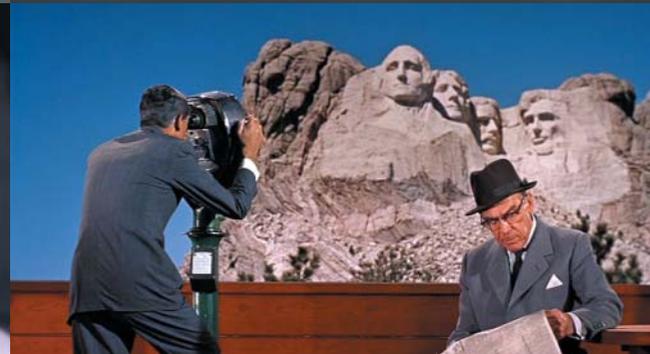


LYCÉENS  
ET APPRENTIS  
AU CINÉMA

ALFRED HITCHCOCK

# LA MORT AUX TROUSSES



par Jean-Philippe Tessé



*La Mort aux trousses* est, de tous les films d'Alfred Hitchcock, l'un des plus admirés, cités, référencés. Un film canonique, avec une scène d'anthologie (une lutte à mort entre un homme seul et un petit avion), qui a bouleversé les règles du divertissement hollywoodien en le portant à son sommet de raffinement et de sophistication : récit étourdissant, mise en scène souveraine, inventivité visuelle portée à ébullition.

Il s'agit là d'un divertissement entièrement voué au principe de plaisir, un film d'action régi par une logique de spectacle où tout repose sur les épaules d'un héros moderne, prélevé dans la foule, victime d'un quiproquo, lancé dans l'aventure. L'affaire Roger Thornhill, sous ses allures de récréation glamour, transforme le film en mode d'emploi du cinéma d'Hitchcock, définissant aussi bien sa mise en scène que sa relation au spectateur, révélant ses obsessions thématiques et esthétiques. Dans *La Mort aux trousses*, l'art total d'Hitchcock s'offre en pleine lumière.

## SOMMAIRE

<b>Synopsis</b>	<b>1</b>
Fiche technique	
<b>Réalisateur</b>	<b>2</b>
<b>Genèse</b>	<b>3</b>
Document	
<b>Découpage séquentiel</b>	<b>4</b>
<b>Analyse du récit</b>	<b>5</b>
<b>Parti pris</b>	<b>6</b>
Ouverture pédagogique 1	
<b>Acteur</b>	<b>8</b>
Ouverture pédagogique 2	
<b>Mise en scène</b>	<b>10</b>
Ouverture pédagogique 3	
<b>Analyse de séquence</b>	<b>12</b>
Ouverture pédagogique 4	
<b>Enchaînement</b>	<b>14</b>
Ouverture pédagogique 5	
<b>Figure</b>	<b>15</b>
Ouverture pédagogique 6	
<b>Point technique</b>	<b>16</b>
<b>Filiation</b>	<b>17</b>
<b>Atelier pédagogique</b>	<b>18</b>
<b>Lecture critique</b>	<b>19</b>
<b>Passages du cinéma</b>	<b>20</b>
<b>Sélection bibliographique &amp; vidéo</b>	

CAHIERS  
DU  
CINEMA

CNC

Directeur de publication : Véronique Cayla.

Propriété : CNC (12 rue de Lübeck - 75784 Paris Cedex 16 - Tél.: 01 44 34 36 95 - www.cnc.fr).

Rédacteur en chef : Stéphane Delorme. Conception graphique : Thierry Célestine. Iconographie : Carolina Lucibello. Révision : Sophie Charlin. Rédacteur du dossier : Jean-Philippe Tessé. Rédacteur pédagogique : Thierry Méranger.

Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule-Blanche - 75012 Paris - Tél.: 01 53 44 75 75 - Fax. : 01 53 44 75 75 - www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Publication septembre 2008. Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : [www.lyceensaucinema.org](http://www.lyceensaucinema.org)



Metro-Goldwyn-Mayer

Le publicitaire Roger Thornhill est confondu avec un espion nommé George Kaplan par une organisation criminelle qui tente de le supprimer. Parvenant à échapper aux mains de Philipp Vandamm, Thornhill se lance à la poursuite du véritable Kaplan, dont il ignore qu'il s'agit en réalité d'un leurre inventé par le gouvernement. Dans le train pour Chicago, il est séduit par Eve Kendall, qui lui tend un piège en l'envoyant dans un lieu désert où un avion tente de l'abattre. Il s'avère pourtant qu'Eve joue un double jeu : infiltrée auprès de Vandamm, dont elle est la compagne, elle est en fait au service du gouvernement. Après avoir simulé le meurtre de Thornhill par Eve pour lever les soupçons portés sur elle, tous deux s'allient pour déjouer la fuite de Vandamm sur le Mont Rushmore avant de convoler en lune de miel.

