

La mouvance rythmique de *Seven*¹

Étude de la tension filmique



« Le suspense est d’abord la dramatisation du matériel narratif d’un film ou, au moins, la présentation la plus intense possible d’une situation dramatique. » [p. 16]
François Truffaut, *Le Cinéma selon Hitchcock*.

1. Le *nouveau thriller*

Un peu comme ce fut le cas pour le film noir les années 1940, dans la première moitié des années 1990, nous assistons à une véritable naissance d’un genre filmique. Pour inaugurer ce qui s’annonce comme un nouveau genre, nous évoquerons ici *Le Silence des agneaux* de Jonathan Demme (1991) *The Usual Suspects* de Bryan Singer (1995) et, en particulier, *Seven* de David Fincher (1995). Un trait relie ces films : le méchant semble écrire le film et dominer les événements. Sa figure est omniprésente : ses désirs et ses projets coïncident avec le scénario même du film. Pour distinguer cette tendance du thriller, l’on pourrait l’appeler, sans aucune prétention de définition, le *nouveau thriller*.

Dans *Le Silence des agneaux*, le cannibale incarcéré Hannibal Lecter, aide à résoudre le cas d’un tueur en série exécutant, dans le même temps, son plan d’évasion. Dans *The Usual Suspects*, l’histoire nous est racontée par un témoin-narrateur, alors qu’on est à la recherche du diabolique Kaiser Soze. Mais, comme cela arrive dans *De neuf à dix* d’Agatha Christie, nous découvrons juste avant la fin du film que le meurtrier est bien le narrateur. Le tueur en série, qui domine la scène dans *Seven*, met en œuvre son plan sur les sept péchés capitaux, parvenant à déjouer perfidement les intuitions de ses poursuivants, au point que l’un des deux policiers devient volontairement un assassin. Le méchant est le grand manipulateur, le grand maître des événements et la tension qui émane du personnage affecte et domine les événements du film. Ce qui est particulier au *nouveau thriller*, ce sont les mécanismes de la *tension*, capable de générer chez le spectateur une attente anxiogène et une angoisse par le rôle structurant de l’Anti-héros. On pourrait dire que ces films profitent des observations de Hitchcock, en reprenant plus particulièrement deux de ses thèses : 1)

plus le méchant est réussi, plus le film est efficace ; 2) ne pas réaliser de films dont le scénario est basé uniquement sur le modèle du polar *whodunit* (« qui a fait ça ? »). Et surtout, ces films profitent de ses conseils pour créer deux effets principaux : le *suspense* et la *surprise*. Comme dans le film noir, ainsi dans le *nouveau thriller*, l'atmosphère est une conséquence de la nouvelle conception de la durée de la scène, de la composition des plans et surtout de l'alternance des rythmes qui détermine un phénomène plus général qu'on pourrait alors qualifier comme la *mouvance rythmique* du film.

Cette stratégie de la tension du *nouveau thriller* bénéficie d'un traitement particulier dans *Seven*. Pour définir et délimiter ses caractéristiques, des références à la sémiotique du cinéma seront nécessaires. Dans le texte qui suit, les observations principales proviendront essentiellement des théories de deux linguistes : L. Tesnière et L. Hjelmslev. Du premier auteur nous vient la théorie des *valences des prédicats*. Par cette voie, la tentative sera de circonscrire le *nouveau thriller* selon les sollicitations cognitives adressées au spectateur sous la forme des questions : « qui a fait ça ? », « qu'est-ce qui va arriver ? », « qui sera la victime ? », « comment, quand cela va-t-il se produire ? ». L'objectif est d'intégrer les observations de Hitchcock dans un modèle unitaire. Du deuxième auteur, Hjelmslev, sera reprise la notion d'*isomorphisme des plans*, selon laquelle, chaque plan, au sens sémiotique, est formé par des éléments *constituants* et *caractérisants*. Le rythme se présente ainsi comme une concomitance de marques manifestées tant sur le plan de l'expression par la distribution des *accents* et les *modulations*, que sur les moments forts du plan du contenu. C'est donc à partir de ces prémisses que quelques observations générales sur le *nouveau thriller* et sur l'évolution rythmique de *Seven*, en particulier, seront proposées à l'attention du lecteur.

2. *Seven*

Titre : *Se7en*, USA 1995, durée 1h56, Scénario : Kevin Walker, Réalisateur : David Fincher.

Dans l'atmosphère pluvieuse d'une ville américaine, l'inspecteur âgé et désabusé Somerset (Morgan Freeman) se prépare pour partir à la retraite. Le jeune et impétueux inspecteur Mills (Brad Pitt) est censé le remplacer. La période du transfert des consignes est de courte et orageuse durée.

Le premier cas qu'ils se trouvent à résoudre ensemble est celui de la mort d'un obèse, forcé à se goinfrer jusqu'à éclater. Dès la première enquête conduite sur le lieu du crime, un conflit émerge entre les deux inspecteurs : le jeune et le plus expérimenté sont différents de caractère, et surtout ont des modes d'investigation différentes. Devant leur supérieur, lors d'une rencontre dans son bureau, Somerset explique qu'il aimerait quitter tout de suite le poste parce qu'il comprend que le cas de l'obèse est le premier d'une série de meurtres, et donc qu'il sera dans l'impossibilité de le mener à terme avant son départ à la retraite. Résoudre le cas de l'obèse est une tâche qui reviendra à Mills. L'hypothèse qu'il ne s'agisse pas d'un cas isolé, mais d'une série de meurtres est renforcée par un message, « *Gourmandise* », caché derrière le réfrigérateur sur le lieu du crime. Entre temps, le cadavre d'un avocat dont l'éthique est controversée est retrouvé dans son logement, à côté duquel est écrit en grandes lettres le mot « *Avidité* ». Très vite, Somerset identifie, dans ces deux messages, la référence aux sept péchés capitaux : les victimes sont choisies et punies en tant que représentants exemplaires de chaque péché capital. Cette hypothèse préfigure le scénario de cinq autres meurtres. Entre temps, Tracy (Gwyneth Paltrow), la femme de l'inspecteur Mills, invite Somerset à dîner chez eux et parvient à créer une entente et aboutir à leur collaboration. À cette occasion, les deux inspecteurs font le bilan de la situation et, lors d'une seconde visite dans le logement de l'avocat, y retrouvent cachée derrière un tableau, une demande d'aide tracée par une main sanglante. Les empreintes digitales appartiennent à un délinquant connu de la police. L'irruption dans le logement du présumé meurtrier, permet de découvrir le corps de l'homme recherché à qui ont été infligées des tortures atroces : privé d'une main et tenu à jeûne jusqu'à ce qu'il devienne un squelette vivant, cette victime est désignée pour représenter le péché de la « *Paresse* ».

Lors d'une rencontre, Tracy confie à Somerset qu'elle attend un enfant, ainsi que son incertitude quant à cette grossesse, dont elle n'a toujours pas informé son mari. Pendant ce temps, la collaboration des deux inspecteurs commence à donner ses premiers résultats. Somerset devine que le plan du tueur est inspiré par la lecture de certains textes, tels *La Divine Comédie* de Dante Alighieri, les écrits de saint Thomas d'Aquin et *Les Contes de Canterbury* de Geoffrey Chaucer. Un informateur du FBI fournit illégalement aux enquêteurs une liste avec les noms des lecteurs de la bibliothèque qui ont emprunté des livres sur les sept péchés capitaux. Parmi les noms figure celui de John Doe. Devant la porte de son logement, les inspecteurs deviennent la cible de tirs de Doe, mais après avoir raté son objectif, le tueur parvient à s'échapper. À la fin d'une longue poursuite, l'inspecteur Mills se retrouve à genoux, le pistolet du tueur pointé contre la tête. Inexplicablement, le meurtrier l'abandonne et disparaît, faisant perdre sa trace. Illégalement et contre l'opinion de Somerset, Mills décide de défoncer la porte et de pénétrer dans l'appartement de Doe. Le logement, meublé comme la maison d'un prêcheur, sans empreintes digitales, leur fournit en revanche les preuves des meurtres accomplis ainsi que des indices leur permettant de reconstruire l'identité de la quatrième victime. Bien que les deux inspecteurs soient sur la bonne piste, ils ne parviennent pas à empêcher l'assassinat d'une prostituée. Elle est tuée par un client, obligé par le tueur à pénétrer son ventre avec un instrument pointu pour la punir du péché de la « *Luxure* ». Les recherches se poursuivent. La cinquième victime est une jeune modèle défigurée : sur le mur de sa chambre on découvre le mot « *Orgueil* ».

Le point culminant arrive au moment où le tueur se présente au bureau de police les mains encore sanglantes. Il s'agit de John Doe, il n'a pas d'empreintes digitales et l'analyse du sang retrouvé sur ses vêtements ne correspond à aucune des victimes précédentes. Par l'intermédiaire de son avocat, le tueur propose aux deux inspecteurs un échange : il fera délivrer les corps des deux dernières victimes, à condition qu'ils l'accompagnent vers une destination inconnue. Les inspecteurs acceptent de le suivre et sur le chemin lors d'un dialogue dans la voiture, Doe motive les raisons de ces actes : à travers la résonance médiatique qui accompagne l'accomplissement de son plan, il avertit l'humanité qu'elle vit dans la corruption et dans le péché.

Suivis à distance par un hélicoptère, ils arrivent à un endroit isolé où, après quelques minutes, ils voient un véhicule qui approche. Alarmé par cette présence, Somerset va à sa rencontre. Le conducteur est identifié comme le livreur d'un paquet adressé à l'inspecteur Mills. Ouvrant l'emballage Somerset y découvre la tête de la femme de Mills : il devine alors qui sera la dernière victime et que le tueur, suscitant la *Colère* du mari, vise à être exécuté pour le péché de l'*Envie*. Interrogé par Mills sur le contenu du paquet, Somerset lui demande de mettre son arme de côté. Doe, à genoux, le pistolet pointé sur sa tempe, annonce impassiblement ce qu'il y a dans le paquet. La dernière tentative de Somerset est de dissuader le jeune inspecteur de tirer et il est sur le point de réussir lorsque l'assassin révèle un dernier détail : Tracy attendait un enfant. Ses dernières résistances vaincues, Mills tire à plusieurs reprises et tue Doe. Avec cette auto-punition du tueur-prêcheur, son plan fou de justice est réalisé par la main de l'inspecteur Mills qui, dans l'un des derniers plans du film, est amené par la police. On entend la voix de Somerset conclure par cette brève citation : « Hemingway disait que le monde était merveilleux et que ça valait la peine de combattre en son nom ; je ne suis d'accord qu'avec la deuxième partie ».

3. Le spectateur entre passion et cognition

Voilà donc la liste des événements composant l'intrigue de *Seven*. Comme chaque synthèse verbale, non seulement, ce résumé efface les atmosphères inquiétantes véhiculées par les images et la musique, mais il a pour effet de purger les tensions qui émanent de la vision ou, comme le dit plus correctement Michel Chion, de l'audio-vision².

Qu'est-ce qui produit ces états d'âmes, telle l'anxiété macabre qui va bien au-delà des images de

la sombre métropole de *Blade Runner* ou les tensions angoissantes ressenties par le spectateur au moment de regarder le film ? Qu'est-ce qui produit ce sentiment bouleversant de tension allant jusqu'au nihilisme de la dernière séquence³ ? Toutes ces tensions, ressenties par le spectateur, ne sont pas uniquement de nature *cognitive*, mais de nature *passionnelle* : elles ne sont pas seulement pensées elles sont d'abord vécues. La sémiotique devrait nous aider à expliquer les changements *phoriques* (états d'âme positifs et négatifs) ainsi que les mouvements *pathémiques* qui accompagnent le déploiement de l'intrigue par les *tensions* et les *détentes* prévues par le film. Chaque composante filmique possède un facteur *rythmique*, chargé des alternances entre les dimensions cognitive et pragmatique, entre l'*euphorie* et la *dysphorie*, entre les moments de *tension* et de *détente*. En fin de compte, c'est par une organisation rythmique riche et variée que ce nouveau genre essaie de provoquer chez le spectateur un état pathémique exacerbé et une intensité permanente dans le flux audiovisuel. Tenter de comprendre la logique de l'enchaînement de ces états cognitifs et passionnels revient à s'interroger sur la stratégie interne au texte filmique et décrire ainsi les mouvements coopératifs qu'il suscite chez le spectateur. En cela, le *nouveau thriller* suit un enseignement déjà explicité par Hitchcock : « Vous savez que le public est toujours en train d'anticiper, il aime dire 'Ah ! Je sais ce qui va se passer maintenant'. Alors, il ne faut pas seulement tenir compte de cela, mais diriger complètement les pensées du spectateur. » (Truffaut 1993 : 227). En fait, diriger complètement les pensées du spectateur est l'objectif ultime du *nouveau thriller*. Pour ce faire, le réalisateur doit se plonger dans le rôle du méchant, l'étudier à fond et, comme lui, être hanté par le démon de la toute-puissance.

4. La recherche des modèles de tension

La définition du *genre de texte* ne peut être séparée d'une théorie de la *lecture* en acte⁴. Cette observation est d'autant plus évidente dans le cas du genre *policier* et du *thriller*. La tension ne peut être distribuée qu'au long de l'audio-vision en cours plutôt qu'à la fin du film.

Dans le genre du policier, les tensions produites poussent le spectateur à les résoudre dans la relation entre le *déjà vu* et *entendu* et ce qui reste à *voir* et à *entendre*, ainsi que dans la relation entre ce qu'on *sait* et ce qu'on va *apprendre* par le déroulement du film. Comme le rappelle Hitchcock, un des jeux, dont le spectateur est devenu expert, est celui d'avancer des prévisions sur le cours des événements, les causes, les modes et le temps, selon le genre auquel appartient le livre ou le film. Cette tension est d'abord *cognitive* car elle est générée par des *questions* et exige que le spectateur fasse des *inférences* sur l'évolution des événements pour arriver à imaginer les résolutions possibles. Dans le cas du policier, par exemple, on examine sans relâche les indices qui émergent tout au long du récit⁵.

