

**CENTRE DE RECHERCHES ANGLOPHONES**

# **TROPISMES**

**N° 15**



## ***L'INTRIGUE***

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique  
de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense

**UNIVERSITE PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE**

**2008**

---

---

## De quelques incipit piégés du cinéma hollywoodien classique

---

---

Le cinéma hollywoodien dit « classique » se définit par des critères non seulement économiques (oligopole des studios, concentration verticale, production de masse) et idéologiques (le respect du « code Hays » d'autocensure) mais aussi esthétiques, qu'on identifie généralement à un idéal de transparence (soit le refus de toute réflexivité trop voyante pouvant menacer la *willing suspension of disbelief*), de lisibilité et de complétude du récit. Mais si cette forme, qui doit évidemment beaucoup au modèle *romanesque* hérité du dix-neuvième siècle, et qui accorde la primauté au narratif, rassure le spectateur par une promesse – affirmée dès le générique – de familiarité, elle se doit aussi de *l'intriguer*, de le happer d'emblée dans la fiction. Et si elle a connu son apogée, son point extrême de raffinement et d'équilibre dans les années quarante, c'est aussi parce que ce cadre autorisait des variations apparemment hétérodoxes, un jeu avec le spectateur, des fausses pistes et des récits piégés, autant de procédés fréquents dans des films parmi les plus canoniques du cinéma américain (et considérés justement comme exemplaires de ce style classique), et qu'on se propose d'évoquer brièvement ici, en privilégiant les modes d'entrée dans la fiction.

La nécessité d'intriguer faisant loi, l'ordre fictionnel a ainsi pu paraître temporairement bouleversé par un brouillage de l'horizon d'attente du spectateur venant troubler sa reconnaissance du genre

*De quelques incipit piégés*

attendu. Ainsi Jean-Loup Bourget – dans *Hollywood, la norme et la marge* (Nathan, 1998), auquel cette réflexion doit naturellement beaucoup – donne-t-il l'exemple du *Stanley and Livingstone* de Henry King (1939), film d'aventures africaines qui débute pourtant par une séquence tout droit sortie d'un western. De même, *Mr. Deeds Goes to Town* (Frank Capra, 1936), satire sociale grinçante mais comédie tout de même, s'ouvre *in medias res* (procédé fréquent dans les films des années trente) sur la vision dramatique d'un accident de voiture fatal. Mais ces effets de surprise ne sont justement que cela : des effets, dont la vocation est de mobiliser l'attention du public avant la restauration de l'ordre générique. Il est frappant de constater que ce procédé est surtout présent, dès le muet, dans le cinéma comique, et revêt volontiers une dimension parodique moquant l'emphase du cinéma « sérieux » : c'est vrai chez Keaton (*The Three Ages*, 1923, parodie de *Intolerance* de Griffith), c'est encore vrai chez Lubitsch avec le déroulant inaugural de *That Uncertain Feeling* (1941), dont la rhétorique ronflante

*Men have been rightly called the masters of the world. Men have subdued the wild animals. Men have penetrated deep in the jungle, and have been able to look at the moon and the planets.*

*But there is still one place on earth where no man has ever set foot nor has been ever permitted to glimpse...*

aboutit à la vision... d'une porte de toilettes pour femmes. Mais la parodie, on le sait, ne fait au fond que réaffirmer la pérennité des genres (non seulement la comédie, mais ceux-là même qu'elle prend pour cibles) et la confiance en leurs codes. Et la distanciation qu'elle instaure est encore licite. En revanche, le véritable tabou du classicisme hollywoodien, c'est la mise en doute du régime de croyance au récit : là encore, la *suspension of disbelief* prévaut, et ce qui est vu doit être vrai, du moins durant le temps de la projection. Si le recours à un *unreliable narrator* n'est certes pas inconnu de ce cinéma, il doit être rigoureusement circonscrit, *encadré* par le système narratif et par des procédés immédiatement lisibles (fondus, voix off<sup>1</sup>, flou temporaire...),

<sup>1</sup> On entendra par là une voix généralement narrative et rétrospective (voice-over), extérieure à l'espace-temps figuré à l'écran, ou à l'occasion un

Serge Chauvin

voire identifiable par son hétérogénéité formelle (passage à la couleur, distorsion de l'image, type d'accompagnement musical...). À vrai dire, il s'agit plutôt là de *perception* subjective (fantasmes, scènes de rêve, d'hallucination, de folie...) que de narration proprement dite – à moins que celle-ci ne soit prise en charge par une voix off, puis contredite ou corrigée par une autre. Mais ces exceptions confirment la règle : toute narration apparemment « objective », c'est-à-dire *visualisée*, est a priori digne de foi.