Ce livret est découpé en deux niveaux : un texte principal et des ouvertures pédagogiques.

Le texte principal a pour visée de fournir les informations nécessaires (biographiques, techniques, historiques) à l'approche du film. Il propose ensuite des réflexions d'ensemble et des analyses de détail afin de donner à comprendre la portée (dans l'histoire du cinéma, ou d'un genre) et la singularité de l'œuvre étudiée. Une première partie privilégie les textes de fond sur double page, ponctués par une analyse de séquence qui donne une illustration précise à l'analyse plus globale du film ; une deuxième partie multiplie les entrées pour offrir à l'enseignant divers angles d'étude.

Les ouvertures grisées en marge ont pour visée de prolonger la réflexion selon un angle pragmatique. Rédigées par un autre rédacteur que celui du texte principal, elles s'adressent directement à l'enseignant en lui proposant des exemples de travail concrets, en lui livrant des outils ou en lui fournissant d'autres pistes. L'idée générale est de repartir de l'impression que les élèves ont pu avoir, d'interroger leur vision du film. Un atelier pédagogique en fin de dossier vient ponctuer ce parcours.

## La Mort aux trousses (North by Northwest)

Etats-Unis, 1959

Réalisation :	Alfred Hitchcock
Scénario :	Ernest Lehman
Image :	Robert Burks
Direction artistique :	Robert Boyle
Montage :	George Tomasini
Générique :	Saul Bass
Compositeur :	Bernard Herrmann
Décor :	Henry Grace, Franck McKelvey
Son :	Franklin Milton
Production :	Herbert Coleman, Alfred Hitchcock (non crédité)
Production :	Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)
Durée :	2h16
Format :	35mm, couleurs (Technicolor), 1.85
Sortie française :	21 octobre 1959

## Interprétation

Roger O. Thornhill :	Cary Grant
Eve Kendall :	Eva Marie Saint
Philipp Vandamm :	James Mason
Leonard :	Martin Landau
Le Professeur :	Leo G. Carroll
Clara Thornhill :	Jessie Royce Landis
Mme Townsend :	Josephine Hutchinson
Lester Townsend :	Philip Ober
Valerian :	Adam Williams
Victor Larrabee :	Edward Platt
Passant ratant le bus :	Alfred Hitchcock

## Alfred Hitchcock Filmographie sélective

- 1926 *The Pleasure Garden*
- 1926 *The Lodger*
- 1929 *Chantage*
- 1930 *Murder*
- 1934 *L'Homme qui en savait trop*  
(première version)
- 1935 *Les 39 marches*
- 1936 *Agent secret*
- 1937 *Jeune et innocent*
- 1938 *Une Femme disparaît*
- 1940 *Rebecca*
- 1940 *Correspondant 17*
- 1941 *Souçons*
- 1942 *Cinquième colonne*
- 1943 *L'Ombre d'un doute*
- 1945 *La Maison du Dr. Edwards*
- 1946 *Les Enchaînés*
- 1948 *La Corde*
- 1949 *Les Amants du Capricorne*
- 1951 *L'Inconnu du Nord-Express*
- 1953 *La Loi du silence*
- 1954 *Le Crime était presque parfait*
- 1954 *Fenêtre sur cour*
- 1955 *La Main au collet*
- 1956 *Mais qui a tué Harry ?*
- 1956 *L'Homme qui en savait trop*
- 1957 *Le Faux coupable*
- 1958 *Vertigo*
- 1959 *La Mort aux trousses*
- 1960 *Psychose*
- 1963 *Les Oiseaux*
- 1964 *Marnie*
- 1966 *Le Rideau déchiré*
- 1972 *Frenzy*
- 1976 *Complot de famille*

## UN ARTISTE DE LA PEUR

Alfred Hitchcock est né dans la banlieue de Londres, en 1899, de parents épiques. Enfant, alors qu'il avait fait une bêtise, son père l'envoya au commissariat avec une lettre pour le policier qui l'enferma quelques minutes dans une cellule en lui disant : « Voilà ce qu'on fait aux petits garçons méchants. ». Cette anecdote maintes fois narrée<sup>1</sup>, dont on trouve un écho direct dans *La Mort aux trousses* quand Thornhill est brièvement emprisonné pour état d'ivresse, et l'éducation stricte et religieuse qu'il reçut chez les jésuites, sont souvent les raisons avancées pour expliquer l'univers du cinéaste, le rôle de la loi, la pression religieuse, la question des interdits, du mal, et de la peur.

