



**HAL**  
open science

# L'ombre d'un doute : lettres et fantômes dans *Soupons* d'Alfred Hitchcock

Julie Michot

► **To cite this version:**

Julie Michot. L'ombre d'un doute : lettres et fantômes dans *Soupons* d'Alfred Hitchcock. Hamaide-Jager, Éléonore; Heitz, Françoise; Louguet, Patrick; Vienne, Patrick. La lettre au cinéma, Artois Presses Université, pp.155-165, 2014, Lettres et civilisations étrangères / série Cinémas, 978-2-84832-188-2. hal-03868190

**HAL Id: hal-03868190**

**<https://hal.science/hal-03868190>**

Submitted on 10 Feb 2024

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

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

## L'OMBRE D'UN DOUTE : LETTRES ET FANTASMES DANS SOUPÇONS D'ALFRED HITCHCOCK

Julie Michot

Univ Lille Nord de France, F-59000 Lille, France

ULCO, HLLI, EA 4030, F-62200 Boulogne-sur-Mer, France

Peu enclin à noyer ses personnages et spectateurs dans un flot de paroles,<sup>1</sup> Hitchcock privilégiait les signes visuels en général et écrits en particulier. Dans *L'Ombre d'un doute* (*Shadow Of a Doubt*, 1943), c'est grâce à un article de journal, que son oncle tente de lui cacher mais qu'elle finit par aller consulter à la bibliothèque municipale, que la jeune Charlie découvre l'affreuse vérité : ce parent qu'elle aime tant est bien l'assassin de veuves fortunées et les initiales gravées dans la bague qu'il lui a offerte – celles d'une des victimes – viennent le confirmer. Dans *La Maison du Dr Edwardes* (*Spellbound*, 1945), la comparaison entre deux signatures jette un doute sur l'identité réelle du personnage interprété par Gregory Peck, dans l'esprit de l'héroïne comme dans celui du spectateur, même si Constance ne parviendra jamais à considérer cet imposteur comme dangereux. Dans *Faux Coupable* (*The Wrong Man*, 1957), enfin, comble de malchance, non seulement Manny ressemble beaucoup au vrai braqueur mais leur écriture est absolument identique, ce qui conforte les policiers dans leur décision de l'incarcérer pour attaque à main armée.

Ces quelques exemples issus de la période américaine d'Hitchcock tendent à montrer que les écrits de toutes sortes ne sont généralement pas bénéfiques à ses personnages, innocents ou non. Laurent Bourdon, qui insiste sur l'importance des lettres dans l'œuvre du cinéaste, consacre une entrée à ce terme dans son dictionnaire<sup>2</sup> et remarque :

Chez Hitchcock, les missives écrites ou reçues accompagnent parfois un héritage ou un don, mais apportent le plus souvent de mauvaises nouvelles. L'arrivée d'un courrier annonce généralement un contretemps particulièrement fâcheux ou un sombre drame à venir. On remarquera également que les maîtres-chanteurs écrivent plus souvent que les amoureux, même transis.<sup>3</sup>

Dans *Soupçons* (*Suspicion*, 1941), l'un des quelques films hollywoodiens d'Hitchcock ayant un cadre anglais, les missives, notes

---

<sup>1</sup> Concernant l'économie de paroles chez Hitchcock, voir Julie Michot, « Quand Hitchcock donne la parole aux images », in Bénédicte Brémard, Julie Michot, Marc Rolland, Carl Vetter (dir.), *Quand le cinéma prend la parole* (à paraître en 2010 aux Cahiers du Littoral).

<sup>2</sup> Laurent Bourdon, *Dictionnaire Hitchcock*, [s. l.], Larousse, 2007, p. 551-553.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 551.

manuscrites, articles de journaux et livres ont un rôle tout particulier à jouer : celui de faire progresser l'intrigue et de l'intensifier, bien sûr, mais aussi et surtout celui de nourrir les fantasmes d'une héroïne vivant dans une sorte de roman à l'eau de rose qui pourrait très mal finir. Bill Krohn, qui qualifie Lina de « Bovary anglaise », considère ce film comme l'un des meilleurs d'Hitchcock et comme un très bon exemple d'œuvre dans laquelle le réalisateur « filme la pensée ». <sup>4</sup> Cette étude s'attache à montrer en quoi l'omniprésence de l'écrit dans *Souçons* accentue la névrose de Lina, tout en faisant croire au spectateur que ce personnage est solidement ancré dans la réalité et que ses raisonnements sont sensés, objectifs et fondés sur des preuves manifestes. Hitchcock, qui parvient à créer une atmosphère sans cesse plus oppressante et à provoquer une identification maximale des spectateurs à l'héroïne, manipule son public d'autant mieux.

