

Alfred Hitchcock

DOSSIER 98



La Mort aux trousses

Ministère de la Culture et de la Communication
Centre National de la Cinématographie
Délégation au développement et à l'action territoriale
Ministère de l'Éducation Nationale
Conseils généraux

COLLÈGE AU CINÉMA



LEXIQUE

ACCÉLÉRÉ Effet obtenu en projetant à vitesse normale (24 images/sec.) des images prises à vitesses inférieures. (Contr. : *Ralenti*)

ACCESSOIRISTE Technicien chargé des accessoires du décor.

AMBIANCE (son) Bruits produits les éléments naturels (le vent...), la présence des comédiens (les vêtements...), etc.

ANAMORPHOSE Principe de compression horizontale d'un image, utilisé dans le *CinémaScope*. (Contr. : désanamorphose)

ANGLE (de prise de vue) Détermine la *champ* enregistré par la caméra (il varie en fonction de la *focale* de l'objectif utilisé).

ANIMATION Principe de tournage image par image.

ASA Indice américain de rapidité des *émulsions*. Une pellicule de 400 ASA est 4 fois plus sensible à la lumière qu'une 100 ASA (Cf. *ISO*)

AUDITORIUM Studio d'enregistrement des voix, des bruits ou du *mixage*.

AUTEUR Personne ayant acquis des droits de propriété incorporelle par sa participation à la création d'une œuvre (Scénariste, Dialoguiste, Réalisateur et Musicien).

BANC-TITRE Dispositif pour la prise de vue de documents ou de dessins d'*animation*.

BOBINE Unité standard de 300 mètres de pellicule en 35 mm, soit 10 minutes.

BOUCLE Dans un projecteur, jeu laissé au film pour permettre son passage discontinu devant la "fenêtre image" et son passage continu devant la "tête de lecture" du son.

BOUT À BOUT Premier *montage* lâche (Syn. : Ours)

BRUITAGE Opération consistant, en *auditorium*, à créer et à enregistrer des bruits, en synchronisme avec des images préalablement tournées.

CACHE Découpe opaque permettant de "réserver" une partie de l'image pour y insérer une autre (Cache/Contre-cache).

CADRE Limite du *champ* visuel enregistré sur la pellicule.

CADREUR Technicien responsable du *cadre* et des mouvements d'appareil.

CAMERAMAN Voir *Cadreur*.

CARTON Voir *Intertitre*.

CASTING Recherche des comédiens en fonction des rôles à distribuer.

CHAMP Partie de l'espace visuel enregistré sur la pellicule.

CHAMP-CONTRECHAMP Opération de *montage* consistant à juxtaposer un *plan* montrant le *champ* (ce qui est vu) avec un autre montrant le *contrechamp* (celui qui voit). Par ex. : deux personnages se regardant mutuellement.

CHEF-OPÉRATEUR DU SON Technicien responsable de l'enregistrement du son. Syn. : Ingénieur du son (plus employé dans les *auditoriums*).

CINÉMASCOPE Procédé permettant de compresser horizontalement l'image à la prise de vue (*anamorphose* à l'aide d'un objectif additionnel appelé *hypergonar*), et de la décompresser à la projection pour obtenir une image très large (1 x 2,35).

CLAP (ou *Claquette*) Deux plaquettes de bois reliées par une charnière et portant l'indication du n° du *plan*. En le faisant claquer devant la caméra, on crée un repère visuel et sonore pour synchroniser le son et l'image.

CODE En sémiologie, *signe* ou ensemble de signes constitué en système et susceptible de caractériser le langage cinématographique, d'une école, d'un film... ; on parlera de codes cinématographiques généraux ou particuliers (à un genre, par ex.), de sous-codes spécifiques (au cinéma) ou non-spécifiques...

COMPLÉMENTAIRES Couleurs dont le mélange additif donne du blanc (Rouge et *Cyan*, Vert et *Magenta*, Jaune et Bleu).

CONTRASTE Rapport entre les parties les plus claires et les plus sombres d'une image (Mesure de ce rapport : le "Gamma".)

CONTRECHAMP Espace visuel opposé au *champ*. Il découvre le point de vue d'où était vu le *champ*.

CONTRE-PLONGÉE Prise de vue effectuée du bas vers le haut.

CONTRETYPE Duplicata d'un film.

COPIE DE TRAVAIL Copie *positive* servant au travail de *montage*.

COPIE STANDARD (OU COPIE D'EXPLOITATION)

Film positif servant à la projection dans les salles commerciales.

COULEURS Les pellicules couleurs sont sensibles aux trois couleurs primaires : le Rouge, le Vert et le Bleu (en négatif : *Cyan*, *Magenta*, Jaune).

CROIX DE MALTE Pièce mécanique servant à créer le mouvement de rotation intermittent de l'avancée du film dans le projecteur.

CUT (Montage) Juxtaposition de deux *plans*, sans artifice intermédiaire.

CYAN Couleur bleu-vert, *complémentaire* du rouge.

DÉCOR NATUREL Utilisation de bâtiments "réels" (parfois aménagés), en opposition au "décor" artificiel, construit en studio.

DÉCOUPAGE (technique) Description des *plans* à tourner (avec leurs indications techniques : position de caméra, *cadre*, etc.).

DÉCOUVERTE Feuille de décor représentant ce que l'on peut voir à travers une fenêtre ou toute ouverture.

DÉROULANT Trucage consistant à faire défiler un texte (de *générique*, par ex.).

DIAPHRAGME Orifice réglable, situé à l'intérieur de l'objectif, et laissant passer plus ou moins de lumière. Chaque cran (ou "diaph") augmente ou diminue du double la quantité de lumière (f 8 à 100 ASA = f 11 à 200 ASA). NB : une grande ouverture de diaphragme réduit la *profondeur de champ*.

DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE Technicien responsable du rendu de l'image (éclairage, cadrage, mouvements d'appareils, etc.). Syn. : Chef-opérateur.

DIRECTEUR DE PRODUCTION Responsable de l'administration du tournage.

DISTRIBUTEUR Société assurant la commercialisation d'un film auprès des *exploitants*.

DOLBY (Stéréo) Procédé de son stéréophonique à partir d'une *piste* optique.

DOLLY Type de chariot de *travelling*.

DOMINANTE Couleur prédominant anormalement sur les autres.

DOUBLAGE Opération consistant à substituer à la bande "paroles" originale une bande en langue française réalisée en *postsynchronisation*.

DOUBLE-BANDE (Copie) État d'une copie où l'image et le son sont séparés sur deux bandes différentes.

EFFETS SPECIAUX Terme générique recouvrant les manipulations techniques apportées à l'image ou au son (*Fondus*, *Surimpressions*, *Trucages*, etc.).

ÉMULSION Face mate d'une pellicule, sensible à la lumière (Cf. *Support*).

ÉTALONNAGE Opération consistant en laboratoire à rectifier et harmoniser la luminosité et l'équilibre des couleurs sur les *copies* positives.

EXPLOITANT Société ou personne gérant les salles commerciales de cinéma.

FINAL CUT Finalisation du montage qui, à l'époque des grands studios américains, était refusée aux réalisateurs.

FLAM (Film) Pellicule à *support* nitrate, hautement inflammable et interdit à partir de 1955. Remplacé par le film dit "sécurité", en triacétate de cellulose.

FLASH-BACK Principe de récit consistant à faire un "retour en arrière" sur une action s'étant déroulée antérieurement.

FLASH-FORWARD Principe de récit consistant à faire un bond dans le futur.

FOCALE (Distance) Distance entre le foyer optique de l'objectif et le plan du film. Elle détermine la largeur de l'angle de prise de vue (Courte focale, inf. à 50 mm = angle large. Longue focale, sup. à 50 mm = angle étroit).

FOCALE VARIABLE Objectif possédant la faculté de faire varier sa distance focale (= *Zoom*) et de passer, en cours de prise de vue, d'un *grand-angle* à un *téléobjectif* ou vice-versa.

FONDU Action d'obscurcir progressivement l'image ("de fermeture") ou de la faire progressivement apparaître ("à l'ouverture").

FONDU-ENCHAÎNÉ *Surimpression* d'une fermeture et d'une ouverture en *fondus*, ayant pour effet de faire disparaître une image pendant que la suivante apparaît.

FORMAT (Pellicule) Largeur du film (Standard : 35 mm ; Substandard : 16 mm ; Amateur 8 et 9,5 mm).

FORMAT D'IMAGE Rapport entre la hauteur et la largeur de l'image (*muet* : 1/1,33. Sonore : 1/1,37. Panoramique : 1/1,66. Large : 1/1,85. *CinémaScope* : 1/2,35).

La Mort aux Trousses

North by Northwest

par **Jean Douchet** et **Emmanuel Burdeau**

*La renommée d'Hitchcock ne fut pas immédiate. Longtemps on le considéra comme un amuseur brillant, talentueux certes, mais dont les films, sans consistance, ne pouvaient décemment être pris au sérieux. Il fallut plus de trente ans, au moment de **Vertigo**, pour qu'enfin on l'accepte comme un réalisateur d'importance et quelque dix ans de plus pour qu'apparaisse l'évidence : il est l'un des cinéastes majeurs de l'histoire du cinéma parce qu'il fut avant tout un inventeur de forme.*

Le malentendu à son sujet venait de ce qu'il ne refusait pas, loin de là, le succès commercial. Conteur il fut, conteur il restera, et un film d'Hitchcock donnera toujours du plaisir à voir. Mais ce qui échappait est qu'Hitchcock se servait de ce don pour masquer ce qui lui importait : non l'histoire qu'il narrait mais la manière dont il la traitait.

En termes clairs, le grand Alfred, sous le marchand, dissimulait un auteur d'avant-garde. Une seule chose l'intéressait : triturer les formes pour en exprimer le sens profond. Hitchcock est, en réalité, un auteur difficile qui exige que l'on regarde bien l'écriture, car le sujet véritable, comme chez tous les véritables artistes, n'est que fort peu dans l'intrigue mais dans le style.

Et le génie d'Hitchcock réside sans doute dans le fait que les oeuvres sont lisibles à tous les niveaux. Non seulement toutes les interprétations sont possibles puisque chaque forme est posée pour être interprétée (par les personnages, le public, etc.), mais elles sont nécessaires à la progression de l'intérêt. Elles sont d'emblée données comme mystérieuses. Elles sont sujettes à suspense, suscitent le suspense, sont suspense.(J.D.)

Sommaire

SYNOPSIS	2
GÉNÉRIQUE	2
LE RÉALISATEUR : ALFRED HITCHCOCK	3
LES ACTEURS	5
HITCHCOCK DANS L'HISTOIRE DU CINÉMA	6

Approches du film

GENÈSE ET FORTUNE	8
LES PERSONNAGES	9
LE SCÉNARIO : DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	10
ANALYSE DE LA STRUCTURE	11
MISE EN SCÈNE ET SIGNIFICATIONS	12
CINÉ-TECHNIQUE : L'ESPACE AU CINÉMA	13
ANALYSE D'UNE SÉQUENCE	14

Autour du film

INTRODUCTION À L'ŒUVRE	18
HITCHCOCK ET L'AMÉRIQUE	20
BRIAN DE PALMA	21
ACCUEIL CRITIQUE VIDÉO-BIBLIOGRAPHIE	23
PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES	24

Synopsis

Le publiciste new-yorkais Roger Thornhill est victime d'une méprise qui va lui coûter cher. À l'Oak Bar, des espions à la botte des communistes croient reconnaître en sa personne l'agent américain George Kaplan. Ils le kidnappent et l'emmènent dans le repère de leur chef, un certain Lester Townsend, haut fonctionnaire aux Nations-Unies. Après un interrogatoire musclé, Thornhill échappe de justesse à ses ravisseurs. Mais lorsque la police mène l'enquête, tous les indices ont disparu.

Thornhill se lance alors seul à la recherche de ce mystérieux Kaplan, ainsi que de Townsend lui-même. Sur sa route, il croise de nouveau les tueurs à gages, qui n'hésitent pas à assassiner le vrai Townsend. Nouvelle méprise : le publiciste se voit accusé de ce meurtre et recherché par toutes les polices. Son seul recours est de retrouver coûte que coûte Kaplan, afin de mettre au jour le complot dont il est victime.

En fait, Kaplan est un agent fictif créé de toutes pièces par le service du contre-espionnage afin de protéger la belle Eve Kendall, leur agent auprès de Vandamm (le faux Townsend). La malencontreuse aventure de Thornhill fournit donc une miraculeuse crédibilité au personnage. Tant que celui-ci sera Kaplan pour Vandamm, la vie de la jeune femme ne sera pas menacée.

Or, se rencontrant dans le train en direction Chicago, Roger et Eve s'éprennent l'un de l'autre, ce qui achève de rendre la situation périlleuse. L'aventure sentimentale peu à peu prend le pas sur la raison d'État, et la position d'Eve auprès de Vandamm se fragilise. Il faudra, pour éloigner les soupçons de l'espion, que les services secrets simulent l'assassinat de Thornhill par leur agent. Mais la supercherie est démasquée, Eve devra finalement son salut à l'intervention de Thornhill. Leur aventure terminée, ils pourront enfin songer à se marier. ■

Générique

Titre original	<i>North by Northwest</i>
Production	Alfred Hitchcock pour la MGM
Réalisation	Alfred Hitchcock
Scénario	Ernest Lehman
Image	Robert Burks
Son	Frank Milton
Montage	George Tomasini
Générique	Saul Bass
Musique	Bernard Herrmann

Interprétation	
<i>Roger Thornhill</i>	Cary Grant
<i>Eve Kendall</i>	Eva Marie Saint
<i>Philip Vandamm</i>	James Mason
<i>Clara Thornhill</i>	Jessie Royce Landis
<i>Le professeur</i>	Leo G. Carroll
<i>Lester Townsend</i>	Philip Ober
<i>Mme Townsend</i>	Josephine Hutchinson
<i>Leonard</i>	Martin Landau
<i>Valerian</i>	Adam Williams
<i>Maggie</i>	Doreen Lang

Film	Couleurs (Technicolor)
Format	1/1,66 (Vista Vision)
Durée	2h16
N° de visa	22 604
Distribution	Carlotta Films
Sortie en France	Octobre 1959

Alfred Hitchcock

Hitchcock naquit à Londres en 1899, dans une famille aisée et catholique. À cette époque victorienne, appartenir à la religion papiste posait quelques problèmes. Comme souvent dans ce cas, la minorité religieuse cherchait à surpasser dans le comportement moral les principes adoptés par la majorité protestante officielle. Hitchcock subit donc une éducation stricte de la part d'un père qu'il vécut comme très sévère et qui le terrifia (il le conduisit, enfant, au poste de police et l'y laissa un moment pour une peccadille). Hitchcock fut, jeune, mis en pension dans un collège de Jésuites. Très renfermé sur lui-même, doué d'une riche imagination qu'une forte impressionnabilité avivait, le jeune homme vécut sa jeunesse en solitaire. Il est vrai qu'un corps gros, rond comme un œuf (« *Je ne suis pas I, aimait-il à répéter, je suis O* »), le prédisposait à rejeter sport ou jeu collectif. Adolescent, il fut fasciné comme beaucoup de jeunes Anglais de bonne famille de l'époque par l'attitude et la morale *dandy*. Dans le même temps il abhorrait les jeunes gens élégants, au port distingué qui jouaient aux dandys, ce que son physique ressentit comme ingrat lui interdisait. Ce rapport ambigu au dandysme marquera son œuvre et *North by Northwest* avec les personnages de Vandamm et de Leonard le confirme superbement.