Mais, à la différence du *thriller* littéraire, le *thriller* cinématographique possède une temporalité déterminée. La scansion et l'alternance des rythmes sont dictées par le *tempo* de l'audio-vision. Même si le film laisse au spectateur la possibilité de faire et de défaire des hypothèses sur les événements, il le contraint cependant dans les délais qu'il lui impose pour formuler et vérifier ses hypothèses. Une théorie du *spectateur-modèle* devrait reconstruire les modes d'existence, les transformations et les inférences prévues ou suggérées, ainsi que les rôles pathémiques ou cognitifs, qui sont attribués à l'*énonciataire* au cours de l'audio-vision⁶.

En général, ces transformations impliquent deux *niveaux de savoir*. Au cours de la progression du film, vient d'abord le *savoir* communiqué par l'énoncé audiovisuel, c'est-à-dire les faits de l'histoire ; mais, en même temps, cette connaissance est enrichie par un autre savoir, qui vient de l'énonciation et donc du *contrat de lecture*. Il s'agit d'un méta-savoir se rapportant au *genre* et au *type* de texte, en l'occurrence au *thriller* audiovisuel : par exemple, sur le plan du contenu la connaissance des règles du policier, ou sur celui de l'expression le savoir sur la durée approximative d'un film⁷. Dans le premier cas, tant que le film avance, le spectateur du policier

reconstruit et modifie les isotopies selon les *inférences* (il essaie de stabiliser un ensemble d'hypothèses compatibles à la fois avec le genre et l'histoire qui se déroule) ; dans le second cas, le spectateur imagine que, comme cela arrive souvent pour le *polar*, la tension sera résolue avec la découverte et l'identification de l'assassin par les inspecteurs. Mais, du moment où le *nouveau thriller* se constitue en nouveau genre, le spectateur expert commence à réaliser que les choses pourraient se passer différemment et que les règles applicables au *thriller* peuvent ne pas être valables pour le *nouveau thriller*. Cette hypothèse est avancée en raison d'un contraste concernant la règle du genre – selon laquelle toute la tension de la recherche tient à l'identification de l'assassin – par l'émergence d'une nouvelle règle : l'assassin gagne toujours et parvient à imposer sa loi.

5. Tensions cognitives et pragmatiques

Le modèle proposé par Agatha Christie, par exemple, est entièrement conforme avec ce que Hitchcock appelait le *whodunit* (littéralement, en argot, « qui a fait ça ? »).

Les lecteurs ou les spectateurs de ses romans ont appris à attendre le moment où le détective Hercule Poirot, généralement à la fin du film, rassemble les principaux protagonistes de l'histoire et résout le cas. Dans la reconstruction qui a lieu en public, Poirot rappelle les événements qui se sont produits – et répond indirectement aux inférences faites par le lecteur – puis serre le cercle et démasque le meurtrier. Dans ses écrits, Raymond Chandler note que ce modèle de policier est faible car il déplace toute la tension à la fin de l'histoire et prend le risque d'ennuyer le lecteur pour le reste du roman ou du film. Comme observé par Chandler, ce schéma est régi finalement par une tension portant sur une seule transformation : celle qui met le spectateur sur la piste réelle ou présumée de l'identité de l'assassin et par la suite sur la révélation de son identité. Pour sa part, l'inventeur de Marlowe revendique l'importance de l'alternance de la *tension cognitive* qui vient du savoir avec la *tension pragmatique* propre de l'action (« quand le spectateur commence à s'ennuyer, je mets en scène un homme qui tire avec son pistolet... »). Or, une des caractéristiques des films réalisés sur des romans de Chandler est la difficulté de reconstruire l'intrigue du film, en se basant sur la succession des événements (il suffit de penser au *Grand Sommeil* de Howard Hawks). Dans cette alternance entre la découverte cognitive et la rapidité des actions, et les reconstructions proposées par Marlowe, au spectateur manque souvent du temps nécessaire à la construction du savoir cognitif qui, généralement, est reléguée à des moments moins intenses du film. Ainsi, en l'engageant à suivre une nouvelle action, on lui soustrait le temps nécessaire pour formuler des hypothèses interprétatives lui permettant de réorganiser les informations obtenues. Il en résulte que si les livres de Chandler sont pour encore compréhensibles, au moins parce que le lecteur peut arrêter sa lecture et revenir en arrière, en revanche le même phénomène ne se produit pas avec la réalisation du roman en film, car le spectateur, par l'irréversibilité de la lecture, est littéralement à bout de souffle.

Ces deux formes de tension sont différentes : paradoxalement, plus la tension est liée à l'action plus le spectateur est dans le rôle d'un *témoin* passif, alors que la tension cognitive le met à la place active d'un *investigateur* potentiel. Bref, le spectateur devient l'autre pôle de l'énonciation auquel est réservée la tâche d'interpréter, souffrir ou anticiper les stratégies disséminées dans le texte filmique. Au niveau de la partie d'échecs qui se joue avec le spectateur, il faut reconnaître que le modèle d'Agatha Christie est pauvre en ressources et que, au contraire, celui des films issus des romans de Chandler en est en revanche trop plein. Par moments, il manque la distribution de pauses entre les tensions cognitives et pragmatiques bien que, finalement, les deux modèles adoptent le critère du *whodunit*⁸.

Or, l'une des thématiques déployées dans le *whodunit* est sans doute le *meurtre*, celui-ci constituant le véritable point d'ancrage du policier. Mais, en fonction des cas, il peut s'agir d'un meurtre déjà accompli (ce qui détermine le *polar* d'enquête) ou bien d'un ou de plusieurs homicides

à venir (nous sommes alors dans un *thriller*). En d'autres termes, ce thème peut jouer dans le temps passé, en déterminant la tension *cognitive* de l'enquête (le meurtre a déjà eu lieu et fonctionne comme un préambule évoqué par exemple par la presse) ou bien le meurtre va être commis et, dans ce cas, l'inquiétude est orientée vers l'avenir et détermine la tension *pragmatique* propre de l'assassinat. Deux sont donc les types de mouvance rythmique que l'on retrouve respectivement dans le film policier et dans le *thriller* d'action : on les appellera respectivement le rythme de la pensée (ou *cognitif*) et le rythme découlant principalement de l'action (ou *pragmatique*). Le premier engage le spectateur dans une activité *inférentielle*, similaire à celle que décrit Eco (1979), le travail constant étant de reconstruire la logique de la motivation, la chronologie et l'investigation des événements ; quant au second, il est relatif à l'action et met en jeu les valeurs de la vie et de la mort par des luttes ou des conflits armés⁹.

6. Les tensions macro-structurales

Si le rythme du *nouveau thriller* est toujours perçu comme précipité, il faut dire que cette tension n'est due uniquement qu'à la rapidité de la succession des rythmes cognitif et pragmatique, mais aussi à la capacité du film de maintenir la tension dans des moments moins importants.

Pour expliquer ce phénomène, proche de la conception hitchcockienne, mais qui se sert de techniques différentes, nous pouvons construire des modèles selon la taille du texte en jeu. Nous dirons alors qu'il y a des tensions *macro-structurales*, elles soutiennent l'ensemble de la construction d'un livre ou d'un film (ce sont des mouvements qui regroupent certains ou l'ensemble des chapitres ou des séquences) ; des tensions *méso-structurales* (par exemple ceux d'un chapitre ou d'une séquence) constituant généralement les moments forts du film ; et enfin, des tensions *micro-structurales* (concernant les phrases ou des plans)¹⁰. Ci-dessous, pour décrire ces tensions, nous suivrons un ordre décroissant du modèle plus *duratif* (les macro-tensions) au plus *ponctuel* (les micro-tensions).

6.1 La tension du suspense

En poursuivant l'analyse de *Seven*, nous allons spécifier trois *modèles de tension* macro-structurale, que nous appellerons respectivement du *suspense*, de l'*énigme* et du *mystère*. D'une manière générale, ces modèles reflètent la macro-structure de trois genres : le *policier d'enquête*, le *thriller* et le *mystère*. Mais puisque les frontières entre les genres sont, comme nous le savons, très poreuses, et que les types ne sont jamais purs, cette indication est à prendre avec une extrême prudence.

De ce point de vue, il n'est pas difficile de voir que le modèle dominant *Seven* est celui que Hitchcock appelle *whodunit* et que nous appellerons ici du *suspense*¹¹. Cette tension est articulée en deux mouvements constitutifs : la naissance du questionnement, lorsqu'on s'interroge par exemple sur qui est le meurtrier, et le moment de la *résolution* de la tension par le dévoilement de l'identité de l'assassin. Appelons *mouvement* ce qui s'interpose entre la *question* et sa *résolution*. En général, un récit bâti sur le modèle du *whodunit* comprend un seul mouvement, alors que, comme nous le verrons, bien que *Seven* adopte ce modèle dans son déroulement, il l'abandonne cependant vers la fin.

Nous pouvons fonder ce modèle à trois macro-tensions, en nous référant au schéma actantiel de L. Tesnière. Dans la syntaxe structurale qu'il propose, le prédicat est au cœur de l'énoncé parce qu'il contient l'ensemble des valences, tout en possédant la capacité de créer des liens avec les actants, dont le nombre correspond précisément aux valences du prédicat. « Mourir », par exemple, est un prédicat monovalent parce qu'il comporte uniquement la place de l'actant-sujet. « Tuer », par

contre, est un prédicat à deux valences parce qu'il prédispose deux rôles actantiels : celui du Sujet et celui de l'Objet. À ce modèle actantiel, nous ajoutons le remplissage sémantique (thème du prédicat : par exemple « voler » ou « tuer », et le rôle thématique des actants : par exemple, le « voleur » et le « volé » ou l'« assassin » et la « victime ») ; et nous introduisons à la fin, au niveau du discours, des *thèmes*, des *figures* et des *acteurs* (l'obèse, John Doe). Voici donc comment il est possible de configurer la tension du *suspense* en suivant le modèle de Tesnière :

Positionnement du premier mouvement : le suspense

Syntaxe actantielle	Actant1 (Sujet)	Prédicat	Actant 2 (Objet)
Sémantique thématique	assassin	tuer	victime
Sémantique figurative	<i>Identité de l'acteur ?</i>	(punir la gourmandise)	obèse

Contrairement aux histoires où un personnage meurt, le modèle du policier en particulier le policier d'enquête, recourt au mécanisme de la présupposition : s'il y a le corps d'une victime (le mort), et si la cause de cette mort est violente (transitive), il s'agit alors d'un meurtre (détermination de la valence double du prédicat). Par la suite, puisque c'est un meurtre (détermination du rôle thématique de l'actant-objet), il y a donc un meurtrier (détermination du rôle de l'actant-sujet). Or, nous savons que dans *Seven*, les deux inspecteurs trouvent un homme obèse mort pour avoir avalé beaucoup de nourriture. On apprend aussi que la victime a été forcée de manger jusqu'à ce qu'elle éclate ; cette mort est déterminée avec certitude comme étant un assassinat (au début, en fait, il y avait une hésitation qui serait écartée après l'autopsie).

Le *thriller* ou le policier basé sur le modèle du « qui a fait ça ? » construit donc sa tension sur l'identité de l'actant-sujet à partir des remplissages thématiques du prédicat (tuer, blesser, voler, etc.) : dans le cas d'*assassiner*, le suspense crée un secret sur l'identité *nominale* et *figurative* de l'acteur qui occupe ce rôle. Or, à la différence du policier à la Christie, où l'ensemble des acteurs, y compris le meurtrier recherché, est bien connu, dans le *thriller*, l'acteur peut être complètement inconnu (comme il arrive en effet dans *Le Silence des agneaux* ou dans *Seven*, mais non pas dans *The Usual Suspects*)¹². L'inquiétude provient des caractéristiques propres à la personnalité du tueur en série, de sa hantise qui indique le côté sombre de sa nature, les obsessions ou les perversions dont il est capable.

Or, l'événement insolite, qui change le modèle du *whodunit* dans *Seven*, arrive dans les dernières séquences du film : après le cinquième meurtre, le tueur en série se présente à la police et tout d'un coup, la tension *cognitive* qui a commencé avec la quête de l'identité physique de l'acteur, ainsi que la tension *pragmatique*, liée à sa capture, sont définitivement résolues, clôturant ainsi le premier mouvement.

Résolution du premier mouvement

Syntaxe actantielle	Actant1 (Sujet)	Prédicat	Actant2 (Objet)
Sémantique thématique	meurtre	tuer	victime

Sémantique figurative	<i>Doe</i>	(punir la gourmandise)	l'homme gras
	<i>Doe</i>	(punir l'avarice)	l'avocat
	<i>Doe</i>	(punir la paresse)	le délinquant
	<i>Doe</i>	(punir la luxure)	la prostituée
	<i>Doe</i>	(punir l'orgueil)	la modèle

Néanmoins, la tension du film ne subit pas de déclin, parce que cette révélation prélude à une transformation rapide du modèle de tension. Certes, le tueur est mis dans une position d'« impuissance », mais au spectateur reste pourtant l'impression qu'il possède une telle maîtrise des événements qu'il est en mesure de s'accorder même ce luxe de l'impuissance. En réalité, cette apparente impossibilité de nuire provoque chez le spectateur le sentiment d'être devant un anti-héros tellement puissant qu'il est toujours capable de se passer de son statut de prisonnier.