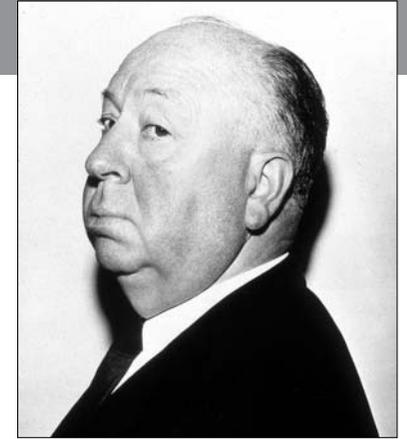
Son premier métier est le graphisme publicitaire mais, attiré par le cinéma, il parvient à se faire embaucher dans une maison de production où il dessine des intertitres. Nous sommes au début des années 20 et Hitchcock, s'il a réalisé un premier film resté inachevé (*Number Thirteen*, 1922), côtoie de plus en plus les plateaux, comme décorateur ou assistant réalisateur. En 1925, on lui propose de mettre en scène un film en Allemagne, assisté de sa fiancée, Alma Reville. Ce sera *The Pleasure Garden*, mais le premier véritable « Hitchcock picture », comme il le dit lui-même, s'intitule *The Lodger*, une histoire de crime où l'on perçoit non seulement quelques thèmes typiques du cinéaste (l'innocent accusé à tort, par exemple) mais aussi les prémises d'un style visuel extrêmement inventif. Ainsi commence la période anglaise, ponctuée de films importants tels *Chantage* (son premier film parlant), *Les 39 marches*, *Jeune et innocent*, *L'Homme qui en savait trop* ou *Une Femme disparaît*. Cette période (1926-1939) n'est pas seulement, dans l'œuvre d'Hitchcock, une antichambre de l'Amérique : son cinéma est déjà très abouti, ses effets raffinés, ses motifs déployés ; nombre de ses films américains s'appuieront sur les acquis de la période anglaise et l'influence du muet – Hitchcock concevant ses films comme des expériences visuelles où le récit demeure accessoire.

Ce brillant réalisateur anglais attire l'attention du producteur David O. Selznick, qui vient de produire *Autant en emporte le vent*. Selznick invite Hitchcock à travailler à Hollywood et lui propose de filmer l'histoire du Titanic, mais le projet ne verra jamais le jour. Son premier film américain, *Rebecca* (1940), est un succès

et lance sa carrière américaine. Néanmoins, la production est marquée par les démêlés parfois rudes avec Selznick. Hitchcock ne l'oubliera pas, et fera en sorte, autant que possible, d'être son propre producteur (il fondera sa société de production en 1948) ou, à défaut, d'obtenir un maximum de contrôle artistique sur ses films. Les titres suivants, s'ils renouent avec les motifs anglais de l'espionnage et de la conspiration (*Correspondant 17*, *Cinquième colonne*), laissent entrevoir une tangente : les drames se personnalisent, à travers des héros inquiétants (*Souçons*, *L'Ombre d'un doute*). Le succès aidant, Hitchcock se lance même dans des aventures formelles singulières (*La Corde*, semblant n'être constitué que d'un seul plan).

Hitchcock est alors considéré comme un remarquable artisan commercial, couronné du titre de « maître du suspense ». Mais au début des années 50, les jeunes critiques des *Cahiers du cinéma* (Rohmer, Chabrol, Truffaut) font de lui l'incarnation de l'auteur, l'artiste qui à travers sa mise en scène livre une vision du monde. Hitchcock perfectionne alors son art du suspense (*L'Inconnu du Nord-Express*, *Le Crime était presque parfait*) et cisele avec Grace Kelly le type de la blonde « hitchcockienne », froide mais pas frigide (*La Main au collet*). Fort de ces marques de fabrique, il investit le petit écran, en 1955, avec la série à succès « Alfred Hitchcock présente ». La décennie 1955-1965 est une période de créativité exceptionnelle, et l'époque de ses films les plus célèbres. Il donne d'abord le programme *Fenêtre sur cour*, souvent cité comme « mode d'emploi » de son cinéma. En 1958 il présente son plus grand film, *Vertigo*, exploration vertigineuse de la cristallisation amoureuse. Suit *La Mort aux trousses*, puis deux films très violents qui traumatisent le public, *Psychose* et *Les Oiseaux* : sous le divertissement effrayant sourd la musique inquiète de la névrose. La psyché compliquée de *Marnie*, en revanche, rebute le public, tout comme les films d'espionnage auxquels Hitchcock revient avant de tourner en Angleterre un thriller hirsute, *Frenzy*. Le cinéaste achève sa carrière par un film mineur, *Complot de famille*, et s'éteint le 29 avril 1980.

<sup>1</sup> Hitchcock lui-même la confie à François Truffaut en ouverture de leurs entretiens (*Hitchcock/Truffaut*, Ramsay, 1983, p.17).



Coll. Cahiers du cinéma/DR.