Un séjour aux studios de Berlin

Sa carrière d'adulte commence comme ingénieur dans une compagnie télégraphiques. Très vite il passe à Londres dans la succursale d'une major hollywoodienne. Là, on utilise ses dons pour le dessin et le graphisme à fabriquer les intertitres des films muets. Il en profite pour s'initier aux différents métiers du cinéma (assistant, production, scénariste, décorateur) avant de partir en Allemagne dans le trust de la UFA où il continue à dessiner les intertitres. À Berlin il découvre le cinéma expressionniste et des réalisateurs comme Leni ou Fritz Lang. Son passage fut relativement bref (à peine un an), mais cette expérience influencera son travail définitivement, même si, en bon Anglais, il personnalisera très vite les procédés expressionnistes pour façonner ce qui deviendra le style (*the touch*) Hitchcock.

Les périodes anglaises (I et II)

De retour à Londres, il signe à 26 ans sa première mise en scène. Dès lors commence une œuvre qui comptera plus de cinquante films, sans compter ceux réalisés pour la télévision. On peut la diviser en cinq périodes. La première est celle de l'apprentissage et des films muets (jusqu'en 1930), riche déjà en trouvailles et en prémices de l'œuvre future. La deuxième court de 30 à 40, et couvre les films parlants anglais. Très vite Hitchcock devient le cinéaste britannique. D'abord par le regard aiguisé qu'il porte sur la société anglaise. Regard très *dandy* qui se plaît à montrer et souligner, non sans cruauté, que sous les apparences de la civilité *typically british* se cache une vulgarité, elle, bien anglaise. Ce qui donne aux films de cette période un ton assez joyeux ou innocent, ainsi qu'un caractère ludique très présent dans *Une Femme disparaît* par exemple.

Dans le même temps qu'il approfondit son discours et son art, Hitchcock pense carrière. Il sait que le cinéma anglais est limité et qu'il n'y trouvera jamais les moyens de réaliser le cinéma dont il rêve, un cinéma formellement parfait que seul Hollywood peut offrir. Mais Hitchcock ne veut pas arriver en quémandeur. Il fait en sorte que sa réputation grandisse et



D.R.



Depuis 1932, Hitchcock met son point d'honneur à faire une brève apparition dans chacun de ses films. Ici, dans *la Mort aux trousses*, la porte du bus se referme brutalement l'empêchant de monter.

- 1925 *The Pleasure Garden*
- 1926 *The Mountain Eagle*
The Lodger (L'Éventreur)
- 1927 *Downhill*
Easy Virtue (Le Passé ne meurt pas)
- 1928 *The Ring*
The Farmer's Wife
Champagne
- 1929 *The Manxman*
Blackmail (Chantage)
- 1930 *Elstree Calling* (avec A. Brunel)
Juno and the Paycock (Junon et le paon)
- 1931 *Murder*
The Skin Game
- 1932 *Rich and Strange* (À l'est de Shanghai)
Number Seventeen (Numéro dix-sept)
- 1933 *Waltzes from Vienna* (Le Chant du Danube)
- 1934 *The Man Who Knew Too Much*
(L'Homme qui en savait trop)
- 1935 *The 39 steps* (Les 39 marches)
- 1936 *The Secret Agent* (Quatre de l'espionnage)
Sabotage (Agent secret)
- 1937 *Young and Innocent* (Jeune et innocent)
- 1938 *The Lady Vanishes* (Une Femme disparaît)
- 1939 *Jamaica Inn* (La Taverne de la Jamaïque)
- 1940 *Rebecca* (Rebecca)
Foreign Correspondent (Correspondant 17)
- 1941 *Mr. and Mrs. Smith* (M. et Mme Smith)
Suspicion (Soupçons)
- 1942 *Saboteur* (Cinquième colonne)
- 1943 *Shadow of a Doubt* (L'ombre d'un doute)
- 1944 *Lifeboat*
Bon Voyage (c. m.)
Aventure Malgache (c. m.)
- 1945 *Spellbound* (La Maison du Dr Edwards)
- 1946 *Notorious* (Les Enchaînés)
- 1948 *The Paradine Case* (Le Procès Paradine)
The Rope (La Corde)
- 1949 *Under Capricorn* (Les Amants du Capricorne)
- 1950 *Stage Fright* (Le Grand Alibi)
- 1951 *Strangers on a Train*
(L'Inconnu du Nord-Express)
- 1953 *I Confess* (La Loi du silence)
- 1954 *Dial M for Murder*
(Le Crime était presque parfait)

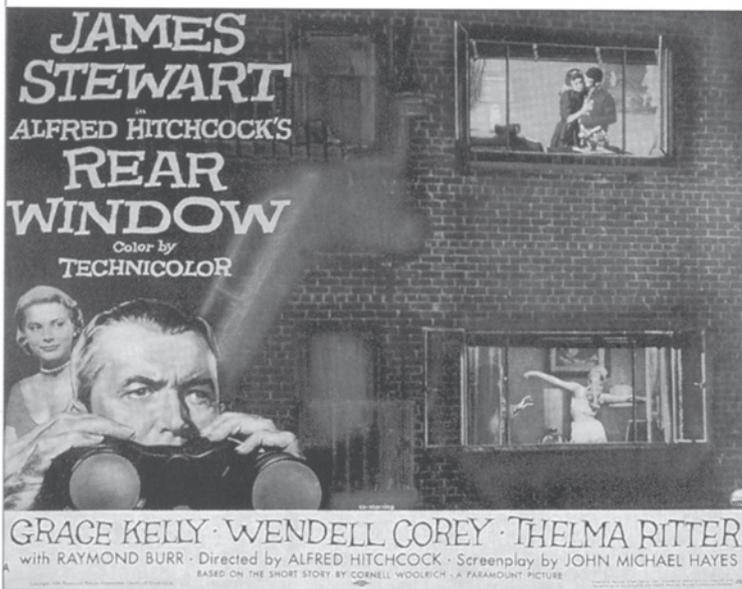
franchisse les frontières et que Hollywood lui demande de venir. Résultat positif obtenu en 1940. David Selznick lui offre de venir tourner *Rebecca*, une histoire anglaise qui se passe en Angleterre (laquelle sera reconstituée en studio) avec des acteurs anglais. Examen de passage hautement réussi. Commence la troisième période.

Du crime considéré comme l'un des beaux-arts (III)

L'ambition d'Hitchcock est très claire. Après avoir été le premier en Angleterre, il veut être le premier à Hollywood. Prudent, circonspect et calculateur, il sait qu'il ne peut pas passer pour un cinéaste américain traitant de sujets américains. Il va jouer la carte qui plaira au public US : celle de la classe aristocratique *british* au dandysme pervers et adorablement dangereux. Cette première période américaine pourrait être sous-titrée : « Du crime considéré comme un des beaux-arts ». Des films comme *la Corde*, *l'Ombre d'un doute*, *l'Inconnu du Nord Express*, *Soupçon*, *les Enchaînés*, font intervenir des criminels raffinés, très esthètes qui sont aussi et surtout des hommes du monde. Et pour parachever cette image convenue de la société anglaise dans l'esprit des Américains, Hitchcock accentue le moralisme victorien qu'ignorait sa période anglaise dominée par la grivoiserie, la concupiscence et la sensualité. Les films de 40 à 53 seront soumis au poids du péché et obéiront à ce suspense type : *secret* (honteux et scandaleux), *chantage* (l'autre qui a surpris le secret) *aveu* (ou confession publique qui libère de la faute et du chantage).

Satisfaire le voyeurisme du spectateur (IV)

Fenêtre sur cour marque le début de la quatrième période d'Hitchcock. Au bout de treize à quatorze ans aux USA, il sait qu'il a commencé à comprendre de l'intérieur la mentalité des gens de ce pays. Il peut donc gommer son origine, voire la faire presque oubliée. Or il assiste au phénomène du boom économique qui est en train de bouleverser la façon de vivre, les modes de pensée. Désormais la consommation devient le maître mot et la jouissance, le besoin principal à satisfaire. Dès lors, Hitchcock fait de son spectateur un voyeur avide de profiter du spectacle qu'aucun interdit ne peut désormais venir troubler. Seule l'excitation règne, et entre les différents spectacles qu'offrent les fenêtres sur cour d'un immeuble new-yorkais, le héros chargé de représenter le spectateur sur l'écran choisira le plus défendu, le crime. À partir de ce film, Hitchcock traitera des rapports qu'entretient le public avec le film, comment il veut intervenir dans le spectacle pour en obtenir le maximum d'émotions et comment Hitchcock lui-même en tant que créateur doit ruser pour garder la maîtrise et sauvegarder la morale du film.



Le spectateur, metteur en scène (V)

La cinquième période débutera après *la Mort aux trousses*. La force du désir du public jusque dans ses aspects maléfiques se fait de plus en plus intense. *Psycho*, *les Oiseaux* manifestent cette montée quasi irrésistible des pulsions refoulées dans la vie que le cinéma défoule complaisamment désormais. Le consommateur a remplacé le spectateur. Et dans *Family Plot*, le dernier film d'Hitchcock, celui-ci apparaît en ombre chinoise laissant à chacun de nous l'illusion qu'on puisse le remplacer, le plaisir enfantin de nous croire Hitchcock himself. (J.D.) ■

- 1955 *Rear Window* (Fenêtre sur cour)
- 1955 *To Catch a Thief* (La Main au collet)
- 1956 *The Trouble With Harry*
(Mais qui a tué Harry ?)
- 1957 *The Man Who Knew Too Much*
(L'Homme qui en savait trop)
- 1958 *The Wrong Man* (Le Faux coupable)
- 1958 *Vertigo* (Sueurs froides)
- 1959 *North by Northwest* (La Mort aux trousses)
- 1960 *Psycho* (Psychose)
- 1963 *The Birds* (Les Oiseaux)
- 1964 *Marnie* (Pas de printemps pour Marnie)
- 1966 *Torn Curtain* (Le Rideau déchiré)
- 1969 *Topaz* (L'Étau)
- 1972 *Frenzy*
- 1975 *Family Plot* (Complot de famille)

Trois modèles d'élégance

Cary Grant

De son vrai nom Alexander-Archibald Leach, Cary Grant est né le 18 janvier 1904, à Bristol, et mort le 30 novembre 1986. À quinze ans, il s'engage dans la troupe Pender, où il apprend la danse, l'acrobatie, le métier de clown. Il s'envole ensuite pour l'Amérique : Broadway d'abord, puis Hollywood, et Josef von Sternberg, qui avec *Blonde Venus* (1932) lui donne son premier rôle important. Tout au long de sa carrière, Cary Grant reste fidèle à quelques grands cinéastes avec qui il tourne beaucoup, surtout des comédies. Ces cinéastes s'appellent George Cukor pour *Sylvia Scarlett* (1936), *Holiday* (1939) et *Indiscrétions* (1941) ; Leo Mac Carey pour *Cette sacrée vérité* (1938), *Lune de miel mouvementée* (1944) et *Elle et lui* (1957) ; Howard Hawks pour *L'impossible Monsieur Bébé* (1938), *Seuls les anges ont des ailes* (1939), *la Dame du vendredi* (1940), *Allez coucher ailleurs* (1950) et *Chérie je me sens rajeunir* (1954) ; et Alfred Hitchcock, pour *Soupçons* (1941), *les Enchaînés* (1946), *la Main au collet* (1955) et bien sûr *la Mort aux trousses* (1959). Dans la dernière partie de sa carrière, un autre cinéaste fait appel à Cary Grant. Il s'agit de Stanley Donen, pour *Embrasse-la pour moi* (1957), *Indiscret* (1958), *Ailleurs l'herbe est plus verte* (1961) et *Charade* (1963). En 1966, l'acteur met un terme à sa carrière et choisit de se consacrer à la parfumerie.

Cary Grant est en même temps un clown burlesque digne du muet et une star au sens classique. Ce qui est beau, chez lui, c'est la façon dont le clown et le star se contraignent à jouer ensemble, c'est l'alliance contre nature du comique et du charme. Dans *la Mort aux trousses*, il fait preuve, dans les situations dangereuses, d'un sens de l'équilibre, ou de la chute, propre aux clowns (cf. la scène de l'avion), et dans les scènes intimes, d'une maladresse presque drôle (cf. celle du baiser). Hitchcock joue à merveille de cette ambivalence, et de l'étrange douleur qui s'en dégage.



Qu'il exprime la surprise, la colère ou l'ironie, le visage de Cary Grant ne se départ jamais d'un charme unique.

James Mason

Né à Huddersfield (Grande-Bretagne) le 15 mai 1909, James Mason est mort le 27 juillet 1984. C'est *Huit heures de sursis* de Carol Reed qui le rend célèbre, en 1947. Ses films majeurs, hormis *la Mort aux trousses*, sont *Pandora* (1952) de Albert Lewin, *l'Affaire Cicéron* (1953) et *Jules César* (1954) de Joseph L. Mankiewicz, *20 000 lieux sous les mers* (1955) de Richard Fleischer, *Une étoile est née* (1956) de George Cukor, *Derrière le miroir* (1956) de Nicholas Ray et *Lolita* (1962) de Stanley Kubrick.

James Mason s'est fait une spécialité des personnages chez qui l'obsession du contrôle cache une profonde blessure. Celle-ci se manifeste à peine dans *la Mort aux trousses*, lorsque Vandamm est mis au courant du double jeu d'Eve. Elle est en revanche le sujet de *Derrière le miroir* et de *Lolita*. Ces trois films forment d'ailleurs un triptyque de l'homme moderne et de la folie qui le guette. Mason excelle à manifester les failles qui fissurent la lisse apparence de l'espion, du père de famille ou de l'universitaire respecté.



Cary Grant et James Mason : ce que l'élégance britannique a offert de mieux au cinéma hollywoodien.

Eva Marie Saint

Née le 4 juillet 1924 à East Orange (New Jersey), Eva-Marie Saint remporte plusieurs concours de beauté. Elle obtient en 1954, avec *Sur les quais* d'Elia Kazan, son premier grand rôle, qui lui vaut d'ailleurs un Oscar. Ensuite, sa carrière déçoit. Restent cependant, outre ceux d'Hitchcock et de Kazan, les films d'Edward Dmytryk (*l'Arbre de la vie*, 1957), Otto Preminger (*Exodus*, 1960), Vincente Minnelli (*le Chevalier des sables*, 1965) et Richard Quine (*A Talent for loving*, 1969).