D'autre part, comme le tueur en série de *Seven*, le cannibale interprété par Anthony Hopkins prouve son pouvoir de nuire même lorsque cela semble impossible (la camisole de force et le museau représentent le signe apparent de l'impuissance, en effet, ils symbolisent la dangerosité du personnage). Bien entendu, la résolution visée par le prisonnier Doe est complètement différente de la fuite qui motive l'action d'Hannibal. L'intention de Doe est d'être exécuté pour son péché d'envier la vie d'autrui, et d'aboutir ainsi cette *isotopie religieuse* par la punition et le *martyre*.

6.2 La tension de l'énigme

Dans *Seven*, par cette révélation inattendue, le genre de *thriller* subit une transformation radicale, car en effet il n'y a pas de véritable dévoilement : en définitive la résolution arrive presque trop tôt.

En d'autres termes, la reddition de l'assassin – à l'instar duquel, effectivement, nous ne savons presque rien, à part qu'il avait enlevé la peau du bout de ses doigts et que son nom apparaît dans des registres publics – oblige le spectateur à adapter ses inférences à l'*histoire* et celles propres au *genre* car le film comporte une surprise au niveau de son savoir sur l'histoire et une autre au niveau de son savoir sur le genre d'histoire (le méta-savoir du genre). Si la première tension macro-structurale apparaît sous le modèle du *suspense*, selon la question « qui est l'assassin ? », la dernière partie du film configure une nouvelle tension. En un premier temps, le questionnement devient « comment regarder la suite du film alors que le tueur a été reconnu et emprisonné ? ». Mais cette inquiétude ne dure pas longtemps, car on voit que le modèle du *suspense* sera remplacé par le deuxième mouvement du film. À cette étape avancée, le spectateur se demande « que va faire encore cet assassin ? », tout en sachant qu'il reste encore deux péchés à punir, à savoir, la *colère* et l'*envie* ; le spectateur commence à faire des prévisions sur les intentions de l'assassin, et par conséquent, il commence à rechercher les victimes potentielles parmi les personnes dont les profils correspondent au schéma de prévision de sept péchés capitaux.

Le spectateur, engagé dans la recherche cognitive, arrive vite à formuler l'hypothèse que les deux prochaines victimes pourraient bien être les inspecteurs. Hypothèse également plausible par le fait que Doe propose d'aider la police à retrouver les corps qui manquent, à condition d'être accompagné par Mills et Somerset. En outre, certains plans portent à penser que Mills pourrait bien personnifier le colérique, alors que Somerset pourrait y figurer comme l'envieux (il envie par exemple la famille de son collègue). Le spectateur, par contre, n'a aucune raison de douter que le rôle du tueur reviendra encore à John Doe. À ce stade, comme cela a déjà été dit, la question ne porte plus sur l'identité de l'*assassin*, mais sur l'identité des *victimes*. Or, ce modèle de tension qui

porte sur l'*identité de l'actant-objet*, on peut le définir comme celui de l'*énigme*¹³ :

Positionnement du deuxième mouvement : l'énigme

Syntaxe actantielle	Actant1 (Sujet)	Prédicat	Actant2 (Objet)
Sémantique thématique	assassin	tuer	victime
Sémantique figurative	<i>Doe ?</i> <i>Identité de l'assassin ?</i>	punir la colère punir l'envie	<i>identité de la première victime?</i> <i>identité de la deuxième victime?</i>

La résolution de cette dernière tension comporte une nouvelle surprise et un véritable renversement des rôles : comme nous le savons, l'acteur qui jouera le rôle du tueur sera Mills, alors que, selon son plan, Doe a préparé pour lui-même le rôle de la victime :

Résolution du second mouvement :

Syntaxe actantielle	Actant1 (Sujet)	Prédicat	Actant2 (Objet)
Sémantique thématique	Assassin	tuer	Victime
Sémantique figurative	<i>Doe</i> <i>Mills</i>	(punir la colère) (punir l'envie)	<i>Tracy</i> <i>Doe</i>

À environ un quart avant la fin, *Seven* abandonne le modèle du *suspense* pour emprunter apparemment celui de l'*énigme*. En même temps, cette mutation ouvre la question de savoir qui sera l'acteur qui jouera le rôle du tueur (en fait, dans le *storyboard*, l'exécution de Doe était confiée non pas à Mills mais à Somerset)¹⁴.

6.3 La tension du mystère

Ce n'est pas tout. Il convient de signaler un troisième modèle de tension, qui pourrait être défini comme celui du *mystère* et qui, comme nous le verrons, joue également un rôle clé à la fin de *Seven*.

Ce modèle pose une question sur la sémantique du *prédicat*, celle précisément de se demander « que va-t-il arriver ? ». La conséquence de la méconnaissance de la valeur thématique du *prédicat* est de ne pas nous mettre dans les conditions de déterminer les rôles des actants et, par la suite, de ne pas pouvoir distribuer les acteurs dans chacun de ces rôles. Dans notre cas, puisque le scénario des sept péchés capitaux est tracé, nous savons que plusieurs acteurs seront impliqués dans l'action, mais nous ne savons pas s'il s'agira d'une simple découverte des corps ou plutôt si nous allons assister à un ou deux meurtres.

Reprenons la comparaison avec *The Usual Suspects*. Au début du film, dans un *flash-back*, on nous montre un navire, portant les traces d'une récente bataille et à l'intérieur du bateau, l'exécution d'un homme blessé. Cette introduction soulève la tension sous-tendue au fil du film, à savoir : « qu'est-il arrivé au bord de ce navire ? » et « qui est l'assassin ? ». L'histoire du film vient d'être racontée par un narrateur témoin des événements à un inspecteur de police. Dans un de

ces *flash-back*, nous retrouvons la résolution du mystère, à savoir, ce qui s'est passé dans le navire est « la vengeance de Kaiser Soze ». À la fin de l'histoire racontée par le témoin, la tension se déplace de l'identité nominale à l'identité figurative de l'assassin, elle se manifeste dans le questionnement qui est spécifique du *suspense* : « qui est le surnommé Kaiser Soze ? » (après tout, dans *Seven* aussi, il y a d'abord le dévoilement *nominal* et seulement après le dévoilement *figuratif* de l'identité de l'assassin). Sauf que ce n'est que au dernier plan du film, lorsque la narration revient à la troisième personne, que le policier, à qui l'histoire vient d'être racontée, comprend que « Kaiser Soze était le narrateur » et que toute l'histoire était inventée au cours du « témoignage »¹⁵. « Ça a été » parce que, comme dans *Le Silence des agneaux*, le coupable, entre temps, s'est évadé.

Si la question qui soutient le modèle du *suspense* concerne l'acteur couvrant le rôle de l'actant-sujet d'un prédicat à deux valences, par exemple « tuer », et si le modèle de l'*énigme* s'interroge sur l'identité de l'actant-objet, le modèle du *mystère* repose sur le secret qui porte sur l'action du prédicat. Lorsque Mills et Somerset accompagnent Doe vers une destination inconnue pour découvrir les corps manquants, le spectateur est au comble de la tension : la raison de cette tension ne repose pas sur le modèle du *suspense* et pas seulement sur celui de l'*énigme*. En général, cette tension est celle du *mystère* : « Que s'est-il passé ou que va-t-il se passer ? ». Le scénario, après avoir fixé son cadre, celui des sept péchés capitaux, a déterminé en effet ce qu'on est en train d'attendre.

Positionnement d'une nouvelle tension dans le deuxième mouvement : le mystère

Syntaxe actantielle	Actant sujet	Prédicat ?	Actant objet
Sémantique thématique	<i>Assassin ?</i>	<i>Assassiner ou découvrir des corps ?</i>	<i>Victime ?</i>
Sémantique figurative	Mills ? Somerset ? Doe ?	<i>Lieu où se trouvent les corps</i>	Mills ? Somerset ? Tracy Doe ?

Il est à noter que la tension du *mystère* est qualitativement différente de celle du *suspense* ainsi que de celle de l'*énigme*. Alors que ces deux de tension sont *concentrés* sur la découverte des acteurs impliqués dans une action, selon l'identité nominale (découverte du nom de l'assassin) et figurative (découverte de son corps et de son visage) le *mystère* produit plutôt une inquiétude *diffuse*, dont l'objectif est de conduire le spectateur à des inférences multiples sur les résolutions possibles du mouvement.

6.4 La tension des circonstants : espace, temps, mode et moyens

Pour poursuivre notre étude sur les différentes formes de tension, en nous référant encore aux éléments du modèle actantiel, nous allons amplifier la typologie du *mystère* en l'étendant sur ce que Tesnière appelle les *circonstants*.

Le questionnement provenant des circonstances concerne l'espace, le temps, les moyens et génère des questionnements tels que « en quel *lieu*, à quel *moment*, *comment* et par quels *moyens* seront ou ont été perpétrés les crimes ? » C'est par ces mouvements concernant les circonstants qu'est développée prioritairement la tension sur les meurtres dans *Seven*. L'attention est portée alors sur les *modalités* du crime, par exemple la modalité de la punition ou celle des tortures infligées à la

victime¹⁶. D'autre part, c'est ce même type de tension qui parcourt l'une des deux histoires entrelacées dans *Le Silence des agneaux*. En fait, le spectateur sait que tôt ou tard Hannibal va s'évader, et sa curiosité se dirige vers le *mode* qu'il empruntera pour mener à terme son but. La question qui domine cette séquence du film est alors « comment va-t-il échapper à la surveillance et s'évader de l'édifice où il est détenu ? »¹⁷. Une attention particulière est aussi portée aux circonstances dans la dernière scène de *Seven* : pendant tout le trajet en voiture, le spectateur ne cesse de se demander où les amènera Doe, *quand* il pourra les tuer et surtout *comment* il va le faire, car il a les mains attachées, et enfin, par quels *moyens* il va réussir, puisqu'il est désarmé¹⁸.

Rebondissant sur ces quatre questions, la fin de *Seven* se présente comme un concentré de toutes les tensions macro-structurales que l'on peut retrouver dans un *thriller*. La dernière séquence atteint le maximum théorique en termes de *tension* et de surprise *cognitive* : la tension de l'*énigme* (qui a été ou sera assassiné ?), celle du *mystère* (qu'est-ce qui adviendra, y aura-t-il un nouveau meurtre ou retrouvera-t-on seulement des corps ?), celle du *suspense* : (qui est ou qui sera l'assassin de ces deux derniers meurtres ?) et enfin celle des circonstances : de quelle *manière* Doe peut-il agir, puisqu'il est strictement surveillé par les deux inspecteurs et par l'hélicoptère qui survole l'endroit ?

7. Les méso-tensions et les accents

Nous pouvons définir la *mouvance* rythmique comme le résultant de l'hétérogénéité et de la taille des éléments qui contribuent à la création du rythme audiovisuel. Sa première fonction est d'assurer le contrat de lecture entre l'auteur et son spectateur. Cet accord vise à tenir le spectateur attentif à la succession des événements qui sont en train de se dérouler, mais aussi à doser les moments intenses avec ceux qui sont moins intenses, et à alterner les tensions cognitives, dont le propre est le *savoir*, avec les tensions pragmatiques liées en revanche à l'action ; à entrelacer, enfin, les mouvements de la *macro-tension* avec les mouvements des *méso-tensions* propres des séquences avec les *micro-tensions* des *surprises* qui agissent plutôt au niveau des plans. De même que la langue parlée, le système signifiant audiovisuel est avant tout un système de sens qui évolue dans le temps.

Pour décrire l'alternance de ces rythmes, reprenons quelques observations de Hjelmslev. Si la macro-tension est de l'ordre du cognitif, les méso-tensions et les micro-tensions représentent des phénomènes *accentuels* construits par le langage spécifique qui les manifeste, dans notre cas l'audio-vision, plutôt que l'écriture verbale. Il est bien connu que l'un des piliers de la théorie de Hjelmslev, est la relation d'*isomorphisme* qui s'établit entre les plans d'une sémiotique par le recours aux mêmes catégories descriptives. Par conséquence, à chaque niveau des deux plans, il est possible de distinguer les éléments *constitutifs* des éléments *caractérisants*. Par exemple, sur le plan de l'expression d'une sémiotique verbale, les phonèmes *articulés* sont les éléments *constitutifs*, tandis que la *prosodie* représente un élément *caractérisant*. À leur tour, les *accents* d'une parole sont des caractérisants *intenses*, alors que les *modulations* sont des caractérisants *extenses*. En d'autres termes, contrairement aux accents qui proviennent des contrastes inter-syllabiques présents dans un mot, la *modulation* est typique de chaque langue et vise la succession d'accents *forts*, *moyens* et *faibles* tout au long d'une phrase. Selon le principe d'isomorphisme, cette division vaut également pour le plan du contenu. Par la même voie, Hjelmslev identifie les *constituants* dans les *racines* et les éléments *caractérisants* dans les *morphèmes*. À son tour, pour la sémiotique verbale, les éléments caractérisants *intenses* seront les morphèmes *nominaux* (*nombre*, *genre*), tandis que les caractérisants *extenses* seront les morphèmes *verbaux* (*mode*, *diathèse*, *personne*, *temps*, *aspect*)¹⁹. Sur le plan de l'expression, les accents agissent localement, tandis que les modulations se rapportent à l'enchaînement de la phrase, de sorte que les accents toniques et les morphèmes nominaux ont un impact sur la parole, tandis que les modulations et les morphèmes verbaux l'ont sur l'ensemble de l'énoncé²⁰.

