que le carnaval, la maison hanté, la grande roue, le carrousel et les montagnes russes » : Traduction de l'auteur.  
Martin Rubin, *Thrillers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 6.

## Introduction.

Pour cataloguer des films - américains -, différents critères sont disponibles. Le classement s'opère toujours en fonction d'une ressemblance entre les œuvres et peut se faire de plusieurs manières :

- Selon le cinéaste et son style personnel : Alfred Hitchcock et John Ford sont deux cinéastes ayant été admirés par la Nouvelle Vague française pour leur « touche » unique, originale et intime.
- Selon le studio de production et son atmosphère propre : Durant la décennie 1930, la Warner se spécialisa dans les films à caractères sociaux en produisant *The Public Enemy*<sup>2</sup> *Little Caesar*<sup>3</sup>, ou encore *I Am a fugitive from a Chain Gang*<sup>4</sup>. De la même manière, la Universal, studio moins important, se spécialisa dans les films de monstres avec *Frankenstein*<sup>5</sup>, *Dracula*<sup>6</sup> ou *The Invisible Man*<sup>7</sup>. Ce type de confinement entraîne une récurrence de traits observables appelés « codes ».
- Selon le genre dans lequel le film s'inscrit.

*En rapportant un film à un genre, nous donnons donc à ce film une identité, plus vaste que celle de ses déterminations singulières. Nous lui attribuons une identité générique.*<sup>8</sup>

Attribuer un genre à un film revient à lui reconnaître certains traits communs avec d'autres œuvres. Une identité commune est présente : une identité archi-textuelle générique.

Si l'usage des genres est simple et presque instinctif, la définition de cette identité est, en revanche, beaucoup plus compliqué.

Ainsi comme l'explique Jean-Loup Bourget<sup>9</sup> :

*La définition du western paraît la plus aisée qui soit. Elle est pourtant, comme celle d'autres genres, problématique. Des puristes l'ont voulue si précise, si restrictive, qu'ils souhaiteraient exclure du genre des œuvres dont l'action se*

---

2 *L'ennemi public* (William A. Wellman, 1931).

3 *Le Petit César* (Mervyn LeRoy, 1931).

4 *Je suis un évadé* (Mervyn LeRoy, 1932).

5 James Whale, 1931.

6 Tod Browning, 1931.

7 *L'Homme-Invisible* (James Whale, 1933).

8 Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Collin, 2008, p. 7.

9 Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Armand Collin, 2005, p. 39.

déroule en dehors du territoire actuel des Etats-Unis (par exemple, *The Wild Bunch* de Sam Peckinpah, situé au Mexique) ou en dehors d'une période historique étroitement circonscrite, de la fin de la guerre de Sécession à la disparition de la frontière (1895-1890).

Suzanne Liandrat-Guigues explique qu'un genre aussi identifiable que le western pose des problèmes de définition :

*Tout le monde sait, ou croit savoir, de façon certaine ce qu'est le genre western au cinéma.*<sup>10</sup>

La difficulté à définir le western provient de « l'aspect illimité » du nombre de films pouvant s'inscrire dans le genre western. L'impossibilité à délimiter un corpus proscrit la possibilité à dresser une définition. Cela n'est pas unique au western, mais concerne tous les genres, y compris le *thriller*.

#### Problème de définition du *thriller*.

Pour le seul genre du *thriller*, il est impossible d'obtenir une définition précise. Jean-Loup Bourget l'assimile au 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.*<sup>11</sup>

Pourtant, dans *Hollywood, la norme et la marge*, ce même auteur distingue *thriller* et Film Noir. Non seulement, il identifie le *thriller* comme étant un genre autonome mais il discerne un sous-genre :

*Par le biais de Hitchcock, une autre question se pose, celle de la frontière –*

---

10 Suzanne Liandrat-Guigues, « Le Western », « Panorama des genres au cinéma », in *CineAction* n°68, Corlet-Télérama, 1993, p.18.

11 Op. cité, *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, p. 258.



*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. On estimera que le pur thriller hitchcockien se caractérise par une construction implacable et un resserrement de huis clos théâtral.<sup>12</sup>*

Puis, toujours dans le même ouvrage, il insiste sur les similitudes qui existe entre le *thriller* et plusieurs autres genres :

*On s'achemine, de multiples 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 ... Il est, à mon sens, vain de s'efforcer de les tracer avec rigueur.<sup>13</sup>*

Le *thriller* est un genre aux contours flous. A première vue, il semble impossible de le définir autrement que par son étymologie. Dérivé du verbe anglais « To thrill », qui signifie « Faire frissonner », le *thriller* se caractérise par son affect.

Si les contours avec les genres adjacents sont si incertains, c'est parce que le *thriller* ne repose pas sur des codes singuliers mais sur une sensation. C'est non seulement le cœur du problème mais c'est également la raison pour laquelle le *thriller* semble impossible à définir.

*Virtually all narrative films could be considered thrilling to some degree, because they contain suspense and action and a sense of departure from the routine world into a realm that is more marvelous and exciting. At a certain hazy point, however, they become thrilling enough to be considered thrillers. The thriller is by nature an imprecise concept, loosely and at times arbitrarily applied [...] The thriller often involves an excess of certain qualities and feelings beyond the necessity of the narrative : too much atmosphere, action, suspense – too much, that is, in terms of what is strictly necessary to tell the story – so that these thrilling elements, to a certain extent, become an end in themselves. Important to the concept of thriller is not just an excess of feeling but the question of which feelings are emphasized. The thriller works primarily to evoke such feelings as suspense, fright, mystery, exhilaration, excitement, speed, movement. In other words, it emphasizes visceral, gut-level feelings rather than more sensitive,*

---

12 Op. cité, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Armand Collin, p. 71.

13 Ibidem, p. 83.

*cerebral, or emotionally heavy feelings, such as tragedy, pathos pity, love, nostalgia.*<sup>14</sup>.

Cette définition première du *thriller* pose problème. Si ce genre est reconnaissable à l'affect produit, alors l'ensemble de la production cinématographique – depuis la naissance du cinéma jusqu'à nos jours - peut potentiellement y être inclus. Tout film utilisant du suspense ou de l'action crée du frisson, et, par conséquent, serait un *thriller*. L'étendue du corpus empêche une définition précise du genre. En accueillant tous les films, le genre se définit par le trait commun le plus large qui soit : le frisson.

Cette difficulté permet de dresser une analogie entre le *thriller* et la comédie – tout film provoquant le rire est-il une comédie ? - ou le film d'action. La simplicité du critère engendre une impasse dans la tentative de définition du genre.

De la même manière que le frisson définit le *thriller*, l'action est essentiel au film d'action.

*Se demander si l'action est spécifique à un genre, pour ce qui est de la production américaine, c'est comme se demander si la couleur ou la lumière peuvent l'être aussi en tant que telles [...] Pourtant, au début des années quatre-vingt, s'imposent des films dans lesquels on serait tenté de dire qu'il n'y a que de l'action. Ou dont le principe repose en tout cas sur une action qui n'est pas le moyen de parvenir à un but, mais apparaît, plus ou moins explicitement, comme le but lui-même*<sup>15</sup>.

Si, tout comme le film d'action, le *thriller* semble être une modalité de narration que les films adoptent à leurs grès, la faute revient à la délimitation du corpus.

---

14 « Potentiellement tous les films narratifs peuvent être considérés comme frissonnant à un certain niveau, dans la mesure où ils contiennent du suspense, de l'action et une dérogation d'un monde monotone vers un domaine bien plus merveilleux et excitant. A un moment imprécis, ils deviennent suffisamment frissonnants pour pouvoir être considérés comme des *thrillers*. Le *thriller* est naturellement un concept imprécis, flou et parfois appliqué de manière arbitraire [...] Le *thriller* implique souvent un excès de certaines caractéristiques sensationnelles au-delà de toute nécessité narrative : surplus d'atmosphère, d'action, de suspense – surplus par rapport au strict nécessaire pour raconter l'histoire – à tel point que ces éléments frissonnants, à une certaine ampleur, deviennent une fin en soi. Ce qui est important dans le concept de *thriller*, ce n'est pas simplement cet excès de sensation mais également quelles sensations sont amplifiées. Le *thriller* fonctionne essentiellement pour provoquer des sensations telles que le suspense, l'effroi, le mystère, l'euphorie, l'excitation, la vitesse et le mouvement. En d'autres termes, il amplifie des sensations viscérales et organiques plutôt que des passions plus délicates, intellectuelles et émotionnellement complexe telles que le tragique, le pathos, la pitié, l'amour ou la nostalgie » : Traduction de l'auteur.

Martin Rubin, *Thrillers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 5.

15 Vincent Amiel, Pascal Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 26.

Nul ne peut douter que le frisson ne soit pas à l'origine du *thriller* : il en est la racine lexicale. Cet affect est l'élément spécifique au *thriller* : il fonde le genre. Seulement, voilà le cœur du problème : le frisson en tant qu'affect est omniprésent dans la production cinématographique et impossible à étudier spécifiquement dans le *thriller*. Cela démontre l'insuffisance de ce seul critère définitoire qu'est le frisson, et la nécessité d'approcher cette question sous un nouvel angle.

Cependant, même si le frisson en tant que critère définitoire est insuffisant, il demeure incontournable.

Désormais, la question est simple : Comment définir le *thriller* – et plus généralement n'importe quel genre ?

#### Jean-Loup Bourget et l'étude du Mélodrame.

Lorsque Jean-Loup Bourget étudie le mélodrame<sup>16</sup>, il en extrait un certain nombre de « clichés ». Ces topos visuels sont variés. Que ce soit la manière dont le visage des femmes est filmé, la récurrence d'une même position (celle d'une femme devant une fenêtre), la gestuelle, ou la descente d'un escalier, Bourget prélève des codes cinématographiques et les utilise pour définir le genre. Il dresse une définition descriptive, décrivant le fonctionnement du genre, et non pas une définition normative, dressant une liste de critères incontournables pour l'appartenance au genre.

Par cette méthode, Jean-Loup Bourget n'exclut aucun film de son corpus. Il se contente d'avoir recours à l'iconographie que le public se fait du mélodrame. Il trouve dans les films les codes les plus importants : ceux qui définissent ce genre dans l'imaginaire collectif. Il utilise ses images ou situations qui viennent à l'esprit en pensant au mélodrame.

#### Définition générique à travers ses codes et son horizon d'attente.

Comme l'indique Suzanne Liandrat-Guigues, un genre se caractérise par ses codes :

*Aussitôt posée, la question fait naître des listes de situations et d'actions (attaque de la diligence, vol du bétail, lent convoi de pionniers ...). Viennent à l'esprit des objets [...], des gestes ou des postures [...] des images de corps et de costumes [...] alliées à des décors. Un tel catalogue frappe par l'aspect illimité qu'il peut revêtir et pour autant de telles énumérations ne semblent pas pouvoir faire un*

---

16 Jean-Loup Bourget, *Le mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, 1985.

*inventaire exact des items appartenant au genre. Si la liste correspond à un mode de compréhension ou de perception du genre, cette visée tourne très vite à la caricature (imitant pour l'essentiel le fonctionnement même du dispositif économique et technique de Hollywood où scénarios, acteurs, musiques, rôles étaient catalogués).*<sup>17</sup>

La définition du western passe par l'expérience spectatorielle du genre. Les codes, les situations et les images récurrentes poussent le spectateur à se construire une représentation archétypale du genre. Paradoxalement, malgré l'accès à cette liste de « clichés », le spectateur se trouve incapable de le définir.

« Chaque genre requiert donc un ensemble de codes cinématographiques qui lui est particulier. »<sup>18</sup>.

Voilà qui est clair : chaque genre se définit par un certain nombre d'« obligatoire et d'interdit : certains éléments doivent y figurer pour qu'il soit reconnu comme tel, d'autres doivent en être absents sous peine de violation de la loi du genre »<sup>19</sup>.

L'instauration de ces codes est le fruit d'une répétition qui « est indissociable du genre [et] qui cherche à créer chez le spectateur un système d'attente par le retour de personnages, de scènes, de situations ... »<sup>20</sup>.

« Ainsi se constituent des stéréotypes »<sup>21</sup> qui sont à la fois des points de passages obligés et attendus par le spectateur et des repères pour la reconnaissance et la définition du genre.

Ces codes forment un horizon d'attente pour le spectateur. Comme l'explique Raphaëlle Moine :

*Ces indicateurs, qui déterminent des attentes génériques en exemplifiant des conventions solides du genre, ne sont pas seulement disséminés dans le texte du film. Ils banalisent en effet aussi, avant même le visionnement la communication du film.*<sup>22</sup>

Ces indicateurs génériques peuvent être de plusieurs types :

---

17 Suzanne Liandrat-Guigues, Idem, p.18.

18 Marc Vernet, « Genre » in *Lectures du film*, Paris, Editions Albatros, Collection Ca/Cinema, 1980, p. 112.

19 Jacqueline Nacache, *Le film hollywoodien classique*, Paris, Armand Collin Cinema, Coll. 128, 1995, p. 15.

20 Jean-Louis Leutrat, *L'alliance brisée : le Western des années 1920*, Lyon, Institut Lumière, Presse Universitaire de Lyon, 1985, p. 228.

21 Suzanne Liandrat-Guigues, Idem, p. 20.

22 Raphaëlle Moine, Idem, p. 85.

*Ces codes propres au genre sont à la fois distincts des codes cinématographiques généraux (valables pour tous les films) et ajoutés à eux dans la mesure où les codes cinématographiques généraux sont également présents dans un film de genre. Il y a par exemple un code particulier de l'éclairage pour le film policier classique, qui produit un contraste très fort entre les zones éclairées et celles qui le sont moins, et un morcellement de l'espace qu'on ne peut plus dès lors appréhender d'un seul coup d'œil (ce qui augmente le suspense), [...] Il y a un emploi du travelling rapide et de la caméra montée sur grue qui est spécifique du western, de même que l'usage de la Dolly marque pour longtemps la comédie musicale américaine. Il en va de même pour le cadrage, le montage ou l'utilisation de la couleur.<sup>23</sup>*

Si l'éclairage du film noir est spécifique au cinéma, le détective privé ne l'est pas. Présent dans la littérature des romans « Hard Boiled » ayant inspiré le genre du Film Noir, ce type de personnage est un code non-cinématographique.

Cependant, c'est l'ensemble de ces codes - cinématographiques et non-cinématographiques – qui définissent un genre.

C'est donc à travers la somme de ces codes issus de l'horizon d'attente qu'il faut chercher à définir le thriller, mais comment les isoler ?

#### Méthodologie et Délimitation du corpus.

L'étude de cet horizon d'attente permet de discerner les codes majeurs, les critères imposés, les points de passage définitoires du genre. Ceux-ci ne sont pas apparus instantanément.

Chaque fois, dans un premier temps, un film propose une ré-interprétation des codes existants. Ensuite, le public joue le rôle de sélectionneur. Soit il ne retient pas ces propositions, et le film ne sera pas considéré comme étant « fondateur » du genre. Soit les spectateurs élisent l'œuvre comme majeur. Par imitation successive de cette formule, le film aura « révolutionné » le genre.

Pour résumé, un film propose des codes. Le public l'apprécie. Les producteurs l'imitent. L'iconographie du genre est bouleversée par ce film.

Pour comprendre ce qu'est le *thriller*, il faut discerner les œuvres étant à l'origine de l'Idée que le public se fait du genre. Lister les films fondateurs du *thriller* permet d'étudier les codes

---

23 Ibidem..

les plus importants et d'identifier son horizon d'attente.

Dans un premier temps, il faut donc délimiter le corpus. Pour cela, un recours à la sociologie est nécessaire.

Internet est un outil démocratique formidable. Le nombre de sites répertoriant les « meilleurs *thrillers* » est précieux : chacun peut exprimer son opinion et le résultat équivaut à un sondage de la conscience collective.

Ces « meilleurs thrillers » sont les films ayant eu le plus d'impact sur l'imaginaire collectifs. Ils sont les films ayant le plus d'influence sur ce que le public attend d'un *thriller* : ils sont à la base de l'horizon d'attente. Ces films constituent le noyau du genre : ils sont à l'origine de l'idée que le public se fait du *thriller*.

En utilisant sept sites<sup>24</sup>, et en recoupant ces listes, des films récurrents émergent.

1. *The Silence of the lambs / Le silence des agneaux* (Jonathan Demme, 1990).
2. *Seven* (David Fincher, 1995).
3. *Usual Suspects* (Bryan Singer, 1995).
4. *Inception* (Christopher Nolan, 2010).
5. *Jaws / Les dents de la mer* (Steven Spielberg, 1976).
6. *No Country For Old Man* (Joel & Ethan Coen, 2007).
7. *Prisoners* (Denis Villeneuve, 2013).
8. *Zodiac* (David Fincher, 2007).
9. *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960).
10. *The Night of the Hunter / La Nuit du chasseur* (Charles Laughton, 1955).

Il s'agit d'un corpus original que l'étude, en fonction des conclusions successives, retravaillera.

Cette liste de films contient sept films sur dix produit après le début de la décennie 1990. Par conséquent, cette liste, dressée par un public contemporain, attire l'attention sur l'horizon d'attente du *thriller* contemporain.

Tous les problèmes sont résolus. En s'appliquant sur la forme contemporaine du *thriller*, en dressant un examen synchronique du genre, une étude du *thriller* est possible. Le corpus

24 American Film Institute : <http://www.afi.com/100years/thrills.aspx>

Good Movie List : <http://goodmovieslist.com/best-movies/best-thriller-movies.html>

IMDB : <http://www.imdb.com/search/title?>

[at=0&genres=thriller&num\\_votes=100,&sort=num\\_votes&title\\_type=feature](http://www.imdb.com/search/title?at=0&genres=thriller&num_votes=100,&sort=num_votes&title_type=feature)

Allocine : <http://www.allocine.fr/film/meilleurs/genre-13023/>

Hiconsumption : <http://hiconsumption.com/2014/09/the-25-best-thrillers-suspense-movies-of-all-time/>

Film4 : <http://www.film4.com/special-features/top-lists/top-30-thrillers>

Sens Critique : [http://www.senscritique.com/top/resultats/Les\\_meilleurs\\_thrillers/432710](http://www.senscritique.com/top/resultats/Les_meilleurs_thrillers/432710)

délimité n'admettant que peu de films, la généralisation extrême qui posait précédemment problème est contournée. Le chercheur doit tenter d'aboutir à une définition valable pour un instant précis. La définition du *thriller* ne sera valide que pour la période étudiée et ne devra pas être généralisée historiquement.

Si *Psychose*, *Les Dents de la mer* et *La Nuit du chasseur*, produits plusieurs décennies avant 1990, sont présents dans cette liste, c'est qu'ils sont importants pour le public contemporain et ont eu une influence sur l'identité du thriller contemporain. Cette hypothèse sera à vérifier au cours de l'étude.

#### Annonce de plan.

Définir le *thriller* exige d'en extraire l'ensemble de ses caractéristiques biologiques, la somme de ses clichés, de ses topos, de ses points de passages attendus, de ces « obligations ». La méthode utilisée par Jean-Loup Bourget pour le *Mélodrame hollywoodien* permettra la mise en lumière des enjeux du *thriller* à travers l'étude du frisson : il ne s'agira pas d'une définition normative (qui émet des règles stricts) mais d'une définition descriptive.

En effet, même si le seul frisson est insuffisant pour définir le *thriller*, il constitue sa spécificité et son identité.

Le spectateur s'attend et exige de frissonner devant un *thriller*.

Par conséquent, toute la recherche doit partir de cet affect. En étudiant les modalités de création, de production et les enjeux à la fois esthétiques et narratifs du frisson, toutes les spécificités du *thriller* pourront être mises en évidence.