### **Lina, la lecture et les preuves écrites**

Les traits de Lina se dévoilent au travers des livres et magazines dans lesquels elle se réfugie, notamment avant son mariage. Dans la première scène du film, nous la découvrons dans un train, habillée telle une vieille fille frustrée, portant des lunettes, et plongée dans une monographie intitulée *Psychologie de l'enfant (Child Psychology)* – ouvrage écrit par une femme, remarquons-le. C'est justement à ce moment-là qu'elle rencontre Johnnie, un séducteur désinvolte voire irresponsable qui rentre vraisemblablement d'une nuit bien arrosée, et qui fait le pitre alors que la jeune femme ne perd jamais son air austère. Le sujet du livre de Lina est presque caricatural tant il cadre avec le comportement puéril du personnage masculin, qui se confirmera par la suite. Lina, qui a dans cette scène des airs d'institutrice, semble faire partie de cette catégorie de femmes qui considèrent que les hommes ne sont pas sortis de l'enfance <sup>5</sup> et ont besoin que leur épouse veille sur eux, comme une seconde mère :

le premier plan est subjectif, pris du point de vue de Lina. Cette subjectivité sera maintenue jusqu'à la fin. Après une brève conversation, elle réajuste ses lunettes (...) et se replonge dans la lecture d'un livre sur la psychologie infantile. Quelques touches habiles suffisent à dépeindre le personnage. Une femme guindée, aux lèvres pincées, qui jette sur le monde un regard faussé et qui devra apprendre à ne plus voir la réalité au travers du prisme déformant d'une psychologie livresque. Un arrière-plan de répression familiale, révélé dans les scènes qui suivent, l'ont conduite à chercher l'évasion dans l'étude du psychisme des autres. Ces livres formant la base de

---

<sup>4</sup> Voir « Une Bovary anglaise : Un entretien avec Bill Krohn », bonus du DVD de *Souçons* aux éditions Montparnasse, 2001.

<sup>5</sup> « Tu es vraiment un enfant ! » (« *You're a baby!* ») lui dit-elle à leur retour de lune de miel.

cette vision déformée, elle traite les hommes comme des enfants ou des chevaux (connotation aux accents résolument freudiens), et interprète sans arrêt les événements en fonction de sa lecture, et non de son expérience directe.<sup>6</sup>

Lina, qui semble d'abord se poser en figure maternelle et jette sur Johnnie un regard réprobateur, devra donc elle aussi grandir. Si le livre qu'elle lit lorsque nous la découvrons traite d'un thème plutôt sérieux, Lina est aussi une jeune femme qui s'intéresse à des sujets bien plus futiles et légers et qui aime feuilleter des magazines mondains ; et justement, celui qu'elle commence à parcourir dans la suite de cette scène, alors qu'elle est toujours assise face à Johnnie dans le compartiment, publie une photo de cet homme en galante compagnie – photo qui fera immédiatement de lui l'objet de son désir. Elle se mettra ensuite, telle une groupie, à découper tous les articles qu'elle trouvera concernant cet homme, faisant de ces précieux objets des signets pour ses livres.

Lina vit donc par procuration et reste majoritairement muette dans la scène d'ouverture du train, face à un Johnnie affable, aux nombreuses questions duquel elle ne prend pas nécessairement la peine de répondre. Après une seconde rencontre au cours de laquelle ils sont officiellement présentés, mais aussi une promenade et un baiser, Johnnie annule leur rendez-vous suivant. La jeune femme se met à attendre désespérément qu'il la recontacte et insiste même auprès de l'employée des postes pour savoir si une lettre lui étant destinée n'aurait pas été remise par erreur à une autre personne. Grâce à son numéro trouvé dans l'annuaire, elle pourrait tenter de dire par téléphone à Johnnie ce qu'elle n'a pas osé lui dire en face, si seulement il répondait à son appel.