D'où le quasi scandale suscité par ce contre-exemple canonique : le flash-back mensonger qui intervient dès les premières minutes de *Stage Fright* d'Alfred Hitchcock (1950), et qui, s'il a pu déconcerter le public de l'époque, a surtout été dénoncé par une critique française d'obédience bazinienne (celle des *Cahiers du cinéma*), c'est-à-dire convaincue du « réalisme ontologique » de l'image cinématographique. Jonathan Cooper, le petit ami de l'héroïne Eve Gill, lui raconte en effet que, ayant porté assistance à sa maîtresse, l'actrice Charlotte Inwood, qui venait d'assassiner son mari, il est injustement poursuivi par la police. Et tout son récit est directement illustré à l'écran, introduit mais non accompagné par sa voix off. Or, au dénouement, nous apprendrons par un aveu purement verbal que cette version était un mensonge et que Jonathan est réellement coupable. Dans ses entretiens avec François Truffaut, Hitchcock lui-même concédait qu'il « n'aurai[t] jamais dû [se le] permettre », tout en justifiant sa tentative :

*Dans les films, nous acceptons très bien qu'un homme fasse un récit mensonger. Par ailleurs, nous acceptons très bien aussi, lorsqu'un personnage raconte une histoire passée, que celle-ci soit illustrée en flash-back, comme si elle se déroulait au présent. Dans ce cas, pourquoi ne pourrions-nous pas également raconter un mensonge à l'intérieur d'un flash-back ?<sup>2</sup>*

monologue intérieur, mais non une simple voix dont l'origine, quoique située temporairement hors champ, n'en serait pas moins ancrée dans la scène (*voice-off*).

<sup>2</sup> François Truffaut, *Le Cinéma selon Hitchcock*, 1964 ; éd. définitive : *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Gallimard, 199, p.

### *De quelques incipit piégés*

C'était là bien sûr faire trop peu de cas de la distinction (voire de la hiérarchie) qu'établit spontanément le spectateur de cinéma classique entre information visuelle (a priori gage de véracité) et information verbale (*éventuellement* sujette de caution quand sa subjectivité est flagrante), mais aussi de sa confiance spontanée en la crédibilité de principe de toute voix off, qu'elle soit extra- ou intradiégétique, et enfin du statut privilégié du flash-back comme *moment de vérité*, établissement des faits, *témoignage* au sens judiciaire du terme. À ce titre, la séquence hitchcockienne apparaît comme triplement transgressive.

Et pourtant... C'est oublier que tout le film est construit sur une dialectique entre effet de réel et artifice théâtral : non seulement Eve, aspirante actrice, va tenir son premier grand rôle non à la scène mais à la ville, en se faisant engager comme habilleuse auprès de Charlotte pour mieux (croit-elle) la confondre, mais le film affiche son système dès son véritable incipit : au générique, un *safety curtain*, rideau pare-feu mais rideau *peint*, se lève sur la cathédrale Saint-Paul entourée de ruines. Les images *documentaires* (typiques du cinéma d'après-guerre) d'un Londres encore marqué par le Blitz et ses destructions viennent certes conforter l'illusion réaliste, mais inversement l'ouverture du rideau constitue une mise en garde du spectateur contre toute croyance aveugle en la véracité du *spectacle*. Le réel apparent est désigné comme trompe-l'œil. Le personnage manipulateur n'en sera pas moins châtié d'avoir ainsi brouillé les pistes, et finira écrasé par un rideau métallique ayant retrouvé tout son poids de concret.

Moins transgressifs sans doute, d'autres films de la même période ont exploré les limites de ce qu'autorisait la transparence classique, singulièrement par des variations sur l'usage de la voix off intradiégétique, procédé à la fois éminemment romanesque dans son principe et proprement cinématographique dans ses effets (l'écoute d'une voix dont l'origine est inassignable, et qui transforme l'ici-et-maintenant fictionnel en *passé irréversible*<sup>3</sup>). On pense bien sûr à la

<sup>3</sup> Et si le procédé, dans sa rhétorique, doit évidemment beaucoup à l'influence de la fiction radiophonique, il s'en éloigne en instaurant une distinction, propre au film, entre voix « visualisables », émanant des corps à l'écran, et

narratrice omnivoyante et pourtant absente de *A Letter to Three Wives* (Joseph L. Mankiewicz, 1949), ubiquitaire tel un fantôme dans un film pourtant réaliste, ou encore au narrateur non individué de *The Saga of Anatahan* (Josef von Sternberg, 1953), qui s'exprime au nom d'un groupe sans jamais être clairement nommé. L'exemple le plus fameux toutefois reste sans doute celui de la voix d'outre-tombe qui narre *Sunset Blvd.* (Billy Wilder, 1950). Ce mort qui parle confère une dimension fantastique à un film par ailleurs ancré dans une description sordidement réaliste (quoique gothique) du milieu hollywoodien. On sait que la séquence d'ouverture initialement tournée par Wilder montrait des cadavres à la morgue se redressant tour à tour face à la caméra pour conter les circonstances de leur décès. Face aux ricanements du public lors des projections-tests, le cinéaste résolut de recourir plutôt à une voix-off<sup>4</sup>, dont le statut par nature flottant autorisait un décrochage fantastique à la fois plus subtil, plus « crédible » (en tout cas acceptable) et moins trivial, atténuant la violence de cette rupture de l'ordre fictionnel. Et l'enjeu se déplace alors vers la reconnaissance ou non du caractère posthume du récit : un spectateur néophyte ou peu physionomiste (ce que je fus, à ma première vision du film) pourrait ne pas faire le lien entre le narrateur et la victime (désignée à la troisième personne), et partir du principe qu'un personnage qui parle (surtout dans un film a priori non fantastique) a forcément survécu ; dans ce cas, le film devient un *twist movie*, avec pour coup de théâtre final la prise de conscience que le héros n'est plus de ce monde (révélation chère au cinéma fantastique et qu'on a vue resurgir récemment dans *Sixth Sense* de M. Night Shyamalan ou *The Others*