Revenons à notre film. La fonction des éléments caractérisants *extenses* est de donner, d'une

part, un rythme sur le plan de l'expression, par la distribution des *accents forts* grâce à une utilisation spécifique des images et du son ; d'autre part, sur le plan du contenu, la mise en relief d'une scène dépendra du choix de la *personne*, du *temps*, du *mode*, de la *diathèse* et de l'*aspect*. Le but est de dramatiser l'événement en le montrant comme un *processus*. Portée à ses conséquences extrêmes, cette technique va au-delà du « radical » auquel elle s'applique : le mode de dramatiser un événement doit être indépendant de l'événement lui-même. Des prédicats comme « cuisiner » ou « tuer » possèdent des tensions intrinsèquement différentes. De même qu'un couteau de cuisine, qui frappe une courgette, peut être relativement dramatisé, certaines thématiques sont intrinsèquement dramatiques, et cela parce que la dramatisation dépend de la transformation sémantique impliquée, et surtout de l'*irréversibilité* de l'action. « Tuer », par exemple, implique une tension majeure parce qu'il exprime une transition irréversible, celle du passage de la « vie » à la « mort ».

En termes d'aspectualité – un des facteurs déterminant le rythme –, l'action peut être *accomplie* ou *inaccomplie*, *ponctuelle* ou *durative*, *inchoative* ou *terminative*, etc.²¹. Ainsi, dans *Seven*, la tension pragmatique de la scène dans laquelle l'inspecteur Mills poursuit le tueur, est accentuée par la simultanéité (*temps*), l'expansion de la séquence dans sa durée (*aspectualité*), le changement du point de vue (*diathèse*) et l'utilisation du point de vue subjectif propre à la *steadycam* (*personne*). Sur le plan de l'expression, nous retrouvons une *musique* répétitive qui produit une tension *durative* et *réursive*, ainsi qu'un nombre très élevé de plans brefs capables de conférer un rythme rapide (la scène en question se compose de 132 plans en seulement 6'5"). En fin de compte, ces facteurs *caractérisants* octroient le côté dramatique à l'action, bien qu'ils ne produisent pas de changement dans l'histoire, ils participent à la construction du *mode de raconter*.

7.1 Les méso-tensions des meurtres

Nous considérons le choix de ne pas montrer les événements des crimes durant leur accomplissement comme une caractéristique stylistique de *Seven*.

En effet, à l'exception des infractions commises par les policiers eux-mêmes – tels que l'obtention des informations illégales de la part du FBI, l'enfoncement de la porte de la maison du tueur sans mandat ni inculpation, l'action de payer le faux témoignage d'une citoyenne –, le spectateur n'assiste à aucun délit et d'ailleurs, sauf pour celui imprévu de Tracy, le tueur n'a tué personne. L'obèse a trop mangé, l'avocat s'est tranché une partie du corps, la troisième victime est encore vivante au moment de sa découverte, la prostituée a été tuée par son client et la modèle s'est suicidée. Au niveau méso-structural – mais non pas au niveau des micro-structures de la tension – nous partageons le savoir de Mills et Somerset et, en conformité avec ce point de vue, nous allons voir uniquement le dernier crime, celui de l'exécution de l'assassin à savoir celui où le tueur est en réalité la victime²². Quant aux autres crimes, l'occultation est systématique : tous les meurtres, de *Seven*, passent sous le signe de l'*ellipse* narrative²³. Paradoxalement, bien que *Seven* soit un thriller plein de cadavres, et pour cela il a été défini comme étant extrêmement violent, en réalité, de tout ce carnage le spectateur ne voit que l'exécution du tueur par Mills²⁴.

Seven occulte le moment de la violence, mais il montre les conséquences, et cette façon de montrer est tout aussi violente. La question est cependant : comment y parvient-il ? Quiconque a vu le film ne peut nier que la tension dans les scènes des découvertes des corps est très puissante, en particulier du premier, du troisième, du quatrième et les deux dernières.

7.2 Les accents

Pour comprendre les tensions véhiculées par les plans, le temps est venu d'une enquête plus approfondie sur la formation et la distribution des accents. Cette enquête portera en fin de compte à la mise en évidence des voies par lesquelles agissent l'accentuation et la dramatisation dans l'audiovisuel.

D'abord, il convient de rappeler que la tension concernant la mort, dans notre film, ne relève pas de l'assassinat lui-même, mais descend plutôt de la *découverte* du cadavre. D'autre part, l'exploration de tous les indices possibles, y compris les messages cachés dans la scène du délit, a un rapport avec l'acte de l'assassinat afin qu'il puisse y être reconnu comme tel. Avec les inspecteurs, le spectateur s'applique à acquérir un *savoir* sur les meurtres, et par ces informations il peut reconstruire le profil du tueur en série, dessiner un croquis de sa personnalité, tout comme le fait Somerset en décrivant l'assassin comme un type méthodique et patient plutôt qu'un fou. Or, une grande partie des informations provient de l'observation de près des cadavres, du corps à corps avec la victime, des atrocités qu'elle a dû subir et, bien entendu, de la signification symbolique correspondante au péché puni.

Avant d'entrer dans les stylèmes de la tension qui sont caractéristiques de *Seven*, il faut expliquer un autre mécanisme par lequel le film évite les temps morts, comme par exemple ceux des dialogues entre les inspecteurs. Ce mécanisme joue un rôle important, car il construit un *conflit* entre Somerset et Mills en tant qu'acteurs couvrant le rôle actantiel du héros. Nous pouvons penser à cette dynamique comme à un micro-contraste qui maintient en vie la tension d'une structure polémique interne au rôle du héros²⁵. Ce désaccord va parfois au-delà des dialogues et s'étend à la manière de procéder : Somerset met en garde Mills de ne pas enfoncer la porte du logement du tueur, ainsi qu'à la fin du film, il lui demande de ne pas tuer le coupable, même si celui-ci vient d'avouer ses crimes et le provoquer en lui disant qu'il a tué sa femme. Dans les deux cas, Mills accomplit un acte illégal²⁶. En même temps, comme nous le verrons lors des conclusions, cette dualité au sein du héros ouvre une double perspective dans le film et les valeurs qu'il véhicule.

7.3 La distribution des accents

Un peu comme dans la construction du rythme d'une langue, où tous les accents toniques des mots ne sont pas retenus lors de la modulation de la phrase, de même, si nous considérons les meurtres comme des radicaux, c'est-à-dire des *événements forts* du contenu, la *caractérisation* relèvera de la dramatisation de ces événements, supposés naturellement forts sur le plan du contenu, mais marqués comme faibles sur celui de l'expression. Pour construire cette caractérisation accentuelle, le film recourt à des micro-stratégies tant sur le plan de l'expression que sur le plan du contenu. Une d'entre elles est certainement la manière dont sont présentés les corps des victimes, une autre est la façon dont est utilisée la musique, une autre encore, la durée même des séquences, ainsi que la répartition de la lumière, la rapidité, la quantité et la qualité des prises de vue permettant aux unités fortes de se détacher au cours de la succession des sept péchés capitaux. Voyons ces assassinats plus en détail.

La Gourmandise. L'image et la mise en scène du premier meurtre sont pensées depuis longtemps et exécutées avec un soin minutieux. L'obscurité oppressante de la salle est équilibrée uniquement par les lampes des agents de police, et le corps n'est éclairé que de temps en temps et par endroits lorsque les torches passent sur lui²⁷. Le corps de l'obèse est montré sous plusieurs angles, plutôt que dans un plan général (objective), les images insistent alors sur les détails (subjective). Plus tard on montre la nudité où le corps blanc de l'obèse mort rappelle, comme il a été remarqué, les peintures de Bacon²⁸. Cette enquête sur le corps ne s'arrête pas à la peau, mais se poursuit dans les entrailles exposées devant la caméra, où trois bandes de plastique résistantes retrouvées dans l'estomac de la victime, permettront à Somerset de découvrir le premier message. Un autre facteur qui contribue à l'épanouissement de la scène est certainement la musique. Un motif musical obsessionnel et sombre accompagne la séquence de la Gourmandise, dont les particularités rythmiques et itératives fournissent à l'image un halo de mystère viscéral. Enfin, à ne pas négliger la *durée* de la séquence (10'3").

L'Avarice. Le corps puni pour le péché de l'Avarice est complètement occulté : la scène dans

laquelle Mills visite le lieu du crime est dépourvue de toute dramatisation car le corps a été retiré avant l'arrivée de l'inspecteur Mills. La pièce est parfaitement éclairée et ne suggère pas d'inquiétudes particulières. Le seul élément de tension provient du détail d'une photo qui, comme nous l'apprendrons plus tard, constitue un indice pour le second message dissimulé derrière le cadre dans une paroi de la pièce. La caméra filme Mills qui, derrière le bureau, regarde dans la direction d'un téléviseur sans se rendre compte que les yeux du portrait de la femme, placé devant lui, sont bordés de sang. À ce moment, le spectateur en sait plus que le personnage : « Je vais vous donner [...] l'exemple d'un principe de suspense. Il s'agit de donner au public une information que les personnages de l'histoire ne connaissent pas encore ; grâce à ce principe, le public, sachant plus que les protagonistes, peut arriver à s'intéresser à la question « Comment pouvez-vous résoudre cette situation ? ». (Hitchcock, dans Truffaut 1993 : 128). En correspondance avec l'intention de ne pas donner trop d'importance à ce meurtre, il n'y a pas de musique dans cette scène et elle a une durée assez modeste : 2'14".

La Paresse. Une des caractéristiques de la séquence de la paresse consiste dans la construction d'une tension pragmatique : les policiers pensent faire irruption dans celle qu'ils imaginent être la maison du meurtrier. Le logement de Victor ressemble à un bureau transformé en appartement : ici, à cause des volets baissés, l'obscurité règne et la lumière vient, encore une fois, des lampes des policiers. Le corps de Victor, la victime de la paresse, est présenté et examiné en détails, jusqu'au moment où le cadavre ouvre les yeux, tousse et se met en mouvement. Ici, la tension parvient à son *apax* à cause de la surprise (voir ci-dessous), d'autant plus inattendue que le mouvement vient d'un corps torturé et squelettique. Notons également que le premier et ce troisième meurtres sont accentués aussi par leur relation de contraires : la première victime a été contrainte à un excès de nourriture, la deuxième victime à l'abstinence : trait qui met en équivalence les deux meurtres et leur donne un accent supplémentaire par leur opposition. La durée de cette séquence est de 06'36", et comme dans la Gourmandise, la musique est présente dans la modalité *over*.

Dans la séquence de **la Luxure**, la descente des inspecteurs dans le lieu du délit ressemble à celle dans un cercle de l'enfer : les éléments qui indiquent une telle interprétation sont les lieux en pénombre, l'éclairage en rouge et surtout les cris provenant de la discothèque. Le corps de la prostituée, allongé dans une chambre au bout d'un long couloir, fait partie du fond de la scène et n'est pas traité dans le détail. Toute la tension de la séquence est construite sur les sons *in* provenant des voix et de la musique de la discothèque. En particulier, sur la voix de l'homme implorant qu'on retire de lui le godemiché à lame de couteau avec lequel il a été forcé à pénétrer la prostituée et à accomplir l'homicide. La durée de la séquence est de 1'45", en fin de compte assez modeste, s'inscrivant dans le moment de passage par l'enchaînement de l'homicide suivant.

L'Orgueil. Le corps de la victime de l'Orgueil, dont la découverte est encadrée par une conversation de Somerset et Mills, nous est montré également rapidement dans le détail des mains collées au téléphone et par les barbituriques dans l'autre. La pièce est bien éclairée et la lumière est froide, inapte à suggérer un mystère quelconque, à part l'énigme des mains avec des objets collés et le message « je ne la tue pas - elle fait son choix ». La musique est *over* et se poursuit par les plans suivants montrant les détectives quitter les lieux et marcher dans la rue, comme si l'angoisse n'était pas liée à ce que nous avons vu, mais plutôt en rapport avec ce que nous verrons bientôt : à savoir, la figure du meurtrier Doe qui descend d'un taxi et rentre au commissariat. La durée est de seulement 0'43".

La Colère et l'Envie. La vision du corps du sixième meurtre est déjà en soi un détail, puisqu'elle concerne la tête de Tracy, même si cette vision n'est accordée qu'à Somerset. Pour une fois, le film inverse l'ordre du transfert du savoir : l'inspecteur sait ce que nous ne savons pas encore et que nous allons apprendre par les paroles que Doe adresse à Mills. Ceci est une micro-énigme qui génère une tension locale, très courte. Dans une séquence, accompagnée par une

musique, dont la fonction est celle du commentaire, la découverte de la tête de Tracy se déroule en revanche en silence²⁹. Enfin, la mort de Doe est représentée dans un plan général à bonne distance. Dans ce cas, comme dans les précédents, nous ne voyons pas le corps au moment où il est meurtri, nous le voyons lorsqu'il est déjà tombé, étendu et inanimé. La durée de la dernière séquence est ainsi de 21'0"³⁰. Pour rappeler certains critères permettant d'établir l'accentuation et les particularités de chaque meurtre, nous proposons une synthèse des propriétés qu'on vient de présenter par le schéma suivant :

	séquence	séquence	séquence	séquence	séquence	séquence
Péché	GOURMANDIS E	AVARICE	PARESS E	LUXURE	ORGUEIL	C O L È R E ENVIE
Accent	–	U	–	–	U	– –
Plan	gén./dtls	général	gén./dts	général	général	général
Musique	<i>over</i>	-	-	in	<i>over</i>	- -
Corps	Présence/plans multiples	Absence (photos)	Présence/ détail	Présence/ fond	Présence/ fond	A b s e n c e / Présence
Durée	10'00"	2'14"	06'36"	01'45"	00'43"	21'0"

8. La modulation des méso-tensions

Dans *Seven*, on retrouve donc une *modulation accentuelle* diversifiée, plus marquée dans les premier, troisième, quatrième et septième meurtres, en coïncidence avec les péchés de la Gourmandise, de la Paresse, de la Luxure et de l'Envie.