Il s'agira de la première partie de l'étude, qui, en suivant le fil des singularités génériques, conduira à une définition du *thriller* contemporain.

## I. Modalités du frisson.

Puisque le *thriller* puise son origine dans le verbe anglais « To thrill » - dont la traduction française serait « frémir » ou « faire frissonner » -, alors, indéniablement, le frisson en est un ingrédient essentiel et primordial.

Ce genre se définit par l'affect produit sur le spectateur. Le spectateur « s'attend » et exige de frémir.

Définir ce qu'est le frisson permet de préciser ce qu'est le *thriller*. Comment les images provoquent le frisson ? Quel(s) outil(s) esthétique(s) est/sont utilisé(s) pour faire émerger cet affect ?

Ayant pour objectif de définir les modalités et les caractéristiques du frisson, ce fragment de l'étude va dresser une liste des traits récurrents dans la production de l'affect. En partant de la seule réelle certitude – le *thriller* contient du frisson -, une spécificité générique pourra être dégagée.

### 1. Le suspense comme facteur de frisson.

Le frisson est un « tremblement involontaire, plus ou moins généralisé, des muscles »<sup>25</sup>. Mais, dans ce cas précis, le sens figuré - synonyme de « faire peur »<sup>26</sup> - est plus adapté : il s'agit d'un tremblement involontaire dû à la peur.

Mais il existe plusieurs techniques capables de provoquer la peur : le suspense et la surprise.

Ce sont des notions que le réalisateur britannique Alfred Hitchcock s'est plu à conceptualiser lors de son entretien avec François Truffaut.

*La différence entre le suspense et la surprise est très simple. Nous sommes en train de parler, il y a peut-être une bombe sous cette table et notre conversation est très ordinaire, il ne se passe rien de spécial, et tout d'un coup, boum, explosion. Le public est surpris, mais avant qu'il ne l'ait été, on lui a montré une scène absolument ordinaire, dénuée d'intérêt. Maintenant, examinons le suspense. La bombe est sous la table et le public le sait, probablement parce qu'il a vu l'anarchiste la déposer. Le public sait que la bombe explosera à une heure et il*

---

25 Dictionnaire Larousse, en ligne : <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/frisson/35324?q=frisson#35291>>, consulté le 06 Avril 2016 à 23h45.

26 Ibidem.



*sait qu'il est une heure moins le quart - il y a une horloge dans le décor ; la même conversation anodine devient tout à coup très intéressante parce que le public participe à la scène (...). Dans le premier cas, on a offert au public quinze secondes de surprise au moment de l'explosion. Dans le deuxième cas, nous lui offrons quinze minutes de suspense<sup>27</sup>.*

Si la surprise attaque brutalement le spectateur en provoquant le choc, le suspense entretient une angoisse. D'un côté le spectateur est pris au dépourvu, de l'autre, il est inclus dans la démarche pour faire émerger l'anxiété.

Surprise et suspense différent. Mais pour les distinguer et savoir lequel est à rattacher au frisson, l'étude d'une séquence violente issue de *No contry for old man* est utile.

Alors que se déroule un dialogue entre deux personnages, l'un des deux tire et abat l'autre. Si la même image revient de manière récurrente au cours de la séquence, aucun indice ne laisse deviner l'issue fatale. aucun plan ne va préparer ou mettre en tension le coup de feu. Par conséquent, lorsque sans préavis le coup de feu est tiré, le spectateur est surpris et tétanisé. Ici, le choc et la surprise provoquent l'effroi.

Frappant par la violence soudaine et inattendue, les images provoquent un choc affectif. La surprise semble provoquer le choc et ne pas être facteur de frisson.

Un autre fragment de *No country for old man* est intéressant. Alors que le personnage ressent le danger approcher, il éteint la lumière et se plonge dans l'obscurité. La caméra reste à l'intérieur de la chambre et le filmage ne révèle qu'un seul côté de la porte. Le personnage – et les spectateurs – ignore ce qui se passe dans le couloir.



Photogramme 01 : Mise en fonctionnement du suspense par la silhouette en contre-jour.

Le photogramme 01 est inséré dans le flux filmique. Insistant sur la présence dans le couloir en mettant en exergue la découpe d'une silhouette dans l'éclat de la lumière, cette

<sup>27</sup> François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Gallimard, 2003, page 51.

image souligne la question : le danger va-t-il frapper ?

Le fragment dure cent-vingt secondes. Pourtant, son contenu narratif est quasi nul : le personnage perçoit la menace, éteint la lumière, prend son fusil et attend. A cet instant, le film ne contient que du suspense.

La tension et le suspense s'emparent du fragment pour créer une sensation angoissante. Cette séquence est construite autour d'un questionnement laissé en suspens.

Cette technique permet de faire trembler le public dans la durée. Le suspense est facteur de frisson et se trouve être caractéristique du *thriller*. Le frisson est une sensation angoissante alliant peur et doute et engendrée par le suspense. L'expérience collective identifiant le thriller comme un « film à suspense »<sup>28</sup> vérifie cette conclusion.

Si le suspense est exploité dramatiquement pour faire sentir une menace, l'angoisse et le frisson émergent. Par conséquent, le frisson est proportionnel au suspense.

\*

Puisque le suspense a autant d'importance dans la production du frisson, il n'est pas étonnant de trouver *Psychose* dans la liste contemporains des « meilleurs thrillers » : l'esthétique hitchcockienne est au fondement de la forme actuelle du thriller. Comme le précise Michel Ciment<sup>29</sup> : « Ou plutôt comme si elle [l'œuvre d'Alfred Hitchcock] avait créé un genre, celui du film à suspense. Plus qu'aucun autre cinéaste, Hitchcock entretient un rapport étroit avec le spectateur qu'il entend transformer en un voyeur avide de suspense ». Cela explique l'influence et l'importance que le cinéaste britannique a eu sur les générations ultérieures.

Ces remarques sont très importantes : le suspense est une technique narrative visant à mettre le danger en attente pour amplifier le tremblement et l'affect produit sur le spectateur. Ainsi, tout naturellement, le suspense accorde une place primordiale à l'imagination.

## 2. La gestion des informations comme facteur de frisson.

### A. Couple vu/invisible.

La différence majeure entre le choc et le frisson réside dans le suspense : nécessaire pour le frisson, inadapté pour le choc. A partir de la citation ci-dessus d'Alfred Hitchcock, il semble

---

28 « Genre utilisant le suspense ou la tension narrative pour provoquer chez le lecteur ou le spectateur une excitation ou une appréhension et le tenir en haleine jusqu'au dénouement de l'intrigue » : Encyclopédie Wikipédia en ligne, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Suspense>, consulté le 09 Août 2016 à 06h21..

29 Michel Ciment, *Le crime à l'écran : une histoire de l'Amérique*, Paris, Gallimard, 1992, p. 94.

évident que le suspense repose sur la gestion des informations. Ce n'est qu'à partir du moment où le spectateur est averti de la présence d'une bombe que le suspense émerge.

Si le jeu cognitif est important pour la production du suspense, et que l'éclosion du frisson dépend de la présence du suspense, alors ce jeu cognitif doit être tout aussi important pour l'éclosion du frisson.

Une séquence de *Zodiac* permet d'envisager une réponse. Alors que le personnage pénètre dans une cave, le frisson provient de l'ambiance du lieu. Le photogramme 02 procure une impression désagréable dû à la multiplicité des éléments angoissants.



Photogramme 02 : Le frisson provient de l'ambiance du lieu.

La noirceur de l'image est importante. C'est sans doute le facteur principal du frisson. L'obscurité du décors plonge la majeure partie de l'espace dans l'inconnu. L'éclat lumineux ne permet de connaître qu'un infime fragment de l'espace : la majeure partie reste inconnu.

Le personnage au premier plan est éclairé par une source zénithale. Non seulement la direction des lumières est inhabituelle mais l'intensité provoque un clair-obscur qui souligne l'obscurité.

Que ce soit par les craquements sonores venus du haut ou le bruit du vent dans les conduits d'aération, ces sons incessants et auxquels on ne peut attribuer de source géographique précise sont responsables de la tension dramatique. Ils introduisent une menace qui se cache dans l'obscurité.

Tous ces éléments laissent à penser et supposent la présence d'un danger. Ils en soulignent l'éventualité. Le personnage est sous le joug d'une menace incertaine, indicible, et informulable.

Par conséquent, la sensation ressentie est produite par la somme d'éléments suggestifs qui créent l'atmosphère du lieu : l'obscurité devient angoissant.

Le frisson repose sur un jeu autour des couples vu/invisible et connu/inconnu.

Face à cette ambiguïté, comme dans l'exemple donné par Alfred Hitchcock à propos du suspense, c'est l'imagination du spectateur qui donne à la séquence sa tonalité particulière.

#### B. Gestion cognitive du suspense.

Un des clichés visuels du *thriller* est un faisceau lumineux parcourant une obscurité totale et révélant les éléments présents au fur et à mesure.

Illustrant parfaitement ce topos, issus de *Prisoners*, les photogrammes 03 et 04 montrent une image obscure et sombre. Une grande partie du cadre ne contient qu'un étalage uniforme de noir. Toute lumière en est absente. Mais le plan ne contient pas uniquement de l'obscurité.

Un faisceau lumineux, créé par une lampe torche, « ouvre » l'image. Le contenu du décor est révélé. Cette divulgation apporte une réponse à la question lancinante : « Que contient et que cache l'obscurité ? » et provoque une tension au sein du couple vu/invisible.



Photogramme 03 et 04 : Le surcadrage du faisceau lumineux comme facteur de suspense.



D'un côté, l'obscurité est totale. Chaque recoin est potentiellement porteur de danger. Source d'inconnu, elle engendre une menace potentielle et angoissante et une peur irrationnelle.

D'un autre côté, le faisceau lumineux permet d'éclairer un fragment de l'obscurité. En fonctionnant ainsi, il révèle une partie du contenu de l'obscurité. Cette divulgation est

soulageante : l'obscurité n'y cache aucun danger. La menace est partiellement désarmée.

Alliant subtilement danger potentiel et désarmement partiel, le surcadrage fonctionne par le retrait de certains éléments de l'image. Ces fragments sont comblés par l'imagination.

Ce manque est mis en valeur par le faisceau lumineux.

### 3. La silhouette comme facteur du frisson.

#### A. L'utilisation de la silhouette pour l'émergence du frisson.

Au cours de l'incipit de *No country for old man*, le frisson passe également par les modalités de la silhouette.



Photogramme 05, 06 et 07 : Le couple vu/invisible et l'utilisation de la silhouette permettent l'émergence du danger.

La séquence est construite en deux temps.

En premier lieu, l'espace s'organise autour de deux pôles. D'un côté, il y a ce personnage blond, situé au centre du cadre, parfaitement éclairé et foyer de l'attention. De l'autre côté, il y a ce personnage brun, relégué dans le fond de l'image, exilé dans la zone floue de la profondeur de champ, insignifiant et rabaissé : il n'est qu'une silhouette anodine.

Puis, l'espace séparant les deux individus se réduit. La menace est réelle. C'est alors que le frisson émerge. Le couple vu/invisible est au cœur du photogramme 06. Le personnage blond ignore l'arrivée du second personnage. L'information n'est pas partagée. Le suspense surgit et l'angoisse émerge.

Le recours à cette silhouette est source de doute, de frisson et de suspense, à condition qu'elle soit porteuse de danger.

B. La silhouette et la création d'une présence-absence.

La gestion des informations est un jeu particulièrement apprécié par Alfred Hitchcock. *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960) n'échappe pas à cette règle.

Comme le montre le photogramme 08, une femme est filmée à la fenêtre. Aucune information la concernant n'est révélée. Son identité reste inconnue. Ses traits physiques restent inconnus. L'imprécision de ses traits transforme l'individu en une silhouette.

Éclairée en contre-jour, cette silhouette est à la fois – physiquement - présente dans l'image et absente. Elle n'apparaît que grâce à un jeu de lumière. Elle est semblable à un spectre.

Il s'agit d'une présence-absence.



Photogramme 08 : La silhouette est une présence fantomatique.

L'une des images les plus fortes de *Psychose* est la séquence de la douche. Juste avant le choc du meurtre et la simulation des coups par un montage rapide et haché, Hitchcock utilise le suspense pour accentuer la tension.



Photogramme 09 : La silhouette est une menace.

Comme le montre le photogramme 09, il introduit un personnage dont les traits sont opacifiés par le rideau de douche. L'opacification des traits d'un individu pour le transformer en silhouette permet à l'imagination d'intégrer la séquence. La figure perd la précision de ses traits et devient une ombre dont seule la forme est identifiable.

Le spectateur ignore son identité ou les raisons de sa venue. L'angoisse émerge. La musique accentue la tension. La silhouette devient une présence-absence dangereuse et inquiétante. Elle devient menaçante.

La silhouette est située dans un entre-deux. N'appartenant ni au champ, ni au hors-champ, présente dans le cadre de l'image mais rendue fantomatique et indistincte par l'utilisation de divers techniques (le contre-jour, la profondeur de champ ou l'utilisation d'un objet opacifiant les traits), l'individu devient une ombre ou une figure qui se dérobe, planant telle une « épée de Damoclès ».

#### 4. La présence-absence comme figure angoissante.

##### A. La présence-absence et le couple vu/invisible.

De nombreux films du corpus poussent cette caractéristique plus loin. Il suffit d'étudier la séquence de la découverte de la maison dans *Psychose* pour saisir l'importance et la puissance que revêt toute présence-absence dans la production du frisson.



Photogrammes  
10 à 13 : Indices  
d'une présence-  
absence.

La séquence raconte l'exploration d'un espace fragmenté en plusieurs micro-espaces. Le

personnage féminin se sent observé par une présence invisible, immatérielle, fantomatique et angoissante.

Le photogramme 10 montre un fauteuil près d'une cheminée. Rien n'indique une quelconque présence. En revanche, le placement pragmatique de l'objet est remarquable. L'attention se porte sur la cheminée tout autant que sur le fauteuil : signe que l'espace fut habité.

En revanche, le photogramme 11 précise cette question de la temporalité. En montrant une armoire pleine de vêtements, l'image indique que l'occupant n'a pas quitté les lieux. Il est peu probable que quiconque parte en laissant de tels objets sur place. La chambre est - présentement – habitée.

Le photogramme 12 introduit l'angoisse liée à cette présence. Alors que le personnage féminin se place devant un miroir, un second miroir, situé derrière le personnage, crée une mise en abyme de reflet. Le personnage est surpris et effrayé par cet effet : elle a la sensation d'être observée par un regard extérieur. L'angoisse s'empare de ces images et le frisson émerge.

Le photogramme 12 marque un point de bascule dans la séquence. Si jusqu'à présent, il était question de savoir si les lieux sont habités, l'espace devient hanté. Une présence fantomatique habite la chambre en même temps que le personnage l'explore.

Le photogramme 13 est alors la continuité logique de ce qui a été entrepris par le photogramme 12 : la création d'une présence-absence qui hante la séquence, et provoque le frisson tant elle est angoissante.

Le photogramme 13 montre la trace d'un corps sur un matelas : on retrouve la silhouette étudiée précédemment. Cette empreinte est d'autant plus récente qu'elle est nette, à telle point qu'il semblerait qu'un corps y soit allongé à cet instant-même.

Cette marque affirme l'existence d'une présence-absence qui se dérobe sous nos yeux. Située entre le champ – des indices de son existence s'infiltrant à l'intérieur du cadre -, mais reléguée dans le hors-champ – puisque ce spectre n'est pas visible -, entre le vu et l'invisible, elle est source d'angoisse. Ce spectre laisse peser une menace invisible et prête à s'abattre : elle crée du suspense.

Le recours à une présence-absence permet de créer du suspense – et du frisson – en jouant sur le couple vu/invisible.



### B. La présence-absence et l'importance du hors-champ.

Dans *Prisoners*, alors qu'une première partie de la séquence montre la maison à l'intérieur de laquelle l'action se déroule, ensuite lors de la seconde partie, le film amène à l'extérieur de la résidence. Le fragment se distingue par l'utilisation d'un lent travelling avant attirant l'attention sur l'arbre situé devant la maison.



Photogramme 14 : La présence-absence comme facteur du frisson.

Ce mouvement est étrange. A mesure que la caméra avance vers le tronc, de plus en plus d'éléments se dissimulent dans le hors-champ. Le mouvement de caméra augmente l'importance du hors-champ, et attire l'attention sur ce qui est « caché ».

Parmi les éléments camouflés, le plus intrigant est celui qui renvoie à la raison d'être de ce travelling.

En avançant, la caméra mime le mouvement d'un individu se dissimulant derrière cet arbre pour se cacher des habitants situés dans la maison. L'image crée un individu invisible dont ce serait le point de vue.

Le filmage suggère un point de vue subjectif qui engendre une présence-absence angoissante.

Relégué hors-champ, sans indice sur son identité ou sur ses intentions, pure présence fantomatique, ce regardeur invisible est un mystère. Il est une présence-absence qui engendre des interrogations laissées vacantes. Il plane sur cette maison. Il est source de danger potentiel, d'angoisse, de suspense, et source de frisson.

Le couple vu/invisible accède à un degré de complexité supérieure. Pure spectre dont la présence n'est « lisible » qu'en remontant à l'origine du plan, le regardeur invisible est une menace en attente.

## 5. Le point de vue subjectif et la création d'un « regardeur invisible ».

Une hypothèse peut être formulée : si de manière récurrente et systématique, le point de vue subjectif révèle une présence-absence, alors peut-être, dans le cas du *thriller*, le point de vue subjectif est un facteur de frisson. Il s'agit d'une hypothèse que l'étude de cas pratiques devra valider ou invalider.

Deux types de points de vue subjectifs doivent être discernés<sup>30</sup> : d'un côté, celui qui révèle son statut grâce à l'aide de divers moyens visuels (Déformation, Utilisation d'un appareil de vue type jumelle ou lunettes ...); et d'un autre côté, celui qui révèle son statut par le contexte filmique (le montage).

### A. Ocularisation interne primaire (avec trace du regardeur).

#### A. 1. L'ocularisation interne primaire et la suggestion d'un regardeur invisible.



Photogramme 15 : Les traces d'un point de vue subjectif.

En examinant cette image du *Silence des agneaux*, il est indéniable qu'il s'agit d'un point de vue subjectif. Les indices sont évidents.

Dans un premier temps, c'est l'absence de couleur et la qualité lumineuse qui sautent aux yeux. Les teintes se heurtent aux codes de représentation traditionnelles : la couleur est verdâtre. La lumière crée un fort clair-obscur : la brillance de la main s'oppose à l'obscurité des parties noires de l'image. Ce photogramme utilise des codes pré-établis et connus du spectateur. Il s'agit d'une image vue à travers une paire de lunettes nocturnes. Ce type d'équipement offre la capacité de voir dans l'obscurité totale : l'image est donc le point de vue d'un regardeur.

30 François Jost et André Gaudreault, *Le Récit cinématographique*, Paris, Editions Nathan, 1990.

La subjectivité de cette image est renforcée par la présence d'un sur-cadrage arrondissant les angles inférieurs. Indiquant que l'image est enregistré « à travers » un dispositif déformant la vision.

Le réalisateur insiste et place un troisième indice dans ce photogramme 15 : la présence de la main. Venue du hors-champ, indiquant la présence d'un corps, la main indique que la caméra remplace un corps. Pour cela, l'appareil d'enregistrement est juste au dessus de la main, comme si elle se situait au niveau de la tête ; et la direction du bras – du coin inférieur gauche vers le centre de l'image – crée une épaule implicite dans le prolongement hors-champ du membre.

Voilà trois indices indéniables qui font de cette image le point de vue d'un regardeur invisible.