voix « invisibles » venues d'ailleurs, alors que la radio dote forcément toutes ses voix d'un même coefficient de présence (ou d'absence).

<sup>4</sup> On trouve au moins un exemple hollywoodien antérieur d'une telle situation narrative : *Scared to Death* (1947), série B de Christy Cabanne, débute à la morgue où gît le corps de l'héroïne mystérieusement assassinée, qui va raconter en voix off les circonstances de sa mort, après que le légiste a exprimé le regret de ne pas pouvoir connaître ses dernières pensées d'agonisante.... Comme pour s'excuser de son audace, le film souligne lourdement la dimension posthume de ce récit par des travellings arrière et avant récurrents sur le visage de la morte, encadrés de fondus et séparant chaque flash-back. Cela dit, j'ignore si Wilder avait vu ce film, au demeurant d'une rare médiocrité.

*De quelques incipit piégés*

d'Alejandro Amenabar). Mais le spectateur de 1950 était sans doute à même d'identifier, lors de la brève vision du cadavre dans la piscine, le visage de l'acteur (William Holden, déjà presque une star), et donc de l'identifier à cette voix narrative. Il devait ainsi savoir d'emblée que le héros allait mourir, et ce qui l'intriguait était dès lors le processus, l'engrenage fatal ayant mené à cette fin peu glorieuse : une telle manière de faire coïncider début du récit et fin de l'histoire, donc de « vendre la mèche », s'inscrit évidemment dans toute une veine du film noir inaugurée par Wilder lui-même six ans plus tôt avec *Double Indemnity* (qui se présente d'emblée comme les aveux d'un assassin), et fondée sur une conscience aiguë du *fatum*. Si ce type de récit intrigue le spectateur, c'est en l'amenant à se demander non « Qu'est-ce qui va arriver ? » mais « Comment *cela* [que je sais] a-t-il pu arriver ? » Et c'est en se donnant d'emblée tout entière, en dévoilant dès l'incipit son dénouement même, que l'intrigue paradoxalement parvient à intriguer.

Ce qui ne change pas cependant en pareil cas, que le spectateur soit naïf ou non-dupe, c'est la créance qu'il accorde à la fiabilité du récit. En effet, si selon l'idéologie hollywoodienne la parole d'un agonisant ne saurait être mise en doute (c'est le principe de la « deathbed confession » et de sa valeur juridique supposée : l'instant de la mort est instant de vérité, puisque, dans une perspective religieuse, mourir sur un mensonge mènerait tout droit à la damnation), alors a fortiori un mort ne peut dire que le vrai. Du reste, malgré ses audaces, *Sunset Blvd.* respecte pleinement la règle classique de plénitude en offrant un récit parfaitement clos, à structure circulaire : la fin tragique, on le sait, n'est pas moins gage de retour à l'ordre (idéologique et formel) que le *happy end*. Et la voix off est généralement garante d'un tel ordonnancement du monde et du récit, puisqu'elle vient boucler la boucle, qu'elle pose l'histoire comme achevée, l'intrigue comme résolue. Dans l'idéal d'harmonie et d'équilibre qui semble caractériser le classicisme hollywoodien, il est donc d'autant plus troublant de constater que certains films (et non des moindres) reposent sur une asymétrie, voire une béance, née du décalage entre les implications de leur incipit et le déroulement ultérieur du récit, au risque de l'incohérence. Mais il n'est pas interdit de penser que c'est justement cette apparente imperfection formelle qui contribue au pouvoir de

fascination pérenne de ces films – à moins que le spectateur n'en ait pas conscience, voire la refoule.