Une fois n'est pas coutume chez Hitchcock, le signe salvateur viendra d'un télégramme rédigé de manière assez peu conventionnelle pour un rendez-vous romantique, mais qui redonnera de l'espoir à une Lina jusque-là prête à renoncer au grand bal annuel, qui soudain retrouvera toute son énergie et se débarrassera de son mal de tête par la même occasion. Ce télégramme marque donc le début d'une histoire d'amour qui débouche vite sur un mariage et un emménagement dans une magnifique maison tenue par

---

<sup>6</sup> Donald Spoto, *L'Art d'Alfred Hitchcock : Hitchcock, 50 ans de films*, Paris, Edilig, 1986 (1<sup>re</sup> éd., 1976), p. 85. À Propos des lunettes de Lina, Spoto écrit également : « Le côté puéril et le manque de confiance de Johnn[ie] se complètent parfaitement avec les soupçons dangereusement fabriqués de sa femme et son refus de les confier à quiconque. Sa vue déficiente (d'où son besoin de porter des lunettes) a besoin d'être corrigée. À trois moments clés cependant, elle enlèvera ses lunettes. Nous découvrirons alors qu'elle ne voit Johnn[ie] qu'indistinctement : lorsqu'il lui rend visite pour la première fois, lorsqu'elle voit sa photo dans une revue et lorsqu'elle reçoit un télégramme annonçant son arrivée au bal. » (*Ibid.*, p. 88 ; voir aussi p. 52.)

deux domestiques.

Pourtant, dès leur retour de voyage de noces, Lina commence à s'inquiéter du comportement de son mari : elle s'aperçoit, à sa grande surprise, qu'il n'a ni argent ni travail. Il a même des dettes : à peine ont-ils franchi le seuil que la bonne apporte à Johnnie un télégramme d'un de ses amis lui réclamant les 1 000 livres qu'il lui doit. Les inquiétudes de Lina sont vite dissipées grâce à une lettre dont Johnnie ne lui montre que la fin et qui lui prouve qu'on lui a fait une proposition d'embauche – ce qui ne veut pas dire que Johnnie va avoir envie de l'accepter. C'est donc une fois encore un document écrit qui apaise Lina, du moins momentanément. De la même manière, le reçu des deux chaises anciennes offertes en cadeau de mariage par le père de la jeune femme rétablit sa confiance en son mari ; sans lui en parler bien sûr, Johnnie les avait vendues à l'antiquaire du village pour pouvoir parier aux courses, mais il vient de les racheter – et de se racheter par la même occasion.

Pourtant, les jeux semblent faits dès le départ et les deux inserts sur les tickets de train respectifs du futur couple suffisent à mesurer la brèche qui existe entre eux : Johnnie n'a pas à être en première car, contrairement à la jeune fille de bonne famille assise en face de lui, il a un billet de troisième classe. Il n'a évidemment pas assez d'argent sur lui pour payer l'amende exigée par le contrôleur et demande à Lina si elle n'aurait pas quelques pièces à lui donner. La jeune femme ouvre son porte-monnaie, Johnnie y voit... un timbre poste de la valeur souhaitée, s'en empare sans demander son avis à Lina et le tend à l'employé excédé. Lorsque ce dernier quitte le compartiment, Johnnie lui lance, sur un ton moqueur : « Vous écrirez à votre mère ! » (« *Write to your mother!* »).

C'est par cette tentative de fraude et par sa résolution que le côté tricheur mais aussi sans gêne du personnage masculin est établi. Plus rien alors ne pourra nous faire croire qu'il est complètement honnête, pas même les nombreuses confirmations écrites qu'il fournira régulièrement à Lina. Car cette dernière interprète ce qu'elle lit à sa manière et, grâce à une mise en scène équivoque et subjective, le spectateur s'identifie à elle et finit lui aussi par voir Johnnie non plus seulement comme un tricheur mais comme un assassin qui veut se débarrasser de sa femme pour récupérer sa fortune.

### **La lettre déchirée : une communication impossible ?**

Pourtant, malgré ses doutes croissants, et même si son mari lui a caché qu'il a volé une forte somme d'argent à son patron et a été renvoyé, Lina est sous le charme de cet homme qu'elle n'arrive pas à quitter puisque, dans un geste de faiblesse, elle déchire sitôt écrite la lettre de rupture qu'elle lui destinait. Adressée avant tout au spectateur, cette lettre est loin d'être inutile

et elle fait partie de la stratégie développée par Hitchcock pour « filmer la pensée » de l'héroïne : grâce à ce courrier, on apprend avec certitude à quel point Lina a perdu toute confiance en son mari et se sent de moins en moins à l'aise voire en sécurité à ses côtés.