Eva Marie Saint a paru fade aux admirateurs d'Ingrid Bergman, Grace Kelly ou Kim Novak. Il est vrai qu'elle n'a pas la grâce des premières, ni l'érotisme animal de la troisième, et que sa permanente oscillation entre ces deux positions ne va pas sans une certaine maladresse. Pour autant, il faut être juste : c'est d'abord son rôle d'agent double qui est écrit ainsi. Eva Marie Saint mérite plus d'indulgence. (E.B.) ■



Soufflant l'allumette que lui tend Thornhill, elle ne manque pas de cet érotisme typiquement hitchcockien.

À l'aube de la modernité

Il est difficile de situer la place qu'Hitchcock occupe dans le cinéma. On ne peut pas prétendre, bien qu'il fût un grand inventeur de formes, qu'il ait révolutionné le langage du Septième art. Il n'appartient pas à cette catégorie de créateurs, Griffith, Murnau, Eisenstein, Welles, Rossellini, Godard, dont on peut dire qu'ils ont changé l'histoire du cinéma, qu'il y avait un avant Godard (par exemple), et qu'il y a eu un après Godard. On ne peut pas soutenir qu'il fut un grand auteur singulier et inimitable comme le furent Stroheim, Renoir, Lang, Mizogushi, Dreyer, Bunuel ou Bergman puisqu'abondent les cinéastes qui cherchent à le copier ou l'imiter. On ne peut, non plus, déclarer qu'il fut un pur styliste ou un formaliste à la manière de Sternberg, Ozu, Bresson, Tati, bien que... Non, il s'apparenterait davantage à des cinéastes admirables comme Chaplin ou Ford auxquels on ne songerait pas a priori à l'associer, mais qui ont en commun d'avoir le souci de plaire au public, d'accepter les lois du commerce et du box office et dans le même temps d'affirmer leur indépendance et de sauvegarder leur originalité inaliénable par une maîtrise absolue de l'écriture.

Le renversement de la machine-cinéma

Mais cette comparaison, on le sent bien, n'est pas satisfaisante. En réalité, Hitchcock reste un inclassable. Il a exploré une voie que beaucoup d'autres cinéastes ont emprunté mais dans laquelle ils ne se sont jamais véritablement engagés. Cette voie est celle de la subjectivité. Comprenons bien ! La quasi totalité des cinéastes travaillent à partir de l'objectivité. Ils sortent leur caméra dans la rue (même quand ils sont en studio), et filment les éléments du réel dont ils disposeront à leur guise par la suite. Ils opèrent en deux temps. D'abord la caméra enregistre le monde. Ensuite l'appareil de projection en projette la fiction. Hitchcock, lui, part d'un principe opposé. C'est le spectateur qui entre dans la salle de cinéma avec sa connaissance quotidienne du monde réel. Hitchcock le fait asseoir (confortablement, à l'anglaise) et met sa caméra dans son crâne. Elle devient d'abord appareil de projection qui envoie sur l'écran tous les fantasmes du refoulé et de l'interdit de la vie réelle. Ensuite elle accomplit sa fonction de caméra qui est d'enregistrer les projections mentales du spectateur. Le processus cinématographique en est absolument inversé.

Les conséquences en sont nombreuses. D'abord on comprend l'importance du public dans sa conception du film. Si Hitchcock ne voit pas en imagination ses réactions, le film n'existe pas. On perçoit ensuite pourquoi dans la construction du scénario, il privilégie la vérité psychique à la vraisemblance rationnelle. « *Je hais messieurs les vraisemblants* », aimait-il à répéter. S'explique encore le fait qu'une fois le script achevé, il considérait son film comme fini, c'est-à-dire qu'une fois qu'il avait projeté mentalement son film dans le scénario, la caméra, au tournage, se contentait de l'enregistrer. La forme, dès lors, se voyait libérée des contraintes du réel dont elle ne conservait que le simulacre. Elle était en constante mouvance, plus dans la lignée du cinéma d'animation que du documentaire. Elle se mettait, en fait, au service des mouvements mentaux, des émotions et des sensations, bref, des désirs et des craintes.

La primauté du « Je » sur le « Nous »

Par cela même, on voit à quel point Hitchcock se désolidarisait des autres cinéastes (c'est-à-dire refusait leur croyance au solide), troublait le jeu de l'objectivité, bref détruisait l'idée basique d'une certaine conception du cinéma pour laquelle la caméra est un instrument scientifique au service de la connaissance du réel. C'est pourquoi Hitchcock fut longtemps déconsidéré auprès des autres cinéastes et des critiques. Mais pourquoi aussi, il devint incontournable à partir des années 60 quand le « je » du spectateur l'a emporté sur le « nous » du public, et qu'il devint le modèle d'un cinéma de la modernité qui aime de plus en plus à déréaliser le monde. (J.D.) ■



Superbe image de Thornhill, « notre frère en cinéma », accroché au rebord extérieur de la villa de Vandamm en train de suivre le dénouement de la crise entre les espions.

La villa est l'œuvre du grand architecte américain Frank Lloyd Wright (1867 - 1959).

Approches du film



Les préparatifs du voyage

L'origine de *la Mort aux trousses* est double. Il y a d'une part, venant d'Hitchcock lui-même, l'envie de réaliser un thriller qui commencerait par un meurtre aux Nations-Unies et



se terminerait par une poursuite sur le Mont Rushmore. Comme souvent chez Hitchcock, les décors jouent ici un rôle déterminant, voire fondateur. Intervient d'autre part une anecdote se déroulant au Moyen-Orient, durant la Seconde Guerre mondiale, et contée à Hitchcock par Otis Guernsey, critique théâtral du *New York Herald Tribune* : « Deux secrétaires d'une ambassade d'Angleterre avaient inventé - pour le simple plaisir et pour tromper l'ennui d'un poste presque inactif - un faux maître espion. Ils lui donnèrent un nom et un épais dossier, et ne cessèrent de diffuser tout un tas d'informations destinées à attirer les nazis sur sa piste. Pour leur plus grand plaisir (et à leur grand étonnement), l'ennemi goba tout et dépensa un temps et une énergie considérables pour traquer cet agent imaginaire ».

À partir de ces deux éléments, la rédaction du scénario par Ernest Lehman commence à l'automne 1957,

pendant le tournage de *Vertigo*, et s'achève au début de l'été 1958. Quelques hésitations retardent le choix du titre final, *North by Northwest*, lequel indique une direction qui n'existe sur aucune boussole, et fait référence - involontairement peut-être - à un vers de *Hamlet*.

Hitchcock s'apprête à tourner son premier film pour la MGM. Les conditions financières sont exceptionnelles, son salaire personnel s'élevant à 250 000 dollars, plus 10 % des bénéfices bruts au-delà de 8 millions de dollars. Le budget initial est fixé à 3 millions de dollars. *La Mort aux trousses* coûtera finalement 4,3 millions de dollars.

Le cinéaste fait appel à quelques collaborateurs fidèles, en tête desquels Robert Burks, son habituel directeur de la photographie, Robert Boyle, déjà responsable des décors du *Saboteur* (1942) et de *L'Ombre d'un doute* (1943), et Saul Bass, qui vient de concevoir le générique celui de *Vertigo*. Quant à l'actrice principale, Hitchcock refuse catégoriquement Cyd Charisse que lui propose le studio. Il lui préfère Eva Marie Saint, qui est blonde et belle, mais en aucun cas une *star*. À la manière de James Stewart dans *Vertigo*, Hitchcock choisit personnellement ses robes, accompagne la jeune femme dans les magasins, réfléchit aux couleurs adaptées à chacune des situations du film. Il n'est pas inutile de noter que leur collaboration ne sera jamais mise en danger par les drames passionnels qui, avant Eva Marie Saint, lièrent Hitchcock à Ingrid Bergman et Grace Kelly, et, après elle, à Tippi Hedden.

Le tournage commence à New York le 27 août 1958, se poursuit à Chicago, Rapid City puis au Mont Rushmore. Hitchcock subit alors la pression du service des Parcs Nationaux qui, parlant de « profanation flagrante », s'oppose à ce qu'on montre des personnages marchant sur la tête des grands hommes. Le cinéaste finit par céder : Eve, Thornhill et les autres circuleront exclusivement sur les épaules et entre les têtes. Le tournage se termine dans le calme, conformément à la légende hitchcockienne selon laquelle tourner est ennuyeux, puisque la totalité du film est achevée « sur le papier ».

La première de *la Mort aux trousses* a lieu en juillet 1959, et le film est d'emblée couvert d'éloges par la critique et par le public. Sur le seul territoire américain, il rapporte 6,5 millions de dollars. Une période de prospérité s'ouvre alors pour Hitchcock, dont le film suivant, *Psychose*, coûtera très peu et l'enrichira plus qu'aucun autre avant lui. Un vieux rêve se réalise ainsi : devenir un millionnaire américain. (E.B.) ■



Ils évitèrent soigneusement de profaner les grands hommes en leur marchant sur la tête !

Le Trio majeur

Roger O. Thornhill

Le publicitaire aisé Roger Thornhill, héros de *la Mort aux trousses*, est un représentant de cette société américaine de l'abondance qu'Hitchcock aime mettre en scène et, souterrainement, critiquer. Deux traits principaux le définissent, au moins dans la première partie du film. L'immaturation d'une part, flagrante chez un homme qui, à son âge (quarante ans environ), est encore très proche de sa mère. Le cynisme d'autre part : jamais Thornhill ne se sépare, lors de son kidnapping, d'un sourire d'ironie qui se veut subtil, et trahit chez lui une incrédulité qui n'est pas seulement celle d'un spectateur qui ne croit pas encore au spectacle qu'on lui propose, mais plus généralement celle de l'homme moderne qui sait qu'il vit dans un monde où tout (même un enlèvement) est, sinon mensonge, exagération. Il ne faut pas non plus oublier ce que son nom révèle de lui : les lettres R.O.T., formant le mot qui, en anglais, veut dire *pourri* ; le O central, dont Thornhill dit lui-même qu'il signifie *zéro*, ou *rien*, en écho à ce Kaplan avec lequel on le confond, et qui n'existe pas, en écho aussi, voire surtout, à sa propre insignifiance ; et la référence biblique de son nom, dont la version française serait « colline aux épines ».

Ce portrait ne vaut que pour le début de *la Mort aux trousses*, lequel prend fin à la gare, au moment où Thornhill rencontre Eve. Dès lors, les choses vont changer. De spectateur il devient acteur, abandonne son comportement désabusé pour prendre conscience de la réalité autour de lui. Il cesse ainsi d'être cet homme volage deux fois divorcé pour être prêt, enfin, à un vrai mariage. À ce bouleversement, deux explications sont possibles. D'abord, pris pour un autre, accusé de meurtre, Thornhill comprend peu à peu les dangers et les vices d'un monde régi par les apparences, et dont, en tant que publicitaire, il est en partie responsable. Ensuite, et là est peut-être l'essentiel, il rencontre l'amour, en la personne d'Eve.

Eve Kendall

Eve est, comme son prénom l'indique, *la femme*. Elle est également, si Thornhill est le spectateur, l'œuvre qu'il doit s'approprier. Si on ignore pour quelles raisons elle tombe amoureuse de lui – mais sans doute Hitchcock veut-il, tout simplement, combler les désirs du spectateur –, on sait que c'est son mystère qui en elle a attiré Thornhill. Il y a en effet dans le personnage d'Eve une ambiguïté irréductible, qui vient de ce que trois hommes projettent sur elle une image différente : pour le Professeur, elle n'est qu'une espionne ; pour Vandamm, l'objet parfait à chérir ; pour Thornhill, la femme à épouser, celle qui le fera accéder à l'âge adulte. C'est cette complexité qui, en dernière instance, fait la beauté de son personnage.

Philip Vandamm

Vandamm, dont le nom évoque le verbe anglais *to damn*, « damner », est un espion à la solde des communistes. Il est aussi l'artiste, celui qui possède l'œuvre (Eve) et veut s'en réserver la jouissance. Homme d'un grand raffinement, il s'inscrit dans une lignée prestigieuse de méchants hitchcockiens, tel qu'il s'en trouve beaucoup dans sa première période américaine. Joseph Cotten (*L'Ombre d'un doute*, 1943), Claude Rains (*Les Enchaînés*, 1946), Robert Walker (*L'Inconnu du Nord-Express*, 1951) et Ray Milland (*Le Crime était presque parfait*, 1954) en sont les meilleurs exemples. En eux se réalise une manière d'unité entre dandysme britannique et le mal. Ils séduisent et horrifient à la fois, conçoivent le crime lui-même comme un art, prouvent combien celui-ci est un prolongement direct de la société telle qu'elle se développe au XX^e siècle. (E.B.)



Sa rencontre avec Eve dans le train : portant des lunettes noires, il cesse d'être spectateur pour devenir acteur...



En haut, dès la descente du train, Thornhill a endossé un déguisement pour échapper aux policiers qui le recherchent... En bas, Vandamm s'avance vers l'avion tenant fermement dans ses bras les deux « formes » de son désir « artiste » : Eve et la statuette.

La logique du rêve

1 [Générique en surimpression sur la circulation urbaine des voitures reflétée sur la façade vitrée d'un immeuble] Mouvement des piétons, sortie de bureaux, taxi, bus dont la porte se referme devant Hitchcock qui ne parvient pas à monter.

2 0h02'06" - Le publiciste Roger Thornhill sort d'un immeuble de bureaux et prend un taxi tout en continuant à dicter son courrier à sa secrétaire Maggie.



3 0h04'24" - Hôtel Plaza : Roger Thornhill y retrouve trois relations d'affaires. Un dénommé George Kaplan est demandé à la réception, au moment même où Thornhill se lève pour aller appeler sa mère. Deux hommes le kidnappent et l'emmenent en voiture dans une prestigieuse villa.

4 0h08'00" - Villa de Lester Townsend : Thornhill ne parvient pas à convaincre le maître des lieux de sa méprise. Sommé de révéler ce qu'il sait de l'organisation d'un mystérieux réseau, il tente de s'échapper. Mais Léonard, le secrétaire de « M. Townsend », aidé de gardes du corps, le fait boire et l'emmène.

5 0h13'54" - Mis au volant d'une voiture destinée à être précipitée du haut d'une falaise dans la mer, il parvient à reprendre le contrôle du véhicule et à s'échapper. Course poursuite qui se termine par un accident avec un véhicule de la police.

6 0h17'17" - Au commissariat, il parvient à prévenir sa mère, puis passe au tribunal qui ordonne une enquête. L'affaire est renvoyée au lendemain.

7 0h21'54" - Accompagné de sa mère et de trois inspecteurs, il se rend à la villa de Townsend, représentant aux Nations-Unies. La maîtresse de maison feint de reconnaître Roger Thornhill comme un vieil ami et la confrontation tourne à sa confusion.

8 0h25'45" - À l'hôtel Plaza, Roger et sa mère pénètrent dans la chambre de Kaplan. Retrouvé par les gardes du corps de « M. Townsend », il parvient à leur échapper.

9 0h32'58" - Il se rend en taxi aux Nations-Unies, et découvre le véritable M. Townsend qui est

assassiné durant leur conversation.