François Jost et André Gaudreault, deux universitaires francophones, ont théorisé ce type de plan. Lorsqu'« un plan est ancré dans le regard d'une instance interne à la diégèse », ils le nomment « ocularisation interne »<sup>31</sup>. Cette catégorie trouve ensuite une déclinaison entre deux types d'ocularisation interne : primaire et secondaire. L'« ocularisation interne primaire » est défini comme :

*Quand se marque dans le signifiant la matérialité d'un corps, immobile ou non, ou la présence d'un œil qui permet, sans avoir nécessairement recours au contexte, d'identifier un personnage absent de l'image. Il s'agit alors de suggérer le regard, sans forcément le montrer : pour ce faire, on construit l'image comme un indice, comme une trace qui permet au spectateur d'établir un lien immédiat entre ce qu'il voit et l'instrument de prise de vues qui a capté ou reproduit le réel, par la construction d'une analogie avec sa propre perception.<sup>32</sup>*

En premier lieu, la catégorie « ocularisation interne » marque qu'il s'agit d'un plan subjectif. En second lieu, la sous-catégorie « ocularisation interne primaire » qualifie une image qui porte en elle les indices de la subjectivité d'un regardeur. Les signes sont disposés au cœur du photogramme. Même si le flux filmique se fige, le spectateur peut décoder la subjectivité de l'image. Cette catégorie entend ainsi « suggérer le regard ».

Le photogramme 15 correspond à cette définition. L'image crée un regardeur dont on identifie la présence grâce à des indices. Le regardeur est à la fois présent dans l'image et lui

---

31 Ibidem, page 131.

32 Ibidem, page 131.

échappe. Il est une présence-absence qui plane sur l'image et un regardeur invisible.

S'apprêtant à la saisir, voyant dans le noir tandis que la femme ne le perçoit pas, ce regardeur est une menace en attente de frapper.

C'est ainsi que le danger et le suspense adviennent et c'est ainsi que l'ocularisation interne primaire est facteur de frisson.

Il ne reste qu'à vérifier cette conclusion à l'aide d'autres analyses. En premier lieu : *Psychose*.

#### A. 2. Vérification.



Photogramme 16 : Le voyeurisme et l'angoisse d'une menace invisible.

La trace du surcadrage - particulièrement remarquable à droite du plan – indique l'enregistrement à travers une ouverture. C'est l'indice indéniable de l'existence d'un regardeur invisible et l'indication quant au statut de l'image : il s'agit d'un point de vue subjectif.

Ce photogramme 16 procure une impression étrange. L'image contient deux espaces. Le premier est la chambre dans laquelle la jeune femme est en train de se déshabiller. Dans cette pièce apparemment close et sûre, le personnage se pense en sécurité. Mais cette sensation est remise en question par le second espace : le lieu depuis lequel le regardeur observe la jeune femme.

L'utilisation de deux surfaces distinctes et d'un regardeur invisible les reliant procure une sensation de voyeurisme. Par l'intermédiaire de ce point de vue subjectif, l'image viole l'intimité de la jeune femme et fait tomber la barrière du privé. La présence de ce regardeur n'est pas connu par le personnage féminin. Alors que Marion Crane ne se doute de rien, la menace de ce regardeur secret plane sur elle comme un danger potentiel.

Alors que l'espace de la chambre semble sûr et clos, il n'en est rien. Le regardeur invisible détruit la sensation de sécurité et devient une menace angoissante.

## B. Ocularisation interne secondaire (sans trace du regardeur).

### B. 1. L'ocularisation interne secondaire et le frisson.

A cette ocularisation interne primaire, François Jost et André Gaudreault opposent l'ocularisation interne secondaire.

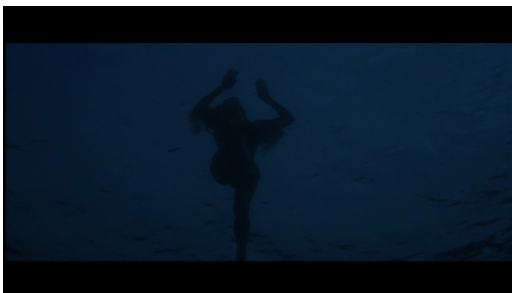
*Elle se définit par le fait que la subjectivité de l'image est construite par les raccords (comme dans le champ-contrechamp), par une contextualisation.<sup>33</sup>*

Cette ocularisation interne secondaire est donc un point de vue subjectif construit par le montage. Si au cœur de l'image, aucun indice ne permet d'y décerner la subjectivité d'un regardeur, le contexte filmique révèle que le fragment est - « en fait » - un plan subjectif. L'exemple cité par les auteurs, le champ-contrechamp, est frappant. Alors qu'une image est montrée, sans que l'on sache qu'il s'agit d'un point de vue subjectif, c'est le raccord et la révélation d'un regardeur qui dévoile son statut.

Si l'ocularisation interne primaire est facteur de frisson, peut-on trouver des exemples dans lesquels l'ocularisation interne secondaire le serait également ?



Photogramme 17 et 18 : La montée de l'angoisse à l'aide de l'ocularisation interne secondaire.



Au début des *Dents de la mer*, alors que rien ne laisse supposer un danger, le photogramme 17 apparaît dans le flux filmique. Cette image ne contient aucune trace d'une quelconque subjectivité. Elle n'est donc - à priori - pas un plan subjectif.

Pourtant, quelques secondes plus tard, le photogramme 18 advient. Les deux photogrammes ont en commun de montrer la jeune femme par une contre-plongée verticale.

<sup>33</sup> Ibid, page 133.

De tels plans ne font pas immédiatement sens. Le spectateur est en droit de s'interroger sur le statut d'un tel fragment.

Mais plusieurs informations sont alors utiles. En premier lieu, le contexte publicitaire du film. Non seulement l'affiche montre un requin, mais le titre « Jaw » - littéralement « mâchoire » - souligne l'importance et l'attente autour de l'apparition de l'animal. A partir de là, le spectateur procède à une opération mentale et interprète ces images comme l'indice de la présence d'une créature : il peut s'agir du point de vue d'un monstre marin. En second lieu, il faut tenir compte de l'ensemble de la séquence. Alors que la musique de John Williams devient stridente et angoissante, l'image montre la jeune femme se faire attaquer. C'est ainsi que le contexte filmique révèle le statut des photogrammes 17 et 18 : « en fait », il s'agit du point de vue du requin.

La séquence répond à la définition édictée par Jost et Gaudreaut : la subjectivité est identifiable grâce au contexte filmique. En revanche, l'angoisse émerge dès l'apparition du plan. Le choix de l'angle de prise de vue (une contre-plongée verticale inhabituelle) crée une interrogation – quel est le statut de ce plan ? -, révèle une présence absence et provoque une sensation étrange et désagréable : la jeune femme est-elle sous le joug d'une menace invisible ?

Le frisson et l'angoisse augmentent progressivement à mesure que le flux filmique se déroule et que la menace se précise : c'est-à-dire à mesure que le montage assimile les photogrammes 17 et 18 à des plans subjectifs d'un monstre marin. L'ocularisation interne secondaire est donc effectivement productrice de frisson.

Malgré l'absence d'informations prouvant l'existence d'une présence-absence, le frisson continue à émerger.

## B. 2. Proportionnalité frisson / gestion cognitive liée au suspense.

Durant l'incipit de *Prisoners*, alors que les deux fillettes jouent autour d'un véhicule, le récit pose la question : « Y'a-t-il quelqu'un à l'intérieur de ce camping-car ? », « le photogramme 19 est-il le point de vue de quelqu'un ? ».

Le photogramme 19 est une image paradoxale. Non seulement, elle ne contient aucune trace d'une quelconque subjectivité, mais le montage ne va pas non plus révéler s'il existe un quelconque regardeur. Ce fragment pose problème à la notion d'ocularisation interne.



Photogramme 19 : La faiblesse des indices entraîne l'incertitude quant au statut de l'image.

Il faut remarquer l'axe et le dé-cadrage du photogramme 19 : une plongée et un axe horizontal qui n'est pas parallèle au sol (visible au niveau du cadre de la fenêtre). Ces deux caractéristiques inhabituelles produisent un regardeur invisible. Évidemment, cette indice est maigre, et à aucun moment, la séquence n'affirmera cette hypothèse.

Mais cela n'a pas d'importance. Par ces deux techniques, le plan crée une présence-absence et laisse supposer un regardeur invisible planant sur l'image. S'il existe bien, ce regardeur invisible agirait comme un prédateur prêt à bondir sur sa proie.

Par conséquent, le frisson pourrait avoir deux origines. D'un côté, la peur viendrait du danger auquel le groupe est – potentiellement - exposé mais, dans la mesure où l'existence de ce regardeur invisible est incertaine, l'efficacité de la sensation est à interroger. D'un autre côté, il est évident que l'angoisse provient de l'incertitude concernant la menace : Existe-t-il un regardeur invisible ? Y'a-t-il un danger ? La faiblesse et la subtilité des indices renforcent cette ambiguïté, crée un puissant suspense et amplifie l'effet.

La notion d'ocularisation interne est intéressante : peu importe que le fragment soit ou non subjectif, seul compte l'angoisse engendrée. Le recours aux outils de l'ocularisation interne secondaire permet de créer un doute, une hésitation, une possibilité, et provoque une menace potentielle, angoissante et frissonnante.

Par conséquent, le frisson repose sur un équilibre subtil entre les deux pôles du couple vu/invisible.

## 6. Menace invisible, Menace de l'invisible.

Tout au long de l'investigation, l'alliance du danger et du couple vu/invisible (responsable d'un jeu cognitif source de tension) a produit le suspense et le frisson.

Par conséquent, l'invisibilité est une notion primordiale qui doit être étudiée précisément.

A. L'Invisible comme source de danger et de frisson.

Lors de l'incipit de *Zodiac*, le photogramme 20 est très instructif. Le plan est simple : un travelling latéral droite-gauche le long d'un quartier résidentiel.



Photogramme 20 : L'invisible fonctionne comme une réserve de danger.

Dans cette image, deux surfaces sont à distinguer : le paysage et la voiture.

L'espace extérieur est unifié par le plan-séquence. Il est montré comme uni. Le cadre de l'image fonctionne comme un cache<sup>34</sup> : le mouvement fait défiler le hors-champ et démontre l'absence de toute menace.

En revanche, l'espace intérieur est fixe. Délimité par l'amorce de la vitre - véritable sur-cadrage du paysage -, l'espace intérieur apparaît comme un cadre : il exclue certains éléments dans le hors-champ et ne les montre jamais. Parmi ces derniers, puisque la voiture est en mouvement, il faut deviner la présence d'un conducteur.

La place de la caméra – sur le siège conducteur, puisqu'elle est à l'avant et suffisamment éloignée de la vitre droite pour avoir l'amorce – laisse deviner une ocularisation interne secondaire.

L'image crée une présence-absence en la personne de ce conducteur mystérieux.

Parce qu'il est invisible et qu'aucune information le concernant ne filtre, il s'agit d'un regardeur invisible. C'est à cet instant que le sur-cadrage trouve son importance. En produisant une sensation de voyeurisme, il provoque un risque potentiel. Tapi dans le hors-champ, la présence-absence menace le paysage.

Le danger apporté par le regardeur invisible pèse sur la tranquillité de l'extérieur.

---

34 Pour la notion de cadre comme cache ou cadre, voir André Bazin, *Qu'est ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1958.

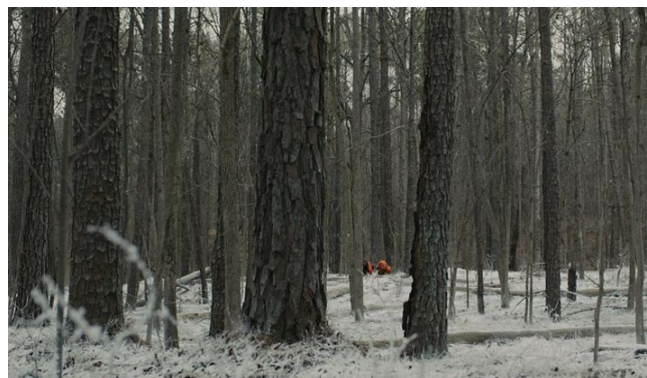


Cet examen entend montrer comment l'invisible est source de risque, de frisson et d'angoisse à cause du manque d'informations disponibles.

La question « Que cache l'invisible ? » devient récurrente. Le hors-champ devient une réserve de danger potentiel : tout ce qui n'est pas vu est dangereux : l'invisible est menaçant et angoissant.

B. L'émergence de la paranoïa : ubiquité du danger.

La séquence - issue de *Prisoners* - composée des photogramme 21, 22 et 23 utilise l'invisibilité de la menace pour provoquer la paranoïa.



Photogrammes 21, 22 et 23 : L'invisible devient porteur de menace.

L'échelle large du plan et l'absence de mouvement sont essentielles : la pénétration d'un daim dans le cadre passe inaperçue. Puis, alors que l'animal atteint le centre du cadre – parfaitement mis en valeur grâce à la verticalité des arbres -, la caméra recule et révèle « ce qui était présent depuis le début » mais invisible. Comme le montre le photogramme 22, le mammifère est visé par le canon d'un fusil. Deux chasseurs le prennent en joug. Alors qu'il ne se doute de rien, le daim est une cible.

Une fois l'animal abattu, le flux filmique révèle le photogramme 23. Filmés en plan de demi-ensemble, identifiables par la couleur orange de leurs vêtements et par la mise en valeur créée par les lignes verticales, les chasseurs sont clairement visibles.

Ce dernier photogramme est intrigant et angoissant. Alors que le travelling arrière a révélé

une menace invisible qui guette, pèse et tue l'animal, le même schéma s'étend logiquement à l'ensemble de la séquence.

En voyant le photogramme 23, naturellement, le spectateur ne peut s'empêcher de s'interroger et de reconduire l'omniprésence du danger établie précédemment (alors qu'aucun indice ne laisse supposer une telle menace).

Ce simple travelling arrière établit que la menace est invisible. Par conséquent, désormais, tout l'invisible est porteur de menace. Le danger est omniprésent. Les chasseurs sont la cible d'un danger potentiel.

Le fonctionnement identique de l'incipit de *Silence of the lambs* prouve la justesse de ces conclusions.



Photogrammes 24 à 27 : Émergence de la  
paranoïa.

Le filmage de cette séquence convoque un ensemble de codes cinématographiques : une femme courant dans une forêt déserte pour s'échapper d'un piège mortel.

Perdue au cœur d'une nature dont les couleurs froides traduisent l'hostilité, seule dans la partie inférieure d'un plan d'ensemble (photogramme 24), l'héroïne semble sans espoir. Le cadrage l'humilie face à l'immensité de la végétation environnante. Elle est prise au piège comme une victime impuissante. C'est ce que vient confirmer le photogramme 25. Filmée de dos, par un travelling avant, la suivant comme si elle fuyait, le personnage féminin semble tenter d'échapper à un prédateur.

De même, les photogrammes 26 et 27, à l'aide de travellings latéraux gauche – droite, découpent des parties du corps de la jeune femme. La saccade du filmage dû à l'agitation et aux mouvements renforce le sentiment de danger qui émergeait des images précédentes.

Chaque plan vient confirmer l'intuition initiale : l'héroïne fuit un danger. Courant à toute vitesse, elle tente de s'échapper.

Cette impression est dû à la sélection des plans. Convoquant des codes cinématographiques et l'expérience antérieure du spectateur, le réalisateur crée l'angoisse d'un danger sans qu'aucun signe ne révèle la présence d'un prédateur. Le personnage féminin est la cible d'une menace invisible, insaisissable et inconnue : il s'agit donc d'une présence-absence. Le risque semble omniprésent.

L'ubiquité du danger et l'émergence de la paranoïa expliquent que Martin Rubin décrive le *thriller* comme une source de vulnérabilité pour le spectateur :

*The overload and combination and ambivalence of feelings that the thriller creates, with a resultant lack of stability, produce a strong sensation of vulnerability.*<sup>35</sup>

### C. Le thriller et l'Image-cristal.

Que cache le hors-champ ? Face à l'absence de réponse et à la suggestion filmique, l'imagination du spectateur comble les lacunes. L'invisible devient menaçant et dangereux et la paranoïa émerge. Par conséquent, le frisson repose sur une image possible et potentielle, une image à plusieurs facettes.

L'image cristal<sup>36</sup> est une notion créée par Gilles Deleuze qu'il définit ainsi : « L'image-cristal, ou la description cristalline, a deux faces qui ne se confondent pas »<sup>37</sup>. Fonctionnant

35 « La surcharge, la combinaison et l'ambivalence des sensations que le *thriller* provoque, avec le manque de stabilité qui en résulte, produisent une puissante sensation de vulnérabilité » : Traduction de l'auteur.

Martin Rubin, *Thrillers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 6.

36 Gilles Deleuze, *Image Temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985, pp 92 – 128.

37 Ibidem, page 94.

comme un cristal doté de plusieurs facettes, cette image a deux côtés : d'un côté l'image actuelle et réelle, et de l'autre côté l'image virtuelle et potentielle.

*On dira que l'image actuelle a elle-même une image virtuelle qui lui correspond comme un double ou un reflet. [...] Il y a formation d'une image biface, actuelle et virtuelle.<sup>38</sup>*

Pourtant, même si une image biface est créée, il ne peut y avoir de confusion entre les deux faces.

*C'est que la confusion du réel et de l'imaginaire est une simple erreur de fait, et n'affecte pas leur discernabilité : la confusion se fait seulement « dans la tête » de quelqu'un. Tandis que l'indiscernabilité constitue une illusion objective : elle ne supprime pas la distinction des deux faces, mais la rend inassignable, chaque face prenant le rôle de l'autre dans une relation qu'il faut qualifier de présupposition réciproque, ou de réversibilité.<sup>39</sup>*

Le *thriller* utilise ce type d'image pour produire du frisson. En ouvrant l'image actuelle à une virtualité, le film ouvre le réel à l'imaginaire, engendre l'angoisse d'une menace invisible et provoque la paranoïa.

Si cette ouverture du réel à l'imaginaire peut se faire de manière très subtile, cependant, chaque fois, elle repose sur des indices filmiques plus ou moins perceptibles mais bel et bien présents.

#### D. Redélimitation du corpus.

Dans la mesure où un critère particulièrement spécifique au *thriller* a pu être discerné, il est temps de s'interroger sur les films constituant le noyau préliminaire.

*Inception* est un film à grand spectacle, dans lequel le suspense est construit autour d'un compte à rebours. Si la technique est prédominante, elle ne permet pas l'émergence du frisson. Aucune menace invisible ou présence-absence provoquant l'effroi et la paranoïa ne s'y trouvent. Il s'agit d'un « film à pur suspense », film hybride avec le genre d'action.

*Usual Suspect* est un film policier, dans lequel le suspense est construit autour d'un whodunit. La recherche d'un individu et l'exploration d'un récit oral traduisent l'importance du

---

38 Ibidem, page 92-93.

39 Ibidem, page 94.

genre policier. Le suspense n'aboutit pas au frisson. Tout comme précédemment, aucune menace invisible ou présence-absence provoquant l'effroi et la paranoïa ne s'y trouvent.

*Inception* et *Usual Suspect* doivent donc être écartés du corpus car, n'exprimant pas les spécificités génériques du *thriller*, ils n'appartiennent pas au cœur du genre.

\*

Le *thriller* est une catégorie difficile à définir. Si le frisson est en soit un critère insuffisant, il offre une excellente porte d'accès vers les spécificités du genre.

Le frisson diffère du choc. Si le second utilise la technique de la surprise, le frisson se construit autour du suspense.

L'étude semble pouvoir affirmer que, non seulement, le frisson nécessite le suspense, mais surtout, qu'ils sont proportionnels. Par conséquent, le suspense est non seulement une technique définitoire du *thriller*, mais il est un critère *sine qua non* : le *thriller* ne peut exister sans une utilisation massive du suspense.