Ces quatre homicides se détachent nettement parce que, comme nous avons vu, le film crée des accentuations sur le plan de l'expression visant un aiguisement dramatique. Dans l'ensemble, la modulation des sept meurtres se présente, dans *Seven*, comme une succession de temps forts et de temps faibles, dans un flux stratifié de tension :

FORT	FAIBLE	FORT	FORT	FAIBLE	- FORT	+ FORT
–	U	–	–	U	–	–
Gourmandise	Avarice	Paresse	Luxure	Orgueil	Colère	Envie

En fin de compte, la modulation respecte une logique contrastive : le principe de base consiste en ce que l'unité est accentuée de façon plus nette en cas d'alternance, c'est-à-dire lorsqu'un moment faible est suivi par un moment fort, et *vice-versa*. Dans la dernière séquence la modulation devient ainsi un *crescendo* lorsque le cinquième et le sixième meurtre préparent la tension plus forte en vue de la fin. Nous pouvons considérer que la tension de la séquence de l'Envie s'amplifie par la convergence des diverses lignes de tension développées au cours de l'audio-vision ainsi que par le fait, qu'il s'agit du seul meurtre.

Il convient également de noter que cette succession de crimes est interrompue par une *césure* entre le troisième et le quatrième meurtre. C'est le moment où les enquêteurs découvrent l'identité *nominale* du tueur, sans parvenir à le capturer. Ce dévoilement partiel, qui a un rapport direct avec une des tensions essentielles du *suspense*, provoque une rupture dans la série et partage la séquence entière en deux parties : « – U – » et « – U – – ». Ainsi, les deux derniers meurtres, respectivement celui de la Colère et celui de l'Envie, réunis dans une même séquence, à la distance de quelques plans filmiques, doivent être traités comme constituant un seul mouvement accentué. Si nous acceptons cette assimilation, la modulation des deux séquences est substantiellement identique : « – U – » et « – U – »³¹. Nous pouvons conclure que la tension, construite autour de la mort, a un rythme contrapuntique et syncopé, dans le sens où ces termes sont utilisés dans le domaine de la musique pour désigner la mise en place d'une succession de temps enjoués et de temps forts à intervalles réguliers et irréguliers.

9. Les micro-tensions : les surprises de *Seven*

La « surprise » est un autre terme en lien avec « suspense », mais qui intervient moins souvent dans les entretiens avec Hitchcock. Par « surprise », nous pouvons entendre la capacité singulière qu'a le film à faire survenir des événements imprévus. De ce point de vue, *Seven* est aussi un film à *surprises*.

La surprise, c'est *savoir faire attendre et produire ce qui est inattendu, ce que* le spectateur ne prévoit pas, ni *quand* ni *où*, et cela dans un très court laps de temps. Par rapport à la longue durée du mouvement des macro- et des durées moyennes des méso-tensions, la fonction *aspectuelle* de la surprise est d'abord d'être plutôt *ponctuelle*. Bien qu'elle puisse être préparée par une plus longue tension, la résolution de la surprise doit se produire dans un plan filmique. En fait, nous pouvons penser à la surprise comme à une micro-tension dont la durée est si éphémère, mais dont l'effet est foudroyant. Dans *Seven*, il y a au moins sept surprises, réparties entre la découverte de la seconde et de la septième victime. Examinons-les brièvement.

Première et deuxième. Les deux premières surprises, dans *Seven*, ont un rapport avec le MacGuffin hitchcockien, c'est-à-dire elles apportent une réponse à la question « que recherchent Somerset et Mills ? ». Dans les deux cas, la résolution ne tarde pas à venir : c'est un message. Dans les deux scènes cette découverte implique un retour sur le lieu du crime. Dans le premier cas, Somerset découvre les traces sur le linoléum qui revêt le plancher et il comprend ainsi que le réfrigérateur a été traîné : la surprise consiste à découvrir, juste derrière le frigo, le message écrit avec de la graisse (*Gourmandise*) et un bout de papier fixé au mur comportant une citation du *Paradis Perdu* de Milton. Dans le second cas, il s'agit encore d'un message, caché par le tueur en série, mais cette fois-ci, pour maintenir la surprise, il ne comporte pas d'indice quant au nom du péché ni une citation quelconque, c'est un appel au secours, apparemment écrit par Victor : *Help me*. Dans la réalité diégétique, comme nous allons le découvrir plus tard, ce message est tracé par Doe avec le membre amputé de Victor.

Troisième. À bien des égards, la *surprise* est la stratégie contraire à celle qui se met en place lorsque le spectateur fait des prévisions. Pour cette raison, la surprise réussie est toujours une jouée gagnée pour l'énonciateur. Sa stratégie consiste à anticiper les capacités prédictives de l'énonciataire, sans rompre le contrat de fidélité qui prévoit, entre autre, la disponibilité du spectateur à se laisser surprendre. Très souvent cependant, pour que la surprise puisse avoir lieu et être efficace, il faut recourir à quelque astuce afin de détourner l'attention du spectateur : comme dans la découverte du cadavre de Victor qui, présumé mort, se met tout d'un coup à crier et à se mouvoir lors de l'inspection des policiers. Au cours de cette scène, le spectateur ne se rend pas compte que le plan filmique retarde la représentation du corps sans vie qui va s'animer : le choix de montrer Mills, regardant les photos de Victor prises par le tueur, et sur lesquelles, en les parcourant

à rebours, on voit le visage et le corps tout au début de son calvaire vont ainsi le distraire³². En ce moment, le spectateur est concentré sur le corps représenté et ne prête plus attention au corps physique de la victime : la surprise est alors parfaitement réussie.

Quatrième. À la fin de la poursuite de l'assassin une autre surprise nous attend. Le meurtrier, situé au-dessus d'un camion, surprend Mills ainsi que le spectateur. Dans un plan précédent, la caméra encadrant Mills par les pneus du véhicule nous a laissé croire à une prise de vue en subjective de l'assassin. Dans les plans suivants, lorsque le tueur charge le pistolet pointant la tempe de Mills, le spectateur commence à douter que Brad Pitt parvienne à s'en sortir (cela pourrait être possible du fait qu'il y a deux acteurs en syncrétisme dans le rôle du héros). Ainsi, en sauvant la vie de Mills, le film surprend et laisse en même temps ouverte la question de connaître la motivation de cet acte de clémence inattendu. Voici que la surprise joue un double rôle, en tant que telle et en tant que tension renouvelée ouvrant à la quête de la motivation de l'acte (pourquoi a-t-il été épargné ?).

Cinquième. Une autre surprise avec une double fonction est celle de la découverte des photos des deux inspecteurs dans l'appartement de l'assassin. C'est là que nous comprenons que le photographe, qui a été surpris dans l'escalier et que nous avons vu seulement de dos, était le meurtrier. Et ensuite, c'est notamment à cause de cette première rencontre que Mills sera capable de reconnaître Doe au moment où celui-ci se livre au commissariat de police. Pendant l'irruption de la police dans le logement de Doe, nous nous attendons à des découvertes surprenantes, mais ce qui est surprenant, c'est plutôt l'endroit où nous sommes introduits : une pièce sombre, une salle de bains, et là une feuille de papier photographique flottant dans le liquide de développement, montre Somerset et Mills pris sur la photo, regardant directement dans l'objectif nous suggère qu'ils pourraient bien être les deux prochaines victimes.

Sixième surprise. C'est celle de Doe au commissariat. C'est certainement la surprise plus forte, bien qu'elle comporte une certaine invraisemblance. La scène est filmée de façon singulière : un travelling suit de loin les deux inspecteurs, qui marchent et entrent dans le commissariat, lorsqu'un taxi arrive et s'arrête devant la caméra. À cause de la proximité, nous ne voyons que les pieds d'un homme qui sort du taxi et, une fois tourné, se dirige vers le commissariat, et nous avec lui, le suivant de dos. Hitchcock a une réflexion opportune à ce sujet : « L'autre jour, je mettais en scène un spectacle d'une heure pour la télévision et l'on voyait un homme entrant dans un commissariat pour se constituer prisonnier. Au début de la scène, j'ai filmé d'assez près l'homme qui entre, la porte qui se referme ; il se dirige vers un bureau, mais on ne voit pas le décor entier. Ils m'ont dit : 'Ne voulez-vous pas montrer le commissariat afin que les gens comprennent qu'on est dans un bureau de la police ?'. Je leur répondis : 'Pourquoi ? Nous avons un sergent de police avec trois grades sur son épaule et qui est juste à côté de la caméra ; c'est assez pour faire comprendre que nous sommes dans un commissariat. Le plan général sera plus utile dans un moment dramatique, pourquoi le gaspiller ici ?' (Truffaut 1993 : 246). Et en effet, le plan général est utilisé pour accentuer l'effet dramatique, en particulier pour souligner la surprise. Il se termine au moment où Doe appelle les inspecteurs, qui montent les marches dans un plan très serré. Ainsi, lorsque pour la troisième fois Doe crie, « inspecteurs », s'adressant à Mills et Somerset, les deux policiers étant sur les marches, si loin et si près, cet espace s'ouvre et devient net tout en nous montrant le visage de John Doe. Dans ce cas aussi, l'effet est pleinement réussi.

Septième surprise. La dernière surprise, liée à la mort de Tracy, est imprévisible pour de nombreuses raisons. Le péché qui doit être puni, c'est la colère. Jusqu'à présent, les victimes sont choisies en fonction de la particularité du péché et sont toujours des inconnus. Cette règle implicite conduit le spectateur à ne pas envisager, parmi les résolutions possibles, la femme de Mills. Mais il y a une autre règle qui conduit à exclure Tracy. Le spectateur sait que la série des meurtres est régie par le choix d'un individu qui est le symbole et l'exemple du péché visé. Maintenant, comme il est

impossible de penser à Tracy pour les péchés de la Colère et de l'Envie, le spectateur n'attend pas que Mills soit puni indirectement. Bien sûr, même si la trame est un peu forcée, l'effet se produit de façon très efficace et permet d'expliquer la raison pour laquelle Mills a été épargné : simplement pour lui infliger un châtement plus cruel. Aussi, une autre chose qui ne peut être prévue c'est que dans l'emballage il y a une partie du corps de Tracy découpé, à savoir, sa tête³³. La surprise se laisse lire clairement sur le visage de Somerset, choqué par ce qu'il voit dans le paquet. Sa réaction vis-à-vis du contenu de la boîte fait monter la tension chez le spectateur. Ce contenu sera révélé par le récit de Doe qui, dans le plan suivant, le dévoile à Mills commençant son récit par les mots « je suis allé voir ta femme ce matin ... ».

En fait, comme nous l'avons déjà mentionné, une dernière surprise s'ajoute à la fin et concerne l'assassinat de Doe. Le récit filmique prévu par le *story-board* au départ était différent : Mills pointe le pistolet sur la tempe de Doe, les deux inspecteurs dans deux plans se pointent leurs pistolets l'un vers l'autre, le plan qui succède montre le détail d'un pistolet qui tire, puis Doe s'effondrant, et pour terminer, un plan général de Somerset avec un pistolet encore fumant. Cette conclusion permet de maintenir ouvertes toutes les tensions jusqu'au dernier moment : au moment où le pistolet tire, la question devient « qui a été assassiné ? » (Doe, Mills ou Somerset ?) et, le plus important, au moment où l'on voit Doe s'effondrer, reste encore ouverte la dernière question : qui est l'assassin (Mills ou Somerset ?). Glorifiant un modèle de tension extrême et théorique, cette fin est abandonnée au profit d'une structure plus pessimiste et, selon certains aspects, plus cohérente avec l'atmosphère du « noir » qui règne tout au long du film. Nous allons entrer plus en détails sur comment se réalise et se résout la tension dans la dernière séquence, en faisant converger, dans les dernières minutes, toutes les lignes de tension entrelacées au cours du film.

10. La dernière séquence

Le jour où Doe, Somerset et Mills voyagent vers une destination inconnue est un vendredi, à savoir, cinq jours après la découverte du premier corps. Mais, à la différence des jours précédents, tous sous la pluie, ce jour-là le soleil brille. Pour la première fois, les contours de la ville sont clairs.

Lorsque la voiture quitte le centre, la vision devient encore plus nette. Hors du trafic urbain, le paysage d'ailleurs se simplifie. L'endroit lui-même, un champ de haute tension, s'étend à perte de vue. Impossible de trouver un meilleur endroit pour chercher les corps qui manquent, une plaine sous le soleil et rien d'autre à l'horizon. Pourtant, cette transparence de l'espace, à l'opposé de l'espace serré de la ville pleine, au lieu de rassurer le spectateur, cet espace de visibilité finit par l'inquiéter car, d'une part, pendant ce voyage, le spectateur est chargé de toutes les tensions macro-structurales qui le dirigent vers leur résolution et, d'autre part, il attend une évolution pragmatique par les surprises de l'action. La présence de l'hélicoptère le rassure partiellement parce qu'il voit que les inspecteurs sont suivis, mais son méta-savoir lui recommande d'être prudent, car dans certains cas, les outsiders n'aident pas à la résolution. En outre, le spectateur commence à sentir que la vision de l'hélicoptère, même si elle a un champ ouvert et montre la voie sans embûches, nous empêche en effet de voir ce qui se passe à l'intérieur de la voiture. Ainsi, plus le plan s'élargit, plus la vue s'éloigne de l'endroit d'où quelque chose pourrait se passer. Le spectateur ressent une sorte d'angoisse en s'éloignant, parce qu'on laisse les deux hommes seuls avec Doe dans la voiture. Lorsqu'un film réussit à nous faire démultiplier les hypothèses au cours d'un plan long, cela signifie qu'il parvient à maîtriser le temps dont le spectateur dispose. Ce dernier, d'ailleurs à bout de nerfs, est dans un état pathémique exaspéré. Évidemment, c'est le meilleur moment pour prendre du temps, et la durée de ces dernières minutes de la séquence en dit long sur l'attente à laquelle s'apprête à être soumis le spectateur. En réalité, ce qui se produit jusqu'au moment où la voiture va arriver à l'endroit prédéfini n'est rien de plus qu'un dialogue entre les trois personnages, dialogue dans lequel s'éclaircit qui des trois est le colérique, qui est le patient et surtout qui dirige la partie³⁴.