10 0h37'00" - Bureau de l'Intelligence Service : Roger Thornhill, accusé du crime par la presse, ayant été pris pour George Kaplan a donné malgré lui réalité à un personnage inventé de toutes pièces par les services secrets pour faire diversion aux agissements d'un certain Vandamm et protéger ainsi le véritable agent de la CIA. Thornhill est délibérément sacrifié.



11 0h39'53" - À la gare, Roger appelle sa mère, puis reconnu par un employé parvient à prendre un train pour Chicago.

12 0h42'47" - Dans le train, une jeune femme, Eve Kendall, détournant l'attention des policiers, permet à Thornhill de leur d'échapper. Ils se retrouvent à une même table du restaurant. Se présentant comme dessinatrice, elle lui déclare l'avoir reconnu et entreprend de le séduire.

13 0h50'17" - Compartiment d'Eva : caché dans la couchette, il échappe à un contrôle policier. Ils tombent dans les bras l'un de l'autre. Elle fait passer un message à Vandamm et Leonard dans un autre compartiment.

14 0h57'58" - Gare de Chicago : Roger, habillé en porteur, et Eve parviennent à échapper aux contrôles policiers. Elle prend rendez-vous pour lui avec Kaplan, tandis que Léonard téléphone dans une autre cabine.

15 1h03'40" - Nationale 41, arrêt de la Prairie : à défaut de Kaplan, un biplan en rase-mottes tente de le tuer. Provoquant un accident avec un camion-citerne, il emprunte une camionnette.

16 1h13'00" - Hôtel de « Kaplan » : Roger y apprend que Kaplan a quitté l'hôtel avant qu'Eva l'ait appelé de la gare de Chicago. L'apercevant dans le hall, il la rejoint dans sa chambre. Elle reçoit un appel lui donnant rendez-vous, et demande à Roger de la quitter. Puis, profitant qu'il est sous la douche, elle sort. Roger parvient à connaître l'adresse du rendez-vous.

17 1h22'05" - Salle des ventes : Roger retrouve Vandamm, Eve et Leonard. La salle est gardée par ses hommes. Piégé, Roger perturbe les enchères et

provoque l'arrivée de la police qui l'embarque.

18 1h30'16" - Il est amené à l'aéroport où le retrouve le patron du bureau de la CIA qui lui révèle la vérité sur Kaplan mais l'incite à continuer le jeu pour sauver la vie d'Eve qui travaille en fait pour la CIA.

19 1h36'42" - On retrouve les deux hommes à Rapid City, au pied du mont Rushmore, attendant Vandamm : le « Professeur » lui explique qu'Eve doit impérativement regagner la confiance de Vandamm.

20 1h38'25" - Thornhill propose à Vandamm de lui livrer Eve en échange de la sécurité de son départ. Eve intervient alors, et tire sur Thornhill qui veut la retenir.

21 1h42'14" - Dans une forêt, Thornhill sort du coffre de la voiture du Professeur et retrouve Eve, mais pour peu de temps : elle doit partir le soir même avec Vandamm. Un solide coup de poing met brutalement fin à leur entretien amoureux.

22 1h47'24" - Enfermé dans un chambre d'hôpital, Thornhill déjoue la surveillance du professeur, et se fait déposer près de la villa de Vandamm.

23 1h51'02" - Vandamm et Eve attendent l'avions qui doit les emmener. Mais Leonard a découvert la supercherie du pistolet chargé à blanc. Vandamm décide de supprimer Eve en la jetant de l'avion. Thornhill parvient à prévenir Eve des dangers qui l'attendent. Au moment de l'embarquement, Eve leur fait faux bond, s'empare de la statuette contenant les microfilms, et s'enfuit avec Thornhill dans la montagne.



24 2h04'50" - Thornhill prend le dessus sur le garde du corps, et rattrape in extremis Eve qui a glissé d'un rocher. Mais il est maintenant à la merci de Leonard qui les a rejoint. Ce dernier est abattu par les hommes du Professeur. Thornhill remonte...

25 2h10'42" - ... Madame Thornhill sur la couchette du wagon-lit qui s'enfonce dans un tunnel. [2h11'03"] ■

Partir du vide, pour faire le plein

Le scénario pour Hitchcock est un des éléments de la forme. Il y consacre un long temps et effectue sur lui un travail minutieux et perfectionniste. Il aimait à dire qu'une fois le scénario achevé le film était fini. Le tournage n'étant qu'une péripétie.

Comme il le déclara à François Truffaut mais aussi à bien d'autres interlocuteurs, il parlait du principe que le film étant destiné au spectateur, celui-ci devait être constamment interrogé pour prévoir la ou les réactions qu'il ressentirait à chaque moment de la progression du script. Ce spectateur, évidemment, était mental, sorte d'entité virtuelle baptisée le « spectateur hitchcockien ». Dès lors, pour l'accrocher, il fallait inventer un leurre, un *gimmick*, comme l'appelait Hitchcock, qui fixerait son attention, exciterait son intérêt. Bref c'est en partant du vide qu'il faisait le plein. Le film se chargeait, se nourrissait de toutes les émotions, impressions, désirs et craintes qu'une amorce de situation se devait d'éveiller.

C'est ce que raconte métaphoriquement *la Mort aux trousses*. Hitchcock eut l'idée du film en visitant une chaîne automobile entièrement automatisée à Detroit. Il imagina le parti qu'il pouvait en tirer. Au départ de la séquence, on filmait tous les éléments nécessaires à fabriquer une voiture dont on disposait au début de la chaîne. La caméra, à la même allure, suivait en travelling latéral le tapis roulant et assistait aux différentes phases du montage robotisé. Au bout de la chaîne, une fois l'automobile achevée, un vérificateur arrivait, ouvrait la malle arrière. Elle contenait un cadavre.

Ce qui aurait dû être l'ouverture ne résista pas à la construction du film. Parce que cette idée n'aurait donné qu'un *who's who*, un simple procédé de roman policier où l'on cherche à résoudre l'énigme et deviner qui a fait ça, pourquoi, comment. C'est-à-dire le contraire d'un suspense hitchcockien dont le principe de base est que le personnage et le public attendent dans le désir ou la crainte ce qu'ils savent – en partie – devoir arriver. La scène de l'avion de *la Mort aux trousses* en étant un exemple éblouissant.

Ce suspense longuement mitonné par Hitchcock obéit à des règles strictes qui



conditionnent les structures fondamentales de ses films. Il repose sur une figure basique qui se retrouve quasiment dans chacune de ses oeuvres. Un homme (ou une femme) a glissé et reste suspendu au-dessus du vide, accroché par l'extrémité des doigts à un élément solide qui cède peu à peu. Totalement impuissant, dans l'incapacité de se rétablir par soi-même, leur sort, dès lors, dépend de deux forces contraires, l'une salvatrice grâce à quelqu'un qui tend la main, l'autre négative qui entraîne chute et mort. Cette figure qui est reprise, ici, dans la scène des Monts Rushmore, fonctionne dramatiquement sur le chiffre trois.

Une composition ternaire

Mais le vrai suspense hitchcockien se déplace ailleurs. Il appartient à celui, témoin ou spectateur, qui regarde la scène, et qui en reçoit le choc émotionnel. Ce voyeur vit intensément le danger auquel il assiste. Comme le protagoniste suspendu, il est dans un état de totale impuissance, réduit à se sentir partagé entre désir et crainte. Toutefois, comme il est spectateur confortablement installé dans son fauteuil, il peut se laisser aller sans risque à quelques glissements éthiques et subjectifs. Par exemple désirer, bien sûr, que l'homme soit sauvé et craindre qu'il tombe mais aussi, pourquoi pas ! désirer que l'individu chute un peu et craindre qu'on vienne le sortir de sa fâcheuse position. Le suspense se fonde ainsi sur les infinies variations offertes à l'imaginaire conscient et inconscient du public et obéit dramatiquement à la composition ternaire.

Son illustration visuelle et stylistique se soumettra à un schéma simple mais efficace qui joue la trilogie : *glissement / arrêt /*

heurt. Chacun de ces traits peuvent prendre une forme particulière mais l'essentiel est qu'ils soient indissociables. Certains suspenses privilégieront les glissements, d'autres les arrêts, certains plus rares comme dans *Psychose* ou *les Oiseaux* donneront au heurt la place d'honneur. Chacun, évidemment, a une fonction définie. Le ou les *glissements* (des objets, des personnages ou de la caméra) avertissent du danger ; l'*arrêt* (de tous les éléments du plan) marque

l'attente tétanisée ; le *heurt*, enfin, qui fait se rencontrer ou se détruire les forces de désir et de crainte (comme l'avion et le camion dans la scène de l'avion du film), résout le suspense et libère personnages et public de l'angoisse.

Si le ternaire joue un rôle moteur dans la conception du suspense comme dans son application stylistique sur l'écran, raison de plus que ce soit le chiffre trois qui préside à la construction du scénario et le commande. Dans celui-ci nous aurons bien deux forces opposées, l'une bénéfique l'autre maléfique, l'une de contre-espionnage, l'autre d'espionnage, qui prennent « en suspens » Thornhill et Eve. Mais le trois sera aussi traité dans le sens de « un - deux - trois ».

Dans Trois, le Deux doit faire Un

Le un, c'est le chef du contre-espionnage, le créateur de la fiction qui en a conçu le plan. Il y a le trois, le trio négatif et démoniaque avec Vandamm, Léonard et leur tueur (plus les acolytes). Et nous avons le deux avec Thornhill et Eve. Sauf que le deux se dédouble. Thornhill, publiciste, se voit obligé d'endosser les habits d'un produit (Kaplan) qui n'existe pas et de lui donner existence au risque de sa propre vie. Et Eve, pure image partagée entre son créateur et Vandamm, doit attendre, elle aussi au risque de sa vie, que l'on découvre et accepte sa vraie personnalité. Leur duo-duel met en branle l'action véritable du film : apprendre à reconnaître la valeur de l'existence, assumer la raison profonde du désir. Le deux doit s'unir, le couple ne faire qu'un. L'homme et la femme d'aujourd'hui doivent revivre l'aventure d'Adam et Eve pour continuer à tenir le rôle que la création leur a distribué. (J.D.) ■

Un film en train de se faire

¹Comme il convient à un suspense — et celui-ci n'est pas l'un des moins réussis ni des moins fameux de son auteur — nous retrouvons la composition ternaire à tous les niveaux et en particulier dans les rapports de force entre les personnages. Nous aurons un élément passif, souffrant, mis à l'épreuve [le couple formé par Roger Thornhill et Eve Kendall] que se disputent deux forces agissantes contraires : d'un côté le trio des espions constitué par leur chef Vandamm, son second Leonard et leur homme de main ; de l'autre, le professeur, chef du FBI. Remarquons simplement en passant le jeu des nombres : le un (professeur), le deux (le couple), le trois (le trio d'espions). Qu'il nous suffise de noter que le un et le trois parce qu'ils sont les forces agissantes forment respectivement une unité et que le suspense, justement, consistera à savoir si le couple parviendra ou non à l'unité.

Puisque ce couple est l'enjeu du film voyons d'abord sa signification dans le cadre de l'interprétation que nous proposons maintenant de donner. Il est facile d'admettre que le héros du film, Roger Thornhill, figure le spectateur. D'abord, parce que c'est une loi du suspense hitchcockien : le public doit toujours s'identifier, de quelque façon avec le personnage central. Mais surtout, ici, pour la simple raison que Roger Thornhill, représentant le type de l'homme moyen moderne, beaucoup plus conditionné (donc passif) par la publicité qu'il ne la conditionne (puisque il est publiciste), s'agite beaucoup. Il se donne l'illusion de l'action pour ne pas s'avouer qu'il est le spectateur de sa propre vie. Il est plus délicat, en revanche, d'affirmer qu'Eve Kendall représente l'œuvre. Pourtant nous nous apercevons vite que cette femme éminemment séduisante n'est pas libre d'elle-même. Elle

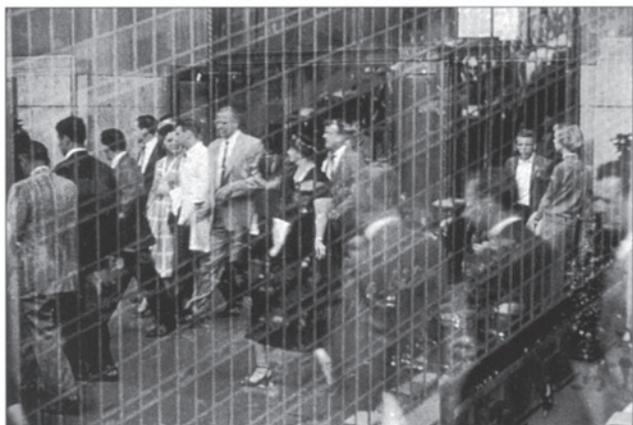
semble à la solde des espions pour mieux servir les desseins du chef du contre-espionnage. Elle est leur œuvre en même temps qu'elle œuvre pour eux. Si donc, comme nous nous proposons de le montrer maintenant, les deux forces agissantes figurent les deux pôles par lesquels passe toute création esthétique, Eve Kendall, qui en est la résultante, peut, en effet, être considérée comme l'incarnation du film que nous sommes entrain de visionner.

Le processus de la création

Reste à déterminer le sens qu'il faut donner aux deux forces contraires des espions et du « professeur » chef du contre-espionnage. Notons d'abord que Vandamm comme le chef du FBI usent de la mise en scène et de ses artifices dans un but opposé. Ils forment une dualité hostile mais absolument complémentaire : celle qui oppose dans le même temps qu'elle unit ce que nous appellerons la « tendance artiste » à la « volonté créatrice ». Nous nommons en effet « tendance artiste » la tendance à l'exaltation narcissique du « moi ». Cette tendance hait les autres. Elle refuse, par peur et impuissance, la réalité. Elle pousse l'être à s'enfermer dans un

monde imaginaire aux formes d'autant plus parfaites, qu'elle dispose à sa guise des apparences du monde vrai. Elle laisse, sous ce couvert de beauté idéale, libre cours au déferlement d'une réalité subjective qui a pour fondement les sensations et les motivations secrètes. Elle se révèle être, livrée à elle-même, une force négative et criminelle qui n'a de cesse de détruire tous les obstacles et tabous sociaux, sexuels, moraux, métaphysiques, esthétiques, etc. et en dernier ressort s'auto-détruire.

À cette force négative — et les exemples de ses ravages ne manquent pas, depuis les artistes ratés jusqu'aux criminels à prétention « artiste » — doit venir s'opposer une force positive qui capte l'apport capital de la « tendance artiste » pour, en l'épuisant, la transmuier. Nous la baptisons « volonté créatrice ». Celle-ci se manifeste à partir de l'instant où l'auteur abandonne le rêve de l'œuvre pour la pensée constructrice de sa réalisation. Idéalement elle est respect des autres, souci vrai de réalité, humilité artisanale pour accéder à la maîtrise, bref, volonté de communier, en donnant naissance à l'œuvre, avec l'univers. Nous disons idéalement, car ce n'est pas sans compromis ni ruses que la « volonté créatrice » parvient à ciseler la riche matière brute de la « tendance artiste » tout en ne se laissant pas absorber par elle. Ce que nous conte *North by Northwest*.