La définition courante directement tirée de l'anglais reliant le genre au frisson permet de mettre en relief l'importance du danger et de la tension. En jouant sur les informations disponibles, en retirant certaines données, en obstruant des parties de l'image, le film provoque un jeu autour du couple vu/invisible.

Une menace se fait sentir sans que son origine ne soit perceptible. Le *thriller* passe par la suggestion. Que ce soit par l'utilisation du hors-champ ou par le recours à divers techniques renvoyant à une ocularisation interne, chaque fois, le film crée une menace potentielle.

Il peut s'agir d'un regardeur invisible, ou il peut s'agir d'un danger inconnu relégué hors-champ. La méthode varie mais le résultat est identique. L'esthétique crée une présence-absence évanescence.

Passer de l'idée selon laquelle la menace est invisible à l'ubiquité du danger est logique. Si la menace est imperceptible, alors, tout ce qui est imperceptible peut abriter une menace. La paranoïa émerge.

Cela semble être la véritable caractéristique du frisson : la paranoïa dû à l'ubiquité du danger.

La paranoïa fonctionne alors comme une image-cristal : l'image est dotée de plusieurs facettes. D'un côté, l'image n'expose explicitement aucune menace. Pourtant, de l'autre côté, un danger potentielle se fait sentir et plane sur la séquence.

Les indices sont suffisamment évidents pour que chaque spectateur soit en mesure de les

interpréter et de trembler. L'angoisse et le frisson peuvent émerger parce que l'image pousse l'imagination du spectateur vers la paranoïa.

Voilà une spécificité du *thriller* dégagée qui permet de mieux cerner ce qu'est ce genre. Mais cela conduit à d'autres interrogations : si la menace est invisible, l'efficacité du frisson suppose qu'elle se concrétise et frappe mortellement. Dans un premier temps relégué hors-champ pour créer une présence-absence, le danger doit ensuite contaminer le champ.

## II. De l'infiltration du germe à la contamination.

Le frisson, le suspense et la menace invisible ne peuvent être séparé sans détruire le dispositif. Ils fonctionnent ensemble, se perpétuant réciproquement dans un cycle. Par conséquent, si le frisson engendre une menace invisible, à son tour, cette dernière, dans un mouvement retour, provoque une sensation angoissante.

Pour observer ce mécanisme, il faut étudier l'incipit des œuvres sélectionnées.

*Le moyen le plus sûr d'identifier le genre consiste sans doute dans l'analyse des débuts de film. Moment solennel de l'entrée du spectateur dans la fiction, l'ensemble du générique et des premières minutes de la narration constitue un emplacement privilégié pour tous les indicateurs de genre.<sup>40</sup>*

Ainsi, ce qu'explique Jacqueline Nacache - soulignant l'importance de l'incipit de l'œuvre dans l'entrée du spectateur dans la diégèse et dans la construction de son horizon d'attente -, c'est que l'ensemble des codes génériques se cristallisent dans ces quelques minutes essentielles.

Non seulement, cette partie permettra de vérifier les résultats précédents, mais elle offrira également un prolongement de la réflexion : Qu'advient-t-il de ce danger invisible ?

### 1. Première étape : la ségrégation, un espace filmique binaire.

#### A. Un espace dangereux et un espace confortable.

Cela a déjà été mentionné. L'incipit de *Zodiac* est constitué d'un travelling latéral droite-gauche le long d'une rue pavillonnaire.

Ce quartier semble animé, vivant et paisible. La bande sonore laisse percevoir des rires, des cris joyeux, des enfants qui jouent, un feu d'artifice, un klaxon et des personnes qui discutent.

Le photogramme 28 démontre que l'image transmet la même sensation de sérénité. Un jeune garçon rentre dans une maison. Est-ce chez lui ? Peu importe. Les lumières sont allumées. Il s'agit d'une maison habitée et vivante. Le feu d'artifice et la date inscrite place cette scène durant la fête nationale américaine. L'ambiance est festive et cet espace transmet une sensation de joie et de quiétude.

---

40 Jacqueline Nacache, *Le Film hollywoodien*, Paris, Armand Collin, Collection 128, 1995, p. 16.



Photogramme 28 : Différence de représentation entre le paysage et l'habitacle de la voiture.

En revanche, l'habitacle de la voiture ne transmet pas du tout les mêmes émotions. Selon le raisonnement précédent<sup>41</sup>, la trace d'un regardeur invisible provoque le frisson. L'espace intérieur renvoie une sensation de danger imminent et d'angoisse constante.

Si l'extérieur est représenté comme sûr et sain, une menace plane depuis l'intérieur. Deux espaces différents sont créés par le film : l'un est porteur de danger, l'autre de sérénité.

Si cette dichotomie spatiale est récurrente, les valeurs respectives associées aux différents espaces peuvent s'inter-changer.

#### B. Vérification de la thèse.

Durant l'incipit de *Prisoners*, les espaces intérieurs renvoient à une sensation de sécurité et de bien-être.

Les couleurs sont chaudes. Les images semblent baignées dans une lueur jaune. De nombreuses sources lumineuses sont présentes à l'image. Les corps sont filmés à l'aide de plan américain. Cette échelle met en valeur les corps, serrés dans un même espace, blottis les uns contre les autres. Dans chacun des photogrammes, le cadre regroupe plusieurs corps, mettant en valeur la sérénité et le confort du lieu.

Même le contenu de ces photogrammes renvoient à des instants de bonheur entre amis : faire à manger (photogramme 29), mettre la table (photogramme 30), manger ou se délasser après le repas (photogrammes 31 et 32). De même, la partie auditive du film laisse percevoir des rires adultes et enfantins et des moments intimes ou familiaux.

---

41 Voir page 31.





Photogrammes 29 à 32 : La chaleur et la sérénité de l'intérieur.



En revanche, l'extérieur fonctionne de manière tout à fait différente.



Photogrammes 33 et 34 : La froideur – et par conséquent le danger – de l'extérieur.

Comme le montrent les photogrammes 33 et 34, les couleurs sont affreusement ternes et sombres. Les teintes tirent vers le grisâtre. Il est impossible de situer l'instant du jour dû au manque de luminosité. L'extérieur est montré comme froid et n'inspire pas confiance.

Les cadrages ridiculisent l'humain. Filmant en échelle de demi-ensemble, les corps sont perdus au cœur d'un paysage frissonnant. Leur taille devient infinitésimale, et leur importance s'en trouve réduite.

Intérieur et extérieur sont représentés de manière opposée. A la chaleur de l'un s'oppose la froideur de l'autre. Au confort, à la sérénité et au bien-être affichés par le premier, le second va dénoter le danger et la menace.

Il est intéressant de s'apercevoir qu'une telle dichotomie était déjà présente – et, par conséquent, y trouve probablement son origine – dans *La Nuit du chasseur*.

### C. Origine de cette dichotomie.



Photogrammes 35 et 36 : Dichotomie spatiale présente dans *La Nuit du chasseur*.



Le photogramme 35 montre le personnage féminin (la protectrice des enfants) tenir en joue le personnage masculin (le prédateur). La profondeur de champ est très grande : toute l'image

est distincte. Cela met en valeur le geste de cette femme : défendant les enfants et éloignant le mal. Celui-ci est relégué au loin : au delà des clôtures. Tandis que la maison, grâce au geste de la bienfaitrice, demeure sûre.

De même, le photogramme 36 montre l'homme rôder autour de la maison pendant que la tutrice monte la garde. Deux espaces sont visibles : l'intérieur depuis lequel la femme veille et l'extérieur depuis lequel le prédateur patiente. Ces deux espaces ne sont pas en communication. Non seulement il s'agit d'un enjeu narratif, mais la construction de l'image met en valeur cette séparation. Entre la femme et l'homme, aucun objet n'a été placé. Un vide les sépare, ce qui dénote l'incommunication.

S'il est possible d'affirmer qu'une telle caractéristique esthétique trouve son origine dans *La Nuit du chasseur*, il ne faut pas extrapoler en pensant que ce film est à l'origine de ce trait. Sans aucun doute, en recherchant patiemment, serait-il possible de trouver cette particularité dès le début du vingtième siècle.

En revanche, il est important de comprendre en quoi *La Nuit du chasseur* a été décisif quant à l'importance accordé à cet élément visuel. De par son influence dans la gestation générique du *thriller*, *La Nuit du chasseur* a érigé ce trait esthétique en code génétique.

Ainsi, l'espace menaçant et l'espace sain fonctionnent comme deux pôles distincts. A la froideur et au danger émis par le premier répond la chaleur, la sérénité et le bien-être du second.

Parfois l'intérieur peut être menaçant, parfois c'est l'extérieur qui est chaleureux. Et vice versa. Du moment qu'il y a deux espaces aux valeurs opposées, leur frontière peut être mise à mal, le danger vouloir se répandre dans l'espace sain et le frisson opérer.

## 2. Seconde étape : Manifestation, Porosité et Rupture de la frontière.

### A. Manifestation d'une frontière.

*No Contry for old men* relate la lutte d'un vieux shérif contre des tueurs sanguinaires. Dépassé par les méthodes et la violence, le protagoniste ressent les effets du changement. De nouvelles mentalités succèdent aux anciennes, de nouvelles mœurs émergent et un nouveau monde apparaît.



Photogrammes 37 à 40 : La frontière dans *No Country for old men*.

L'incipit du film présente ces images. Selon Aurélie Saubin<sup>42</sup>, « Si le film [*No Country for old men*] s'ouvre sur un lever de soleil qui marque l'avènement de cette nouvelle ère, c'est bien la fin du monde dont il est question ».

Les photogrammes 37, 38 et 39 représentent l'aube. Un nouveau jour se lève. La limite entre le paysage et le monde terrestre (fragments 37 et 38) forme la frontière entre les deux. Dès le plan 39, l'aurore ayant continué son chemin, la frontière devient terrestre. Le levée du soleil réduit la pénombre et l'obscurité. Une lutte entre la lumière et l'ombre se met en place. Cette frontière entre l'obscurité de la nuit et la luminosité du soleil équivaut à un volet entre le bien et le mal. Les valeurs changent. Le monde devient plus cruel, contrairement à l'époque passée.

Le photogramme 40 ne présente pas cette lutte avec l'obscurité, pourtant il trouve sa place

---

42 Aurélie Saubin, « Les Coen frappent toujours deux fois » in *Eclipses* n°49, Décembre 2011 , p. 89.

dans l'incipit du film. Relié par un thème visuel similaire aux autres images de cette séquence, ce fragment attire l'attention sur la barrière.

Découpant le cadre en deux, marquant un point de fuite et la profondeur de l'image, l'objet distingue deux espaces. Seulement, cette limite est inutile et obsolète. La lumière du soleil éclaire toute la plaine : le nouveau jour s'est levé, et, avec lui, la violence s'est répandue. Le mal a remporté la bataille.

Ce type de démarcation est courante dans le *thriller*, il suffit de visionner l'incipit des *Dents de la mer*.



Photogramme 41 : La délimitation entre deux espaces.

Un élément est étrange dans cette image. Alors que les individus sont réduits à l'état de silhouette par le contre-jour, un objet attire particulièrement l'œil. Le jeu de lumière met en valeur la barrière.

A priori, ce type d'objet sert à délimiter deux espaces. C'est le cas. Il sépare la plage (l'eau) et la terre ferme (l'espace depuis lequel les individus opèrent).

L'eau est connoté comme un élément dangereux par l'esthétique du film. L'océan camouflant un requin sanguinaire, monstre destructeur du titre, il est alors indéniable d'affirmer que cette palissade a une fonction esthétique : séparer l'espace dangereux (l'océan) de l'espace sain.

En permettant l'accès à un nouvel espace, le franchissement de cette délimitation est synonyme de mort.

Un tel phénomène se retrouve dans *Le silence des agneaux*.

Le personnage féminin doit se rendre dans la cellule d'Hannibal Lecter. Cependant, avant d'arriver face à ce mystérieux tueur en série brutal et inhumain, une longue séquence d'une durée de trois minutes et vingt cinq secondes est intercalée. Son utilité est double : faire



patienter en faisant monter l'attente et permettre la traversée de nombreux espaces.

Le premier est celui des bureaux. Il s'agit d'un lieu de travail quotidien, presque banal, utilisé par de nombreuses autres personnes. En soit, il n'y a rien d'étrange ou d'inquiétant. Les deux personnages traversent cette surface sans s'y attarder. Il ne s'agit que d'une transition.

Cette première zone marque l'origine du déplacement : le normal.

Le second espace est une cage d'escalier. Filmé en plongé, marquant l'entrée des personnages, le filmage met en valeur la descente effectuée. Ce lieu apporte quelques indices sur la destination. Alors que précédemment le dialogue portait sur Hannibal Lecter, cette surface marque le retrait du professionnalisme. Le personnage masculin complimente le physique du personnage féminin. Le déplacement nous rapproche du familier et de l'intime.

Cette espace est également moins public. Ce plan ne regroupe que les deux personnages principaux. Nul autre être humain n'est aperçu dans cette cage d'escalier. Si la banalité a disparu, c'est que le mouvement vers l'anormal a commencé.

Chaque espace devient un espace de transition, graduellement plus marqué, conduisant chaque fois vers la déviance, la folie, et la psychose.



Photogramme 42 : Le quatrième espace.

Comme le montre le photogramme 42, le quatrième espace est un long couloir aux murs en brique blanche. Filmé à l'aide de deux travelling, le mouvement d'avancée des individus est mis en valeur. Cependant, au-delà de l'inéluctabilité de la destination, un sens du danger se dégage.

Leur avance est saccadée par l'ouverture de lourdes portes, solidement fermées à clé. Cet indice permet de comprendre une augmentation du danger. Les personnages se dirigent vers une impasse.

Logiquement, le cinquième espace ajoute une couleur connotant le danger : le rouge.



Photogramme 43 : Le rouge comme nouvel indice du danger.

Cette teinte amplifie la sensation de danger. Plus les personnages se rapprochent d'Hannibal Lecter, plus les indices de l'anormalité et du danger se multiplient. Au bout du chemin se trouve la cellule d'Hannibal Lecter.

Non seulement, cet espace est dangereux, il est impossible de le dépasser. La cellule est située au bout du couloir.

Les portes ont une importance esthétique de premier ordre. Elles sont l'outil utilisé pour enfermer le mal. Leur multiplication permet un hermétisme logique. Le mal est « contenu » dans sa cellule.

La prolifération des portes est censée empêcher la propagation du danger dans les espaces sains, particulièrement le premier d'entre eux, le plus banal et quotidien : les bureaux.

L'incipit de *Zodiac* fonctionne selon le même schéma.



Photogramme 44 : Le cadre de la fenêtre comme frontière entre les deux espaces.

Alors que le paysage offre une sensation de réconfort, de bien-être et de sérénité, l'habitacle de la voiture, en abritant un regardeur invisible, devient une réserve de danger potentielle. Ce conducteur inconnu et mystérieux est une menace en attente de frapper le

paysage.

Entre les deux espaces, éclairé par la gauche, il y a le cadre de la fenêtre. Il est parfaitement mis en valeur de manière à ce qu'il soit remarqué.

Si le danger contenu à l'intérieur du véhicule ne frappe pas l'extérieur, sans doute, faut-il comprendre que c'est grâce à cette bordure. Son action, et sa seule fonction serait de retenir le péril dans l'habitacle.

La frontière est hermétique et imperméable. Elle prévient toute infiltration entre les deux surfaces. Le danger n'est pas en mesure de contaminer l'espace menaçant.

## B. Porosité et Infiltration.

### B. 1. Démonstration.

Dans l'exemple précédent, la frontière – soit le cadre de la fenêtre – est suffisamment imperméable pour ne pas permettre au danger contenu dans l'habitacle de contaminer le paysage et détruire la sérénité qui s'en dégage.

Or, le suspense et le frisson passent par l'inévitabilité d'une telle contamination. Il suffit de penser aux *Dents de la mer* : deux espaces s'opposent. D'un côté, l'étendue océanique – milieu de prédilection du requin - s'étend à perte de vue, dissimule la créature et empêche de prévoir sa prochaine attaque. D'un autre côté, le bateau – petit îlot de sécurité - permet aux chasseurs de naviguer et d'être à l'abri du danger.

Séparant les deux milieux, il y a la coque du navire. Dans un premier temps, elle est parfaitement imperméable. Mais faite de bois, un matériel aisément destructible, elle va être abîmée sous l'effet des coups répétés de la mâchoire de la créature.

Des lors que la coque se détériore : la frontière est devenue poreuse et l'eau s'infiltré. Le danger pénètre. Le bateau n'est plus aussi sûr. La frontière rompt et les personnages sont pleinement exposés à être des proies pour le requin.

Lorsque le frisson et le suspense augmentent, la menace devient plus importante.

Pour s'en convaincre, il suffit d'étudier le fonctionnement de plusieurs autres séquences.

La première est issue de *Psychose*. Le fragment se compose de trois étapes, réunis autour de huit photogrammes.

La première étape - les photogrammes 45 et 46 – sont des plans subjectifs. Alors que Norman Bates invite Marion Crane à déjeuner, celle-ci pénètre dans une pièce étrangement décorée. Les images marquent alors la surprise de Marion Crane face aux ornements : deux



oiseaux empaillés.



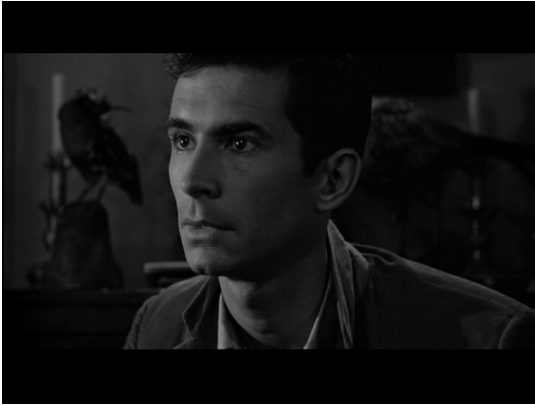
Photogrammes 45 et 46 : Présence d'animaux empaillés.



Ce qui est remarquable à propos de ces animaux, c'est la manière dont ils sont éclairés : par en dessous, projetant une ombre marquée sur le mur. La représentation transforme l'animal-objet en une figure terrifiante et frissonnante.

Si les images suivantes placent les deux personnages dans un dialogue, dans un premier temps, les animaux ne sont pas dans le cadre. Exclus de l'image, ces éléments vont alors s'infiltrer et s'insérer dans le cadre. Comme le montre le photogramme 47, la présence de ces animaux dans le cadre est étonnant. Relégué en arrière plan, l'objet est à la fois insignifiant et placé au centre de l'attention. L'éclairage du photogramme 47 focalise l'attention sur l'oiseau : alors que l'arrière plan à droite est obscur et illisible, l'arrière plan à gauche – là où l'animal empaillé se situe, le côté vers lequel le jeune homme regarde – est parfaitement éclairé. L'image attire l'attention sur sa partie gauche. De plus, alors que l'oiseau se situe hors de la zone nette de la profondeur de champ, il est parfaitement reconnaissable. La bande de lumière située derrière lui le met en valeur. La mise en scène permet de mettre en évidence l'infiltration dans le cadre de cette figure angoissante.

L'insertion de ces objets dans le cadre est à la fois un relais du frisson ressenti précédemment et la preuve qu'un danger « semble » planer sur les personnages.



Photogramme 47 : Présence de l'animal empaillé en arrière plan source de frisson.

C'est alors que la conversation dérive sur la mère du jeune homme. La femme prononce alors ces mots qui vont faire basculer le fragment dans une nouvelle mécanique : « If anyone would have spoken to me the way she spoke to you ... »<sup>43</sup> suggérant ainsi au jeune homme de quitter sa mère. Le danger qui planait va alors se préciser.