Or, la présence de l'hélicoptère autorise un point de vue aérien sans avoir à recourir à un œil omniscient qui révélerait l'artifice de la mise en scène. Alors, parfois l'hélicoptère reste à distance, d'autres fois nous sommes dans l'hélicoptère assis à côté de l'équipage, d'autre fois encore nous regardons à travers les jumelles, en adoptant un point de vue subjectif de quelqu'un de l'équipage. Dans cette scène, donc, il n'y a pas un seul point de vue, mais une multitude des points de vue objectifs externes, objectifs internes et, bien sûr, des points de vue subjectifs. En outre, la perception n'est pas uniquement visuelle. Il s'y ajoute une autre perspective qui est sonore et déplacée dans l'hélicoptère : on entend dans le casque, captées par les microphones branchés sur les poitrines des inspecteurs, les voix *acousmatiques* de Somerset, Mills et Doe³⁵. Bien entendu, lorsque cela arrive, nous adoptons le point de vue subjectif et sonore de l'homme qui porte le casque. Mais parfois, même si le son désigne un point de vue subjectif, l'image quant à elle pourrait désigner au même moment un point de vue objectif interne, en instaurant ainsi un décalage entre point de vue visuel et sonore. Finalement, après les vues aériennes, la voiture arrive à l'endroit indiqué par Doe.

Dans ce plan, il n'est pas impossible de retrouver un peu de l'ironie bien connue d'Alfred Hitchcock : le plan frontal montre la voiture qui s'approche dans un couloir électrifié par de la haute tension. Le plan général, qui suit, montre la voiture qui avance en diagonale et induit une inquiétude singulière. Dans le plan général, bien que de façon imperceptible, le cadre vacille comme si la caméra était subjective chargée des hésitations et des tensions du spectateur. Dans ce léger frémissement, nous voyons la voiture glisser latéralement sur la route, disparaître derrière la silhouette d'une caravane, puis réapparaître de l'autre côté. Pendant un moment, la caravane occupe le centre de l'image cadrée³⁶. À cette étape du récit, la dilatation du temps et de l'attente est presque écrasante. L'effet est corroboré par le fait que l'on attribue tour à tour à chacun des trois personnages, le travail qu'aimerait faire le spectateur. À travers ces points de vue subjectifs, les panoramiques scrutent les alentours, passant d'un personnage à un autre, comme s'ils voulaient s'assurer successivement qu'il n'y a pas de piège. Cet examen terminé, Doe les invite à descendre et à suivre le chemin qu'il leur indique. Mais, peu après le début du plan dans lequel on voit le tueur marcher, le point de vue commence à se déplacer vers le bas. Ce nouveau point de vue suggère-t-il une contre-plongée des plans tournés de l'hélicoptère ? En réalité, en encadrant la scène d'en bas, on anticipe sur la position à genoux que prendra d'ici peu John Doe. On commence ainsi à entrevoir l'horizon du ciel visé par son martyr. À ce moment, se produit quelque chose d'inattendu : non loin, sur la colline, une camionnette apparaît et se dirige dans la direction des personnages. Son apparition va créer un premier petit écart entre le savoir du spectateur et celui des trois personnages, qui vont la découvrir immédiatement après. Pendant un moment, donc, le spectateur sait ce que les personnages ne savent pas encore. Et, dans ces quelques secondes, il est sur le point de leur crier de la salle afin de les prévenir d'une telle présence.

Le rythme des plans devient plus serré et surtout, le nombre des prises et des points de vue se démultiplie : Doe qui voit la camionnette, Mills regardant Somerset s'approcher de la voiture, l'homme qui contrôle la situation de l'hélicoptère dans un mouvement des jumelles suivant Somerset, le son qui reprend la voix de Doe dans l'hélicoptère, Somerset regardant la camionnette, puis observant son conducteur s'en aller dans la direction d'où il vient d'arriver... Nous sommes à l'épilogue : après le départ du livreur suit la découverte du contenu de la boîte, avec le plan de Somerset pris d'en bas comme par un contrechamp impossible – tel un point de vue subjectif irréel, comme si lorsqu'il regardait le paquet, il pouvait y avoir un contre-champ depuis la tête de Tracy. Cette dernière surprise conflue dans la dynamique de la fin. Mais d'abord, il y a encore le temps pour créer un dernier écart entre le savoir dont disposent Somerset et Doe – qui savent quel est le contenu du paquet – et le savoir dont disposent Mills et le spectateur qui, quant à eux, n'en sont toujours pas au courant. Comme nous le savons, c'est Doe qui va communiquer ce savoir lors de

son dialogue avec Mills. À la fin, nous découvrons qu'un écart persiste toujours dans le savoir, que nous pensions pourtant partagé ; en effet, cette fois-ci, ce sont Somerset, Doe et le spectateur, qui en disposent, alors que Mills en reste irrémédiablement privé, unique personnage à *ne pas savoir*. Lorsque Doe rapporte comment Tracy l'a supplié de ne pas la tuer, non pas pour elle, mais aussi pour la vie de l'enfant qu'elle portait en elle – ce qui provoque la giflette de Somerset pour le faire taire – le plan qui suit montre l'expression incrédule du jeune inspecteur, suivi d'un plan de Doe qui se retourne vers Somerset et, visant Mills, ajoute : « Oh, il ne savait pas... ». C'est l'épilogue.

En trois plans courts et en quelques mouvements convulsifs³⁷ se consume le drame du jeune inspecteur, hésitant dans le dilemme : « tirer ou ne pas tirer ? », « se venger ou respecter la loi ? ». Mills aimerait tirer, mais chaque fois qu'il se prépare à le faire, il se rend compte qu'il devient l'instrument de la volonté de Doe. Les plans courts et mouvementés sur Mills expriment la violence du sentiment double lien qui le déchire : désobéir à la loi et obéir à Doe ou obéir à la loi et désobéir à son impulsion de vengeance ?³⁸. Dans la version définitive, la raison qui l'amène à tirer est une image de Tracy et la prise de conscience que tout cela est perdu à jamais. C'est Mills qui tire, mais c'est Doe qui gagne. Les derniers plans, montrant l'inspecteur enragé tirer contre le corps de Doe, sont pris encore plus d'en bas, comme si ce point de vue improbable pouvait être celui de Doe.

À ce moment, le spectateur prend acte de cette résolution finale avec un sentiment contradictoire, il y a là une certaine libération car les nombreuses tensions sont résolues, il y a aussi un sentiment de *justice* certes, mais en même temps un sentiment d'*illégalité* et de défaite. Telle est d'ailleurs la fin de beaucoup de films noirs, celui qui gagne perd et celui qui perd gagne.

11 Les valeurs et le point de vue

Avant de formuler quelques conclusions quant à la mouvance rythmique dans *Seven*, cela vaut la peine de s'attarder sur les valeurs qui sous-tendent le récit filmique et qui, dans la scène finale, saisissent le spectateur et font partie de la résolution des tensions soulevées tout au long du film.

D'un côté, il est clair que les valeurs véhiculées par le *nouveau-thriller* apparaissent inversées par rapport à celles véhiculées habituellement par les films appartenant au *thriller*. Comme dans les histoires où le méchant gagne, il manque la sanction négative de l'anti-héros et celle positive du héros : en d'autres termes, le méchant reste malgré tout impuni et le héros reçoit une sanction négative. Dans le cas de *Seven*, non seulement il n'y a pas de véritable sanction, mais encore plus, le spectateur estime que l'exécution de Doe est profondément méritée, provenant d'un acte de justice, bien que cet acte affirme, on le comprend, les valeurs du anti-héros. L'exécution va en revanche à l'encontre de la loi que l'inspecteur doit appliquer et respecter lui-même. Autrement dit, du point de vue du Destinateur, ici la Société de droit, l'exécution de Doe est une *performance négative*. Il n'est pas difficile de voir que le film remet en cause les couples de valeurs concernant la « justice » et la « loi ». L'axiologie d'une fine heureuse serait celle de l'affirmation de la « justice » et de la « loi » en tant que valeurs positives et euphoriques, alors que l'« injustice » et l'« illégalité » seront vues comme des valeurs négatives et donc dysphoriques. Le monde, tel qu'il doit être, a pour base la coexistence de la « justice » et de la « légalité », selon l'homologation des valeurs utopiques :

Justice / Injustice
Légalité / Illégalité
euphorie / dysphorie

Telles sont les valeurs du monde pour lequel voudrait lutter Mills, bien qu'il accepte de le faire par des mauvais moyens. Dans le monde réel donc, celui qui procure le désenchantement de Somerset, ces couples de valeurs sont non seulement non homologues, mais même inconciliables : à bien des

égards, le film oppose la valeur de la 'justice' à la valeur de la 'loi'. Le monde, tel qu'il est représenté, comporte une autre homologation, celle des *valeurs* :

Légalité / Justice
Injustice / Illégalité
non-euphorie / non-dysphorie

Au cours du dialogue dans la voiture, en démontrant que les personnes qu'il a « tuées » n'étaient pas en fait des innocents, Doe argumente sur le fait que « nous vivons dans un monde où le péché est considéré comme légal » : l'avocat d'un patron tueur, la prostituée et le trafiquant de drogue prospèrent en toute légalité. La vision d'une société décadente transparait symbolisée par l'atmosphère de la ville. Et cette impossibilité de concilier la justice et la légalité se manifeste dans au moins trois épisodes du film, tous les trois concernant le mode d'agir de Mills : l'irruption illicite dans le logement du tueur, le paiement du faux témoignage et, enfin, l'assassinat du killer sériel. Toutes les actions efficaces de la justice sont précédées et obtenues grâce à un acte illégal³⁹. Ainsi donc, Doe se plaint de l'« injustice » permise par la « loi », alors que Mills quant à lui pratique la « justice » pourtant « hors de la loi »⁴⁰. Au moment où Mills tire, il accomplit un acte *illégal* mais de profonde *justice*, pourtant il exécute la volonté de Doe, et implicitement affirme la véracité de son axiologie : la seule façon d'obtenir justice est d'agir hors de la loi.

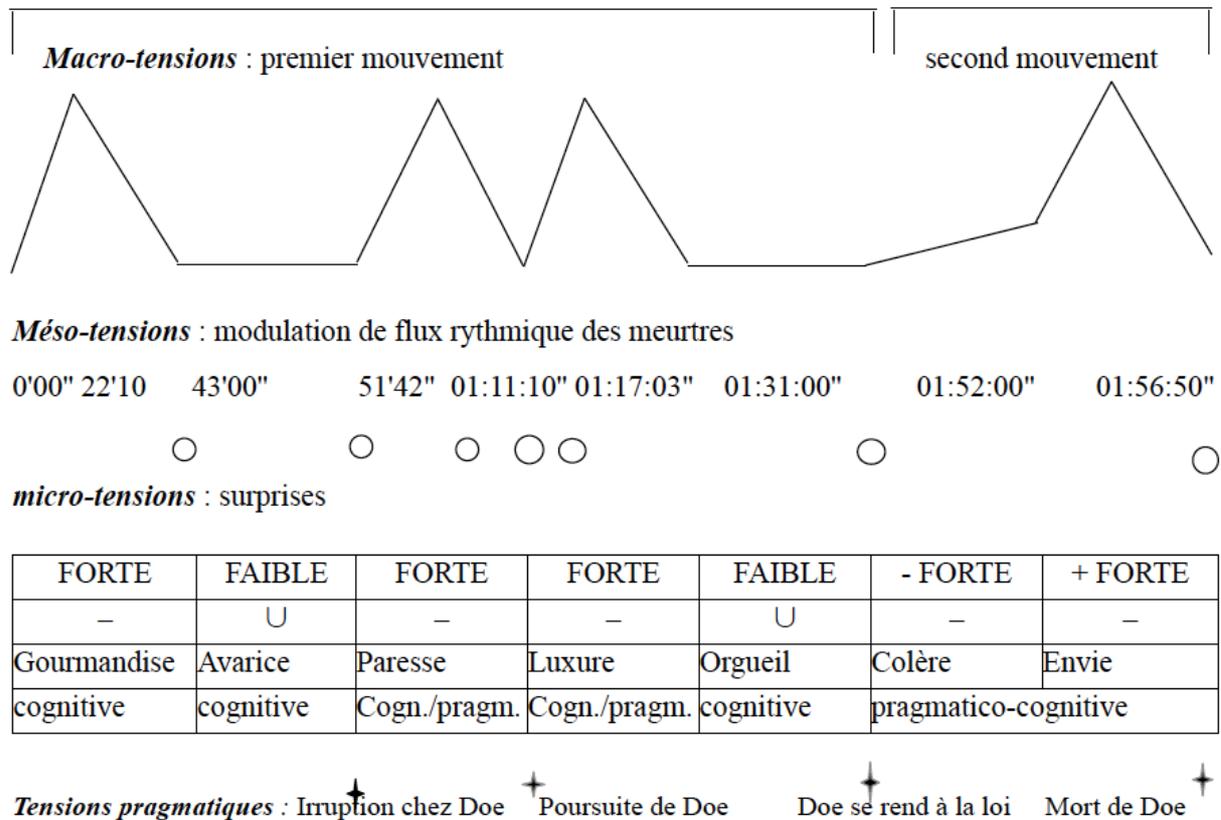
Le film finirait ainsi par affirmer des valeurs somme toute réactionnaires générant chez le spectateur un sentiment de dysphorie et de pessimisme. Mais il ne faut pas oublier que le rôle du héros est tenu par les deux inspecteurs, dont la relation est polémique. La figure de Somerset révèle toute l'ambiguïté des deux âmes du héros qui, fort probablement, sont le même héros saisi dans deux moments de sa vie : le début de la carrière et la fin. En tout cas, tant que le héros est pris en charge par des acteurs différents – en particulier, leur différence est accentuée lorsqu'ils ne partagent pas les mêmes principes d'action – l'une des conséquences, c'est la *multi-perspective* des valeurs sur laquelle se termine le récit⁴¹. Dans ce sens, il serait injuste d'accuser le film de représenter un monde réactionnaire, où la seule façon de faire justice serait celle de contourner le carcan de la loi. Somerset incarne la figure de celui qui ne comprend plus ce monde, mais qui conserve cependant son horizon de valeurs. Une figure qui se retire avec honneur de la scène, ce qui prélude, en revanche, à un monde où il n'y a plus de salut.