La première image nous suggère que tout le film sera construit sur un vide à combler, un écran vierge à animer.

¹ Ce texte extrait de *Hitchcock* par Jean Douchet, réédité dans la Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 1999, a été revu et corrigé par l'auteur.

Faire exister à partir du néant

Le trio des espions forme comme une sorte d'analyse de la « tendance artiste ». Au sommet, Vandamm. Il est « l'artiste » au sens péjoratif du mot, l'amateur qui ne voit dans la création qu'objet unique et sans prix et se délecte de sa possession d'une façon jalouse et exclusive comme le confirmera son comportement d'esthète collectionneur. Tout chez lui n'est qu'artifice et apparence. Ses relations avec ce qu'il pense être son œuvre, Eve Kendall, ne sont que de pure forme. Il ne tient à elle que parce que sa diaphane beauté en fait l'objet le plus précieux dont il soit possesseur et lui renvoie du même coup l'image la plus flatteuse de lui-même [...] Plus vrais et plus profonds sont ses rapports avec Leonard, son second. Il est aisé, en effet, de soupçonner que leur indéfectible amitié est à base d'homosexualité. Or, chaque fois qu'Hitchcock nous montre de tels couples (*The Rope*) c'est pour renforcer la notion de narcissisme ainsi que l'idée d'une recherche d'absolu et de perfection dans le crime. Mais dans le contexte d'interprétation esthétique où nous nous plaçons, Leonard représente le côté critique, intimement lié à l'artiste, terriblement exigeant par rapport à lui et d'autant plus négateur qu'il se veut lucide et détaché de l'œuvre, qu'il la juge sans indulgence, en soulignant ses défauts, pour mieux la dénigrer et la détruire (cf. le moment où Leonard démontre la « mise en scène » du meurtre blanc et condamne par là Eve Kendall). Quant au troisième larron, l'homme de main qui exécute les basses œuvres de Vandamm, il figure la force brute sur laquelle repose l'édifice mensonger de la beauté apparente.

Face à ce trio d'espions se dresse la figure du « professeur » dont l'apparition clôt la première partie, et prouve que tout, dans l'aventure incroyable de Thornhill, s'est déroulé selon son plan. Plan que justement cherchent à percer Vandamm et ses acolytes. Il consiste à partir du néant, et à compter sur le spectateur pour parvenir à l'existence. C'est ce même plan, ce pari sur la création, qu'Hitchcock s'amuse à tenir tout le long du film. *North by Northwest* est construit, en effet, du point de vue spatial aussi bien que temporel, sur un vide qu'il faut meubler. En d'autres termes, Hitchcock joue de sa propre angoisse : comment animer la surface vierge de l'écran ? La scène la plus spectaculaire à cet égard sera celle de l'avion en rase campagne. Un temps désespérément creux et un espace étrangement désert attendent que notre angoisse face au vide les remplisse et les meuble. [...]

Le créateur sait que, seul, le spectateur peut donner une existence réelle à son œuvre. Il faut donc qu'avant même de la concevoir, il veuille accrocher le public pour que ce dernier se précipite dans les salles. Or, il n'est pas facile à « appâter » ce spectateur ! Il est comme Roger Thornhill assailli par les multiples problèmes quotidiens [...]. Comment changer ce spectateur absolument passif en acteur (cf. les remarques faites à Thornhill sur son aptitude à jouer la comédie) qui participe complètement au film ?

Il faut que l'esprit du créateur se fixe, avant même d'avoir l'idée de l'œuvre, sur ce spectateur, qu'il en invente un, fictif, nommé Kaplan. Or la simple idée de ce « héros » théorique présentée sous sa forme la plus sommaire déclenche la vive réaction de la « tendance artiste ». [...] Et pour éliminer ce corps étranger, le public, que lui impose la « volonté créatrice », elle est obligée de personnaliser Kaplan, de donner un contenu (Thornhill) à une enveloppe vide (Kaplan). Ce qui revient à dire que la « tendance artiste » vise à disposer de la forme pour s'y complaire et perdre ainsi en route le public. Mais c'est par là précisément qu'elle force celui-ci à sortir de sa passivité, à devenir actif et pénétrer au-dedans de cette forme qui, mirage, lui échappe d'autant plus qu'il croit l'avoir saisie.

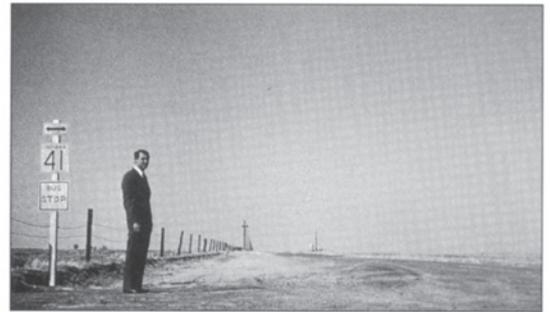
Tout se passe comme si le créateur, avec un humour éminemment hitchcockien, c'est-à-dire jouant de l'inversion, voulait utiliser la répugnance de la « tendance artiste » à toute concession d'ordre commercial, afin justement d'obtenir d'elle une œuvre qui, comme *North by Northwest*, soit accessible au public... Son plan rejoint celui de ces pêcheurs qui introduisent une impureté dans une huître, puis attendent, dès lors, que se forme la perle. (Jean Douchet) ■

L'espace au cinéma

Hitchcock est un cinéaste de l'imaginaire qui travaille les désirs que nous projetons sur l'écran. Le monde qu'il nous propose est davantage celui que nous pourrions retrouver dans nos rêves que ce que nous côtoyons dans la réalité. Pour cela, il ne cesse de « jouer » sur la représentation des espaces.

Le cinéma, comme l'art photographique, exige de transformer la réalité – qui est en trois dimensions – en une représentation graphique en deux dimensions. Cette transformation s'effectue grâce aux propriétés optiques des objectifs qui sont conçus selon le principe de la représentation en perspective de la Renaissance italienne.

Mais tous les objectifs ne sont pas semblables. Ils transforment plus ou moins cette réalité : tantôt ils en exagèrent la profondeur, déforment les verticales, accentuent la vitesse des mouvements... (distance focale* courte), tantôt ils l'aplatissent, rapprochent les premiers plans des arrière-plans, réduisent les vitesses apparentes... (focale longue).



Hitchcock joue à merveille de toutes les possibilités offertes par les différents objectifs, pour subvertir la façon avec laquelle nous sommes accoutumés à voir les choses. En déstabilisant nos habitudes spectatrices, il provoque notre participation au processus de création. Car la seule réalité dont Hitchcock cherche à rendre compte, c'est bien la nôtre, et ce, grâce à des images dans lesquelles nous avons quelque chance de découvrir des parts de nous-mêmes que nous ne soupçonnions pas. (J. P.)

* Distance qui sépare le plan du film et le foyer optique des lentilles de l'objectif.

Séquence n° 17 :

Roger Thornhill est tombé sous le charme de la séduisante Eva qui souhaite mettre fin à leur liaison naissante. Il est parvenu à trouver l'adresse de son mystérieux rendez-vous.



Plan 1a. - La scène s'ouvre par ce plan de Eve vue de dos. Sa tête occupe la quasi totalité du centre du cadre. Juste un peu d'air au dessus de sa tête pour mettre en évidence, en « flagrante » la blondeur dorée de sa chevelure que la moquette ambrée, par son ton chaud, fait intensément ressortir. La position de Eve indique qu'elle sera le véritable enjeu de cette vente aux enchères. Elle est l'objet d'art désiré, donc sans prix, que tient par le cou la main (la poigne) de l'acquéreur qui prétend la posséder.



Plan 1b. - Le majestueux travelling arrière inverse l'écriture cinématographique classique qui va du plan très général au plan moyen pour finir par le gros plan. Ici, ce plan moyen explicite le sens abstrait du gros plan. Eve légèrement décalée par rapport au centre est devenue petite en bas-cadre. Les hommes occupent verticalement l'espace du plan. Ils le dominent. La position de Vandamm située entre deux objets d'art (la soupière derrière lui et Eve) affirme sa volonté jalouse, son orgueil intraitable de propriétaire.



Plan 1c. - Fin du travelling arrière. L'espace qui se jouait sur la verticalité s'étend maintenant sur l'horizontalité. Et cet espace est clairement scindé en deux. À droite, il est réservé aux spectateurs, aux objets en vente (deux fauteuils) aux enchères sur l'estrade. À gauche, isolés par une allée, Eve et Vandamm sont nettement repérables. Ce traitement spatial, typiquement hitchcockien annonce les deux actions simultanées qui « feront » la scène, l'une à propos de la statuette convoitée par Vandamm, l'autre au sujet de Eve.



Plan 1d. - Le plan s'achève par un panoramique gauche-droite. Il découvre la salle pleine à craquer pour finir sur l'espace quasiment vide de l'entrée. Thornhill, à la verticalité appuyée, occupe le centre du cadre, comme figé, à l'arrêt. Tout l'oppose au mouvement général du plan. Son corps et son regard se dirigent ostensiblement vers la gauche à l'inverse du pano qui allait de la gauche vers la droite. Dès lors, le faux raccord apparent, devient le *vrai* raccord car il se justifie dramatiquement et visualise sans grimace explicative l'envie de Thornhill, de régler ses comptes.



Plan 2 - Le contrechamp visualise abstraitement l'intention du héros et la réalité de la situation. Le cadre dans sa hauteur est divisé en deux. La moitié basse de l'écran est occupée par le public absorbé (comme à la messe) par le cérémonial de la vente. Il forme comme une barrière horizontale compacte qui oblige à un combat feutré qui ne peut se dérouler qu'à son insu, en dehors de lui. Dans la partie haute, en surplomb au-dessus des spectateurs, Vandamm et Leonard, petits mais très visibles, sont immédiatement dans le collimateur du héros.



Plan 3 - Concrétisation plastique de l'idée dramatique précédente. Écran coupé en deux dans le sens de la largeur. À droite, horizontalité morne du public. À gauche, les verticales dont celle agressive, occupant le centre du cadre, de Thornhill se dirigeant vers ses ennemis. Visuellement, donc, il s'agit d'exclure de l'action le public dans l'affrontement qui s'annonce. Provisoirement. Car Thornhill, à la fin de la séquence, lui trouvera sa fonction dramatique. Il le provoquera, le scandalisera, bref l'obligera à échapper aux espions.



Plan 4 - Le public, désormais, est absent. La scène ne retient que les protagonistes principaux et surtout la raison de leur présence en ces lieux : les enchères. Mais inversées. L'objet estimé sera mésestimé. Plastiquement le plan est coupé deux fois en deux. En hauteur, au-dessus de la ligne médiane, les trois hommes, verticaux, se jaugent ; au-dessous, Eve, tétanisée, se sait l'enjeu de leur affrontement. En largeur, Vandamm (main possessive sur l'épaule de Eve) et Leonard occupent la moitié droite, Thornhill et Eve la moitié gauche.



Plan 5 - Donc la réaction furieuse ou jalouse de Thornhill est fausse. Ils ne sont pas « *Tous trois ensemble !* », puisque visuellement Eve est dans son espace, dans son camp. D'où la beauté, la nécessité et la force du gros plan sur elle, et sa polysémie : stupéfaction, réaction amoureuse qu'il faut aussitôt dissimuler, besoin de se sentir méprisable, intelligence immédiate de la comédienne consciente du danger qui retourne son jeu (la spontanéité de son mouvement vers lui) en double-jeu (justifier ainsi qu'elle appartient bien au camp des espions).



Plan 6 - D'où la disposition des personnages. Thornhill, de dos, obstrue de haut en bas, le bord gauche du cadre. Position dominante qui détache et dénonce ainsi le groupe des trois complices. Eve est bien entre Vandamm et Leonard dont les regards vers la gauche fusillent le héros. Mais surtout elle est au centre du cadre, objet d'art et de luxe exposé, désirable, offert. Elle est de profil, la tête tournée à droite, le regard perdu, angoissée, impuissante. La tension dramatique profite de la distorsion des obliques et des diagonales.



Plan 14 - Désormais, Eve en tant qu'être humain ne compte plus. Dans la dispute des hommes elle n'est plus qu'un enjeu, pis, un prétexte. Le mépris que lui manifeste Thornhill contamine insidieusement Vandamm. L'objet commence à se dévaloriser à ses yeux. D'où le déséquilibre du cadrage. Eve en est quasiment éliminée, réduite au haut du front, signalée par la blondeur de la chevelure. Vandamm, très centré, écrasant, porte sur elle un regard ambigu, encore affectueux, déjà accusateur, franchement dubitatif.



Plan 15 - De nouveau, Eve au centre du plan, toujours somptueuse, mais moins inaccessible, humanisée par un air d'anxiété, le regard aux aguets. Elle sait que son sort se joue au-dessus d'elle, en dehors d'elle. Déjà la main de Vandamm lâche son épaule, se retire. Ce très gros plan prend figure d'appel (au secours) et de rappel (qu'elle existe). Il est destiné au spectateur qui choisit l'excitation du mystère qu'elle représente à la vérité de son personnage, qui préfère donc la sacrifier...



Plan 16 - ... au véritable enjeu de cette vente aux enchères. Le plan 6 est repris. Simplement il est resserré, rétréci. Vandamm et le haut du front d'Eve, en bas-cadre gauche, n'occupent plus que la moitié gauche de l'écran. Leur histoire perd de l'intérêt. Sur la droite, Leonard, l'œil acéré et critique, regarde vers nous comme pour relancer notre curiosité. Il avertit Vandamm de l'imminence d'une adjudication capitale. Le plan est conçu pour que l'œil glisse et abandonne le côté gauche pour fixer son attention sur la partie droite.



Plan 17 - Ce plan reprend la construction spatiale du plan précédent. L'écran est coupé en deux dans le sens de la hauteur. Sur la partie droite, à la place de Leonard, réintroduction du public et de son rôle dans l'histoire. Au centre de la partie gauche, la statuette objet de convoitise se substitue à Eve, dépréciée. Et puisque la statuette, nous le saurons, contient des micro-films, elle devient la métaphore du film *vivant* en train de se fabriquer devant nous, grâce à nous, qui rejetons provisoirement Eve en tant qu'œuvre trop apprêtée, trop parfaite.



Plan 21 - Les plans précédents étaient chacun scindés en deux et « matchés » entre eux au montage pour accélérer le rythme, aviver notre curiosité. On terminait sur Vandamm et Léonard, Leur regards passant au-dessus de nos têtes, fixaient la statuette aux enchères qui désormais supplante Eve toujours reléguée en bas du cadre .

Puis ce contrechamp élimine les deux espions et prend seul Thornhill observant leur manège. Enfin pas exactement seul. Car ce plan réintroduit le public derrière lui et subrepticement introduit le chef du contre espionnage...