La séquence passe à la seconde étape – réunissant les photogrammes 48, 49, 50 et 51 – qui accentue l'intrusion et la contamination de cet élément synonyme de danger.



Photogrammes 48, 49 et 50 : Infiltration d'un élément angoissant dans le cadre, Émission de signe de porosité de la part de la frontière.

---

43 « Si quelqu'un m'avait parlé de la manière dont elle vous parle ... »

Le photogramme 48 est particulier. Filmé en contre-plongée, le jeune garçon est comme dominé par cet oiseau. Il semble être désigné par la direction du regard de l'animal. La menace et la mise en avertissement se précisent : il est observé.

Ce cadrage inquiète ou, du moins, fait naître une sensation d'étrangeté. Cette impression est confirmée par le photogramme 49 qui voit, à son tour, l'intrusion de ce même type d'objet dans le cadre. Seulement, la sensation se trouve renforcée.

Ce n'est plus l'étrangeté qui est produite. L'ombre projetée sur le mur, empreinte difforme d'un objet menaçant, engendre l'effroi. C'est l'éclairage – accentuant les ombres pour créer de véritables motifs ténébreux sur les murs – qui produit l'angoisse.

Cette pénombre plane sur la femme comme une épée de Damoclès prête à s'abattre. La menace s'est infiltrée complètement dans l'image jusqu'à peser de manière concrète sur les personnages. Au fur et à mesure que le danger se précise, les photogrammes deviennent de plus en plus angoissants.

Le photogramme 50 marque l'apogée de cette mécanique. Alors que le jeune homme se lève, l'ombre projetée sur le mur ne semble plus appartenir à l'oiseau empaillé, mais semble dessiner deux ailes derrière sa tête. Que ce soit la marque d'une présence diabolique résidant au cœur de son esprit – et par conséquent, une prédiction de la suite des événements - ou le signe que l'ultime signe que la menace s'apprête à frapper, dans les deux cas, l'ombre indique un danger en attente et dénote la fragilité d'une frontière incapable de retenir ce malheur.

L'intrusion de ces objets, source d'angoisse, introduit l'inéluctabilité d'une menace en attente. En accentuant les ombres, l'éclairage transforme les personnages en cible d'une menace immatérielle.

Le danger n'est pas retenu dans l'invisible (alors qu'il n'a pas encore frappé), quelques indices de son existence se glissent à l'intérieur du cadre : ce sont là des signes de la porosité de la frontière et l'évidence que celle-ci, inéluctablement, rompt tôt ou tard.

Au cours de l'incipit du *Silence des agneaux*, une séquence est bâtie sur le même procédé.

Ce fragment est construit en deux étapes. Le premier temps est illustré par les photogrammes 51 et 52.



Photogrammes 51 et 52 : La ligne du regard laisse deviner une frontière entre deux espaces.

La première partie de la séquence est caractérisée par ce « presque » regard-caméra.

Les regards se portent juste à côté de l'objectif, créant une sensation étrange dû à la place de la caméra. Celle-ci est – presque - située sur la ligne imaginaire séparant les protagonistes et permettant de raccorder leurs regards pour créer un semblant de confrontation.

Seulement, la suite modifie ce schéma. Le photogramme 53 utilise un regard-caméra : le personnage scrute directement l'objectif. Une communication semble s'établir entre les personnages puisqu'il regarde « directement » son interlocuteur.

Le photogramme 54 est extrêmement important : il fait fonction de témoin dans cette expérience.

Parce que le regard de la jeune femme ne désigne pas directement la caméra, c'est la preuve que la communication est unilatérale.

L'une des raisons pour lesquelles ce regard-caméra est si important est parce qu'il met directement en évidence la frontière séparant les deux espaces (espaces respectifs de chacun des personnages) pour, ensuite, dans un second temps, transpercer cette limite.



Photogrammes 53 et 54 : Le regard caméra : indice de la porosité de la frontière.



Cependant, à ce stade du récit, cette contamination est sans danger. Il s'agit d'un avertissement : le signe de la porosité de la frontière, indice de sa faillibilité.

### B. 2. Explication terminologique.

Afin de préciser ce qu'est une « frontière poreuse », il faut s'y attarder quelques instants. Cela renvoie à une limite perméable entre deux espaces. Alors que le premier a pour objectif de contaminer et d'envahir le second, la délimitation ne parvient plus à les retenir. Grâce à la porosité de la membrane, l'espace menaçant s'infiltré et infecte l'espace sain.



Photogramme 55 : La porosité de la frontière en question.

Le photogramme 55 est issu de *La Nuit du chasseur*. L'image montre un homme qui tente d'attraper des enfants. Ces derniers courent et essaient de fuir. Ce plan peut être découpé en trois espaces : l'Homme, les Enfants, et l'espace qui sépare les deux pôles.

Du moment qu'une étendue les sépare, traqueur et traqués sont séparés. Mais si elle en vient à devenir nulle, le poursuivant parviendra à se saisir de ses proies.

Cette distance est ainsi essentielle au bien-être des enfants. Tant qu'elle se maintient, les enfants sont saufs.

Cette superficie est similaire à une frontière séparant l'espace sain et l'espace dangereux. Si elle existe, elle sépare les deux pôles et protège le premier de la contamination du second. Si elle cède ou disparaît, la proie n'est plus protégée. Le danger frappe.

La porosité est donc la cause de la contamination du mal au cœur de l'espace sain. De plus, elle retient la présence-absence dans l'invisible pour provoquer paranoïa, suspense et frisson.

### B. 3. Vérification.

Enfin, l'incipit de *Zodiac* offre un exemple complet.

La séquence raconte le meurtre brutal de deux adolescents. Le fragment est construit en plusieurs étapes. Cette évolution montre la porosité et la déconstruction de la frontière, jusqu'à ce qu'inefficace, elle laisse les deux jeunes gens dépourvus face à la menace extérieure.

Le premier temps est l'arrivée de la voiture des deux personnages. Face à l'obscurité de la nuit, les phares du véhicule brillent. Filmée en plan large et en contre-plongée, l'automobile semble insignifiante face à l'extérieur. L'automobile est montrée comme une proie potentielle et comme la cible d'un prédateur inconnu. En effet, ce manque de lumière empêche de connaître cet environnement. Les ténèbres abritent-ils une menace ? Il est impossible de répondre.

A ce stade du déroulement de la séquence, cela n'a aucune importance. A la noirceur de la nuit s'oppose l'habitacle du véhicule. Reliés dans le même cadre par l'utilisation d'un champ/contrechamp avec amorce, les personnages semblent proches. Le procédé crée un fort sentiment d'intimité. Dans cet espace confiné, les corps se rapprochent et se touchent. L'intérieur du véhicule est un espace sûr et chaleureux.

Par conséquent, la lutte se joue entre l'extérieur et l'intérieur, et, au centre de ce conflit se trouve la carcasse de la voiture.

Une fois la situation installée, l'évolution de la séquence peut commencer. Le second temps voit alors apparaître le premier indice de l'inefficacité de la frontière.

Alors que les deux adolescents se rapprochent, un feu d'artifice explose à l'extérieur. Le sursaut de peur dont est victime l'un des personnages est significatif. Si le danger n'a pas encore frappé l'intérieur du véhicule (le feu d'artifice est sans conséquence), la réaction des personnages indique que cela ne saurait tarder. L'effroi face à la menace prouve que la frontière est poreuse. La limite se montre défaillante.

Suite à cette surprise, la tension redescend. Le calme reprend ses droits. Les personnages oublient la peur dont ils viennent d'être victime et reprennent leurs activités. Les corps se rapprochent à nouveau. Une main caresse une nuque. La jeune femme fait les yeux doux à l'adolescent.

Seulement, l'avertissement ne peut être oublié. Si la frontière est si fragile, il suffit d'un rien pour qu'elle rompe. Les derniers temps de cette séquence exposent la rupture de la démarcation et la libération d'un danger qu'elle retenait jusqu'alors.

Alors que les adolescents ne se doutent pas du danger qui les menace, une voiture survient. Filmée à travers la vitre arrière du véhicule des adolescents – emphase de l'opposition extérieur-intérieur -, introduite par la lumière aveuglante de ses phares qui « transpercent » l'habitacle, cette automobile est synonyme de menace. Ou, pour le formuler autrement, la menace invisible contenue dans l'espace extérieur trouve une incarnation dans ce véhicule.

La voiture dangereuse éteint ses phares et reste immobile. Les adolescents patientent, inquiets et effrayés. Le récit s'évide. Le suspense s'empare des images. Entre l'angoisse face à un danger possible et l'utilisation d'un suspense soulignant cette menace, le frisson émerge. Les conclusions précédentes se vérifient encore. Bien entendu, il s'agit du second indice de la perméabilité de la frontière.

Au bout de quelques secondes, le véhicule dangereux redémarre et part. Les personnages sont soulagés. Sauf que ... dans un crissement de pneu, le véhicule revient. Les personnages sont tétanisés. L'angoisse augmente face à l'inéluctabilité de la conclusion : si la frontière est poreuse et que cette automobile représente un risque mortel ... Le piège va se refermer sur les personnages.

En revenant, la voiture amène la mort avec elle. La frontière est trop faible pour résister à une attaque. Logiquement, les images suivantes montrent l'assassinat du jeune couple à l'intérieur de leur véhicule.

Le montage permet de ressentir la rupture de la frontière. Durant l'assassinat, la durée des plans se réduit. D'une durée moyenne supérieure à trois secondes, les fragments se réduisent à

des flashs inférieurs à une seconde. Le montage agressif alterne entre des images des coups de feu filmés de l'extérieur du véhicule et celles de l'intérieur de l'habitacle montrant les corps ensanglantés. En se faisant succéder la cause (les coups de feu) et la conséquence (les corps) le montage montre – ou donne à sentir – la rupture de la frontière.

### C. Rupture et contamination.

#### C. 1. Conséquence de la rupture : contamination du milieu confortable.

Située immédiatement après la démission du shérif face à la violence du monde contemporain, une image de *No Country for old men* relate la rupture de la frontière et les conséquences néfastes qui s'en dégagent.

L'action est simple : une jeune femme entre chez elle et trouve la fenêtre ouverte. Non seulement l'efficacité de l'effet de révélation - la jeune femme relève son regard vers la fenêtre ouverte – ouvre l'angoisse, mais le fragment suivant (filmant la fenêtre béante, les rideaux ouverts et gonflés par le vent) accentue le frisson.

La caméra avance vers la fenêtre. La profondeur de champ isole le cadre de la fenêtre du paysage, indiquant le point d'attention : la fenêtre. Les rideaux flottent au vent. Une lenteur se dégage du rythme interne au fragment. Le filmage donne à sentir ce qui est invisible : le danger.

Non seulement la fenêtre est ouverte, mais la menace est présente mais invisible. Par ces indices, le film traduit la rupture de la frontière et la contamination qui en a résulté.

De même, *Prisoners* présente une précieuse séquence. Alors que la rupture de la frontière est advenue, quelques images vont présenter une nouvelle situation.

Le fragment est composé de deux temps. Tout d'abord, une silhouette rôde à l'extérieur d'une maison. Filmée en contre-jour, pur contour ou simple forme sans caractéristique identifiable, cette ombre fonctionne comme un réceptacle des projections mentales spectatorielles. Lorsque cet individu se dirige dans la maison, le frisson s'empare de la séquence.

Dés lors, le second temps de la séquence advient. Un montage alterné entre une jeune femme prenant son bain (donc à l'intérieur de la maison), se croyant en sécurité, et la silhouette menaçante arpentant les couloirs de cette même maison permet de produire suspense et angoisse.

La jeune femme ignore cette exposition à une menace. Pour le spectateur, ce danger n'est



plus invisible, il est connu : cela est dû à la rupture préalable de la frontière. Nul n'est à l'abri, la menace est omniprésente.

Ce que cette séquence révèle est l'indistinction des milieux. Lorsque la démarcation rompt, la sécurité et le confort du milieu sain sont détruits par le danger venu de l'espace menaçant.

En se brisant, la limite libère le mal précédemment retenu dans l'espace dangereux. La contamination de l'espace sain par ce danger lui ôte son caractère intime, sûr, chaleureux et familier pour devenir tout aussi angoissant.

La contamination est un enjeu tant esthétique que narratif pour le thriller. Parmi les films du corpus, tous peuvent être liés à une quête pour maintenir ou rétablir un ordre et une sécurité perdus.

*Zodiac*, *Psychose*, *Prisoners*, *Le silence des agneaux*, *No country for old men* et *Jaws* relatent la contamination de la menace et l'ubiquité du danger. Ce sont des récits visant à débusquer, arrêter ou traquer un coupable capable de frapper partout et à chaque instant, semant la paranoïa et ayant détruit la sérénité initiale.<sup>44</sup>

Même *La Nuit du chasseur*, malgré l'absence d'enquête, n'échappe pas à ce constat puisqu'il raconte la lutte mystique entre le Bien et le Mal, Dieu et Lucifer, pour l'âme de deux enfants.

### C. 2. Psychose : Précurseur.

L'analyse du montage décrivant la rupture de la frontière dans *Zodiac* - permettant de ressentir la rupture de la frontière – permet de dresser le lien avec la fameuse scène de la douche de *Psychose*.

Alors que Marion Crane prend sa douche, une étrange silhouette se glisse derrière elle avant de la poignarder à mort. A travers l'affect produit par un montage rapide et violent, Hitchcock donne à ressentir le meurtre de la jeune femme. Les coups répétés de poignard découpant la chair, la lutte pour se débattre, l'horreur et la panique de la situation sont des sensations transmises par le montage. En cela, le film aurait une pratique impressionniste du montage en s'opposant à un type de montage dit plutôt « voyeuriste » ou « horrifique » (qui impose le choc) puisqu'Hitchcock ne montre jamais la pénétration du corps, mais la fait ressentir.

Le film donne à sentir les effets de la rupture de la frontière et de la contamination : l'effroi,

---

<sup>44</sup> Il serait faux d'assimiler le *thriller* et le policier sous le faux prétexte que l'enquête est une caractéristique commune aux deux genres. Si le policier se focalise sur le « Who done it » (littéralement « Qui est coupable »), il doit paraître évident à ce stade de l'étude que la préoccupation première du *thriller* est la conséquence paranoïaque de ces meurtres.

l'angoisse, le frisson et la panique.

### C. 3. Le germe et le milieu.

Lorsque la frontière rompt, le germe contenu dans l'espace menaçant se libère et contamine l'espace sain. Précédemment, l'analogie entre le fonctionnement de l'image-cristal deleuzienne et l'esthétique du *thriller* a été dressée. Cette ressemblance continue.

*Le cristal est expression. L'expression va du miroir au germe. [...] En effet, d'une part le germe est l'image virtuelle qui va faire cristalliser un milieu actuellement amorphe.*<sup>45</sup>

La contamination d'un espace par un second engendre une actualisation de la face virtuelle. Grâce au germe (en s'infiltrant dans le milieu sain), ce qui semblait « invisible mais existant » (ou pour le dire simplement : une présence-absence), devient « matériel, concrêt et réel ».

Les deux espaces du *thriller* fonctionnent comme deux faces distinctes d'une même image. La rupture de la frontière permet la contamination d'un milieu vers le second, actualisant le danger et virtualisant le confort et la sérénité.

Cela permet l'émergence du frisson en dotant la cristallisation d'un affect efficace.

### D. Omniprésence du mal : Indistinction et homogénéité des milieux.

#### D. 1. Libération de la menace et ubiquité du danger.

Lorsqu'Hannibal Lecter, dans *Le Silence des agneaux*, réalise son plan afin de s'échapper de sa prison, il laisse derrière lui un corps mutilé. La découverte de ce dernier va donner lieu au photogramme 56.



Photogramme 56 : Le mal est libéré de sa cage : son œuvre est exposée à l'extérieur.

<sup>45</sup> Gilles Deleuze, Op. Cité, page 100.

La manière dont la cage est filmée (avec suffisamment de recul pour la montrer dans son intégralité, en mettant en relief la profondeur grâce à l'arrête située à droite) expose de quel côté des barreaux ce corps est attaché. Le corps est à l'extérieur de la cage.

La position du corps (les bras écartés, en position de crucifixion), le tissu s'étendant entre la ligne formée par les bras et le flanc (dessinant des ailes), et la lumière (venue de l'arrière, créant un contre-jour dramatique et offrant au personnage une sorte d'aura lumineux) transforment cet homme en une figure angélique. L'obscurité de l'image et la teinte sombre des couleurs viennent, par contraste, renforcer la grâce qui s'en dégage.

Cette mutilation est l'œuvre d'Hannibal Lecter. Le mal n'est plus retenu à l'intérieur de la cage. Les barreaux se sont montrés inefficaces. La frontière a cédé. Désormais, « l'ange de la mort » ne connaît aucune restriction, il est omniprésent.

Il n'existe plus aucune différence entre les deux milieux du point de vue de la menace. L'ubiquité du danger provoque l'angoisse et le frisson.

#### D. 2. Seven : Cas remarquable.

*Seven* marque une radicalisation de cette tendance. Les premières secondes de l'incipit ne présentent pas deux espaces binaires. Les premières minutes ne montrent pas l'infiltration. Dès l'ouverture, la contamination a déjà eu lieu. Lorsque le spectateur découvre le film, les espaces sont dors et déjà homogènes et indistincts. La représentation des deux espaces est complémentaire : d'un côté l'intérieur (l'appartement du Détective Somerset), et de l'autre côté l'extérieur (la rue).

Si l'étude suit l'ordre chronologique, alors il faut commencer par la représentation de l'espace intérieur.

Ce lieu est terne. Les couleurs sont obscurcies par une lumière grisonnante. Le soleil n'est pas rayonnant. Le ciel semble gris. Cependant, le trait caractéristique le plus intéressant est le son. De manière distincte et claire, que ce soit les sirènes de police, les klaxons de voiture, ou les voix des autres locataires - dont les murs déforment le contenu du discours sans en étouffer l'intensité -, chaque son résonne.

Si les obstacles à la diffusion des ondes sonores – l'éloignement, les murs – sont présents, ils sont incapables de les arrêter. Il n'y a aucune insonorisation. Chaque bruit est identifiable, présent sur le même niveau sonore que les voix. Non seulement, cela provoque un brouhaha sonore mais cela engendre, pour l'espace intérieur, une absence de tranquillité et de sérénité dû au manque de silence.

En cela, l'intérieur est semblable à l'extérieur. Ce dernier espace est tout aussi claustrophobique et aliénant que l'intérieur. Il n'offre pas la libération généralement associée avec le monde extérieur.

Comme le montre le photogramme 57, les deux personnages marchent côte à côte. La caméra les filme à l'aide d'un travelling latéral droite-gauche en contre-plongée. Le fond de l'image est occupé par divers façades : grilles, murs tagués aux couleurs ternes, couloirs étriqués donnant sur une cage d'escalier ...



Photogramme 57 :  
Claustrophobie de l'espace  
extérieur.

La pluie tombe drue et occupe une partie de la bande son. Les passants se serrent sur le fond du trottoir – côté opposé au caniveau – afin de profiter de l'abri des gouttières et éviter de se mouiller. Les corps sont blottis dans un espace réduit. La précipitation des déplacements provoque la gêne : les personnages doivent contourner des passants pour continuer leur chemin.

L'absence de point de fuite, l'arrêt du regard vers la hauteur - dû à la contre-plongée - par le store en plastique blanc, et la proximité des corps provoquent une sensation angoissante d'enfermement.