Le cas le plus exemplaire est peut-être celui de *Laura* d'Otto Preminger (1944), autre classique incontesté du film noir. Son incipit fameux et irrésistiblement intrigant repose sur une voix off : celle de Waldo Lydecker, chroniqueur dandy, qui déclare « I shall never forget the weekend Laura died », phrase qui implique d'emblée que tout le récit ultérieur (visualisé) est un flash-back (avec d'autres flash-backs enchâssés) . Or, à mi-parcours, l'intrigue bascule avec un premier coup de théâtre : Laura n'est pas morte, c'est une autre femme qui a été tuée à sa place. Lydecker narrateur était donc, sinon de mauvaise foi, du moins mal informé. Et le dénouement ne sera pas moins fracassant : l'enquête prouve que Lydecker était l'assassin, et il meurt sous les balles de la police. Ce qui a posteriori devrait faire de Lydecker un narrateur posthume (comme Joe dans *Sunset Blvd.*)... à ceci près que sa narration n'enchâsse pas le film, qu'il n'y a pas de retour au *présent*, au contexte de narration pour clore un récit qui pourtant a découlé chronologiquement de la phrase liminaire<sup>5</sup>. D'où un récit bancal et lacunaire : jamais le film n'a donné à entendre que la narration à la première personne assurée par Lydecker était arrivée à son terme.

Cette incohérence est probablement due à un problème d'adaptation : dans le roman d'origine de Vera Caspary, la narration était tour à tour assurée par Lydecker, l'inspecteur Mark McPherson et Laura elle-même, et leurs récits étaient séparés par des documents de police et autres dépositions de témoins ou suspects. C'est McPherson qui concluait, révélant qu'il avait lui-même collationné ces divers écrits (on reconnaîtra sans doute, dans ce procédé de construction romanesque, l'influence de Wilkie Collins et de Bram Stoker) et laissant

<sup>5</sup> Notons toutefois que la voix de Lydecker resurgit peu avant sa mort (alors qu'il tente de tuer Laura pour de bon, dans l'intention de se suicider ensuite), provoquant un étrange dédoublement : la radio diffuse son ultime chronique, qui exalte l'immortalité de l'amour (« it reaches beyond the dark shadows of death ») en invoquant le « Brief Life » de Dowson « out of a misty dream ». Et les dernières paroles de Lydecker abattu (« Goodbye, my love ») sont prononcées hors champ, tandis que la caméra s'attarde sur une horloge brisée dont la fonctionnalité diégétique (c'est là qu'était dissimulée l'arme du crime) est éclipsée par ses évidentes implications métaphoriques.

### *De quelques incipit piégés*

le dernier mot (explicitement posthume) à Lydecker. Le principe de cohérence et de vraisemblance narrative était donc respecté, chaque personnage ne racontant que ce qu'il pouvait savoir. Or, si le film joue de la multiplication des flash-backs subjectifs et, dans le récit premier, de changements successifs de focalisation (sur McPherson essentiellement), il ne marque pas de façon nette le passage du subjectif (le récit de Lydecker) à l'objectif (l'enquête), faute de mettre un terme net au récit en voix off. Mais cette porosité est sans doute inséparable d'un autre brouillage des frontières, beaucoup plus perceptible cette fois, et qui explique l'aura de magie onirique qui entoure le film pour les cinéphiles : le retour miraculeux de Laura, comme revenue d'entre les morts, et son *apparition* à McPherson endormi chez elle, alors qu'il était déjà tombé amoureux de son portrait peint. À cet instant s'estompe la limite qui sépare la vie et la mort, la veille et le rêve. Certes, Laura se révèle bien vivante. Mais le traitement visuel et narratif de son retour convoque des motifs chers au fantastique onirique hollywoodien de l'époque : le portrait peint comme source de fascination et interface entre deux mondes, et surtout le sommeil comme *seuil* d'une nouvelle intrigue. Cette scène fait *redémarrer* le film, tel un nouvel incipit.

Du coup, il n'est pas interdit d'interpréter toute la seconde partie du récit comme le rêve de McPherson. La situation est mise en scène exactement comme le serait le basculement onirique dans un *Traumfilm*, voire plus ostensiblement encore. Dans l'archétype de cette veine, *The Woman in the Window* de Fritz Lang, réalisé la même année (et autre histoire de fascination pour un portrait), on voit le héros lire dans son fauteuil, puis, en fondu enchaîné, la pendule indiquant l'heure écoulée, sur quoi il se lève : le rêve a déjà commencé, mais le spectateur l'ignore jusqu'au réveil du personnage, puisque le traitement visuel est absolument réaliste, que les situations demeurent vraisemblables, leur enchaînement d'une logique implacable, et que le passage du réel au rêve est intervenu *dans la collure* (ou plutôt dans le fondu) entre deux plans. Dans *Laura* en revanche, on assiste, en travellin avant puis arrière, à l'endormissement de McPherson, et le rebondissement qui s'ensuit (la « résurrection » de Laura, l'*incarnation* du tableau) concrétise son fantasme, son *rêve* le plus cher.