Plan 23 - ... à l'extrême bas gauche du cadre. On l'aperçoit à peine tant il est minuscule. Par rapport à la présence disproportionnée de Thornhill dans le plan, il semble faire le pendant d'Eve. Ce qui se joue secrètement ici est le rôle que doit tenir le spectateur, représenté par Thornhill, dans le cinéma d'Hitchcock. Si comme Vandamm, il considère Eve en tant que femme facile, vénale et méprisable, et l'évacue de son esprit, l'exclut à son tour du cadre, elle perd tout intérêt à ses yeux. Quid, dès lors, de l'œuvre, donc du film ?



Plan 24 - D'où ce plan. Eve dans la splendeur de ses appâts trompeurs (blondeur et robe rubis) est prise entre Vandamm et Thornhill, mise en suspense, terrorisée, impuissante entre la force du désir et celle de la crainte, liguées pour l'instant contre elle. Pour ce faire, Hitchcock rapproche la présence corporelle des deux hommes dont il a coupé les têtes comme pour visualiser qu'elle est « coupée » d'eux, pour qu'au centre du cadre qu'elle occupe entièrement, on sente mieux sa solitude et sa détresse, On joue son existence dramatique.



Plan 32 - Or dans la série de champs/contrechamps qui se succède et à laquelle appartient ce plan, les deux hommes s'affrontent à nouveau. Vandamm, dont l'identité est révélée par son acquisition de la statuette, reproche au héros sa très mauvaise performance d'acteur. Thornhill ironise sur le côté « esthète collectionneur décadent » de Vandamm (cf. les objets d'arts derrière lui sur la tenture murale) et accessoirement des aptitudes meurtrières du trop critique Leonard. Notons que Eve, encore réduite à la présence de son crâne, est au centre du plan.



Plan 39a - La dispute entre les deux hommes est à son point culminant, Vandamm promettant à Thornhill son meilleur rôle, celui du mort. La composition du plan est typiquement hitchcockienne. Elle obéit à la figure type du suspense, celle d'un triangle dont le point central, passif et inférieur, est soumis au conflit des deux forces (littéralement) supérieures qui décident de son sort. Or ce duel réintroduit Eve dans le plan. Elle en redevient l'enjeu (l'enchère). Bien que située bas-cadre, elle en est dramatiquement et plastiquement le centre.



Plan 39b - Après la succession de plans fixes au montage heurté et rythmé, retour au mouvement d'appareil. Insultée par Thornhill, Eve, accompagnée par un léger déplacement circulaire de la caméra se lève vivement pour le frapper. Mais celui-ci continue à l'invectiver. Elle se rassoit. La caméra avance alors rapidement sur Vandamm, évinçant radicalement Eve du cadre. Car l'espion comprend que cette réaction amoureuse de la femme la dénonce comme complice de ses ennemis. Démasquée, sa vie est désormais en péril.



Plan 40 - D'où la nécessité de la présence du chef de la CIA (le créateur de Kaplan, le grand metteur en scène manipulateur). Perdu anonymement dans le public, son intervention devient nécessaire. Notons que cette séquence des enchères est la seule du film qui réunit les cinq principaux protagonistes. Elle dit le secret du film en gestation qui oppose le clan artiste-critique au créateur pour la possession de l'œuvre (Eve) qui finalement ne puise son existence que dans le regard plus ou moins amoureux du spectateur hitchcockien. ■

Autour du film



L'image mythique de *North by Northwest*.

Introduction à la pensée hitchcockienne

Le cinéma d'Hitchcock n'est pas séparable d'une pensée dont le cinéaste a lui-même a donné les énoncés principaux, sous forme fréquemment aphoristique, dans son célèbre livre d'entretiens avec François Truffaut¹. Nous avons retenu cinq exemples, qui esquissent une introduction à la pensée hitchcockienne. Un tout autre choix, bien sûr, eût été possible.

Le Mac-Guffin

« D'où vient le terme Mac-Guffin ? Cela évoque un nom écossais et l'on peut imaginer une conversation entre deux hommes dans un train. L'un dit à l'autre : " Qu'est-ce que c'est que ce paquet que vous avez placé dans le filet ? " L'autre : " Ah ça ! C'est un Mac-Guffin. " Alors le premier : " Qu'est ce que c'est, un Mac-Guffin ? " L'autre : " Eh bien ! c'est un appareil pour attraper les lions dans les Adirondak. " Le premier : " Mais il n'y a pas de lions dans les Adirondak ? ". Alors l'autre conclut : " Dans ce cas, ce n'est pas un Mac-Guffin. " Cette anecdote vous montre le vide du Mac-Guffin... le néant du Mac-Guffin. »

Ce terme désigne en réalité la péripétie principale autour de laquelle s'organise l'action, ce après quoi tout le monde court. Le Mac-Guffin crée le mouvement et le suspense, mais en lui-même il n'est rien. Sans doute revient-il à Hitchcock d'avoir démontré, mieux que quiconque, qu'au cinéma seule la course compte, non l'arrivée. Deux exemples célèbres de Mac-Guffin sont la bouteille de Bordeaux remplie d'uranium des *Enchaînés* (1946), et, dans *la Mort aux trousses*, George Kaplan lui-même qui, parce qu'il n'existe pas, est le Mac-Guffin idéal.

Direction d'acteurs / direction de spectateurs

Les acteurs au sens classique du terme, partisans de la composition ou de la performance, déplaisaient à Hitchcock. Il s'est plaint à plusieurs reprises de ce que Paul Newman, qui joue dans *le Rideau déchiré* (1966), imbu du savoir acquis à l'Actor's Studio, ait été incapable de rester impassible, même une seconde. On comprend alors que le cinéaste ait préféré des acteurs comme Cary Grant. Dans *la Mort aux trousses*, de New York au Mont Rushmore, Thornhill est mis dans tous sortes d'états, jeté du haut d'une falaise, enfermé dans le compartiment supérieur d'une cabine de train, pulvérisé par un avion d'épandage, précipité (ou presque) du sommet du Mont Rushmore, etc. Toutes ces aventures l'apparentent plus à un mobile dont le cinéaste disposerait à sa guise qu'à un véritable acteur fait de chair et d'os.

Hitchcock, qui un jour avait choqué en déclarant que « tous les acteurs sont du bétail », n'aimait pas qu'on parle de « direction d'acteurs ». À ses yeux, le cinéma relève de la « direction de spectateurs ». Il prétendait jouer du public comme d'autres de l'orgue, et s'amusait d'en tirer autant d'émotions différentes qu'il y a de notes sur ce même instrument. Il savait parfaitement, à chaque scène, à chaque plan, quelles seraient les attentes et les réactions du public. Parmi tous les procédés portés par lui à leur point de perfection, le suspense, fondé sur un savoir communiqué par le film au public et non aux personnages eux-mêmes, est sans doute celui qui illustre le mieux cette notion de « direction de spectateurs ». Et parmi toutes les scènes qui la mettent en pratique, le final au Royal Albert Hall de *l'Homme qui en savait trop* (1956), l'assassinat du détective Arbogast dans *Psychose* (sans même parler du meurtre sous la douche), et l'attaque de l'avion de *la Mort aux trousses* sont autant de cas parfaits et chaque fois différents.



George Kaplan, le Mac-Guffin idéal, n'existe que par le regard des espions porté sur lui.



Cary Grant réduit ici à un trou dans l'espace couchette du train : superbe mise en scène du voyeurisme, essentiel à l'œuvre d'Hitchcock, comme au cinéma tout court.

« Understatement »

Une continuité naturelle existe entre l'acteur selon Hitchcock et ce mot d'*understatement* qui lui était cher. De part et d'autre, ce qui est refusé, c'est l'excès, l'outrance, ou plus exactement le spectacle de l'excès, l'outrance pour l'outrance. À propos des *Trente-neuf marches* (1935), Hitchcock décrit l'*understatement* comme « quelque chose de profondément britannique », dont les synonymes pourraient être « la sous-évaluation, la sous-déclaration, la sous-estimation ». Et en donne la définition suivante : « *Understatement*, c'est la présentation sur un ton léger d'événements très dramatiques ».

Il est vrai qu'à de rares exceptions près (*Psychose* peut-être), le cinéma d'Hitchcock, même pendant sa période américaine, a toujours préservé ce ton de légèreté. Le cinéaste faisait en sorte que son art ne sorte jamais des limites du divertissement, même si ses visées secrètes étaient en réalité plus profondes. L'*understatement*, qui atteint une sorte de sommet dans *Une Femme disparaît* (1938), et se manifeste également à travers le comportement de Thornhill lors de la première partie de *la Mort aux trousses*, paraissait au cinéaste la meilleure manière de séduire le spectateur et de le faire entrer dans le film, avant que, à divers endroits minutieusement choisis, quelques coups de théâtre, quelques violentes surprises lui fassent vivre des émotions moins agréables. L'*understatement* est pour ainsi dire la politesse perverse du cinéma d'Hitchcock.

Les décors naturels

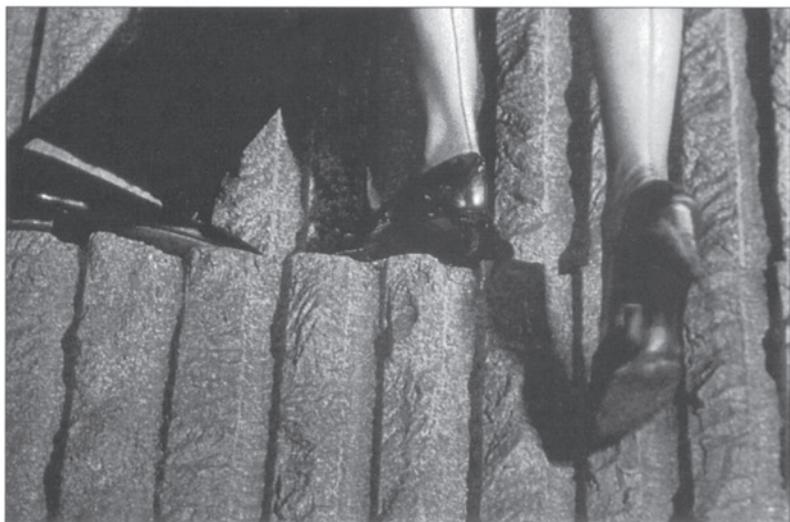
Chez Hitchcock, l'utilisation des décors naturels a toujours été étroitement liée à l'idée de cliché. Parlant de *Correspondant 17* (1940), le cinéaste résume très bien cet état d'esprit : « *Nous étions en Hollande, donc moulins et parapluies* ». Il s'agit d'abord de jouer du décor naturel comme d'une partition musicale parfaitement connue par le public, et que celui-ci apprécie d'entendre à nouveau. Ensuite, Hitchcock modifie cette partition en y introduisant quelques notes inattendues qui instillent de l'étrangeté au cœur même du familier. Dans *Correspondant 17*, les moulins hollandais sont bel et bien là, mais ils tournent dans le sens inverse du vent. Dans le même ordre d'idées, les dernières scènes dramatiques de *Cinquième colonne* (1942) et de *la Mort aux trousses* se déroulent respectivement en haut de la Statue de la Liberté et sur le sommet du Mont Rushmore.

Nos amis les « vraisemblants »

Pendant une grande partie de sa carrière, Hitchcock a dû supporter les reproches du public et de la critique quant à la supposée invraisemblance de ses scénarios. Il en concevait du dépit, immédiatement transformée chez lui en ironie au sujet de ceux qu'il surnommait affectueusement « *nos amis les vraisemblants* ». La vraisemblance n'a effet aucune importance pour lui, pour la simple raison qu'elle est une valeur extracinématographique, dont la référence se trouve dans la vie et non dans la salle. Pour Hitchcock, un film, en tant que film, n'a pas à être vraisemblable, mais il doit, ce qui est plus difficile à réussir, créer entre le spectateur et le héros, un état suffisant de tension et d'identification pour que l'un soit prêt à suivre l'autre dans n'importe quelle aventure, et que le rectangle de l'écran soit chargé d'émotions, pour reprendre une autre expression typiquement hitchcockienne. Seule l'invraisemblance, même extrême comme dans le cas de *La Mort aux trousses*, démontre la puissance du cinéma. (E.B.)



Le dandysme de l'*understatement* prend chez Hitchcock l'allure d'une exquise perversité.



Un suspense à fleur de peau aiguisé par le rapport entre la sophistication vestimentaire et la rugosité du décor naturel.

¹ Hitchcock / Truffaut, édition définitive, Gallimard, 1983. Toutes les citations de cette double page en sont extraites.

² Monts Adirondak : massif du nord-est des États-Unis (État de New York).

Une épopée américaine

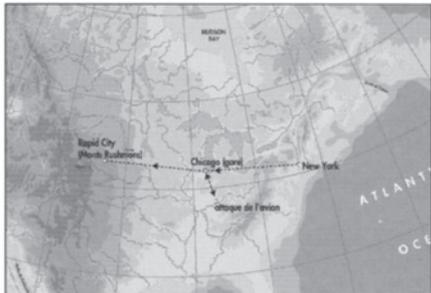
Il est un aspect de *La Mort aux trousses* auquel Hitchcock tenait beaucoup et sur lequel, d'ordinaire, on n'insiste pas suffisamment. Dès son arrivée aux Etats-Unis, Hitchcock ambitionnait de devenir un cinéaste *américain*. Si les années 40 furent celles de l'adaptation, les années 50 le virent s'intéresser de plus en plus à la société américaine du capitalisme triomphant. Ainsi *Fenêtre sur cour* décrit, en 1954, l'activité d'un immeuble qui est un modèle réduit de tout le pays. *La Mort aux trousses* poursuit cette entreprise, mais sous un autre angle et à une autre échelle. À l'Amérique minuscule de la vie privée se substitue celle, majuscule, de la vie publique et de ses institutions. À la ville répondent les grands espaces. À l'immobilité, le voyage. Il est possible, donc, de revoir *la Mort aux trousses* avec en tête cette unique préoccupation : quels sont les *lieux publics* qu'il traverse, les *moyens de transport* qu'il utilise.

Le film s'ouvre sur des lignes perpendiculaires qui se révèlent être celles d'un grand immeuble new-yorkais où se reflète l'intense circulation urbaine. Cary Grant quitte son bureau, prend un taxi en direction du bar du Plaza Hotel. Kidnappé, il échoue dans un commissariat. Son aventure le conduit ensuite au tribunal, puis de nouveau au Plaza,

censément l'hôtel de George Kaplan. De là, il se rend aux Nations-Unies. Recherché pour meurtre, il prend le train pour Chicago. Le lendemain matin, un bus le conduit en pleine campagne. Un avion l'y attaque. Il en réchappe, retrouve Eve à l'Ambassador Hotel, puis la suit jusqu'à une salle des ventes. Arrêté par la police, il est conduit à l'aéroport, où l'on aperçoit le guichet d'une compagnie portant le nom de Northwest. Arrive le Professeur, qui l'emmène aux pieds du Mont Rushmore. « Assassiné » par Eve dans une cafétéria pour touristes, il fait un court séjour à l'hôpital, avant de monter dans son dernier taxi pour la retrouver au sommet du Mont Rushmore. Quelques minutes plus tard, *The End* s'inscrit sur l'image d'un train qui rentre dans un tunnel.