Ainsi, si d'ordinaire l'extérieur peut être associé à l'évasion ou à l'horizon, utilisant des points de fuite pour attirer le regard au loin en offrant une profondeur à l'image, *Seven* crée un extérieur claustrophobique. En cela, l'extérieur est comparable à l'espace intérieur. La représentation des deux espaces est similaire. Ils sont tout deux angoissants.

Avant même l'ouverture du film, la contamination a déjà eu lieu. Alors que la frontière a rompu, la menace contenue dans l'espace extérieur s'est répandue dans l'espace intérieur, lui ôtant sa chaleur, sa sérénité et son calme, et le rendant tout aussi angoissant que ne l'était l'extérieur.

*Seven* est un cas remarquable, puisqu'il ne montre pas la contamination, celle-ci ayant déjà eu lieu. Contrairement aux autres œuvres du corpus pour lesquelles la contamination met fin à un Ordre initial et dont la lutte aura pour but le retour de cette frontière afin de retrouver cet Ordre initial, *Seven* ne s'attarde pas sur la contamination. Il montre les conséquences de cette contamination : une humanité déshumanisée et apathique.

### 3. Troisième étape : Émergence de la paranoïa.

Lors de la première partie, le mémoire a montré la production d'une menace invisible : facteur de frisson. Cette seconde partie s'achève sur la seconde moitié de ce cycle : le retour à la menace invisible.

Lorsque la frontière a rompu et que la contamination a eu lieu, la menace est potentiellement omniprésente. Il devient impossible de prédire son apparition. La menace devient invisible et l'invisibilité est porteur de menace.

Si l'invisibilité de cette menace peut être dû à sa relégation hors-champ, la cause principale est son ubiquité potentielle. Capable de s'incarner en n'importe quel élément, la menace peut venir de n'importe où.

Le *thriller* va en jouer. Représentant des éléments inoffensifs comme s'ils étaient dangereux pour mieux brouiller les pistes et rendre l'émergence de la menace inattendue, l'esthétique du *thriller* engendre la paranoïa.

Parachevant le cycle entamé précédemment, la paranoïa - créée grâce à la contamination et née de l'invisibilité de la menace - produit danger, angoisse, frisson et suspense : les éléments premiers du *thriller*.

#### A. Cristallisation : Relecture des images en fonction d'une potentialité du danger.

##### A. 1. L'émergence de la paranoïa.

Dans *Les dents de la mer*, après la première attaque, la paranoïa monte. Alors que le shérif surveille l'océan, dans lequel se baignent de nombreux touristes, le récit s'évide.

Une série de plans montre les baigneurs : un enfant nage ; un chien ramène un morceau de bois ; une dame est allongée dans l'eau, les yeux fermés.

Ces images ne font pas avancer le récit. Elles sont vides de tout contenu narratif. Ce qu'elles montrent, c'est l'accentuation de la tension. Elles sont de purs instants de suspense et invitent à craindre la suite : une attaque soudaine.

Puis, le photogramme 58 intervient.



Photogramme 58 : La paranoïa guide la lecture du signe en fonction du danger.

Cette image aligne dans un même cadre la dame et un objet non identifié. Cette « chose » est pratiquement complètement immergée. Parce que le signifiant est incomplet, la lecture du signe est compliquée. Il est impossible de savoir de quoi il s'agit.

Mais, parce que les personnages – et le spectateur par extension – s'attendent à une attaque imminente, l'objet non identifié devient le bout de l'aileron d'un requin.

Le fragment manquant du signifiant est complété par l'imagination (à la fois du personnage et du spectateur). Cette image provoque le suspense précédant une attaque.

Quelques images plus tard, cet objet non identifié s'avérera être le bonnet d'un nageur : cette image a engendré la paranoïa. Il s'agit d'une fausse alerte : la menace n'a pas frappé. Mais elle peut encore le faire. A peine le frisson retombé, le soulagement s'estompe et l'angoisse reprend.

Un autre exemple tout aussi pertinent se trouve dans *Zodiac*.

#### A. 2. Récapitulatif : Contamination, Menace invisible, Paranoïa et production du frisson.

Alors que le personnage discute avec un individu – à priori inoffensif -, un indice inséré dans la discussion renverse la situation. L'interlocuteur se révèle être le tueur recherché, et dans le même mouvement, le personnage est pris au piège.

Au fil de la discussion, le meurtrier invite le protagoniste à le suivre dans sa cave. En y pénétrant, l'esthétique change.

Tout d'abord l'image est particulière. Utilisant un fort clair-obscur, l'image est sombre. De nombreuses zones sont noires dû à l'absence de lumière. Les sources lumineuses sont visibles. Il s'agit d'ampoules nues, accrochées au plafond, suspendues par le fil électrique. L'éclairage

est donc unidirectionnel et zénithale. Les ombres des visages sont accentuées et les traits déformés.

De plus, pour accentuer l'angoisse, David Fincher place le meurtrier sur le seuil lumineux. Alors que le bas de son corps, situé « dans la lumière », est visible, le haut de son corps se trouve dans l'obscurité totale. Il est donc impossible de voir les traits de son visage. Le spectateur est obligé de « deviner ».

« Deviner » n'est pas le terme correct. En vérité, le spectateur ne prophétise pas. Ce qu'il fait est un mixte entre le déchiffrement (avec les indices donnés, notamment l'intonation de la voix) et la projection de sa propre imagination.

Celle-ci est stimulée par la bande sonore. Si d'un côté, l'image est angoissante grâce à la lumière, de l'autre côté, le son est effrayant par l'usage des bruitages.

Le son des pas résonne énormément. S'il est possible de savoir qu'il s'agit d'un lieu clos et souterrain, en revanche, la résonance laisse à penser qu'il s'agit d'un espace immense.

Pourtant, une faible partie de l'espace est visible. C'est justement ce qui n'est pas vu – ce qui ne peut être vu : l'invisible – qui va stimuler le frisson.

Venant de l'étage au dessus, le parquet grince comme sous le poids d'un individu. De suite, une présence-absence est créée, le danger monte et l'angoisse fonctionne.

D'autres bruits sont encore plus immatériels. Le son de l'air dans les conduits d'aération et les gouttes d'eau tombant dans une flaque animent l'espace. La cave a toutes les caractéristiques d'une maison hantée. Le lieu est alors personnifié : l'extension de la personnalité démoniaque du tueur recherché.

Non seulement la menace est invisible mais l'invisible devient menaçant. L'alliance de l'image angoissante et du son exprimant une présence-absence engendre le danger, le suspense, le frisson et pousse l'imagination du spectateur à anticiper les pires scénarios.

La rupture de la frontière advenue, l'ubiquité du risque provoque une menace invisible, qui à son tour engendre la paranoïa. Nul n'est à l'abri, aucun espace n'est sauf, la menace peut frapper à chaque instant.

La paranoïa parachève la génétique esthétique du *thriller*.

#### B. Un enjeu narratif : L'éradication de la menace.

Esthétique et narratif sont les deux faces d'une même médaille. L'image dévoile le récit, et le récit détermine l'image.

Pour cette raison, la contamination n'est pas qu'un enjeu visuel. Sur le plan narratif, elle est

non seulement le perturbateur de l'Ordre initiale et le déclencheur des péripéties (hormis *Seven* qui, comme mentionné, fonctionne comme un cas remarquable).

Puisque cet élément est commun à tous les films du corpus, alors, il est possible de cerner l'archétype du *thriller*.

Chaque film lutte contre cette contamination et tente de rétablir l'Ordre initial par la résurrection de l'imperméabilité de la frontière. Le but est de reléguer la menace dans cet espace dangereux pour retrouver l'Ordre et la sécurité.

L'éradication de la menace est une finalité narrative partagée par l'ensemble des œuvres du corpus. Un seul élément est variable : le succès.

Trois catégories sont à discerner :

- Les films dont la fin voit l'éradication totale du germe avec pour conséquence la réparation de la frontière et le retour de la sérénité et du bien-être : il s'agit de *Psychose*, *Les Dents de la mer*, et *La nuit du chasseur*. Il semble important de noter que cette tendance regroupe les films les plus anciens de ce corpus. Sans aucun doute, cela est révélateur de l'évolution du *happy end* au cinéma.
- Les œuvres dont la fin voit la relégation du germe dans son espace original et l'arrêt du danger. Cependant, contrairement à la catégorie précédente, ces films ne montrent pas le retour de la sérénité et de la sécurité. Malgré l'arrestation ou la mort de la menace, les traces de son œuvre sont indélébiles. Une fois l'élément menaçant éradiqué (généralement le tueur recherché), le danger est réduit mais pas éliminé. L'empreinte du mal est ineffaçable. L'Ordre initial ne peut être rétabli, la frontière demeure poreuse. Ces films sont *Seven*, *Prisoners*, *No Country for old men* et *Le silence des agneaux*.
- Enfin, la dernière catégorie est constituée par une seule œuvre : *Zodiac*. Jouant volontairement avec les codes du film policier en privant le public de l'arrestation finale du coupable et la certitude quant à son identité, le film laisse planer un doute. En cela, il est impossible de savoir si la menace a été arrêtée. Face à l'hésitation, la sérénité, la sécurité et l'Ordre initial ne peuvent être rétablis, la frontière reste perméable et le danger toujours présent. Face au doute, l'éradication du germe est incomplète.

L'enjeu narratif de l'éradication de la menace passe par un rétablissement de la frontière : signe évident d'une volonté d'un retour à l'Ordre initial : deux espaces distincts dont l'un est



menaçant et l'autre serein, sûr, rassurant et confortable

\*

Les incipits des films du corpus ont montré l'importance esthétique et narrative de la porosité de la frontière et son incapacité à retenir le danger hors de l'espace sain.

Les deux espaces initiaux se scindent, jusqu'à se confondre, mélangeant leurs valeurs et détruisant la sécurité et la sérénité.

Dés lors, par étape successive, le récit relate la contamination de la menace, l'indistinction des milieux, l'ubiquité du danger et l'émergence de la paranoïa.

En s'achevant sur le crédit accordé à la paranoïa, cette partie parachève le travail entrepris dans le premier tiers du mémoire.

Dans un premier temps, le frisson était produit par le suspense. La nécessité du suspense engendrait une menace invisible productrice de danger et d'angoisse ; ce qui, en conséquence, permettait l'émergence de la paranoïa.

Dans un second temps, la menace invisible génère la paranoïa, qui, en retour, génère du frisson.

Si la première partie prenait pour point de départ une hypothèse, ce chapitre a non seulement affirmé les conclusions mais vérifié la justesse de l'hypothèse.

Le *thriller* repose sur une libération du danger, et sur le frisson produit par la paranoïa.

\*

Que ce soit par l'infiltration, la contamination ou l'éradication, chaque fois, l'étude semble retourner à cette menace et en exige une définition. Quel est ce danger qui guette ? Quel est ce mal invisible qui perce la frontière ?

### III. Ontologie du mal.

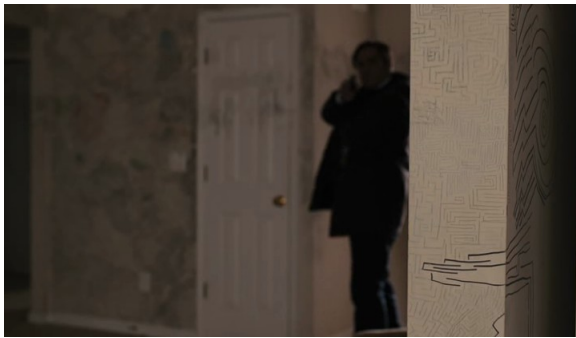
Parce que le *thriller* repose sur le danger pour créer le frisson, la nature de ce danger est essentielle pour toute tentative de définition du genre.

Révéler l'essence de ce mal nécessite d'analyser les symptômes liés à la représentation du mal.

#### 1. Personnification de l'espace.

##### A. Un espace labyrinthique.

Parce que *Prisoners* est le film le plus récent du corpus, il n'est pas étonnant qu'il reflète les codes mis en place par les autres.



Photogrammes 59, 60, 61 : Récurrence du motif visuel du labyrinthe dans *Prisoners*.

A de nombreux instants, éparpillés tout au long du flux filmique, le motif visuel du labyrinthe est récurrent.

En soit, il est impossible qu'il ne s'agisse que d'une anecdote intéressante. Le motif du labyrinthe est présent jusque dans l'esthétique du film : il se retrouve dans la représentation de l'espace.

Deux personnages circulent dans les couloirs d'une maison. Les plans sont larges et le filmage frontal : chaque espace est représenté sous forme de « tableaux ».



Photogrammes 62 et 63: La perte des repères dû au filmage en « tableaux ».

Les photogrammes 62 et 63 se suivent dans le flux filmique. Alors que les personnages sortent par la droite, ils entrent également dans l'image par la droite. Le raccord de direction est donc faux. Un espace plus ou moins important a été passé sous silence. Cela provoque une perte des repères.

Le spectateur tente de se dresser une cartographie mentale de l'espace, sans jamais en avoir les moyens. Tel le Petit Poucet, le spectateur est amené au cœur d'un dédale labyrinthique sans avoir les indices pour retrouver son chemin.

Cette perte des repères se retrouve à l'identique dans *Seven*.

Alors que les deux personnages avancent le long d'un couloir étroit et sombre, la caméra s'arrête devant l'embrasement d'une porte. Un des personnages franchit la porte et sort de l'image. Le second s'attarde quelques instants, puis à son tour, franchit la porte. Alors que le montage introduit un nouvel espace grâce au mouvement (sortie puis entrée dans le champ), un problème empêche la création d'une cartographie mentale de cet espace.

Dans le photogramme 64, Brad Pitt sort de l'image en dernier. Dans le photogramme 65, Morgan Freeman entre dans le champ.



Photogrammes 64 et 65 : Le faux raccord de direction provoque une perte de repères.



De même que dans l'exemple précédent, il s'agit d'un faux-raccord. Ici, il s'agit d'un faux-raccord mouvement.

Ce faux-raccord a permis de passer sous silence de l'espace et du temps. Combien de pièces les personnages ont-ils franchis ? Quelle direction ont-ils pris ? Il est impossible d'obtenir une réponse. Et cela aboutit logiquement à la perte des repères du spectateur.

Le faux-raccord n'est pas le seul outil capable de provoquer ce type d'effet.

Toujours dans *Seven*, alors que le détective Mills découvre le second corps, il longe les couloirs menant à un bureau. Ce trajet est filmé à l'aide de travellings d'accompagnements – avant et arrière – raccordés ensemble par le mouvement du personnage. Il n'y a aucun faux-raccord, ni aucun espace-temps passé sous silence. A priori, un tel filmage ne va pas provoquer la perte des repères.

Pourtant, l'échelle de plan – rapproché épaule -, ainsi qu'un jeu sur la profondeur de champ afin d'isoler la nuque de l'acteur concentrent l'attention sur le protagoniste. Le spectateur en oublie le décor. Mais ce qui permet essentiellement la perte des repères est avant tout le nombre de virages qu'empruntent le personnage.

L'attention du spectateur n'est pas focalisée sur le trajet. Les tournants l'empêchent de dresser une cartographie de l'espace.

A travers différents moyens utilisés – faux-raccords ou travelling d'accompagnement -, un même effet est récurrent : la représentation de l'espace provoque une perte des repères.

L'espace est labyrinthique. Il ôte toute marque au spectateur et au personnage et les guide vers son centre.

Si *Prisoners* exploite visuellement un code générique jusqu'alors inconscient, c'est grâce à la distance temporelle séparant la production des films. Cela a permis une réflexion consciente des codes. En cela, *Prisoners* est un « meta-film ».

## 2. Un espace braconnier.

Une séquence de *Zodiac* met en exergue une autre caractéristique étonnante de l'espace.

Un taxi longe les rues de la ville vers une destination inconnue. Le chauffeur l'ignore mais le client n'est autre que le tueur en série recherché. Lorsque le véhicule arrive à destination, le passager tue le conducteur.

Le filmage est à la fois étrange et significatif. Alors que le taxi roule, il est filmé par un plan de demi-ensemble, en plongée totale. Cette angle de caméra transforme la ville en un immense labyrinthe menant droit au monstre : le Minotaure. Les rues forment un ensemble de dédales conduisant à une destination unique : la mort inévitable du chauffeur.

Différents fragments de ce parcours sont montés les uns à la suite des autres à l'aide de fondus enchaînés. Le spectateur n'est donc pas capable de se repérer dans ce dédale. Une fois entrée, la victime ne peut plus s'échapper, incapable de retrouver son chemin.

Cette séquence confirme la remarque selon laquelle l'espace est un labyrinthe mais introduit une nouvelle caractéristique de cet espace : il fonctionne comme une impasse.

Comme une toile d'araignée, l'espace piège la victime et l'empêche de s'échapper.

De la même manière, lorsque le jeune personnage de *Zodiac* découvre être en présence du tueur recherché, l'image traduit le piège qui se referme autour du personnage.

La séquence se construit en deux temps. Le photogramme 66 traduit le premier moment : l'information n'a pas encore été divulgué. Le personnage pense être en sécurité. L'espace derrière lui est clos mais rien ne permet d'imaginer un danger quelconque.

Puis, l'information survient. A cet instant, l'interlocuteur se révèle être le tueur recherché, et, contournant le personnage, ouvre – littéralement – le décors.



Photogrammes 66, 67 et 68 : Ouverture du labyrinthe et entrée inéluctable.

Le photogramme 67 se divise en deux parties verticales : à droite, dans la zone nette de l'image, le visage du personnage ; à gauche, flou, et faiblement éclairé, le tueur nouvellement révélé.

La divulgation d'une nouvelle information provoque le surgissement du danger et une nouvelle configuration. Une impasse se révèle au personnage.

Comme le montre le photogramme 68 le personnage – effrayé, réticent - pénètre malgré tout dans le piège, comme s'il y était attiré malgré lui. Le personnage regarde et avance vers le hors-champ situé « derrière » la caméra. Le cadrage marque l'absence d'information sur ce qui se situe derrière. Le protagoniste se dirige vers l'inconnu.

Le tout est dramatisé par le surcadrage créé par la structure de la porte : l'espace apparaît comme un couloir à deux dimensions dans lequel le protagoniste ne peut que s'enfoncer. L'absence de point de fuite, dû aux rideaux, souligne cet aspect.

Non seulement l'espace piège le personnage en l'attirant dans une impasse, mais le filmage dramatise l'inconnu, apportant frisson et suspense à cette séquence. Le protagoniste est prisonnier de l'espace.

Dans *le silence des agneaux*, alors que le personnage féminin s'avance le long de couloirs

pour rencontrer Hannibal Lecter, elle traverse plusieurs espaces. Ce sont soit des couloirs, soit des cages d'escaliers. Les nombreuses portes à ouverture contrôlée marque l'impossibilité de faire demi-tour. Chaque nouveau décor connote l'augmentation du danger. Face à Hannibal Lecter, le protagoniste en atteint l'apogée.

L'arrivée dans l'espace final est marquée par une musique dramatique et par l'introduction d'un plan subjectif.



Photogramme 69 : La chaise  
marque la destination du  
personnage : le bout de l'impasse.

Comme le montre le photogramme 69, le personnage a atteint le bout du chemin. Lorsque les portes se referment sur elle, c'est à la fois le piège qui se verrouille, et l'arrivée dans le cœur de l'horreur.

L'espace contraint le personnage à suivre les dédales. Il ôte tout repère et toute chance de sortie. Il conduit au cœur du labyrinthe. C'est en ce lieu que se trouvent les corps meurtris des victimes, le danger ou la menace : en un mot, le cœur du labyrinthe abrite le sommet de l'horreur.

Il est une entrave à la liberté de mouvement des victimes, la piègeant et lui ôtant tout repère nécessaire pour faire marche arrière. Emprisonné entre les lignes, l'innocent n'a d'autres choix que de continuer son chemin jusqu'à ce que, arrivé au cœur du labyrinthe, il fasse face au monstre. Ainsi, l'espace semble personnifié, comme au service du monstre qu'il abrite, ayant pour seule mission de le nourrir.