Bref, selon l'interprétation choisie, le film oscille entre deux béances : soit Laura a bien survécu et l'incipit en voix off relève du fantastique, faisant de Lydecker un fantôme, soit Lydecker « has lived to tell the tale » et c'est Laura qui n'est qu'une chimère. Mais dans les deux cas, et particulièrement dans le second, il manque au récit, et même à l'intrigue, une clôture nette. D'où peut-être le pouvoir d'attraction durable d'un film imparfait qui (préfigurant *Vertigo* à plus d'un titre) combine les sortilèges du classicisme et l'attrait d'une œuvre ouverte. Ce à quoi justement ne saurait prétendre le *Traumfilm*<sup>6</sup>, certes parfaitement clos, mais dont la résolution trop commode (« ce n'était qu'un rêve ») apparaît souvent comme une facilité à un spectateur qui se sent frustré et floué : si la nature onirique des événements sert parfois à faire de l'intrigue un apologue moral (c'est le cas chez Lang, qui tenait à ce happy end artificiel, et qui vingt-cinq ans plus tôt, contre l'avis de ses scénaristes, avait eu l'idée de faire du *Cabinet du Dr Caligari* le simple rêve d'un fou, créant ainsi la matrice de tous les *Traumfilme* à venir), on a souvent l'impression que l'explication onirique n'est qu'un pis-aller pour des scénaristes ne sachant comment dénouer une intrigue inextricable (c'est le cas par exemple du *Strange Impersonation* d'Anthony Mann, 1946). Mais au fond, le film de rêve, comme le film d'amnésie, n'est-il pas condamné à décevoir, par son incapacité fatale à imaginer une explication à la hauteur de son point de départ ? Voilà un cas où le postulat narratif est tellement puissant, tellement *intrigant* que c'est l'intrigue même qui en pâtit, victime de ce paroxysme initial. À cet égard, on peut considérer *Dementia* de John M. Parker (1955) – film certes un peu atypique dans ce corpus, puisqu'il s'agit d'une production indépendante des années cinquante, et d'un moyen métrage d'horreur expérimental –, par-delà son onirisme ostentatoire et circulaire, comme une tentative héroïque mais vouée à l'échec : la succession de scènes de rêve, malgré l'existence d'un « fil rouge » narratif relativement linéaire, peut aussi être lue comme la

<sup>6</sup> Sur ce sous-genre, et plus généralement sur l'onirisme hollywoodien, voir Thérèse Guilbert, *Le Fantastique du rêve : analyse et histoire des séquences de rêve de The Wizard of Oz (1939) à Mulholland Drive (2001)*, thèse soutenue sous la direction de Dominique Sipièrre, Université Paris X-Nanterre, 2008.

### *De quelques incipit piégés*

volonté de réaliser un film qui ne serait composé que d'incipit fulgurants, comme autant d'*appels à fiction* dont le dénouement serait laissé à l'imagination du spectateur.

Et pour s'en tenir aux « classiques » avérés, on constate que l'association du rêve et de la voix off ouvre sur de nouveaux gouffres, ou du moins des prétextes à rêverie. Ainsi en va-t-il (Hitchcock, encore) de *Rebecca* (1940), dont l'ouverture<sup>7</sup> invoque littéralement le domaine et la demeure détruite de Manderley par la seule puissance d'une voix, celle de la seconde Mrs. de Winter, prononçant son céléberrime « Last night I dreamt I went to Manderley again », véritable sésame de la fiction. Mais là encore, si le rêve, tel qu'il apparaît à l'image, est désigné comme tel, tout comme le caractère rétrospectif de la narration et celui, irrévocablement passé, des lieux et des événements (« We can never go back to Manderley again »), aucune transition réelle n'est ménagée entre le rêve et le début du flash-back unique<sup>8</sup> qui, déroulé chronologiquement, constituera le reste du récit, pas plus que le dénouement ne verra resurgir une voix-off conclusive qui seule bouclerait la boucle (alors que le roman de Daphne du Maurier explicite la situation de narration dès le deuxième chapitre, sitôt le rêve narré) : la seule circularité réelle – hormis la logique d'une fiction parvenue à son terme – provient d'un rapport de causalité entre le plan initial des ruines du manoir et le plan final de l'édifice en proie aux flammes. Mais là encore, l'absence de clôture nette favorise autant l'interprétation réaliste (tout est vrai sauf ce qu'on nous a dit être rêve) que l'interprétation onirique (tout est rêve, y compris ce qu'on nous a dit être vrai). Lecture sans doute abusive, j'en conviens, si on la prend au pied de la lettre ; mais cette hypothèse extrême a au moins le mérite de suggérer ce qui peut se produire lorsque le spectateur est *possédé* par une voix sans point d'origine : c'est Rebecca qui hante l'intrigue et qui a

<sup>7</sup> Qui semble bien avoir inspiré celle du *Hamlet* (1948) de Laurence Olivier (principal interprète masculin de *Rebecca*) et sa vision des remparts d'Elseigneur, comme l'a montré Petra Christov de façon fort convaincante lors d'une séance du CICLAHO.

<sup>8</sup> Lui-même onirique, moins remémoration que rêverie (« But sometimes, in my dreams, I do go back to the strange days of my life which began for me in the South of France... »).

le dernier mot (l'ultime plan montre le monogramme R brodé sur un oreiller en proie aux flammes), mais c'est bien la seconde Mrs. de Winter (qui opportunément n'a pas de nom *propre*) qui hante le *récit* et par là nous intrigue.