Ce courrier « avorté » annonce celui écrit et aussitôt déchiré par Judy dans *Sueurs froides* (*Vertigo*, 1958)<sup>7</sup> : sorte de confession destinée uniquement au public, il sert à étayer un *flash-back* qui lui permet d'en savoir, à partir de ce moment-là, beaucoup plus que le personnage masculin principal. C'est aussi le cas des spectateurs de *Soupeçons* qui savent que Lina est au bord de la rupture alors que son mari est loin de s'en douter. Si sa femme pense que Johnnie a de lourds secrets, elle aussi lui cache des choses, bien qu'elle n'en ait pas conscience, et un peu plus de communication directe suffirait peut-être à dénouer les problèmes. Serge Kaganski note en effet que les apparences sont trompeuses et que « (...) Lina cultive (...) ses craintes en recoupant des faits indépendants les uns des autres et parce qu'elle ne parle pas assez avec son mari. »<sup>8</sup>

Lacan considère pourtant qu'une lettre « arrive toujours à destination »<sup>9</sup> et concrètement, si la lettre de rupture de Lina n'atteint pas le principal intéressé, elle a fait en quelque sorte la moitié du chemin et a une valeur symbolique indéniable ; c'est une façon pour son auteur de se libérer d'un poids, mais c'est aussi une articulation essentielle dans le récit qui marque une sorte de point de non-retour : la rupture est déjà presque consommée et le drame se noue un peu plus, immédiatement rendu plus pesant encore par l'arrivée de Johnnie avec un télégramme annonçant la mort brutale du père de Lina.

Si Lina parle si peu à Johnnie et manque de lui annoncer qu'elle le quitte par courrier interposé, c'est sans doute par pudeur : « (...) la lettre cristallise les désirs secrets et exprime ce qui ne saurait se dire. »<sup>10</sup> Il est vrai

---

<sup>7</sup> Concernant la lettre de Judy, voir les analyses de Jean-Pierre Berthomé, « Dix (plus ou moins) bonnes raisons d'envoyer une lettre », in Nicole Cloarec (dir.), *Lettres de cinéma : De la missive au film-lettre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 28-29, et Corinne Oster, « La Lettre déchirée : Fantasme, absence et répétition dans *Sueurs froides* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) », in Nicole Cloarec (dir.), *op. cit.*, p. 109-118.

Si Judy ne sortira pas vivante de toute cette histoire, Alice, dans *Chantage* (*Blackmail*, 1929), échappe à la pendaison pour meurtre grâce à l'aide de son petit ami policier qui ne remet pas sa lettre d'aveux à son supérieur ; pourtant, les deux jeunes gens devront vivre avec le poids de cette culpabilité et avec la mort du faux coupable sur la conscience. (Voir Serge Chauvin, « Lettres en souffrance : Stratégies épistolaires dans quelques mélodrames hollywoodiens », in Nicole Cloarec [dir.], *op. cit.*, p. 74.)

<sup>8</sup> Serge Kaganski, *Alfred Hitchcock*, Paris, Hazan, 1997, p. 28.

<sup>9</sup> Cité par Corinne Oster, *op. cit.*, p. 117 (Lacan, dans son séminaire sur la lettre volée [*The Purloined Letter*] de Poe [*Écrits*, Seuil], p. 53).

<sup>10</sup> Nicole Cloarec (dir.), *op. cit.*, p. 13 (introduction).

que l'éducation que Lina a reçue la prédisposait à agir de la sorte. Ses parents ne communiquent pas avec elle et parlent de leurs préoccupations à son égard dans son dos.

Le morne mariage de ses parents, qui la force à se replier sur elle-même, et sa peur de la propriété mesquine qui emprisonne leurs vies sont captés dans une image splendide : sa mère [brode] paisiblement, son père *lit*. Aucune communication, aucune liberté au sein de sa famille. La peur horrible d'avoir à perpétuer cette tradition la pousse à se marier avec un propre-à-rien, et son désir d'évasion l'entraîne à délirer d'imagination.<sup>11</sup>

Par ailleurs, lorsque Lina assiste à cette scène, elle est sur le point de quitter définitivement la maison. Et c'est en prétextant de se rendre... à la poste qu'elle sort sans éveiller les soupçons.

### **Lettres, névrose et mise en scène**

Nicole Cloarec assimile la lettre au cinéma à « un accessoire »<sup>12</sup> ; il se trouve qu'Hitchcock avait une véritable passion pour les objets, ce qui est en parfaite cohérence avec sa conception du cinéma comme « un art surtout visuel, un art où l'on montre les choses. »<sup>13</sup> Il n'y a aucun monologue intérieur en voix *off* dans *Soupçons* ; tout est dit par des inserts sur des messages manuscrits ou tapés à la machine – les objets les plus importants du film –, messages que le spectateur lit en même temps que le personnage féminin. Les soupçons sont aussi véhiculés par les émotions qui transparaissent sur le visage de Lina ; le public « lit dans ses pensées comme dans un livre ouvert », en quelque sorte.