C'est donc le diable en personne qui se trouve au cœur du labyrinthe.

## 2. La représentation du mal.

Si l'espace du *thriller* est maléfique, c'est dû à la contamination. En s'infiltrant, le Diable y a répandu et implanté ses attributs. Le Mal peut désormais être observé. Ses caractéristiques



révèlent son identité et son essence.

#### A. L'incarnation du mal.

##### A. 1. La norme et la déviance.

Lorsque le personnage féminin rencontre Hannibal Lecter dans *le silence des agneaux*, la représentation du meurtrier est étrange et inquiétante. Il est doté de caractéristiques étonnantes.

En premier lieu, alors qu'une vitre sépare les deux protagonistes, Hannibal Lecter fait preuve d'un odorat particulièrement aiguisé. Non seulement, la manière dont il renifle fait penser à un animal mais ses capacités sensorielles renforcent cette idée. Ainsi, il se montre capable de détecter les différentes odeurs et de discerner la marque et la composition du parfum du personnage féminin.

De la même manière, sa cellule est décorée par ses reproductions dessinées de sa propre main. Le sens des détails et la richesse du trait témoignent d'une mémoire impressionnante.

Toutes ces caractéristiques connotent l'anormalité. Hannibal Lecter est un cannibal, pratique archaïque et condamnée par la société civilisée. Le personnage s'inscrit comme déviant à la norme.

A plusieurs reprises, la violence dont le personnage se montre capable est abominable. Il arrache le nez d'un coup de dent d'un policier, il mange les organes de ses victimes, il tue de sang froid des êtres innocents. Cette impétuosité lui ôte son humanité, lui confère une image extra-humaine et sanguinaire, le place au sommet de la chaîne alimentaire et renforce cette animalité.

Il est également le germe à l'origine de la propagation du mal puisque son évvasion de prison provoque la rupture de la frontière, la contamination et l'homogénéité des milieux.

Toutes ces caractéristiques sont autant d'attributs que chacun des films du corpus donnent à un personnage précis : le personnage-germe (le tueur recherché) à l'origine de la contamination.

##### A. 2. Les attributs du mal.

Ainsi, *Zodiac* dote un personnage de caractéristique extra-humaine.

La lumière du photogramme 70 vient du bas-gauche de l'image. Un tel éclairage est typique des films d'horreurs pour provoquer la peur. En soulignant chaque trait du visage, la lumière transforme un visage humain en un masque diabolique.





Photogramme 70 : En se dotant des attributs du mal, le personnage en devient l'incarnation.

De la même manière, juste au moment de l'insertion de ce plan dans le flux filmique, lorsque ce personnage devient l'incarnation du Diable, le son de sa voix change. D'un coup, par un effet de résonance subtil, la voix devient plus grave qu'elle ne l'était précédemment.

Parfaitement au centre de l'image, surcadré et mis en valeur de chaque côté par les lignes verticales de la porte, filmé en légère contre-plongée, l'individu apparaît plus important qu'il ne l'était jusqu'à présent.

Cette image modifie la perception de ce personnage. Le film transforme cet individu en le drapant des attributs du mal. L'homme devient l'incarnation d'une puissance diabolique.

### A. 3. L'incarnation du mal.

L'exemple de *No Country for old men* est encore plus pertinent.

Le tueur sanguinaire, nommé Anton Chigurh, est un être fascinant et terrifiant.

Avant tout, son physique est la première caractéristique notable. Le personnage est doté d'un calme extrême. Il s'exprime à l'aide d'une voix douce, sur une tonalité monotone. Rien ne semble pouvoir le surprendre : ni les coups de feu, ni les explosions.

En plus de transformer le personnage en un être « sur-humain », cela lui permet d'endosser une forte dose de charisme.

Le personnage a également comme caractéristique de « jouer » à pile ou face la survie de ses victimes. Lançant une pièce, puis exigeant de sa victime qu'elle parie sur le résultat du jeu, le protagoniste se fait l'incarnation d'une loterie mystique et l'application mortelle d'un hasard inébranlable.

Anton Chigurh est effrayant, pas seulement parce qu'il est un meurtrier, mais avant tout parce qu'il est désintéressé. Il est drapé des attributs de la « faucheuse », froide, résolue et méthodique venant terrasser les hommes dont l'heure a sonné.

Un dialogue<sup>46</sup> renforce cet aspect extra-humain. Un shériff explique sa vision du meurtrier. En désaccord avec son interlocuteur ayant qualifié le tueur de « lunatic »<sup>47</sup>, le shériff le compare à un « ghost »<sup>48</sup>. Puis, l'interlocuteur insiste sur l'aspect matériel et sur l'impact réel qu'aurait ce fantôme.

Le personnage est drapé des attributs du mal et devient l'incarnation d'un mal qui le dépasse.

## B. Éclairage cosmique de l'espace.

### B. 1. Dramatisation de la lumière.

Lors des dernières minutes du *Silence des agneaux*, alors que le protagoniste féminin pourchasse le meurtrier dans l'obscurité totale, ce dernier fait une erreur fatale : en armant son revolver, il fait du bruit. L'héroïne tire instinctivement dans sa direction, et cela à de multiples reprises. Le tueur tombe à terre.



Photogramme 71 : La pénétration de la lumière.

Alors que le montage intercale en parallèle des fragments de la femme saine et sauve et du tueur touché au ralenti, le photogramme 71 intervient dans le flux filmique.

Cette image expose un contenu extrêmement simple : l'obscurité est déchirée par la lumière. Cet effet est non seulement mis en valeur par un surcadrage (double surcadrage compte tenu des lignes au coin inférieur droit de la fenêtre), il est également renforcé par un contraste fort pour assombrir le noir.

La lumière, invisible parce qu'immatérielle, est rendue palpable par la fumée. Les rayons lumineux et leurs directions deviennent perceptibles. Ils entrent dans l'image par son centre et

46 Situé à 1h35 du début du film.

47 Traduction : Fou.

48 Traduction : Fantôme.

vont vers le coin inférieur-gauche du cadre, apportant une profondeur au photogramme.

La vitesse de défilement du fragment est ralentie pour dramatiser cette pénétration de la lumière.

Les mêmes remarques se retrouvent à l'identique dans *Zodiac*.

### B. 2. Perception d'une lutte mystique à travers la lumière.

Alors que les policiers pénètrent dans la caravane d'un suspect, leur entrée est soulignée par celle de la lumière.



Photogrammes 72 et 73 : Le déchirement de l'obscurité par la lumière.



Si le photogramme 72 montre l'obscurité ambiante du lieu – les fenêtres sont obstruées, les stores baissés, les rideaux à moitié tirés -, l'entrée des policiers modifie l'intensité lumineuse du lieu.

Lorsque la porte s'ouvre, la lumière extérieure pénètre à l'intérieur de l'espace. Provoquant un véritable halo de lumière, d'une blancheur absolue -, renforcée par l'absence de source lumineuse dans le champ et par le fort contraste de l'image -, cette infiltration revêt un sens symbolique.

Une lutte entre la lumière et l'obscurité est en jeu. La lumière troue l'obscurité. Le

meurtrier présumé vit reclus, loin de la lumière du soleil. Tout comme dans *le silence des agneaux*, l'obscurité abrite le mal, et la pénétration de la lumière (divine) se veut synonyme de « guérison ».

La même caractéristique se retrouve dans *Seven*. Alors que les deux inspecteurs se rendent sur les lieux du premier meurtre – qui se trouve au cœur du labyrinthe, accueillant l'apogée de l'horreur -, ils découvrent un appartement totalement dépourvu de lumière.



Photogrammes 74 et 75 :  
L'ouverture de l'obscurité dans  
*Seven*.



Alors que l'image est totalement obscure et dépourvue de toute source lumineuse, l'éclat de la lampe en expose le contenu.

Le photogramme 74 est ainsi partagé en deux parties : à gauche, l'obscurité dû à l'absence de lumière ; à droite, le contenu est révélé grâce à la lueur de la lampe. L'image ne compte qu'une seule source lumineuse.

En revanche, le photogramme 75 est beaucoup plus lumineux. Pourtant, il s'avère que seul l'éclat de la lampe torche éclaire l'image. Sans celle-ci, l'espace serait dépourvu de lumière.

Le rayonnement lumineux vient donc « ouvrir » les ténèbres et en révéler le contenu.

Cette caractéristique n'a rien d'étonnant. En effet, cet espace ayant abrité le premier meurtre, il est le cœur du labyrinthe, l'apogée de l'horreur.

Lors de l'entrée dans cet espace, un plan intervient dans le flux filmique. Ce fragment est un lent travelling avant, filmant le dos de la victime. De chaque côté du cadre, une silhouette crée un effet de révélation. Semblable à l'ouverture d'un rideau de théâtre, les deux corps s'écartent pour dévoiler l'horreur absolue.

L'entrée des policiers est synonyme d'entrée de la lumière dans l'ancre du diable. La lutte entre l'éclat lumineux et l'obscurité traduit une lutte entre le bien et le mal et l'éclat des rayons devient une lueur divine écartant les ténèbres.

En cela, l'éclairage permet de raconter – et de faire ressentir – le récit d'une lutte cosmique dont les personnages ne sont que des pions.

Par conséquent, il est logique qu'au moment où les deux inspecteurs pénètrent dans l'appartement de John Doe – le tueur recherché –, l'obscurité de l'appartement soit « transpercée » par l'éclat des lampes torches, créant un contraste visuel et dramatisant l'entrée des policiers (les forces du bien) dans cet espace (occupé par le mal).



Photogramme 76 : La pénétration des inspecteurs dans l'appartement du tueur est mise en valeur par l'arrivée de la lumière dans un espace obscur.

### B. 3. Polysémie du surcadrage permis par l'éclat lumineux.

Cette manière d'éclairer a préalablement été abordée dans l'étude. A l'occasion de la partie intitulée « Gestion cognitive du suspense »<sup>49</sup>, il a été fait mention du surcadrage créé par un faisceau de lumière. Certains éléments sont visibles grâce à l'éclat des rayons tandis que d'autres sont volontairement plongés dans une obscurité totale.

Alors que le faisceau se déplace dans le cadre de l'image, révélant un contenu jusqu'alors inconnu et plongeant dans l'obscurité ce qui a été vu, l'image agit comme une image-cristal.

---

49 Voir page 19.

Cette outil permet de jouer sur le suspense et le frisson en titillant l'imagination du spectateur.

Étonnamment, ce même outil est utilisé pour produire une impression de lutte cosmique au niveau du récit. La polysémie de ce mécanisme est tout à fait logique. C'est d'ailleurs justement parce qu'il fonctionne à différents niveaux de signification qu'un tel instrument est si souvent utilisé. Il s'agit d'un trait récurrent et une figure définitoire du *thriller* contemporain.



Photogramme 77 : Exemple de polysémie.

Dans *Prisoners*, lorsque le père est capturé par l'auteur du kidnapping de sa famille, il se retrouve dans un endroit sombre et dénué de toute lumière. Prisonnier, il allume alors une lampe de poche et découvre l'environnement. Tout d'abord, il ne trouve rien. Puis, déplaçant l'éclat du faisceau, il repère une chaussure d'enfant. Le photogramme 77 apparaît alors dans le flux filmique. Cette image montre le personnage apercevant un sifflet rouge : indice que sa fille était présente au même endroit.

Le faisceau de lumière a plusieurs fonctions.

Dans un premier temps, la lueur permet d'entretenir un suspense grâce à l'entretien d'un jeu sur ce qui est vu. Qu'est ce que le personnage va découvrir ? Puis, il attire l'attention sur l'élément découvert.

Dans un second temps, alors que le personnage est tombé dans un piège, victime à son tour des ravisseurs de sa fille, la lueur permet de comprendre ce qui s'est passé : il s'agit de « faire la lumière » sur ce qui s'est passé. Cela conduit au troisième temps : la pénétration de la lumière dans ce lieu obscur connote une lutte cosmique et la nécessité narrative pour le Bien de perforer l'œuvre du Mal.



C. Ontologie du mal : Un mal cosmique.

C. 1. Possession par une force maléfique.

Dès que la contamination a eu lieu, la menace n'équivaut plus à la seule présence de l'individu dangereux. Puisqu'il a contaminé le milieu sain, le Mal ne se réduit plus au seul germe et peut alors être observé directement.

Lors de la visite de l'appartement du meurtrier dans *Zodiac*, des indices permettant d'étudier l'ontologie du Mal sont disséminés.

Non seulement cet espace est obscur, dénué de toute lumière naturelle, imperméable à la lueur du soleil, mais il répond à ces lois propres.

Dans un premier temps, cet espace offre une sensation d'anormalité. La présence récurrents d'écureuils a l'intérieur d'un espace habitable est étonnante. Ces animaux peuvent être enfermés en cage (photogramme 78 et 79), courant librement dans la cuisine, grim pant aux fenêtres, ou mort (préservé dans le congélateur). La récurrence de ces créatures produit une impression bizarre.



Photogramme 78 et 79 :  
Retournement des lois  
naturelles.



Dans ces images, l'anormalité est soulignée et l'étrangeté émerge. Mordillant frénétiquement les barreaux de sa cage, l'écureuil est fermement accroché au plafond. Les pattes écartés, poussant des grognements amplifiés pour devenir semblables à un rire diabolique, l'animal semble enragé ou doté d'une énergie qui le pousse à agir furieusement : son comportement semble indiquer la présence d'une force maléfique qui le hante.

De la même manière, l'individu qui habite ces lieux semble lui aussi être possédé par une force démoniaque. Comme le titre du magazine aperçu dans le photogramme 80 l'indique, il s'agit d'un magazine pornographique.



Photogramme 80 et 81 :  
Indices d'une  
hyper-sexualité déviante.



Plusieurs sont aperçus au cours de la séquence. Que ce soit par la présence de ces magazines, ou par le contenu du photogramme 81 (à savoir un gourdin utilisé et un bocal à côté du lit), ces indices présentent un individu doté de pulsions incontrôlables.

### C. 2. Influence animale, sur-humaine et par extension diabolique.

Le psychisme de l'individu ne peut résister. Dans la lutte freudienne<sup>50</sup> entre le « ça » et le

<sup>50</sup> Freud décrit le psychisme humain comme composé de trois pôles. Le « ça » serait la partie pulsionnelle de l'être, semblable à un animal. Le « sur-moi » serait la composante morale de l'âme, chargée de limiter l'influence du « ça ». Le « moi » est la composante située au centre des deux pôles : c'est l'individu dans sa



« sur-moi », le « moi » a penché du côté du plus influençant. Trop faible pour désobéir à une influence déviante, l'individu est muni d'une sexualité anormale, malsaine et hyper-développée : il est sous la domination d'une force animale qu'il ne peut maîtriser. Cette puissance le dépasse : elle est extra-humaine et sur-humaine. En tant qu'influence néfaste, elle est une entité démoniaque.

De la même manière, la représentation de la salle de bain et des toilettes confirme cette conclusion.

L'intérieur des toilettes est marron. La baignoire a des taches noires et des traces de saleté. L'accumulation de la saleté démontre que ce lieux est laissé à l'abandon : indice de l'absence de toute présence humaine. Or, puisque cette caravane est habitée par le tueur, il est possible de remonter jusqu'à la source de cette sensation d'anormalité : la présence d'une force démoniaque déshumanisant l'individu.

Le retournement des lois naturelles pour créer un sentiment angoissant d'étrangeté permet de rendre palpable le Mal cosmique qui sévit en ces lieux.

### 3. Explication lexicale.

Cette puissance est nommée cosmique pour répondre à une définition bien précise. Le dictionnaire Larousse<sup>51</sup> définit le terme « cosmique » comme : « Relatif au cosmos, à l'univers et à son ordre générale ».

L'affrontement entre le Bien et le Mal a des conséquences sur l'ordre de l'univers diégétique. La porosité de la frontière et l'infiltration de la menace entraînent un bouleversement de cet Ordre cosmique et une domination du Mal.

Sans doute, la notion de « cosmique » est proche de termes religieux tels que « mystique » ou « théologique ». Ainsi, la lutte pour l'Ordre général pourrait trouver sa justification et sa légitimité dans les textes sacrés.

Cependant, dans ce cas précis, les notions « cosmique » et « mysticisme » ou « théologique » s'opposent. Ces deux derniers termes renvoient à un sentiment ecclésiastique vantant les mérites de la puissance divine et à un jugement de valeur dogmatique.

Si les forces en jeu étaient « mystiques » ou « théologiques », le récit servirait à proclamer la gloire de Dieu. Or les récits ne sont pas si simples. Loin de faire l'apologie de l'une des

---

quête identitaire.

Sigmund Freud, *Le Moi et le Ça*, Paris, PUF, 1991.

51 Dictionnaire en ligne Larousse : <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cosmique/19549>>, consulté le 26/07/2016 à 18h00.

deux forces, le *thriller* place l'humanité au centre de la lutte, se débrouillant pour elle-même  
« Cosmique » est donc proche des sentiments religieux mais en diffère néanmoins.

#### 4. Le Mal cosmique dans *La Nuit du chasseur*.

Le meilleur exemple de cette distinction se trouve dans *la nuit du chasseur*.

Éparpillées tout au long de l'œuvre, des images d'animaux font leur apparition dans le film.  
A priori, ces photogrammes semblent n'avoir aucun rapport avec l'histoire. Pourtant, elles  
permettent d'en préciser le récit.



Photogramme  
82 à 87 : Indices de  
la présence d'un  
Mal cosmique.



Si le photogramme 82 montre un hiboux, le photogramme 83 une tortue, le photogramme 84 deux lapins et le photogramme 85 un renard, c'est que la faune est au centre du récit.

Disséminés le long du chemin alors que les enfants tentent de fuir leur poursuivant, ces animaux invitent à dresser une comparaison.

Ainsi, lorsque la chouette du photogramme 86 attaque le lapin du photogramme 87, la situation des enfants est identique : ils sont sur le point d'être attaqué par leur traqueur.

Le film établit une chaîne alimentaire : chacun est victime d'une proie qui le surpasse. Il s'agit d'une règle cosmique à laquelle nul ne peut échapper. La faune obéit aveuglément à cette loi : les enfants sont sur le point d'en être victime.

En cela, le mal présent dans *la nuit du chasseur* est un mal darwinien - proclamant la survie du plus apte et du plus fort – et un mal régissant les règles de l'univers.

Les personnages sont des êtres pris dans une lutte entre deux forces opposées régissant l'Univers : le Bien et le Mal.

En revanche, face à l'absence d'indice d'une quelconque glorification d'une divinité quelle qu'elle soit, face au constat brut d'un fait naturel sans volonté d'en célébrer le Créateur, il est impossible de prétendre que « mystique » ou « théologique » soient des termes appropriés.

Parce que chaque spectateur livre sa propre interprétation, chacun peut y voir un récit ecclésiastique. Mais à bien analyser le texte filmique, l'œuvre s'abstient et prévient une telle lecture.

\*

En commettant l'irréparable – le meurtre, conséquence de la rupture de la frontière -, le coupable a mis fin à un âge d'or durant lequel la sérénité, la sécurité, le bien-être et le confort existaient. Cela était possible par la ségrégation du mal dans l'espace dangereux.

Le germe contaminateur pourvoie alors l'espace d'attributs maléfiques, le rendant capable de piéger sa victime au cœur d'un labyrinthe, ôtant à la victime tout repère et toute chance d'en ressortir vivante.

Dépassant la réalité matérielle et diégétique des personnages, le mal ne se réduit plus au germe qui l'a vu naître. Il surpasse l'individu. Il est capable de s'incarner à chaque instant, provoquant l'ubiquité du danger et l'émergence de la paranoïa.