*Rebecca*, tiré d'un roman qui lui-même offrait une variation sur *Jane Eyre*, a exercé une influence considérable sur le cinéma hollywoodien de la décennie, et on peut le considérer comme l'un des films-matrices<sup>9</sup> de tout un sous-genre, le *female Gothic*, qu'on peut définir par une situation fictionnelle de base : une ingénue tombe amoureuse d'un homme dont elle ne sait rien, le cas échéant l'épouse, et découvre un peu tard qu'il cache un lourd secret, qu'il est peut-être un assassin et elle-même sa prochaine victime. L'une des illustrations les plus extrêmes de cette veine (et la plus explicite dans ses références à Barbe-Bleue comme à la psychanalyse) est sans doute *Secret Beyond the Door* (1948) de Fritz Lang, qui à bien des égards constitue un quasi remake de *Rebecca* (voire, aux yeux, d'Hitchcock en tout cas, un plagiat, mâtiné qui pis est de références à son *Spellbound*). Outre le postulat de l'intrigue et les motifs presque obligés (rencontre du futur couple en terrain neutre et exotique, installation dans une demeure labyrinthique aux chambres secrètes, présence féminine maléfique, révélation finale de l'innocence du héros, destruction finale et purificatrice du « château hanté » par les flammes), l'incipit même offre des similitudes étonnantes : une voix off féminine accompagne un plan d'eaux troubles et opère une transition de la rêverie au flash-back... si ce n'est que le récit apparemment rétrospectif se brouille en monologue intérieur. Le trouble, ici, naît en fait d'un écart à la norme narrative différent de celui que pratiquait Hitchcock : le monologue intérieur ramène le spectateur à la situation présente d'énonciation – une cérémonie de mariage ; or ce présent n'est pas un dénouement, un happy end conjugal promettant que le couple vivra « happily ever after », mais au contraire un nouveau point de départ vers un avenir

<sup>9</sup> Avec notamment *Gaslight*, film britannique de Thorold Dickinson (1940) dont la MGM bloqua la distribution pour mieux en imposer le *remake* hollywoodien, réalisé par George Cukor (1944). Dans ce type d'intrigue, le mari cupide et manipulateur, plutôt que d'assassiner sa femme, tente d'abord de la faire passer pour folle, y compris à ses propres yeux.

*De quelques incipit piégés*

incertain... si ce n'est qu'alors le récit au passé reprend. D'ordinaire, la voix off a ceci de rassurant qu'elle garantit une complétude de la fiction. Ici, elle se révèle fondamentalement instable, oscillant constamment entre récit et monologue, passé et présent, rétrospection et introspection. Mieux (ou pis) encore, la voix a commencé par évoquer un livre lu jadis sur l'interprétation des rêves ; et sur les eaux liminaires (qui sont celles d'un *wishing well*) flottent des présages à la fois heureux (un petit navire en papier) et néfastes. Et lorsque, dans la scène du mariage, le monologue intérieur devient flash-back, c'est en invoquant la croyance selon laquelle un noyé voit sa vie défiler devant ses yeux : la voix off se présente donc tour à tour comme introspective, rétrospective, prospective, onirique et (métaphoriquement) posthume. Une telle mise en crise des attentes du spectateur est assez radicale, quoique souvent critiquée comme bancal sinon incohérente ; elle me semble pourtant contribuer à la perte de repères voulue par Lang. Et sa dimension presque ouvertement citationnelle me paraît moins procéder d'un plagiat paresseux de *Rebecca* que d'une variation presque maniériste sur une figure déjà codée jusqu'à en être figée (voixoff/rêve/flash-back), voire d'une sorte d'autonomisation du motif visant moins à faire intrigue qu'à intriguer.

De ces variations presque ludiques sur des figures familières au spectateur, le cinéma hollywoodien offre maint exemple. On pourrait citer ainsi *Possessed* (1947) de Curtis Bernhardt, non seulement pour son incipit ô combien intrigant (une Joan Crawford dépouillée de tout glamour errant à l'aube dans le décor réel des rues de Los Angeles en répétant obsessionnellement un nom d'homme<sup>10</sup>), mais aussi pour une scène où l'héroïne, épiant du haut d'un escalier sa rivale symbolique, actualise les évidentes potentialités dramatiques et plastiques dudit escalier en en faisant le lieu d'un crime, puisqu'elle précipite la jeune fille au bas des marches : scène fréquente dans le mélodrame, où l'escalier, lieu éminemment photogénique autant que trait d'union entre espace public et espace intime, est le cadre privilégié des conflits, paroxysmes, coups de théâtre et actes irréparables (ruptures, suicides,

<sup>10</sup> J'analyse plus longuement ce passage dans « Il était une fois un visage : Joan Crawford deuxième période ou les métamorphoses du masque », à paraître dans le *Bulletin du Ciclaho* n° 5.