Lina, qui parle donc assez peu, ne peut s'empêcher de faire une interprétation personnelle et dramatique de tous les textes qu'elle rencontre, et c'est cette interprétation et aucune autre qu'Hitchcock nous offre puisque tout le récit se fait en focalisation interne sur Lina. Même le hasard du tirage des lettres à un jeu d'anagrammes,<sup>14</sup> qui permet de former le mot « meurtre », la conduit à perdre connaissance car cela suffit à la convaincre – et à *nous* convaincre, par la même occasion – que Johnnie veut pousser son meilleur ami du haut d'une falaise. Aussi Lina

[imagine-t-elle] le pire au point de visualiser un meurtre qui n'existe

---

<sup>11</sup> Donald Spoto, *L'Art d'Alfred Hitchcock*, *op. cit.*, p. 87 (je souligne).

<sup>12</sup> Nicole Cloarec (dir.), *op. cit.*, p. 13 (introduction).

<sup>13</sup> Sally Shafto, « Les objets de Hitchcock, ou le monde devenu solide », in Dominique Païni, Guy Cogeval (dir.), *Hitchcock et l'art : Coïncidences fatales*, Milan, Centre Pompidou / Mazzotta, 2000, p. 140 (voir aussi p. 141).

<sup>14</sup> Donald Spoto insiste sur l'importance de cette scène (*L'Art d'Alfred Hitchcock*, *op. cit.*, p. 87).

pas. Quelques années avant *Le Grand Alibi* [*Stage Fright*, 1950], Hitchcock n'hésite d'ailleurs pas à montrer – brièvement – au spectateur une scène qui n'a jamais existé autrement que dans l'esprit malade de son héroïne. Ce n'est que l'une des nombreuses idées – très modernes – de mise en scène.<sup>15</sup>

Lina aurait pourtant pu attacher plus d'importance au premier mot formé dans le cadre de ce jeu, celui de « doute » (« *doubt* »), complété ensuite pour composer « douteux » (« *doubtful* »), mot qui aurait pu lui faire comprendre que plutôt que de douter de son mari, elle pouvait douter d'elle-même et de la pertinence de ses jugements. Mais c'est le terme suivant, « *mudder* » (qui désigne un cheval), vite transformé en « *murder* », qui provoque chez elle une réaction démesurée : « (...) cette association d'idées, ses propres idées, (...) la convainc que son mari – un cheval qu'il faut soigneusement surveiller – a l'intention de tuer Beaky. »<sup>16</sup>

Dans ce passage, Hitchcock met tout en œuvre pour que nous partagions l'effroi de Lina et que nous n'imaginions pas un seul instant qu'elle est névrosée et que ses soupçons ne reposent que sur son imagination débordante. La caméra souligne d'abord le fait que Lina joue avec les lettres tout en écoutant d'un air distrait les deux hommes parler de leur projet immobilier. Des plans rapprochés de la jeune femme alternent avec des gros plans sur les lettres qui se trouvent un peu en vrac sur la table. Ce sont donc surtout les réactions changeantes de Lina que le réalisateur s'attache à capter. Celle-ci, en effet, tout en jouant, semble trouver de plus en plus étrange l'insistance de son mari : il veut emmener Beaky sur les lieux du projet (un endroit isolé et vertigineux) au petit matin, juste pour lui prouver qu'ils auraient tort de poursuivre dans cette voie, alors que Beaky le croit sur parole (contrairement à Lina) et n'a aucune envie de se lever si tôt. C'est d'ailleurs Beaky lui-même que l'on entend dire, hors champ, qu'avec deux lettres de plus, Lina pourrait transformer le terme « *murder* » en « *murderer* », « assassin ». Aux oreilles de la jeune femme, cela sonne comme une prémonition et, dans une surimpression célèbre, Hitchcock nous montre son visage épouvanté ainsi que Johnnie poussant Beaky dans le vide.