D'un côté, les Nations-Unies, le Mont Rushmore, plusieurs hôtels, un commissariat, un tribunal, un hôpital, une gare, un aéroport. De l'autre, des taxis, des trains, des avions, un bus. Il y a plus ici que la volonté de faire

voyager le spectateur aussi vite que possible et d'une manière toujours différente. Hitchcock trace le portrait d'une Amérique originelle dont le symbole ultime – aux sens de dernier et de plus haut – serait le Mont Rushmore, hommage aux grands hommes du passé. Le cinéaste joue ainsi avec le plaisir que prend le public à voir ce qu'il connaît, mais poursuit en réalité un projet politique. Autant qu'un décor, l'Amérique est une machine. En témoignent les serveurs, chauffeurs de taxi, secrétaires, garçons d'étage, guichetiers, contrôleurs, commissaires priseurs, policiers, etc. à travers qui s'incarne la Nation moderne et l'ensemble des règlements et barrières qui la structurent. L'aventure de Thornhill est celle d'un homme qui doit constamment *ruser* avec la loi, feindre de s'y plier pour mieux la contourner. Il y a dans *la Mort aux trousses* une dimension politique concrète, voire physique, que reprendront les cinéastes venus après Hitchcock. *La mise en scène* du monde – urbaine surtout – deviendra le point de départ de tous les films d'action, ce qui les fonde et ce contre quoi s'exerce leur violence. (E.B.) ■



Les déplacements de Thornhill : un parcours est - ouest qui n'est pas sans évoquer la conquête de l'Ouest.



Un instantané de la vie quotidienne américaine que n'aurait pas renié le peintre Edward Hopper.

À la manière d'Hitchcock : Brian De Palma

L'influence de *la Mort aux trousses* est considérable, et celle du cinéma d'Hitchcock en général, à proprement parler unique. De tous les cinéastes qui se sont inspirés de son œuvre, celui qui l'a fait le plus profondément et le plus fidèlement est Brian De Palma. Mais De Palma ne s'inspire pas seulement d'Hitchcock : à de nombreux égards il le poursuit, le prolonge, indique la direction dans laquelle celui-ci travaillerait aujourd'hui s'il vivait encore.

Les rapports entre les deux cinéastes sont donc d'une extrême richesse : ils témoignent de l'autorité sans partage que continue d'exercer l'œuvre d'Hitchcock sur le cinéma américain ; ils conduisent à s'interroger sur la notion de *maniérisme*, dont De Palma demeure le meilleur exemple ; et jettent, en retour, quelques éclairages sur le cinéma d'Hitchcock lui-même.

Brian De Palma appartient, avec Martin Scorsese et Francis Ford Coppola, mais aussi George Lucas et Steven Spielberg, à une génération de cinéastes dont les débuts, à la fin des années 60 et au début des années 70, coïncident avec les trois derniers films d'Hitchcock, *l'Étau* (1969), *Frenzy* (1972), *Complot de famille* (1976). D'un point de vue simplement chronologique, De Palma n'échappe donc pas au poids écrasant de la filiation hitchcockienne : venant *après* lui, il fait obligatoirement *avec* lui. Mais très tôt, il transforme cette fatalité historique en parti pris esthétique. La *matière première* de son cinéma, ce n'est pas la réalité, quelle qu'elle soit, mais les films d'Hitchcock. Ceux-ci, à travers tous leurs aspects et dans toutes leurs dimensions, alimentent et façonnent les siens.

Quand le cinéaste choisit Melanie Griffith pour le premier rôle de *Body Double* (1984), il n'est pas indifférent qu'elle soit la fille de Tippi Hedden, l'héroïne des *Oiseaux* (1963) et de *Pas de printemps pour Marnie* (1964). À un niveau plus large et moins fétichiste, De Palma reprend les scénarios hitchcockiens, ou plutôt certains de leurs thèmes : l'obsession sexuelle, le rapport à la mère, la manipulation, le faux coupable, le double, etc. À cet égard, sans doute *Vertigo* (1958) est-il le film dont la narration et la structure comptent le plus pour De Palma. *Pulsions* (1980) et *Body Double* peuvent, à des titres différents, faire figure de remakes, de la même manière que *Mission : Impossible* (1996) doit beaucoup à *la Mort aux trousses*. Pour autant, l'essentiel n'est encore pas là.

Si le travail de De Palma a une importance historique et esthétique, c'est que, chez Hitchcock, il trouve avant tout des *formes*. Ce sont parfois des plans qu'il copie, indépendamment du déroulement d'ensemble du film. Tel plan de l'ouverture de *Psychose* (1960) où la caméra s'arrête au seuil d'une fenêtre dont le rideau est aux trois quarts baissé, est repris à l'identique dans la scène du train de *Mission : Impossible*. Ce sont surtout des scènes, et parmi elles celle du meurtre sous la douche de Marion Crane (Janet Leigh) par Norman Bates (Anthony Perkins) dans *Psychose* (1960), possède un statut unique, matriciel. De Palma en donne ses propres versions dans *Phantom of Paradise* (1974), *Carrie* (1976), *Pulsions* (1980), *Blow Out* (1981), *Scarface* (1983), *Body Double* (1984).

En ce sens, son cinéma est *maniériste*. Il utilise une scène, moins à cause de son contenu, de ce qu'elle représente, que pour les motifs qui la constituent, et avec lesquels il est possible de travailler, et travailler encore, à l'infini. Entre les mains de De Palma, la scène dite de la



Angie Dickinson étranglée sous sa douche au début de *Pulsions* (1980) de Brian De Palma, avec un réalisme que s'était interdit Hitchcock.



Nouvelle image de la femme fantasmée selon Brian De Palma dans *Body Double*. Mais son interprète, en 1984, était, de façon symptomatique, Deborah Shelton, la star de la célèbre série télévisée *Dallas*.

douche est une pâte, que le cinéaste malaxe ou étire, condense ou brise en morceaux, raccourcit ou rallonge interminablement. Le maniérisme est cet art qui gauchit, déforme, transforme, re-forme, non la réalité, mais l'image elle-même. Au morcellement des plans peut ainsi se substituer la continuité, comme c'est le cas de *Pulsions*, qui montre ce qu'Hitchcock ne voulait pas, ne pouvait pas montrer : la nudité du corps de l'actrice, autrefois Janet Leigh, aujourd'hui Angie Dickinson. Dans *Pulsions* toujours, la douche devient un ascenseur, et une main gantée munie d'un couteau, une porte coulissante et un miroir incliné redéfinissent entièrement le rapport de l'intérieur à l'extérieur, du spectateur au spectacle. *Body Double* quant à lui, mettant en scène un film dans le film, une série Z d'horreur comportant une scène voisine de celle de *Psychose*, en révèle le fond caché, le secret de fabrication : le recours à une doublure (un *body double*). Dans tous les cas, une scène d'Hitchcock fournit à De Palma une matière inépuisable dont il faut montrer l'envers et l'endroit, l'amont et l'aval, les présupposés et les conséquences ultimes. Pliée, dépliée, repliée indéfiniment, elle libère son extraordinaire puissance.

Hitchcock fondait son cinéma sur les illusions liées aux charmes de l'apparence. Ses films étaient des spectacles où le spectateur lui-même avait sa place réservée, sous les traits de James Stewart dans *Fenêtre sur cour* (1954) ou de Cary Grant dans *La Mort aux trousses*. Le thème et la figure de l'image y étaient centraux. C'est pour cette raison que De Palma a pu prendre cette œuvre pour point de départ et la porter à une dimension supérieure. Seul le cinéma d'Hitchcock pouvait se prêter à une entreprise intégralement maniériste.



Mais entre l'époque d'Hitchcock et celle de De Palma, entre les années 50 (et 60) et les années 80 (et 90), le cinéma est devenu tout autre. La télévision, la multiplication des images de tous types ont conduit le spectateur à se méfier. Progressivement, celui-ci a appris à ne pas croire ce qu'on lui montre. Hitchcock, déjà, prenait acte de ce bouleversement, en même temps qu'il en jouait. *La Mort aux trousses* est ainsi un film dominé, jusqu'à la folie, par le mensonge et l'obsession des apparences, comme le démontrent les catastrophes dont découle l'invention d'un personnage qui, en dépit d'un nom, quelques costumes et une chambre d'hôtel, n'existe pas. De Palma, lui, est contemporain d'une ère où l'image, ne portant plus aucune trace de la réalité qu'elle est censée reproduire, n'est plus qu'image, et même image d'image. Son cinéma déploie

ainsi, jusqu'au vertige, les doubles fonds, effets de miroir et de trompe-l'œil dont le cinéma d'Hitchcock ne laissait qu'entrevoir le grandissant pouvoir.

Il y a donc, de la part de De Palma, une poursuite et une exagération de l'œuvre de son aîné. Chez lui, l'érotisme flagrant, la violence, le sang, les doubles, etc. entrent en étrange résonance avec le cinéma d'Hitchcock, où tout cela était présent, mais d'une manière latente, en partie due à l'époque. Quand on a vu les films du fils, on regarde différemment ceux du père. Les premiers sont la mauvaise conscience, le mauvais génie des seconds, en même temps que la preuve de leur inépuisable richesse. Le cinéma de De Palma, en définitive, est le plus bel hommage *post mortem* à celui d'Hitchcock. ■

Extraits de presse

Rabâchage esbroufeur à l'efficacité diabolique

« Hitchcock s'amuse à pousser au maximum les situations, pratiquant ainsi une surenchère qui interdit l'imitation puisqu'il perfectionne toujours ses propres pastiches. On peut être agacé par la complaisance et la fatuité inhérentes à un tel rabâchage esbroufeur. Il serait malaisé d'en nier l'efficacité et l'habileté diaboliques. La notion de suspense disparaît au second plan, au profit d'une incroyable complicité entre le réalisateur et son public, qui savoure avec délectation un pudding familial. Le secret de cet accord est vieux comme le cinéma. »

Michel Mardore

Cinéma 59, n°40, octobre 1959

La métaphysique hitchcockienne

« Ce qui est consistant, et définit presque seul la métaphysique hitchcockienne, c'est le souci de perfection formelle : chaque plan de Hitchcock est déterminé par une implacable logique, non par un goût personnel. Ce mécanisme de l'art [...] est typique d'un esprit bien plus proche de la Réforme que de l'Église Romaine. »

Luc Moullet

Cahiers du cinéma, n°102, décembre 1959

Bon élève de Lang...

« Voilà le plus agréable film d'Hitchcock depuis *Cinquième colonne* et *Correspondant 17...* À bas donc l'Hitchcock moralisant et vive l'Alfred bon élève de Lang et virtuose du serial... Mais pourquoi faut-il que transparaisse par moment la misogynie de l'auteur des *Enchaînés* ? Le génie métaphysique, cela consisterait-il aussi à gâcher ses talents d'amuseur pour se complaire dans le sordide ? »

Louis Seguin

Positif, n°31, novembre 1959

La dialectique de l'épreuve

« *La Mort aux trousses* illustre parfaitement la dialectique hitchcockienne de l'épreuve qui conduit le héros – les héros – de l'énigme à sa résolution, de l'erreur à la reconnaissance. Que cette dialectique, à partir de la méprise inaugurale qui détermine la réalité de l'épreuve, se trouve mettre en jeu la destinée commune d'un homme et d'une femme, on s'avisera seulement que c'est là le motif central de l'œuvre, son point d'origine et de fuite. Qu'Hitchcock, ici, cède à la séduction du prestige ironique de l'in vraisemblable pour serrer d'un tour de vis plus radical la logique du quotidien, je n'y vois qu'un redoublement de l'abstraction, où s'avoue plus délibérément, à partir du plaisir propre aux miroitements du sens, la règle de la fable hitchcockienne, moralité et perversion liées. »

Raymond Bellour

Dossiers du cinéma, Films I, Casterman, 1971. ■

BIBLIO-VIDÉOGRAPHIE

Bibliographie

Sur Alfred Hitchcock

(en langue française)

- Éric Rohmer et Claude Chabrol *Hitchcock*, éd. Universitaires, Paris 1957
- Barthélémy Amengual et Raymond Borde *Alfred Hitchcock*, éd. Serdoc, Lyon, 1960.
- Jean Douchet *Alfred Hitchcock*, éd. L'Herne cinéma, Paris, 1967. Plusieurs rééditions dont les Cahiers du cinéma, in *Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma*, Paris, 1999. (L'ouvrage de référence sur le cinéaste)
- François Truffaut et Alfred Hitchcock *Le cinéma selon Hitchcock*, éd. Rober Laffont, Paris 1967. Plusieurs rééditions, dont Gallimard, Paris 1993. (L'ouvrage indispensable)
- Noël Simsolo *Alfred Hitchcock*, éd. Seghers, Paris, 1969.
- S/dir. Michel Estève *Alfred Hitchcock*, Études cinématographiques, n° 84-87, éd. Minard, Paris 1971.
- Bruno Villien *Hitchcock*, éd. Rivages, 1985.

Vidéographie

- *La Mort aux trousses*
Réf. ADAV n° 1 116 (VF)
- *Les 39 marches*
Réf. ADAV n° 5 496 (VF) et 2 543 (VO)
- *Vertigo (Sœurs froides)*
Réf. ADAV n° 247 (VF) et 3 383 (VO)

Tous les chemins mènent à Hitchcock

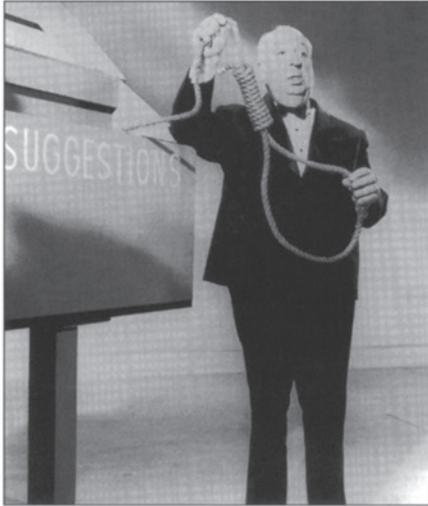
Au sujet d'un film comme *La Mort aux trousses*, conçu pour rendre non seulement possibles mais *vraies* toutes les lectures, aucune piste ne peut prétendre à l'exhaustivité. Nous en avons donné quelques-unes jusqu'à présent, nous en donnons ici quelques autres, dont le dessein est de tracer un chemin à l'intérieur du film. Chaque chemin propose un voyage initiatique au cœur de l'art d'Hitchcock, voire du cinéma en général. Pour autant, jamais ce voyage ne se sépare de l'expérience concrète du film. Telle est peut-être, en dernière instance, l'essence du génie hitchcockien : il devance tous les commentaires qu'il suscite.

Il faut d'abord une porte d'entrée. Nous choisissons les dialogues, précisément parce qu'on a coutume de les négliger chez Hitchcock, sans doute à cause de sa réputation – justifiée – de metteur en scène *visuel*. Or chez lui, les dialogues, comme le reste, jouent un rôle. Ainsi, on pourra relever toutes les fois où il est fait référence au théâtre et au jeu d'acteur. En voici deux exemples parmi d'autres : au début, Thornhill regrette amèrement de ne pas pouvoir, comme prévu, accompagner sa mère au théâtre ; beaucoup plus tard, lors de la vente aux enchères, Vandamm le traite de mauvais acteur et ironise sur les mauvais résultats d'un hypothétique séjour à l'Actor's Studio.