meurtres...). Sauf que, en l'occurrence, le passage à l'acte est un pur fantasme de l'héroïne, ou plutôt une hallucination (la possession dont elle souffre, c'est la psychose). La scène revêt certes un caractère fonctionnel (elle est l'un des éléments qui nous informent de la folie du personnage, et l'une des étapes de sa propre prise de conscience), mais il paraît s'effacer devant le plaisir presque gratuit du morceau de bravoure : l'usage référentiel du motif de l'escalier (élément plastique qui fonctionne, là encore, comme un *appel à fiction*), hors de toute nécessité diégétique, vient avant tout solliciter la mémoire du spectateur familier des codes, voire combler ses attentes. Puisque l'escalier est là, il doit, tel le pistolet selon Tchekhov, trouver tôt ou tard son utilité : et si rien dans l'intrigue ne justifie sa présence, c'est le fantasme (du personnage), voire le désir (du spectateur), qui lui donnera sa raison d'être.

Pour illustrer ce jeu sur des figures codées comme prétextes à intriguer sinon à intrigue, revenons une dernière fois aux incipit et au *female Gothic*. Et à Hitchcock, toujours, qui a contribué à définir le genre non seulement avec *Rebecca* mais également avec son film suivant, *Suspicion* (1941). Ce film s'ouvre, après un générique dessiné et vaguement connotatif (la campagne anglaise), sur la première rencontre du couple, dans un compartiment de train<sup>11</sup> : cette scène ô combien inaugurale (du film, et de toute sa postérité) débute, fort logiquement, dans le noir complet. Les futurs amants puis époux ne sont d'abord que des voix, et des corps invisibles et inconnus qui se heurtent avant, *fiat lux*, de prendre consistance et visage. La séquence, brève, sert avant tout à poser les caractères : Johnny désinvolte et désargenté, exhibant ses mensonges, « Monkeyface » inhibée mais intriguée, désapprobatrice mais désirante. Argent, mensonge et désir : les moteurs de l'intrigue à venir, que vient nourrir l'étrange contraste entre les deux visages de Johnny, l'arnaqueur minable du train et le play-boy mondain en photo dans le journal. Cette première rencontre est de courte durée, elle est même abrégée par le montage de façon

<sup>11</sup> On sait évidemment l'importance du train comme décor et *moteur* de la fiction hitchcockienne, de *The Lady Vanishes* (1938) à *North by Northwest* (1959) en passant par *Strangers on a Train* (1951), sans parler de scènes ponctuelles mais cruciales d'autres films.

### *De quelques incipit piégés*

assez abrupte. Qu'importe : elle a rempli sa fonction dans l'économie narrative (amorcer l'intrigue) et suffi à intriguer le spectateur. La suite se déroulera chronologiquement, selon la même stricte gestion des effets. On est bien, ici, dans une fiction classique, fondée sur un équilibre harmonieux et apparemment *nécessaire* entre diégèse et récit, entre fond et forme.

Or, non seulement l'intrigue de base du film – ce qu'on pourrait appeler le syndrome de Barbe-Bleue – irrigue toute une série de films ultérieurs mettant aux prises (et mariant) une héroïne virginale et un assassin *en puissance* (même s'il se révèle in extremis innocent – comme justement dans *Suspicion*, sous la pression des producteurs et des censeurs, alors que le scénario d'origine le voulait coupable...), mais le motif du train devient comme une figure imposée de la scène d'exposition. Imposée, certes, mais propice à toutes sortes de variations. En voici au moins trois.

*Experiment Perilous* de Jacques Tourneur (1944) déroule également son générique sur fond de paysage ; mais cette fois, surenchère oblige, il s'agit d'une lande tourmentée sur laquelle se déchaîne bientôt un orage. Ce premier élément visuel est moins dénotatif que connotatif (associé à la musique, il laisse présager un drame romanesque aux passions exacerbées), mais l'orage permet d'opérer la transition avec la première séquence proprement dite : un train filant dans la tempête, de nuit. Début *in medias res* communiquant un sentiment d'urgence (le spectateur prend-il, littéralement, le train en marche ?), aussitôt démenti par l'irruption d'une voix off masculine : le récit est donc rétrospectif, mais chronologique. La menace extérieure (le train risque-t-il de dérailler ?) est promptement écartée, et sert simplement à provoquer la rencontre inaugurale (« chance meeting ») : non celle d'un couple plus ou moins bien assorti, mais celle d'un non-couple, formé par le narrateur médecin et une comparse, vieille dame peut-être folle, mais qui se confie à lui et lui parle longuement de son frère et de sa belle-sœur, Nick et Allida, futurs protagonistes. Tout spectateur ayant vu le *Gaslight* de Cukor sait d'emblée à quoi s'attendre : un *female Gothic* adoptant le point de vue non de la malheureuse héroïne Allida, mais de l'enquêteur et amoureux transi (ici, le médecin) qui va la sauver des griffes de son époux. L'intrigue promet donc d'être familière, mais

*Serge Chauvin*

Tourneur n'en parvient pas moins à intriguer le spectateur en recourant à une multiplication de procédés qui ont fait leurs preuves : la voix off<sup>12</sup> d'un narrateur promettant de raconter « the strangest days of [his] life », les confidences incomplètes et confuses d'une inconnue soulevant davantage de mystères qu'elles n'en résolvent, l'orage comme métonymie et promesse de paroxysmes, et, enfin et surtout, le train, lieu à la fois mobile et clos, public et intime, linéaire et cellulaire. L'appel à fiction par excellence.