Les deux hommes se rendent finalement bien au bord de cette falaise où Johnnie ne se comporte en rien de la façon que sa femme redoutait ; au contraire, il a l'occasion de sauver la vie de son ami. Lina est à nouveau rassurée mais cela ne durera pas, comme d'habitude. En l'absence de Johnnie, elle reçoit la visite de deux policiers qui lui tendent un journal annonçant la mort de Beaky à Paris. Il aurait fait un pari et aurait bu avec un

---

<sup>15</sup> Patrick Brion, *Hitchcock : Biographie, filmographie illustrée, analyse critique*, Paris, La Martinière, 2001, p. 451.

<sup>16</sup> Donald Spoto, *L'Art d'Alfred Hitchcock, op. cit.*, p. 87.

autre homme, non identifié. Il n'en faut pas plus à Lina pour imaginer qu'il s'agit de Johnnie, qui savait fort bien que Beaky ne supportait pas l'alcool et qu'un simple verre pouvait le tuer. Pour lui donner les détails dont il dispose, l'inspecteur lui lit un télégramme transmis par la police française. Au début de la lecture, Hitchcock utilise un plan moyen pour cadrer à la fois le policier et Lina. Mais très vite, l'inspecteur cède sa place à une simple voix hors champ car la caméra se met à glisser pour finir en plan rapproché sur une Lina extrêmement tendue et tourmentée. Nous ne pouvons que partager son angoisse sans nous douter qu'elle découle de son interprétation erronée des signes qui l'entourent.

Ce n'est pas en allant voir son amie Isobel, qui écrit des romans policiers que Johnnie dévore, que Lina va aller mieux. Prétextant avoir des questions à lui poser sur sa dernière histoire, Lina s'enfonce encore plus dans le doute car elle confond les réponses de l'écrivain, relatives à une fiction, avec la réalité. Et c'est en allant chercher dans sa bibliothèque personnelle un livre relatant le procès d'un criminel récidiviste qu'Isobel donne à Lina le coup de grâce : elle ne peut trouver cet ouvrage puisque Johnnie est venu l'emprunter quinze jours auparavant.<sup>17</sup> Lorsqu'elle découvre effectivement le livre dans le tiroir de son mari, Lina y trouve une nouvelle lettre écrite de sa main dans laquelle il assure à son ancien employeur qu'il aura bientôt un autre moyen de le rembourser. La jeune femme n'a pas le temps de se remettre de ses émotions que le téléphone sonne : sa compagnie d'assurance l'informe que Johnnie recevra par courrier la réponse à sa question dès le lendemain matin. Quelle réponse à quelle question ? Lina se remet à guetter le facteur, non plus parce qu'elle attend une lettre d'amour, mais parce qu'elle a peur de découvrir la preuve formelle que son mari veut la tuer. Et elle a raison de trembler : ce courrier, qu'elle lit en cachette, indique que Johnnie ne pourra bénéficier d'un prêt que si elle disparaît.

Invité à dîner chez Isobel avec sa femme, Johnnie ne cesse de poser des questions à la romancière, et il explique même comment il conçoit le meurtre parfait. Lina, bien sûr, prend ses propos au pied de la lettre. Isobel est pourtant catégorique : Johnnie ne pourrait jamais assassiner qui que ce soit. Mais alors qu'elle prononce cette phrase, la caméra nous montre une Lina effondrée qui reste focalisée sur l'évocation d'un poison indétectable dont Johnnie vient d'apprendre l'existence avec bonheur. De la même

---

<sup>17</sup> Il est intéressant de noter le point commun qui existe entre le personnage d'Isobel et Hitchcock lui-même : « Peu d'artistes du macabre ont possédé une bibliothèque de criminologie aussi exhaustive que celle de Hitchcock, et à l'instar de l'auteur de romans policiers qui s'exprime en son nom dans (...) *Souçons*, il a toujours considéré les assassins comme les véritables héros de ses films. » (Donald Spoto, *La Face cachée d'un Génie : La Vraie Vie d'Alfred Hitchcock*, Paris, Albin Michel, 2004 [1<sup>re</sup> éd., 1989], p. 51.)

manière, la jeune femme s'était auparavant focalisée sur un seul groupe de mots de deux courriers assez longs, l'un écrit par Johnnie, l'autre adressé à lui : son mari va trouver « un moyen quelconque » (« *some other way* ») de payer ses dettes – en commettant forcément un acte inavouable – ; et la compagnie d'assurance pourra lui avancer de l'argent « en cas de décès de [sa] femme » (« *in the event of [his] wife's death* ») – cela implique que le seul moyen pour lui de s'en sortir est de l'assassiner et qu'il n'hésitera plus à le faire. Au jeu d'anagrammes, un seul mot avait également attiré l'attention de Lina, le plus effrayant de tous.