12. La mouvance générale de *Seven*

Ce dernier parcours conduira le spectateur à la fin de son chemin parsemé par des états multiples de tensions. Pareille à une grande envolée passionnelle, ce parcours global concerne la mouvance *rythmique* du film.

Il s'agit d'un phénomène complexe, comme nous avons essayé de le montrer, visant à s'emparer de l'attention du spectateur en maîtrisant tous les effets de tension produits par le processus audiovisuel dans sa globalité. Le *positionnement des tensions* et les *résolutions* propres à chaque mouvement se stratifient entre macro-, méso et micro-tensions et se poursuivent sur des modes et des temps différents en fonction de la *quantité métrique* (la durée des parties), la *qualité rythmique* (l'alternance de temps forts et de temps faibles), le mode de relation entre les parties (la modulation de *crescendo* et de *decrescendo*). L'appréhension de la mouvance rythmique sera alors un travail de segmentation à différents niveaux de la stratification, suivant d'abord les grands mouvements des *macro-tensions* et des méso-tensions, l'alternance de moments à *dominante cognitive* et *pragmatique*, plus encore les courants provenant des *micro-tensions*, apparaissant sous la forme des surprises ou des écarts de savoir, constituant des pics d'intensité ponctuelle dans un plan ou dans une composition. De surcroît, la complexité de la mouvance rythmique est due aussi à la

concomitance entre ces différentes lignes de tension. Un schéma peut nous aider à visualiser cette partition de rythmes, en reconsidérant non seulement le développement horizontal des différentes lignes de tensions, mais en attirant l'attention sur les concomitances visibles par la découpe verticale⁴² :



Cette vue synoptique nous permet d'avancer quelques conclusions. Dans *Seven*, le moment où Doe se rend au commissariat marque la fin d'un mouvement et coïncide avec le surgissement d'une surprise propre des micro-tensions : cette coïncidence d'un fait micro-structural et d'une transformation macro-structurale prouve que, comme l'a postulé Braudel pour les transformations historiques, le temps événementiel et superficiel peuvent coïncider avec des transformations plus profondes de longue durée⁴³. On voit aussi que toutes les tensions pragmatiques sont liées à la figure du tueur : la première, parce qu'on croit pénétrer dans son appartement ; la seconde, par la sa poursuite par Mills ; la troisième, par son dévoilement figuratif lorsqu'il se livre à la police ; la dernière par son exécution. Enfin, comme on le voit sur le schéma, trois de ces tensions coïncident avec des surprises au niveau des micro-tensions. Cette coïncidence confirme en définitive l'hypothèse que la tension du *nouveau-thriller* se construit autour de la figure du tueur, ainsi que sur les points culminants des surprises.

En fait, le *nouveau-thriller*, et *Seven* en particulier, offre de nouvelles solutions concernant les *stratégies du développement des tensions* dans le *thriller*. En fin de compte, ces innovations jouent dans l'élaboration d'un principe qui préoccupe la plupart des films américains et que nous pouvons identifier avec ce que nous avons appelé la *mouvance rythmique*. Il s'agit d'une partition qui articule les *crescendo* avec des moments explosifs et interprété par les différentes intensités passionnelles du spectateur.

13. Le tueur en tant que réalisateur ou le réalisateur en tant que tueur

Le générique de début de *Seven* anticipe ce que nous ne verrons pas dans le film : les préparatifs autour du plan d'action du tueur en série. Dans ces quelques minutes, nous voyons passer sur une

pellicule légèrement rainurée des plans numérotés qui montrent un homme, dont on ne voit que les mains, arracher la peau du bout de ses doigts. Cette opération finie, les mains, énormes dans le plan, se mettent à écrire et déployer ce qui pourrait être le scénario des crimes, dans lequel il sera l'un des protagonistes⁴⁴.

Le meurtrier est donc en train d'écrire ce que nous allons voir. Mais c'est un scénario particulier, parce qu'on ne voit pas uniquement de l'écriture. Dans ces plans, s'entremêlent des bouts de photos, sans doute des victimes, les mains accomplissant des mouvements méticuleux, séparent les pages par des transparents en les reliant les unes aux autres. Le meurtrier est un homme d'images, probablement un photographe amateur, et il illustre son plan sur les sept péchés capitaux par une histoire écrite, parsemée par des photos des protagonistes choisis, dont il coupe et colle les images comme pour en faire un montage. Bien sûr, toutes ces opérations sont propres à la réalisation d'un film et, en ce sens, le *générique* construit le profil de l'assassin comme un alter-ego du réalisateur. Cette analogie n'est pas un cas isolé. Une autre association entre la figure du meurtrier et celle du réalisateur se trouve dans le dialogue qui a lieu au moment où les personnages se déplacent en voiture au cours de la dernière séquence du film. Pour que cette association apparaisse, il suffit de remplacer le mot « marteau » par le mot « tension », « personnes » par « spectateurs » et, enfin, « travail » par « film » :

- Doe : Aujourd'hui, si vous voulez être entendu, il ne suffit pas de taper poliment les gens sur l'épaule, il faut les frapper avec un marteau, c'est seulement alors, qu'ils vous accorderont leur attention. [...]
- Doe : Je ne suis pas spécial, je ne suis pas du tout exceptionnel, c'est que je fais seulement est exceptionnel, mon travail.
- Somerset : Votre travail?
- Doe : Oui.
- Mills : Tu sais, pour être honnête, il n'a pas l'air spécial, pas du tout.
- Doe : Non, c'est pas vrai.
- Mills : Et pourtant, c'est bien vrai. Il n'y aura plus rien de ce grand travail dans deux mois seulement, personne ne se soucie de la merde, tout sera fini, et oublié.
- Doe : Vous n'avez pas encore la vue générale, mais quand vous l'aurez, lorsque ce sera complété, il manque encore un tout petit quelque chose, et vous et tous les autres, vous allez comprendre, là, vous ne pourrez plus nier la grandeur.

Pareil à un réalisateur, le méchant doit être en mesure de prévoir et de calculer l'impact médiatique de ses victimes, il doit construire la partition passionnelle par laquelle, comme avec un marteau, il compte attirer les spectateurs et se saisir de leur attention. À la lumière de cette analogie entre le tueur et le réalisateur, suggérée par le *générique* et le dialogue cité, les plans de la dernière scène, suivant le point de vue de Doe agenouillé, acquièrent un sens supplémentaire. Comme dans le *Procès* de Franz Kafka, au moment où le personnage de Franz K. se trouve sous le canapé, le récit est à la troisième personne, décrivant pourtant les mouvements des pieds de ceux qui entrent dans la pièce. Comme le disait Deleuze, il s'agit de la mise en place du style *indirecte libre* en tant qu'hésitation énonciative entre le *je* et le *il*. Une hésitation fréquente au cinéma, qui suggère et révèle plus qu'une analogie, presque une identité entre celui qui raconte et le personnage dont il raconte l'histoire.

Au fond, nous pouvons concorder avec l'affirmation de Hitchcock quand, au cours de ses entretiens avec Truffaut, il revient sur la définition des films dont la réussite se fonde sur la figure du méchant : « ... et alors nous pouvons transposer notre slogan : plus réussi est le méchant, plus réussi

est le film, au profit de : plus fort est le mal, plus acharnée sera la lutte et meilleur sera le film. » (Truffaut 1993 : 355).

Sur la base des éléments développés au cours de notre réflexion, nous pouvons proposer deux variantes résumant, en formule courte, la nature de la réalisation du *nouveau thriller*. La première concerne l'acteur principal, nous pourrions l'énoncer simplement comme : « plus le réalisateur rassemble au méchant, plus réussi sera le film » ; la seconde formule, un peu plus audacieuse, concerne les stratégies que l'instance d'énonciation met en scène dans son jeu aux échecs avec l'énonciataire. On pourrait la résumer comme suit : « plus le réalisateur ressemble au méchant, plus réussi sera le film ».

Bibliographies

BARBIERI, Daniele

2004, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milan, Bompiani.

BARONI, Raphaël

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

BRAUDEL, Fernand

1958, « Histoire et Sciences Sociales : la longue durée », in *Annales*, XIII, 4, p. 725-53.

CHANDLER, Raymond

(1949), « Casual Notes on the Mystery Novel », publié dans le premier volume Gardiner e Sorley Walker (éds) 1962.

CHION, Michel

1982, *La Voix au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris.

1995, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard.

EJZENŠTEJN, Sergej

(1963-1970), *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, Moscou, Iskusstvo ; trad. it., *Opere scelte* coll. Cinema, Venise, Marsilio.

1981, *La natura non indifferente*, coll. Cinema, Venise, Marsilio.

1982, *Il 33 colore*, coll. Cinema, Venise, Marsilio.

1985, *Teoria generale del montaggio*, coll. Cinema, Venise, Marsilio.

1986, *Il montaggio*, coll. Cinema, Venise, Marsilio.

1989, *La regia. L'arte della messa in scena*, coll. Cinema, Venise, Marsilio.

1993, *Stili di regia*, coll. Cinema, Venise, Marsilio.

ECO, Umberto

1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

ECO, U., SEBEOK, Th. A. (éds)

1983, *Il segno dei tre. Peirce, Holmes, Dupin*, Milano, Bompiani.

FABBRI, Paolo

1986, « Pathémique (rôle) », in Greimas et Courtés (éds) 1986.

FONTANILLE, J., ZILBERBERG, Cl.

1998, *Tension et signification*, Liège, Mardaga.

GARDINER D. et SORLEY WALKER, K. (eds)

1962, *Raymond Chandler Speaking*, Boston, Houghton Mifflin.

GREIMAS, Algirdas-Julien

1983, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil.

GREIMAS, A.-J., Courtés, J. (éds)

1986, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, Paris, Hachette.

GINZBURG, Carlo

1986, « Spie. Radici di un paradigma indiziario », in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Turin, Einaudi.

HJELMSLEV, Louis

1938, « Essai d'une théorie des morphèmes », in Hjelmslev 1959.

1939, « La structure morphologique », in Hjelmslev 1959.

MARSCIANI, F. et ZINNA, A.

1991, *Elementi di semiotica generativa* (introduction d'A-J. Greimas), Bologne, Esculapio.

MOINE, Raphaëlle

2002, *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan.

TESNIERE, Lucien

1959, *Éléments de syntaxe générale*, Paris, Klincksieck.

TODOROV, Tzvetan

1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.

TRUFFAUT, François

(1963), *Le cinéma selon Hitchcock*, Paris, Gallimard, 1993.

ZINNA, Alessandro

1986, « La théorie des formants. Essai sur la pensée morphématique de Louis Hjelmslev », in Zinna (éd.) 1986.

ZINNA, Alessandro (éd.)

1986 « Louis Hjelmslev. Linguistica e semiotica strutturale », *Versus*, 43, Milano, Bompiani.