*Sleep, My Love* de Douglas Sirk (1948) débute également par et dans un train, où l'héroïne est brutalement réveillée par le passage d'un autre convoi. Mais cette fois, l'urgence de la situation (avant même le générique, le train a foncé droit vers l'objectif) n'est pas feinte, ni le démarrage *in medias res* : la jeune femme ignore autant que nous comment elle est arrivée là, et ce qu'elle fait dans ce wagon au lieu d'être à New York auprès de son mari. Le spectateur est plongé d'emblée dans une intrigue déjà entamée, et d'autant plus chaotique que l'héroïne même n'exclut pas d'être folle. À moins que les autres passagers ne lui mentent et ne participent à un complot dirigé contre elle. On retrouve ici non seulement l'identification au personnage féminin, mais un usage du motif ferroviaire à la fois hautement dramatisé et diégétiquement justifié (bien davantage que le motif de l'escalier dans *Possessed* par exemple) : la perception est peut-être faussée, mais la situation est « réelle ». Et la nécessité de flash-backs explicatifs n'est pas le signe d'une histoire achevée, mais la condition même de sa compréhension voire de sa résolution, puisque le récit doit se déployer à la fois vers un passé inconnu (pour éclairer le présent) et un avenir incertain. Là encore, face à cette motivation systématique de tous les éléments du film (qui dissimule leur éventuelle gratuité ou leur fonction avant tout rhétorique ou spectaculaire), on pourrait dire qu'on a affaire à un modèle de film classique jusque dans ses fioritures (moins maniéristes que baroques).

Le summum de la gratuité affichée, ou si l'on veut du maniérisme, on le trouve dans notre dernier exemple, l'ouverture (très

<sup>12</sup> Voix tellement *romanesque* qu'elle commence par rapporter au discours indirect les premiers dialogues prononcés par les personnages à l'écran.

*De quelques incipit piégés*

brève) du *Moss Rose* de Gregory Ratoff (1947). Dès le générique, un train emballé fuse dans la nuit, frôle la caméra, bientôt relayé par une voix off féminine qui nous annonce qu'elle non plus n'oubliera jamais ce qu'elle a vécu (« As long as I live, no matter how far I am from the scene of it, I shall never forget *how it started*<sup>13</sup>... »). Rétrospection, donc, et promesse d'un récit clos, mais qui laisse supposer que la scène inaugurale où se noue l'intrigue, la rencontre fatidique, va se dérouler dans le compartiment où est installée l'héroïne. Il n'en est rien. Le raccord se fait aussitôt sur une rue obscure du Londres victorien où rôde un assassin fortement inspiré de Jack l'Éventreur, et que la jeune fille soupçonne d'être le fringant aristocrate qui néanmoins l'attire. Au dénouement, le cercle se referme : on la retrouve dans le train, qui n'était en fait qu'un espace de remémoration (« But all that is in the past and there I must keep it »), et qui l'amène au Canada, lieu antonyme par excellence de toute fiction hollywoodienne<sup>14</sup>. L'intrigue était donc déjà achevée avant même le début du périple.

Alors pourquoi ce train ? Parce qu'il est décoratif, mais surtout parce qu'il est évocateur : embrayeur de fictions, *point de départ*, support de tous les possibles, fuites et retours, rencontres et adieux, promesse de bifurcations sans fin vers le passé ou l'avenir. Le *véhicule* de la fiction par excellence, depuis au moins Maupassant, et qui a partie liée avec le cinéma dès sa scène primitive – la fameuse arrivée en gare de la Ciotat, source de terreur, et déjà dramatisation (donc fictionnalisation) du réel. Un ruban de rêves, perforé de fenêtres dont chacune (autant que celles de la Ville moderne théorisée par Baudelaire) porte en germe une intrigue, et du coup nous intrigue. Et son mouvement, c'est celui-là même de la fiction, du cinéma. Bouclons donc la boucle en laissant le dernier mot à Truffaut, qui, dans le rôle du metteur en scène de *La Nuit américaine*, martelait : « Les films avancent comme des trains dans la nuit. »

**Serge Chauvin**  
**Université Paris X-Nanterre**

<sup>13</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>14</sup> Aux yeux du cinéma américain, le Canada n'a pas d'histoire(s). Pis encore : il n'a pas de mythologie.