## Le mot de la fin

Après toutes ces preuves écrites et coïncidences troublantes, comment le public pourrait-il douter des intentions criminelles de Johnnie ? Dans la fameuse scène du verre de lait, quelques minutes avant l'épilogue, Hitchcock le filme montant l'escalier comme il filmerait un assassin sur le point de tuer sa victime. Lina ne boira pas. Le lendemain matin, après une dispute assez violente, elle apprend la vérité : Johnnie, couvert de dettes, n'a plus le courage d'affronter de tels problèmes et songe depuis quelque temps à mettre fin à ses jours. D'abord réticent, il accepte de repartir sur de nouvelles bases avec sa femme et le dernier plan les montre unis même si rien n'est gagné, comme semble l'indiquer un ciel chargé de nuages noirs.

Il est important de signaler que la fin que nous connaissons n'est pas du tout celle qu'Hitchcock souhaitait. Le réalisateur, en effet, aurait aimé confirmer les doutes de Lina et faire intervenir une dernière lettre pour clore le film de façon cynique. Le roman dont est adapté *Soupçons* (*Before the Fact* de Francis Iles<sup>18</sup>) n'a d'ailleurs pas une fin heureuse non plus.

La véritable fin de *Soupçons*, déclarait Hitchcock à Peter Bogdanovich, une fin qui n'a jamais été tournée mais que je souhaitais réaliser, montrait Joan Fontaine écrire une lettre à sa mère, lui indiquant qu'elle aimait son mari mais aussi qu'elle avait l'impression qu'il était un assassin. Elle ne souhaitait plus vivre et était prête à mourir de ses mains à lui. Mais elle pensait en même temps que la

---

<sup>18</sup> *Soupçons* est adapté d'un roman du début des années 30 écrit par l'Anglais Anthony Berkeley Cox qui a publié sous le pseudonyme de Francis Iles. Selon les sources, il s'agit de *Before the Fact* (« Une Bovary anglaise : Un entretien avec Bill Krohn », *op. cit.* ; Donald Spoto, *La Face cachée d'un Génie*, *op. cit.*, p. 265) ou de *Malice Aforethought* (Laurent Bourdon, *op. cit.*, p. 110 ; 872 ; 874 ; Robert A. Harris et Michaël S. Lasky, *Alfred Hitchcock*, [s. l.], Henri Veyrier, 1982 [1<sup>re</sup> éd., 1980], p. 104). Toutefois, dans la mesure où, dans ses entretiens avec Truffaut, Hitchcock évoque *Before the Fact* (François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut, Édition définitive*, Paris, Gallimard, 1997 [1<sup>re</sup> éd., 1993], p. 114) et où c'est bien ce titre qui apparaît dans le générique d'ouverture de *Soupçons*, c'est celui que nous retiendrons. Par ailleurs, il semble que ces informations contradictoires soient liées à une erreur de traduction des titres par Gallimard.

société devait être protégée contre lui. Il arrivait avec le [verre de lait fatal] et le lui donnait. Avant de le boire, elle lui disait : Peu[x]-tu poster cette lettre que j'ai écrite à ma mère ? Elle buvait le lait et mourait. On voyait ensuite un Cary Grant de bonne humeur et sifflotant aller jusqu'à la boîte aux lettres et poster la lettre.<sup>19</sup>

Non seulement Hitchcock était très intéressé par l'histoire de cette femme qui se laisse tuer par amour, ainsi que par « l'approche psychologique originale de l'obsession et de la mort »<sup>20</sup> développée dans le livre, mais il aurait vraiment voulu pouvoir faire de Cary Grant un assassin, comme chez Francis Iles. L'acteur lui-même, qui souhaitait sortir de son registre comique habituel, était enthousiaste à l'idée de jouer un tel rôle, mais le studio ne l'a pas permis<sup>21</sup> et le public de l'époque ne l'aurait d'ailleurs sans doute jamais accepté. De plus, la fin voulue par Hitchcock n'était pas assez morale pour le Code Hays, en vigueur à l'époque aux États-Unis, et qui interdisait le suicide à l'écran sauf si le personnage avait commis une faute irréparable.<sup>22</sup>

Même si le dénouement finalement adopté n'est pas la plus grande réussite du film, il présente un intérêt certain : celui de nous montrer que Lina s'est trompée et nous aussi, et que sa lecture des événements était bien loin de la réalité, l'originalité de *Soupçons* résidant dans le fait que le suspense est donc uniquement fondé sur les mots et les lettres qui parsèment le film. Quant à Hitchcock, il a le mot de la fin et son apparition rituelle est un clin d'œil plus évident qu'à l'accoutumée : alors que Lina sort de la librairie du village, on le voit en train de poster une lettre, geste par lequel il aurait voulu que Johnnie se condamne lui-même.