Certains personnages, à l'image des habitants de la ville dans *Seven*, ou les résidents de l'hôpital psychiatrique que fréquente Hannibal Lecter, semblent subir l'influence de cette force cosmique. Possédés par le mal, ils ont des comportements étranges, anormaux, déviants,

morbides et malsains. Ayant perdu leurs humanités, ils sont les victimes du magnétisme de cette force qui s'incarne dans l'espace.

Le *thriller* est le récit d'une lutte cosmique entre deux forces - le bien et la lumière contre le mal et les ténèbres – au centre de laquelle se trouve l'humanité.

En luttant pour le retour de l'Ordre initial (l'imperméabilité de la frontière et la ségrégation des espaces pour la résurrection de la sécurité et du bien-être), l'humanité résiste à l'inéluctable. En cela, le *thriller* réinterprète deux des récits fondateurs des sociétés occidentales : la chute du jardin d'Eden et l'ouverture de la boîte de Pandore.

## Conclusion.

A l'étude générale du *thriller*, une enquête synchronique a été préférée. Le genre n'est pas une catégorie uniforme et universelle à travers le temps et la culture. Chaque époque réinterprète son héritage. Chaque génération ré-invente les genres.

Une définition stricte, ayant pour volonté de s'appliquer à l'ensemble du septième art depuis son origine, aurait été une erreur. L'examen d'un genre ne peut se faire que pour une période donnée, dans un contexte culturel donné.

Dresser l'histoire du genre serait une autre affaire : tout comme la recherche scientifique utilisant de multiples fragments pour dresser l'évolution d'une espèce, il serait nécessaire de comparer les différents prélèvements synchroniques pour établir une frise chronologique et une définition diachronique du genre. Pour cette raison, l'étude a porté sur le *hic et nunc* du *thriller*.

En cela, cette réflexion se situe dans l'héritage de Jean-Louis Leutrat (*Western des années 1920*) ou de Jean-Louis Bourget qui part de la définition historique du mélodrame pour en étudier les traces dans le cinéma classique hollywoodien.

### Qu'est ce que le *thriller* contemporain ?

Si le *thriller* se définit par son frisson, il est nécessaire de comprendre les modalités de production et les enjeux du frisson pour accéder à la spécificité générique.

Le frisson a la particularité d'avoir recours à l'imaginaire. En laissant planer un danger inexistant, il utilise le suspense en abondance. Le frisson est le produit de plusieurs facteurs : suspense, danger, imagination.

Pour cela, l'usage d'une silhouette est fréquent. Ôtant certaines informations primordiales – tel que l'identité du personnage -, l'ombre devient une figure menaçante et cauchemardesque. Présente tout en étant absente, le silhouette plane sur l'image : certains indices attestent de sa présence, sans que ces traits ne soient parfaitement identifiables.

Cela mène au recours à une présence-absence qui est une technique récurrente et particulièrement apprécié par le *thriller* et un excellent moyen pour créer le suspense et le frisson.

Il est donc logique que ce genre utilise l'ocularisation interne – primaire ou secondaire, peu importe – avec abondance afin de provoquer la sensation. Incluant une présence dans le cadre

par certains indices visuels (déformation dû à un dispositif de vision), sans pour autant la montrer et la représenter pleinement, le film crée un regardeur invisible. Si la figure est d'abord source d'angoisse, elle devient source d'une menace dès que le suspense est mis en jeu. Le danger vient de ce qui n'est pas montré, par conséquent, tout ce qui n'est pas montré devient dangereux. La menace obtient le don d'ubiquité et provoque la paranoïa.

Le *thriller* se définit par la création et l'utilisation d'une menace invisible. Mais le comportement de cette présence-absence est tout aussi caractéristique du *thriller*.

Dans un premier temps, une dichotomie spatiale peut être observée. Au danger et à l'insécurité associés au hors-champ s'opposent la chaleur, la sécurité et le confort du champ. Cette ségrégation est remise en question.

La frontière séparant les deux espaces émet des signes de porosité. Laissant s'infiltrer la menace dans le champ – sous la forme de la sensation de danger émise par le suspense –, la séparation finit par rompre. Le danger retenu dans le premier espace se répand dans le second. La matérialisation de la menace invisible produit la destruction du confort et du bien-être.

A présent que la présence-absence a frappé, le danger n'est plus potentiel mais bien réel. Capable de frapper à chaque instant, l'ubiquité de la menace engendre l'émergence de la paranoïa.

Semblable au suspense en cela qu'il laisse planer une issue incertaine, la paranoïa est un élément essentiel du *thriller*. Suspense et paranoïa diffèrent par la nature du danger. Si le suspense est « la chronique étirée d'un malheur inéluctable et annoncé qui se conclut généralement de façon violente mais inattendue »<sup>52</sup>, la paranoïa est la chronique étirée d'un menace suggérée et potentielle. Dans le premier cas, la menace est réelle. Dans le second cas, la menace est imaginaire.

En cela, l'infiltration est un enjeu du frisson. Que ce soit sur le plan esthétique que sur le plan narratif, la contamination est incontournable. Agissant comme l'élément déclencheur de l'histoire, la rupture de la frontière provoque la fin d'un Ordre initial dont la résurrection est au centre du récit.

Le *thriller* raconte la quête pour éradiquer le germe et la menace de l'espace initialement confortable.

Ce danger s'incarne dans les lieux occupés par les personnages diaboliques. N'obéissant pas aux lois naturelles, piégeant les victimes à l'intérieur d'un labyrinthe sans issue, l'espace

---

<sup>52</sup> Vincent Pinel, *Ecoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse-Bordas/HER, « Comprendre/Reconnaitre », 2000, p. 215.

est l'attribut d'un mal qui semble planer sur le film.

Cette présence démoniaque est en lutte permanente avec la lumière. Ténèbre et Lueur sont deux adversaires dans une bataille acharnée.

En l'absence de toute preuve liturgique, il est impossible de relier ce thème à une notion biblique. Même si l'obscurité est associée au Mal et l'éclat au Bien, ce sont des codes culturels, et il serait faux de sur-interpréter en créant des liens absents. Le Mal du *thriller* est un Mal cosmique, présent depuis la création de l'Univers, régissant ses lois, dont l'importance de la chaîne alimentaire est un exemple : comme le rend explicite *La Nuit du chasseur*.

Le *thriller* met en scène un Mal cosmique qui dépasse la matérialité et la réalité des personnages pour les impliquer dans une lutte cosmique.

Le *thriller* se fait donc la ré-interprétation de grands récits occidentaux : la chute du jardin d'Eden et l'ouverture de la boîte de Pandore.

#### Vers une définition diachronique du *thriller*.

Voilà une définition synchronique du *thriller*. En partant de l'élément spécifique et définitoire – mais cependant insuffisant - du genre, après avoir exploré ce en quoi consiste l'étude et la définition d'un genre, l'ensemble des caractéristiques récurrentes ont été relevés. Ces traits constituent autant de repères pour le spectateur quant à la construction de son horizon d'attente.

Lorsqu'un film proclamera être un *thriller*, le spectateur aura ces paramètres à l'esprit et les attendra, voir les exigera.

Ces éléments récurrents sont des critères définitoires du *thriller* contemporain.

Cela ne signifie pas que l'assimilation du *thriller* au film noir ou la similitude entre *thriller* et horreur, fantastique et science-fiction avancées par Jean-Loup Bourget<sup>53</sup> soit fausse.

Si cette définition synchronique du *thriller* invalide ces hypothèses, le *thriller* et le Film Noir ont probablement des origines communes. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer que les critères définitoires du *thriller* constituent de véritables restes du Film Noir.

---

53 Voir Introduction.

Op. cité, *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, p. 258.

## Bibliographie.

- **Théorie littéraire :**
  - BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
  - ECO Umberto, *De Superman au surhomme*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio Essais », 1993 [1978].
  - ECO Umberto, *Le rôle du lecteur, ou, La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio Essais », 1989.
  - GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
  - GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
  - GENETTE G., JAUSS H.R., SCHAEFFER J.-M., SCHOLLES R., STEMPEL W.D., VIETOR K., *Théorie des genres*, Paris, Seuil, « Points », 1986.
  - JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
  - LEVI-STRAUSS Claude, *Le totémisme aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
  - PIERCE Charles S., *Ecrits sur le signe*, Paris, Le Seuil, 1978.
  - TODOROV Tsvetan, (textes réunis, présentés et traduits par), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965.
  - TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Points », 1970.
  - TODOROV Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
  - SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989.
- **Dictionnaires des genres du cinéma :**
  - VIRMAUX Alain & VIRMAUX Odette, *Dictionnaire du cinéma mondial. Mouvements, écoles, courants, tendances et genres*, Paris, Editions du Rocher, 1994.
  - PINEL Vincent, *Ecoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse-Bordas/HER, « Comprendre/Reconnaître », 2000.
- **Ouvrages théoriques sur le cinéma :**
  - BIDAUD Anne-Marie, *Hollywood et le Rêve américain. Cinéma et idéologie aux Etats-Unis*, Paris, Mason, 1994.
  - DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985.
  - JOST François & GAUDREault André, *Le récit cinématographique*, Paris, Editions Nathan, 1990.
  - LAFFAY Albert, *Logique du cinéma : création et spectacle*, Paris, Masson, 1964.
  - METZ Christian, « Textualité et singularité » in *Langage et Cinéma*, Paris, Larousse, 1971.
  - METZ Christian, *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, Edition C. Bourgois, 1993.



- **Théorie sur la question des genres :**
  - AMIEL Vincent & COUTE Pascal, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*, Paris, Klincksieck, 2003.
  - ALTMAN Rick, *La comédie musicale hollywoodienne : les problèmes de genre au cinéma*, Paris, Armand Collin, 1997.
  - ALTMAN Rick, *Film/Genre*, Londres, BFI, 1999.
  - BOSCOMBE Edward, « The Idea of Genre in the American Cinéma », *Screen*, vol. 11, n°2, 1970, pp 33-45.
  - BOURGET Jean-Loup, *Hollywood : la Norme et la Marge*, Paris Armand Collin, 2005.
  - BROWNE Nick (dir.), *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1998.
  - CASSETTI Francesco, « Les Genres cinématographiques. Quelques problèmes de méthode », in *Ca cinéma* n°18, 1979, p. 37-40.
  - GAIMARD Jacques, « La rose des genres à Hollywood », *Positif* n°177, Janvier 1976, pp 34-39.
  - GRANT Barry Keith (dir.), *Film Genre Reader*, Austin, University of Texas Press, 1986.
  - GRANT Barry Keith (dir.), *Film Genre Reader II*, Austin, University of Texas Press, 1995.
  - INDICK William, *Movies and the Mind : Theories of the Great Psychoanalysts Applied to Film*, Jefferson, North Carolina (USA), McFarland & Company, 2004
  - LACASSE ALAIN (Dir.), « Sur la notion de genre au cinéma », *Iris*, n°20, Paris/Iowa City, Automne 1995.
  - NACACHE Jacqueline, *Le film hollywoodien classique*, Paris, Armand Collin, 2005.
  - NEALE Steve, *Genre*, Londres BFI, 1980.
  - SERCEAU Michel (Thèse de doctorat), *Le modes et les niveaux d'implication du spectateur dans le film de genre*, Université Montpellier III, 1984.
  - SERCEAU Michel, *Mythe et mentalité : recherches sur le mode et le niveau d'implication du spectateur dans le film de genre : le western et le thriller des années 1950*, Lille, Edition ANRT, 1984.
  - SERCEAU Michel (sous la dir. de), « Panorama des genres au cinéma » in *CinéAction* n° 68, Paris, Corlet-Télérama, 1993.
  - VERNET Marc, « Codes non-spécifique », « Genre », « Policier » in *Lectures de Film*, Editions Albatros, 1980.
- **Etude pratique de genre au cinéma :**
  - ANDREWS Nigel, *Films d'horreur*, Paris, Atlas, 1987.
  - ANDREVON Jean-Pierre & Schlockoff Alain, *Cent monstres du cinéma fantastique*, Jacques Glénat, 1978.
  - BELLOUR Raymond (sous la direction de), *Le Western*, Paris, 10/18, 1966.
  - BENICHOU Pierre, *Horreur et Epouvante*, PAC, collection Têtes d'Affiches, 1977.
  - BORDE R., CHAUMETON E., *Panorama du film noir américain*, Paris, Flammarion, 1988.

- BOURGET Jean-Loup, *Le mélodrame hollywoodien*, Paris, Editions Stock, 1985.
  - BRION Patrick, *Le film noir*, Paris, Nathan, 1991.
  - BRION Patrick, *Le Western*, Paris, La Martinière, 1992.
  - BRION Patrick, *Le cinéma fantastique*, Paris, La Martinière, 1994.
  - BRION Patrick, *La comédie musicale*, Paris, La Martinière, 1993.
  - CAVELL Stanley, *A la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Cahiers du cinéma Essais, 1993.
  - DERRY Charles, *The suspense thriller : films in the shadow of Alfred Hitchcock*, London, McFarland, 1988.
  - GUERIF François, *Le film noir américain*, Paris, DeNoël, 1999.
  - HAMMOND Lawrence, *Thriller movies : classic films of suspense and mystery*, London, Octopus books, 1974.
  - LACLOS Michel, *Le Fantastique au cinéma*, Pauvert, 1957.
  - LENNE Gérard, *Histoire du cinéma fantastique*, Paris, Seghers, 1989.
  - LENNE Gérard, *Le cinéma fantastique et ses mythologies*, Paris, Veyrier, 1985.
  - LEUISSE Anne-Françoise, *Du film noir au noir. Traces figurales dans le cinéma hollywoodien*, Bruxelles/Paris, De Boeck Université, 2002.
  - LEUTRAT Jean-Louis, *L'alliance brisée*, PUL, 1985.
  - LEUTRAT Jean-Louis, *Les cartes de l'Ouest, un genre cinématographique, le western*, Paris, Armand Collin, 1990.
  - LETORT, Delphine, *Du noir au néo-noir : mythes et stéréotypes de l'Amérique [1941-2008]*, Paris, L'Harmattan, 2010.
  - MOLIA François Xavier (Thèse de doctorat, Dir. Laurence Schifano), *Un cinéma de la destruction : approches esthétiques, historiques et industrielles du film-catastrophe hollywoodien*, Université Paris 10 Nanterre-La Défense, 2007.
  - NAREMORE James, *More than Night : Film noir in its contexts*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1998.
  - PHILIPPE Olivier, *Le Film policier français contemporain*, Paris, Cerf, « 7e Art », 1996.
  - RIEUPEYROUT Jean-Louis, *La Grande aventure du western*, Editions du Cerf, 1971.
  - RIEUPEYROUT Jean-Louis, *Le western ou le cinéma américain par excellence*, Paris, Cerf, 1953.
  - ROSOW Eugène, *Born to Lose : the Gangster Film in America*, New-York, Oxford University Press, 1978.
  - ROSS Philippe, *Le Film d'épouvante*, Paris, Collection J'ai Lu cinéma, 1989.
  - ROSS Philippe, *Les visages de l'horreur*, Paris, Edilig, collection cinématographiques, 1985.
  - RUBIN Martin, *Thrillers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- **Étude thématique de films en lien avec le frisson :**
    - ALLOWAY Lawrence, *Violent America : The Movies 1946-1964*, New York, Moma, 1971.
    - CIMENT Michel, *Le crime à l'écran : une histoire de l'Amérique*, Paris, Gallimard, 1992.

- CIEUTAT Michel, *Les grands thèmes du cinéma américain*, Tome 1&2, Paris, Editions du Cerf, 1988, 1991.
  - CLARENS Carlos, *Crime Movies*, New York, W.W Norton & CO., 1980.
  - INDICK William, *Psycho thrillers : cinematic explorations of the mysteries of the mind*, Jefferson, North Carolina (USA), McFarland & Company, 2006.
  - KAPLAN Ann, *Women in film noir*, Londres, British Film Institute, 1972.
  - LEDOUX Aurélie, *L'ombre d'un doute : le cinéma américain contemporain et ses trompe-l'oeil*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
  - MELLIER Denis, *Les écrans meurtriers : essais sur les scènes spectaculaires du thriller*, Liège, Edition du Cefal, 2002.
  - SIPIERE Dominique et MENEGALDO Gilles (Dir.), *Les Récits policiers au cinéma*, Poitiers, La Licorne, 1999.
  - WRIGHT Will, *Six Guns and Society*, University of California Press, 1975.
- **Articles sur la question du thriller :**
    - KROHN Bill, « Histoire de gangsters, histoire d'Amérique », in *Cahiers du cinéma* n°452, Février 1992.
    - PHILIPPON Alain, « Un thriller futuriste », in *Cahiers du cinéma* n°339, Septembre 1982.
    - MALAUSA Vincent, « Le nouveau thriller », in *Cahiers du cinéma* n°597, Janvier 2005.
    - TIGOULET Marie-Claude, « Un thriller pas comme les autres : *L'ami Américain* », in *Etudes cinématographiques* n°53, 1989.
- **Monographies :**
    - CALVET Yann & LAUTE Jérôme (sous la dir. de), « David Fincher, simulacre et réalité », in *Eclipses* n°51, Décembre 2012.
    - CALVET Yann & LAUTE Jérôme (sous la dir. de), « Joel et Ethan Coen, principes d'incertitude », in *Eclipses* n°49, Décembre 2011.
    - LEGRAND Dominique, *David Fincher, Explorateur de nos angoisses*, Paris, Editions Du Cerf, 2009.
    - ORIGNAC Guillaume, *David Fincher ou l'heure numérique*, Nantes, Capricci, 2011.
    - TRUFFAUT François, *Hitchcock-Truffaut*, Paris, Gallimard, 2003.
- **Page internet :**
    - CANVAT Karl, « Pragmatique de la lecture : le cadrage générique », in *Fabula* [en ligne], disponible sur [http://www.fabula.org/atelier.php?Genres\\_et\\_pragmatique\\_de\\_la\\_lecture](http://www.fabula.org/atelier.php?Genres_et_pragmatique_de_la_lecture) [consulté le 14.09.2015].

## Sondages listant les « meilleurs thrillers »<sup>54</sup> :

- **American Film Institute** : <<http://www.afi.com/100years/thrills.aspx>>
- **Good Movie List** : <<http://goodmovieslist.com/best-movies/best-thriller-movies.html>>
- **IMDB** : <[http://www.imdb.com/search/titleat=0&genres=thriller&num\\_votes=100,&sort=num\\_votes&title\\_type=feature](http://www.imdb.com/search/titleat=0&genres=thriller&num_votes=100,&sort=num_votes&title_type=feature)>
- **Allocine** : <<http://www.allocine.fr/film/meilleurs/genre-13023/>>
- **Hiconsumption** : <<http://hiconsumption.com/2014/09/the-25-best-thrillers-suspense-movies-of-all-time/>>
- **Film4** : <<http://www.film4.com/special-features/top-lists/top-30-thrillers>>
- **Sens Critique** : <[http://www.senscritique.com/top/resultats/Les\\_meilleurs\\_thrillers/432710](http://www.senscritique.com/top/resultats/Les_meilleurs_thrillers/432710)>

---

<sup>54</sup> Consulté le 22 Novembre 2015.

## **Corpus final / Noyau du *thriller*.**

- *The Night of the hunter / La Nuit du chasseur* (Charles Laughton, 1955).
- *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960).
- *Jaws / Les Dents de la mer* (Steven Spielberg, 1975).
- *Silence of the lambs / Le Silence des agneaux* (Jonathan Demme, 1990).
- *Seven* (David Fincher, 1995).
- *No country of old man* (Ethan et Joel Coen, 2007).
- *Zodiac* (David Fincher, 2007).
- *Prisoners* (Denis Villeneuve, 2013).