Trois éclairages sont alors possibles.

1. *La Mort aux trousses* est un spectacle conscient de lui-même et présenté comme tel. Cette dimension fait évidemment partie du processus d'inclusion du spectateur à l'intérieur du film, mais pas seulement.
2. En effet, si *La Mort aux trousses* a valeur de récapitulation pour l'œuvre américaine du cinéaste, il a quasiment la même fonction vis-à-vis de son acteur principal, Cary Grant. Non sans humour, Hitchcock le met dans des situations où, soit il est pris pour un autre, soit il est au contraire admiré et reconnu, par les femmes surtout. Grant / Thornhill oscille ainsi entre l'anonymat et l'état de *star*.
3. A partir de là, une autre route se présente à nous. Autour de Cary Grant s'articulent d'une part les thèmes du jeu, de l'acteur et du spectacle, d'autre part les motifs du visage et du paysage. L'exemple central est bien sûr la poursuite sur le Mont Rushmore, où sont sculptées dans la roche les têtes des grands hommes. On s'intéressera également à cette figure capitale qu'est le fondu-enchaîné, à la faveur duquel un visage entre souvent en lien avec un paysage. On comprendra alors mieux comment Hitchcock, par la mise en scène, croise les deux aspects fondamentaux de l'aventure de *La Mort aux trousses* : son rapport à l'identité, donc au visage, et son rapport au territoire américain, donc aux visages.

S'agissant toujours de mise en scène, il sera instructif d'observer comment Hitchcock use de la caméra subjective, omniprésente chez lui. En examinant à quels moments la caméra épouse le point de vue de Thornhill, et de quelle manière le film passe de l'objectivité à la subjectivité, et vice-versa, on verra mieux comment Hitchcock s'y prend pour que le spectateur s'identifie au héros. On s'ouvrira par la même occasion à tout ce que sa mise en scène comporte de plastique, de sensuel, de tactile.



Édité pour le compte du Centre National de la Cinématographie par les Films de l'Estran, ce dossier a été rédigé par Jean Douchet et Emmanuel Burdeau.

Les textes sont la propriété du CNC.

Les photogrammes de *La Mort aux trousses* sont la propriété de la production.

Remerciements à :

Carlotta Films
Vincent Paul-Boncour

Les Cahiers du cinéma
Serge Toubiana
Catherine Fröchen

KIPA
Bénédicte Frot

Conception et rédaction en chef :

Jacques Petat
et Joël Magny

Graphisme et photogravure :

L'Ère graphique
8, rue de Valmy
93107 - Montreuil

Couverture :
Thierry Célestine : T. 01 46 82 96 29

Impression :
Lescure Théol : T. 02 32 77 32 40

Direction de la publication :

Jacques Petat
Films de l'Estran
41-43, rue de Cronstadt
75015 - Paris

Achévé d'imprimer : 3e trimestre 2001

LEXIQUE

GÉNÉRIQUE Placé au début et/ou à la fin d'un film, il sert à indiquer le titre, les acteurs, les techniciens et les fournisseurs.

GONFLAGE Opération de laboratoire consistant à agrandir l'image (la faire passer d'une pellicule 16 mm à une pellicule 35 mm, par ex.).

GRAND-ANGULAIRE Objectif de courte focale donnant un angle large, une grande *profondeur de champ*, un éloignement des objets, une exagération des perspectives et de la vitesse apparente des déplacements.

GRUE Appareil permettant des mouvements complexes de caméra, particulièrement, en hauteur.

HORS-CHAMP Partie exclue par la *champ* de la caméra (= *Off*).

HORS-CHAMP INTERNE Partie cachée par un décor dans la *champ* de la caméra.

HYPERGONAR Objectif secondaire qui, placé devant l'objectif de la caméra ou du projecteur, permet d'anamorphoser ou de désanamorphoser l'image.

IMAGE DE SYNTHÈSE Image numérique réalisée à partir d'un ordinateur.

IN Ce qui est visible dans le champ. Son "in" : son produit par un objet ou un personnage visible dans le champ.

INSERT Plan bref destiné à apporter une information nécessaire à la compréhension de l'action.

INTER-IMAGE Bande noire séparant chaque photogramme (plus ou moins large selon la hauteur de l'image - Cf. *Format d'image*).

INTERNÉGATIF Duplicata du *négatif* (souvent à partir d'un *interpositif*) destiné à tirer les copies *standard* et éviter l'usure du *négatif*.

INTERPOSITIF Film intermédiaire entre le *négatif* et l'*internégatif*.

INTERTITRE Texte de dialogue ou d'explication inséré entre les images.

INVERSIBLE (Pellicule) Pellicule ayant la particularité d'être développée directement en positif (procédé amateur mais d'excellente qualité).

IRIS Trucage consistant à obscurcir ("fermeture") ou faire apparaître ("ouverture") l'image, de façon progressive, à l'intérieur d'un cercle qui se resserre ou s'agrandit.

ISO Indice international de rapidité des *émulsions* (voir ASA).

LAVANDÉ *Contretype* d'un film noir et blanc.

LOUMA Dispositif télescopique au bout duquel est fixée la caméra pour opérer des mouvements complexes (visée par image vidéo).

MACHINERIE Ensemble des matériels servant aux mouvements de caméra. Ils sont mis en œuvre par des "machinistes".

MAGENTA Couleur bleu-rouge, complémentaire du vert.

MAGNÉTOSCOPE Appareil permettant l'enregistrement et la restitution d'une image vidéo.

MARRON *Contretype* d'un film noir et blanc.

MASTER Bande "matrice" d'un film vidéo.

MÉTRAGE Longueur d'un film. (Inf. à 60', soit 1 600 m en 35 mm = Court métrage. Sup. à 60' = Long métrage).

MIXAGE Mélange et équilibrage, en *auditorium*, des différentes bandes son (paroles, musiques, bruits).

MONTAGE Opération consistant à assembler les plans *bout à bout*, et à en affiner les raccords. Elle est dirigée par un chef-monteur.

MONTAGE PARALLÈLE Type de montage faisant alterner des actions différentes mais simultanées.

MUET Film ne possédant pas de bande sonore (jusqu'en 1929, environ).

NÉGATIF Film impressionné dans la caméra. Les lumières et les couleurs y apparaissent inversées (les blancs sont noirs, etc.).

NUIT AMÉRICAINE Procédé consistant, à l'aide de filtres, à tourner une scène de nuit en plein jour.

NUMÉRIQUE Procédé d'enregistrement du son ou de l'image vidéo à l'aide du système binaire utilisé dans les ordinateurs. (Contr. : Analogique)

OBJECTIF Ensemble des lentilles optiques qui permet de former une image sur la pellicule, ou sur l'écran de projection. Il comporte en outre un *diaphragme*.

OBTURATEUR Disque ajouré qui, en tournant dans une caméra ou un projecteur, permet d'occulter la lumière pendant l'avancée du film, entre deux images.

OFF Ce qui est situé hors du champ. Son "off" : son produit par un personnage ou un objet non visible dans le champ.

ORTHOCHROMATIQUE (Pellicule) Type d'émulsion utilisé aux débuts du cinéma. Elle était sensible au violet, au bleu et au vert, mais fort peu au rouge. (Cf. *Panchromatique*)

PANCHROMATIQUE (Pellicule) Type d'émulsion sensible à l'ensemble des couleurs (Cf. *Orthochromatique*), généralisé à la fin des années 20.

PANORAMIQUE Mouvement de rotation de la caméra sur elle-même.

PANOTER Effectuer un *panoramique*.

PARTIE Plus grand segment de la construction d'un film.

PHOTOGRAMME Image isolée d'un film.

PILOTE Film (ou téléfilm) servant de banc d'essai à une série.

PISTE SONORE Placée sur le bord de la pellicule, elle supporte une bande photographique ("optique") ou magnétique ("magnétique") servant à la lecture du son.

PIXEL Plus petite partie homogène constitutive de l'image (7 500 000 pour un *photogramme* en 35 mm, 1 600 000 en 16 mm, 650 000 en TV).

PLAN Morceau de film enregistré au cours d'une même prise. Unité élémentaire d'un film monté.

PLAN (échelle de ...) Façon de cadrer un personnage (Plan moyen, Plan américain – à mi-cuisse –, Plan rapproché, Gros plan ; ou bien : Plan-pied, Plan-cuisse, Plan-taille, Plan-poitine, etc.) ou un décor (Plan général, Plan grand ensemble, Plan d'ensemble, Plan demi-ensemble).

PLAN DE TRAVAIL Planning donnant l'ordre dans lequel sont tournées les plans.

PLAN-SÉQUENCE Prise en continu d'une scène qui aurait pu être tournée en plusieurs plans.

PLONGÉE Prise de vue effectuée du haut vers le bas. (Contr. *Contre-plongée*)

POINT (Faire le ...) Régler l'objectif de telle sorte que l'image soit nette.

POSITIF Film tiré à partir d'un *négatif*. Les lumières et les couleurs y apparaissent telles qu'on les verra sur l'écran.

POST-PRODUCTION Ensemble des opérations postérieures au tournage (*montage*, *bruitage*, *mixage*, etc.).

POSTSYNCHRONISATION Opération consistant à enregistrer en *auditorium* les dialogues, en synchronisme avec des images préalablement tournées.

PRIMAIRES Couleurs de chaque pixel, rouge, vert ou bleu, servant à reconstituer l'ensemble du spectre.

PRODUCTEUR Société assurant la fabrication d'un film.

PROFONDEUR DE CHAMP Zone de netteté dans l'axe de la prise de vue.

RACCORD Façon de juxtaposer deux plans au montage.

RALENTI Effet obtenu en projetant à vitesse normale (24 images/sec.) des images filmées à des vitesses supérieures.

RÉALISATEUR Responsable technique et artistique de la production d'un film.

RÉEL C'est, au cinéma, ce que l'on ne "reconnaît" qu'à travers le *référent*, lui-même produit par les *signes* du texte filmique.

RÉFÉRENT Produit par le *signe*, il ne doit pas se confondre avec le "réel filmé".

REFLEX (Visée) Sur une caméra, système de visée à travers l'objectif permettant de voir exactement ce qui sera impressionné sur la pellicule.

RÉGISSEUR Personne chargée de l'intendance sur un tournage.

RETAKES Nouvelles prises effectuées après le tournage proprement dit, souvent durant le *montage*.

RUSHES Premier tirage positif des *plans* tels qu'ils ont été tournés.

SATURATION Caractéristique d'une couleur comportant une grande quantité de couleur pure. (Contr. : insaturé)

SCÈNE Dans la construction d'un film, sous-ensemble de plans ayant trait à un même lieu ou une même unité d'action.

SCRIPT Scénario servant de tableau de bord sur le tournage.

SCRIPTÉ Personne assurant les rapports son et image, et vérifiant la cohérence des plans entre eux. (= Script-girl ou Dir. de la continuité)

SIGNE (Sémiologie) Unité constituée du signifiant et du signifié.

SIGNIFIANT Manifestation matérielle du signe.

SIGNIFIÉ Contenu, sens du signe.

SOUS-EXPOSITION Aspect d'une pellicule ayant reçu une quantité insuffisante de lumière (= trop sombre, en positif). (Contr. : *Surexposition*)

SOUS-TITRAGE Texte transparent figurant dans le bas de l'image (par destruction chimique ou laser de l'*émulsion*, ou par tirage surimpressionnée d'une "bande noire" comportant le texte).

SOUCTRACTIF Procédé moderne de restitution des couleurs. Chacune des trois couches de la pellicule "soustrayant" l'une des trois couleurs complémentaires.

STAEDICAM Dispositif destiné à améliorer la qualité des prises de vue effectuées "caméra à la main". C'est un harnais sur lequel la caméra est fixée à l'aide d'un amortisseur télescopique ; la visée s'effectuant sur un petit moniteur vidéo.

SUPER 16 Procédé consistant à impressionner une pellicule de 16 mm dans sa pleine largeur. Utilisé en double bande pour la TV, il est gonflé en 35 mm pour le cinéma.

SUPPORT Face brillante d'une pellicule sur laquelle est couchée l'émulsion.

SUREXPOSITION Aspect d'une pellicule ayant reçu une trop grande quantité de lumière (= trop clair, en positif).

SURIMPRESSIION Trucage consistant à superposer deux prises de vue.

SYNOPSIS Résumé d'un scénario.

TABLE (de montage) Appareil permettant de visionner une bande image et plusieurs bandes son, et destiné à réaliser le *montage* d'un film.

TECHNICOLOR Vieux procédé couleurs (1935) consistant à impressionner simultanément trois films noir et blanc recueillant chacun l'une des trois couleurs primaires. Aujourd'hui, nom de marque.

TÉLÉCINÉMA Report d'un film sur une bande vidéo.

TÉLÉOBJECTIF Objectif de longue focale donnant un angle étroit, une faible profondeur de champ, rapprochant les objets, aplatissant les perspectives et réduisant l'impression de vitesse des personnages se déplaçant dans l'axe de la prise de vue.

TIRAGE En laboratoire, opération consistant à établir une copie d'un film.

TRANSPARENCE Trucage consistant à filmer en studio des comédiens devant des images projetées par "transparence" sur un verre dépoli.

TRAVELLING Déplacement de la caméra (avant, arrière, latéral, etc.)

TRAVELLING OPTIQUE Procédé consistant à simuler un travelling avant ou arrière en utilisant un objectif à focale variable (ou *zoom*). Il présente l'inconvénient de modifier les caractéristiques du système de représentation (voir *Téléobjectif* ou *Grand-angulaire*).

TRAVELLING PANOTÉ Travelling accompagné d'un mouvement *panoramique*.

TRICHROMIE Principe de l'utilisation de trois couleurs primaires pour reconstituer le spectre des couleurs.

TROIS D Procédé de cinéma en relief.

TRUCA Tireuse optique permettant des effets spéciaux.

TRUCAGE Procédé technique permettant la manipulation des images.

VF (Version française) : Copie utilisant des paroles en langue française.

VI (Version internationale) : Copie ne comportant pas les paroles et destinée au *doublage*.

VO (Version originale) : Copie préservant la langue utilisée lors du tournage.

VOLET Trucage consistant à remplacer une image par une autre, de part et d'autre d'une ligne, et au fur et à mesure que cette ligne se déplace.

VOST Version en langue originale et *sous-titrée* en une autre langue.

ZOOM Objectif à *focale* variable.

SÉQUENCE N 17

Roger Thornhill est tombé sous le charme de la séduisante Eva qui souhaite mettre fin à leur liaison naissante. Il a trouvé l'adresse de son mystérieux rendez-vous...



1a



Tous trois ensemble

5



Elle vous coûte cher ?

23



1b



6



Elle vous coûte cher ?

24



1c



14



32



1d



15



39a



2



16



39b



3



17



40



4



21