---

<sup>19</sup> Peter Bogdanovich, *Who [the] Devil made it*, New York, Alfred A. Knopf, 1997, [s. p.], cité par Patrick Brion, *op. cit.*, p. 449. Le ton de ce dernier plan aurait annoncé celui, si caractéristique, de la série télévisée *Alfred Hitchcock Présente* diffusée à partir du milieu des années 50.

<sup>20</sup> Donald Spoto, *La Face cachée d'un Génie*, *op. cit.*, p. 265.

<sup>21</sup> Bill Krohn, *Alfred Hitchcock*, Paris, Cahiers du Cinéma / *Le Monde*, 2008, p. 40. Bill Krohn ajoute : « Il serait intéressant de savoir ce que l'héritière Barbara Hutton pensa de *Soupçons*, qu'elle vit avec Cary Grant à la première, peu avant l'annonce de leurs fiançailles. » (*Ibid.*)

<sup>22</sup> Bertrand Tessier (dir.), *Le Grand Atlas Hitchcock*, [s. 1.], Atlas / Glénat, 2000, p. 154. Dans le livre par ailleurs, Lina apprend qu'elle est enceinte, ce qui la pousse d'autant plus à se suicider car elle est convaincue que son mari « ne doit pas se reproduire ». (Donald Spoto, *La Face cachée d'un Génie*, *op. cit.*, p. 265.) On peut remarquer enfin que si Lina se laissait empoisonner par son mari, sa mère recevant sa lettre posthume, son personnage serait annonciateur de celui – beaucoup plus pathétique – qu'interprétera Joan Fontaine quelques années après le tournage de *Soupçons*, dans *Lettre d'une inconnue* (*Letter From an Unknown Woman*) de Max Ophüls (1948).

## Bibliographie

Borde Raymond, Chaumeton Étienne, *Panorama du film noir américain (1941-1943)*, Paris, Flammarion, 1988.

Bourdon Laurent, *Dictionnaire Hitchcock*, [s. l.], Larousse, 2007.

Brion Patrick, *Hitchcock : Biographie, filmographie illustrée, analyse critique*, Paris, La Martinière, 2001.

Cloarec Nicole (dir.), *Lettres de cinéma : De la missive au film-lettre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

Douchet Jean, *Hitchcock*, [s. l.], Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1999.

Harris Robert A., Lasky Michaël S., *Alfred Hitchcock*, [s. l.], Henri Veyrier, 1982 (1<sup>re</sup> éd., 1980).

Kaganski Serge, *Alfred Hitchcock*, Paris, Hazan, 1997.

Krohn Bill, *Alfred Hitchcock*, Paris, Cahiers du Cinéma / Le Monde, 2008.

Krohn Bill, *Alfred Hitchcock au travail*, Paris, Cahiers du Cinéma / Seuil, 1999.

Michot Julie, « Quand Hitchcock donne la parole aux images », in Bénédicte Brémard, Julie Michot, Marc Rolland, Carl Vetter (dir.), *Quand le cinéma prend la parole* (à paraître en 2010 aux Cahiers du Littoral).

Païni Dominique, Cogeval Guy (dir.), *Hitchcock et l'art : Coïncidences fatales*, Milan, Centre Pompidou / Mazzotta, 2000.

Spoto Donald, *La Face cachée d'un Génie : La Vraie Vie d'Alfred Hitchcock*, Paris, Albin Michel, 2004 (1<sup>re</sup> éd., 1989).

Spoto Donald, *L'Art d'Alfred Hitchcock : Hitchcock, 50 ans de films*, Paris, Edilig, 1986 (1<sup>re</sup> éd., 1976).

Tessier Bertrand (dir.), *Le Grand Atlas Hitchcock*, [s. l.], Atlas / Glénat, 2000.

Truffaut François, *Hitchcock/Truffaut, Édition définitive*, Paris, Gallimard, 1997 (1<sup>re</sup> éd., 1993).

« Une Bovary anglaise : Un entretien avec Bill Krohn », bonus du DVD de

*Souçons* aux éditions Montparnasse, 2001.

Zimmer Jacques, *Alfred Hitchcock*, Paris, J'ai Lu Cinéma, 1988.