- ¹ La version préliminaire en italien de ce texte a été publiée sous le titre « Tesnière, Hjelmslev e l'andamento ritmico di *Seven* », in *La semiotica al cinema*, Caprettini G. P., et Valle, A. (éds), Milan, Mondadori, 2005, p. 95-133.
- ² Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1982.
- ³ Les procédés photographiques, utilisés par Darius Kondhi pour accentuer les noirs, contribuent à créer cet effet pictural qui rappelle le film noir.
- ⁴ Todorov définit le genre « fantastique » comme une hésitation, qui se produit au cours de la lecture, entre l'*étrange* et le *merveilleux*. À la fin de l'histoire, l'effet disparaît, car l'hésitation finit par être réduite à l'étrange (mais possible) ou par être classée parmi les événements irréels et donc merveilleux.
- ⁵ Ces indications peuvent être internes à l'histoire (*intradiegétiques*) ou externes (*extradiégétiques*), il s'agit parfois de l'énonciation d'une piste, d'autrefois il peut s'agir d'une musique, ou encore d'un autre procédé de la mise en scène, telle par exemple l'insistance avec laquelle la caméra demeure sur un détail. Ainsi, dans la dernière séquence de *Seven*, le cadrage insiste sur une caravane délabrée, placée au centre de l'image. C'est une fausse indication qui joue sur le fait que le spectateur fera des inférences à partir de la règle que lorsqu'un détail est cadré avec insistance, il y aura un lien diégétique avec le déroulement de l'histoire (un complice est caché à l'intérieur, le meurtrier a tendu un piège aux inspecteurs, etc.). En réalité, la caravane de *Seven* est complètement étrangère à l'intrigue. Mais cela n'empêche au spectateur de travailler à fond sur des hypothèses capables d'intégrer l'élément du paysage à l'histoire.
- ⁶ Pour la définition de « rôle pathémique », se référer à l'entrée de *Dictionnaire II*, développée par Paolo Fabbri (cf. Greimas et Courtés, éds, 1986).
- ⁷ « On sait que certains films de genre, pourtant fortement codifiés comme par exemple le film d'horreur ou le thriller, aiment déjouer les attentes de leurs spectateurs en leur proposant des variations inédites, tant pour continuer à faire peur au spectateur que pour l'entraîner dans des rebondissements haletants, inattendus ou imprévisibles. », Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan, 2002.
- ⁸ À ce propos, en dépit de quelques péchés véniels de jeunesse, Hitchcock a une position bien précise : « C'est pourquoi je n'aime pas beaucoup les *whodunits* ; cela fait penser à un puzzle ou à une grille de mots croisés. Vous attendez tranquillement la réponse de la question : qui est l'assassin ? » (Truffaut 1993 : 82).
- ⁹ Comme nous le verrons, *Seven* met les meurtres sous le signe de la *tension cognitive*, puisque les inspecteurs viennent toujours lorsque le crime est déjà commis. Quatre sont les scènes qui se distinguent par leur *tension pragmatique* : l'irruption de la police dans le logement du tueur en série présumé (placée avant la scène de la « paresse »), la fusillade et la poursuite du tueur (placée avant la « luxure »), le moment où Doe est identifié (à la fin de l'« orgueil ») et, enfin, la séquence très longue culminant avec le meurtre de Doe (« colère » et « envie »).
- ¹⁰ Nous pouvons dire que dans certains Agatha Christie les meurtres sous-tendent le cours du film, mais la tension dominante macro-structurale est celle de *whodunit*, tandis que les meurtres se situent au niveau de la tension médiale à laquelle est accordée une importance relative. En fait, même les meurtres que nous voyons dans ses polars ne comportent pas de tension pragmatique. La valeur vient toujours du dévoilement final de *whodunit*.
- ¹¹ L'utilisation du terme « *suspense* » comme modèle macro-structural équivaut au *whodunit* (*qui l'a fait ?*), alors que le même terme dans l'usage plus générale, dont se sert Hitchcock, est ici remplacé par celui de *tension*.
- ¹² Notamment, pour éviter que l'acteur soit totalement inconnu, *Seven* adopte une ruse : déguisé en photographe, le tueur avait déjà rencontré et photographié les deux inspecteurs ; Mills découvrira plus tard les photos dans le logement de l'assassin (voir ci-dessous : « Surprises »). Ce détail va induire le spectateur à penser que, comme les autres victimes étaient photographiées avant d'être exécutées, les deux inspecteurs sont des victimes potentielles.
- ¹³ L'énigme comprend donc un autre mécanisme de tension que Hitchcock appelle MacGuffin : « Mon meilleur MacGuffin c'est celui de *L'Intrigue internationale*. C'est un film d'espionnage et la seule question posée dans le scénario, c'est « Que cherchent-ils, ces espions ? » (Truffaut 1993 : 114). La question sur le « quoi » (qu'est-ce que ?) vise évidemment l'identité de l'actant-objet.
- ¹⁴ Voir supra § « Surprise ».
- ¹⁵ À propos de *Stage Fright*, Hitchcock fait une observation qui concerne de près ce cas précis : « Dans un film, il n'y a rien qui indique si un homme raconte une histoire mensongère. D'autre part, il faut tout aussi bien accepter que lorsqu'un personnage raconte une histoire du passé dans un *flash-back*, celle-ci se déroule au présent. Alors, pourquoi ne pas pouvoir raconter un mensonge dans un *flash-back* ? » (Truffaut 1993 : 214).
- ¹⁶ Comme dans *Les Mystères de la Rue Morgue* d'Edgar Allan Poe, le mystère de l'affaire provient du questionnement sur la façon dont le meurtrier présumé a pu laisser la porte verrouillée de l'intérieur.
- ¹⁷ A vrai dire, préciser les circonstances est une nécessité pour les films thématiquement centrés sur l'évasion : depuis *L'Évadé d'Alcatraz* de Don Siegel (1979), par *Papillon* de Franklin J. Schaffner (1973) et *Le Comte de Monte-Cristo* de Kevin Reynolds (2002), et jusqu'à la scène de fuite du tueur, traqué dans une chambre, de *Léon* de Luc Besson (1994).
- ¹⁸ Et, comme nous le verrons à propos de *Seven*, la particularité des circonstances est le pivot de la tension structurale médiale, c'est-à-dire celle qui sous-tend l'enquête singulière sur chaque meurtre.

¹⁹ Concernant cette problématique, nous renvoyons le lecteur à notre article « La théorie des formants. Essai sur la pensée morphématique de Louis Hjelmslev », dans Zinna (éd. 1985).

²⁰ Le plan de l'expression du film est composé par une bande image et par une bande son, dont l'unité constitue la caractéristique de l'audio-vision. Il est vrai que la bande son se prête mieux à une utilisation caractérisante, en particulier dans le *thriller*, où la musique et le bruitage fournissent souvent des indications sur comment anticiper et comment interpréter ou sur quoi va porter la scène, mais en fait, il est impossible de penser à un élément du son comme à un élément purement caractérisant. Il est toujours question d'un choix de la composante sonore ou visuelle, selon la façon dont se déploie le récit. Le dialogue fait partie intégrante de l'histoire, comme dans les films du cinéma muet où il était montré sur des panneaux, de même dès le début du cinéma parlant, les conversations appartiennent au sonore, et comme le montre le cas du *Faucon maltais* (John Huston, 1941), jouent un rôle clé dans la reconstruction de l'histoire. Un cas contraire est celui des films de Hitchcock. Ayant commencé dans le cinéma muet, Hitchcock est resté fidèle à la narration se construisant prioritairement sur les images.

²¹ Il ne faut pas oublier qu'on définit le *suspense* comme étant la constitution d'un récit sur des événements vus sous deux *aspects* en contraste : d'une part, le « terminatif » (le sentiment que l'action 'va se terminer') et de l'autre, le « duratif » (le fait que l'action, pour ainsi dire, 'continue de finir'). Dans cette direction va la réflexion de Barthes sur le *suspense* : « Le 'suspense' n'est évidemment qu'une forme privilégiée, ou, si l'on préfère, exaspérée, de la distorsion : d'une part, en maintenant une séquence ouverte (par des procédés emphatiques de retard et de relance), il renforce le contact avec le lecteur (l'auditeur), détient une fonction manifestement phatique ; et d'autre part, il lui offre la menace d'une séquence inaccomplie, d'un paradigme ouvert (si, comme nous le croyons, toute séquence a deux pôles), c'est-à-dire d'un trouble logique, et c'est ce trouble qui est consommé avec angoisse et plaisir (d'autant qu'il est toujours, finalement, réparé) ; le 'suspense' est donc un jeu avec la structure, destiné, si l'on peut dire, à la risquer et à la glorifier : il constitue un véritable 'thrilling' de l'intelligible : en représentant l'ordre (et non plus la série) dans sa fragilité, il accomplit l'idée même de langue : ce qui apparaît le plus pathétique est aussi le plus intellectuel : le 'suspense' capture par l'esprit, non par les 'triples' ». (Barthes 1966 : 24). Dans *Les Oiseaux* de Hitchcock, dans la scène où la femme attend la sortie des enfants de l'école pour les emmener dans un endroit sécurisé, le mécanisme de *suspense* est généré par le chant des enfants qui semble toujours sur le point de finir et pourtant reprend, alors que le spectateur voit les oiseaux de plus en plus nombreux s'installer derrière la femme qui n'a toujours pas remarqué leur présence.

²² D'autre part, le choix de cette perspective narrative a pour effet de dissimuler l'œuvre et la figure même du tueur. Le contraste entre l'absence de représentation figurative du tueur en série et la présence obsédante de ses actes est une excellente technique pour dresser sa figure.

²³ Contrairement à l'*ellipse syntagmatique*, qui est un enchaînement temporel dans la narration, omettant du récit certains faits (comme le fait le meurtrier-narrateur dans *L'assassinat de Roger Ackroyd*, qui cache ainsi le moment dans lequel il accomplit le crime), l'*ellipse paradigmatique* est le résultat d'un maintien constant de l'un des deux points de vue, dans notre cas, celui du héros. Pour plus de détails sur les ellipses narratives, nous renvoyons le lecteur à Marsciani et Zinna (1991 : 76).

²⁴ Selon Hitchcock : « Disons que le travail du metteur en scène qui veut donner un sentiment de violence n'est pas de filmer de la violence, mais de filmer n'importe quoi pourvu que cela donne une impression de violence. » (Truffaut, 1993 : 296).

²⁵ Dans la théorie narrative, il s'agit d'un syncrétisme des acteurs : deux ou plusieurs acteurs réunis dans un même rôle actantiel.

²⁶ Pour obtenir des informations nécessaires au FBI, les deux inspecteurs commettent un acte illégal. Maintenant, tout semble indiquer que cette initiative est cohérente avec la ligne du personnage de Mills, alors que l'acte et la plaisanterie appartiennent en fait à Somerset : « légal-illégal, que des termes désuets ... ».

²⁷ Les photos dans la première scène sont de Melodie McDaniel. Elles simulent des images de victimes prises par Doe.

²⁸ Un parallèle avec les peintures de Bacon a été proposé dans l'article sur le film écrit par Tullio Kezich, *Il Corriere della Sera*, 19 Décembre 1995.

²⁹ Là encore, deux moments sont opposés sur l'axe excès/absence ; dans le premier cas, il s'agissait de nourriture, dans ce deuxième cas, il s'agit de son.

³⁰ Concernant le rapport aux images représentant les corps, il y a, au cours du film, une disparition progressive de la représentation des corps morts, comme si après le premier meurtre l'intérêt pour les cadavres se détournait et perdait d'intensité. Cela anticipe la réaction du spectateur qui réalise en effet que la tension des meurtres tient aux détails.

³¹ En fait, il y a un autre meurtre avant celui de la Gourmandise – qui n'est pas commis par le tueur en série – et ce meurtre n'est pas accentuée. Il existe donc un premier temps faible selon la succession : (U) – U –.

³² À propos de *Psycho*, Hitchcock explique comment il a construit l'effet de surprise qui accompagne le premier meurtre : « La première partie de *Psycho* est exactement ce qu'on appelle à Hollywood un 'hareng rouge', c'est-à-dire un truc destiné à détourner votre attention ; afin d'intensifier le meurtre, afin qu'il constitue pour vous une surprise totale. » (Truffaut 1993 : 302). Dans le cas de *Psycho*, la surprise était absolue et garantie par le fait qu'aucun spectateur n'attendait pas d'assister à la mort de la protagoniste dans le premier tiers du film.

³³ Même si l'assassin n'a pas hésité à amputer un membre à Victor (on le voit conservé dans la formaline à la droite de l'entrée dans l'appartement de Doe) aussi, parmi les photographies que l'on découvre dans son logement, on voit un enfant, la tête coupée et les photographies des différentes parties du corps dispersées et collées sur la porte.

³⁴ Les plans dont se compose le dialogue dans la voiture sont marqués par une particularité : tandis que l'arrière-plan dans le cadrage de l'inspecteur Mills bouge, les plans qui cadrent Doe sont en revanche immobiles. En plus, c'est sur un ton péremptoire que Doe donne ses instructions et guide Somerset dans le parcours.

³⁵ Un son au cinéma est appelé *acousmatique* lorsqu'on l'entend mais ne voit pas dans le même plan la cause qui le produit. La définition est de Michel Chion (1985).

³⁶ Cette composition suggère d'ailleurs encore une fausse piste au spectateur.

³⁷ Hitchcock avait fait la remarque suivante : « Toutefois, sur l'écran de la salle du cinéma, la succession de plans extrêmement mouvementés et rapides produit une impression de brutalité et de violence. » (Truffaut 1993 : 296).

³⁸ Dans une seconde fin alternative – en fait, la première version du film – l'inspecteur semble avoir renoncé, puis il se retourne froidement et tire.

³⁹ Mills adhère aux valeurs utopiques, mais ne les pratique pas. Inversement, Somerset est un pessimiste quant aux valeurs, mais il lutte afin que la justice soit faite par un acte juridique légal. En réalité, il y a un seul contre-exemple concernant la cohérence des personnages (peut-être qu'en revanche il n'existait pas dans le scénario) : les informations sur les lecteurs de la bibliothèque, celles qui amèneront les inspecteurs devant la porte de Doe, sont obtenues illégalement par Somerset et non par Mills.

⁴⁰ Cette incompatibilité des valeurs, et l'impossibilité de la sanction, apparaît déjà dans le récit *The Big Sleep* de R. Chandler, où un général à la retraite demande au détective Marlowe de découvrir ce qui est arrivé au mari de sa fille. Marlowe découvre que l'homme a été tué par sa femme. D'où l'impossibilité de trouver une résolution de ce cas en harmonie avec les valeurs du Destinateur. Le personnage de Marlowe se fonde sur la non homologation entre les valeurs de l'honneur et de l'argent. Ceci est, au fond, sa conviction profonde. C'est pourquoi ses honoraires sont toujours raisonnables et d'où sa prédilection naturelle à résoudre les affaires tenant compte avant tout de l'honneur.

⁴¹ D'autre part, *Seven* peut être interprété comme une histoire sur l'échec d'une initiation. Somerset ne parvient pas à quitter son poste parce que, après tout, celui qui devait le prendre n'a pas suivi les principes. Bien que désabusé, Somerset continuera à se battre en respectant la loi, du moins en apparence, ainsi que ce qu'elle représente, mais plus tard, il partira à la retraite.

⁴² Sur le schéma, les tiges avec un cercle à leur bout indiquent les *surprises* et on voit la distance à laquelle elles sont distribuées ; les tiges avec motif de diamant en noir indiquent les moments de *tension pragmatique*.

⁴³ L'historien de l'École des Annales distingue des transformations à *longue durée*, à *durée moyenne* et des transformations *événementielles*. Il a montré que les quelques jours de la Révolution française, cette durée événementielle, coïncident avec une transformation à long durée (Braudel 1958).

⁴⁴ Difficile de ne pas penser aux mains de *Pickpocket* de Robert Bresson, ainsi qu'à l'analogie de la 'main' nécessaire pour faire du cinéma.