## UN VOYAGE AMÉRICAIN

En 1957, Hitchcock a signé un contrat avec la MGM pour adapter un roman de Hammond Innes, *Le Naufrage de la Mary Deare*. Cette histoire de bateau fantôme n'inspire guère Hitchcock, qui souhaite en confier l'écriture à un scénariste à succès, Ernest Lehman. Après quelques séances de travail infructueuses, les deux hommes décident de changer de projet sans avertir le studio. Hitchcock fournit au scénariste deux idées : une poursuite sur le Mont Rushmore, un meurtre aux Nations Unies. Lehman écrit une ébauche de scénario qui ravit Hitchcock et enthousiasme les pontes de la MGM, qui n'en verront pas la suite avant le tournage. Et pour cause : le scénario sera achevé tard, alors même que les préparatifs du tournage ont déjà commencé. *La Mort aux trousses* sera un film à gros budget, et même le film le plus cher de la carrière d'Hitchcock. Initialement prévu à hauteur de trois millions de dollars, le coût s'élèvera finalement à quatre millions. Variété des décors, effets spéciaux, cachet de stars : il s'agit d'une superproduction.

Dès l'écriture, le rôle de Roger Thornhill est prévu pour Cary Grant. Quant à sa partenaire, contre l'insistance du studio qui souhaite engager Cyd Charisse, Hitchcock tient à faire de son héroïne une créature typiquement hitchcockienne : blonde et froide. C'est la jeune Eva Marie Saint qui est choisie et modelée selon les désirs du cinéaste. Comme à son habitude, Hitchcock prépare son tournage en recourant abondamment au story-board – à l'exception, curieusement, de la plus célèbre scène du film, celle de l'attaque de l'avion. Il travaille en étroite collaboration avec ses partenaires attirés, comme le chef opérateur Robert Burks, le directeur artistique Robert Boyle, le monteur George Tomasini ou la script et assistante Peggy Robertson – sans oublier, bien sûr, le musicien Bernard Herrmann et le graphiste Saul Bass.

Le tournage s'étale sur 78 jours, entre le 27 août et le 16 décembre 1958, et se déroule sur un parcours assez similaire à celui des personnages du film : d'abord New York, pour la scène d'ouverture, celles de la gare et de la maison de Townsend, et un plan sur les Nations Unies qu'Hitchcock, faute d'autorisation, dut filmer clandestinement de l'extérieur (c'est seulement plus tard, en studio, qu'il tournera la scène du meurtre de Townsend dans un décor reproduisant à



Courtesy of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

l'identique une salle d'attente du bâtiment de l'ONU). Ensuite, direction Chicago pour la scène de la gare, le Dakota pour les extérieurs du Mont Rushmore, et enfin Hollywood pour les intérieurs et les reconstitutions aux studios de la MGM. N'ayant pas eu l'autorisation de filmer sur le Mont Rushmore, Hitchcock dut faire construire un décor à base de toiles peintes (les statues) et de structures en ciment. Il lui fut également signifié que le gouvernement n'accepterait pas de voir les personnages du film crapahuter sur les visages des pères de la Nation – qu'il en eût la seule intention suscita une polémique nationale, d'autant que le cinéaste avait laissé entendre qu'il y aurait un gag où Grant, accroché au nez de Lincoln, serait pris d'éternuement (Hitchcock avait même songé à appeler le film *The Man in Lincoln's Nose*, en référence à une chanson). Le cinéaste venant d'acquiescer la nationalité américaine, des journaux lui ont suggéré d'aller filmer ses pitreries sur le nez de la reine d'Angleterre.

La scène de l'attaque de l'avion fut tournée à la fois en extérieur, en Californie et en studio, car comme souvent, Hitchcock eut recours à la transparence : Cary Grant était filmé devant un écran où étaient projetées les images de l'avion, filmées en 70mm par souci de réalisme. Un champ de maïs fut planté pour l'occasion, quant à l'explosion du camion, elle fut réalisée avec une maquette. Autre trucage d'importance, la maison de Vandamm qui, contrairement à une légende tenace, n'est pas l'œuvre de l'architecte Franck Lloyd Wright, bien qu'elle soit largement inspirée de ses travaux, mais une création factice des décorateurs. Tandis que Bernard Herrmann planchait sur la musique, Hitchcock montait le film et dut faire valoir une clause de son contrat stipulant qu'il avait le contrôle artistique total, car la MGM désirait supprimer la scène de retrouvailles entre Eve et Thornhill dans la forêt. À l'exception de cet incident, les grands argentiers furent ravis par le film, qui sortit à grand renfort de publicité durant l'été 1959, obtenant un immense succès et glanant plusieurs nominations aux Oscars.

## Document



Courtesy of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences.



Alerte malgré ses 54 ans, Cary Grant est toutefois une immense star à qui l'on ne peut faire courir le moindre risque. La séquence de l'avion a été tournée en décor naturel, exceptés quelques plans réalisés en studio avec une « transparence » : ici Cary Grant est filmé se jetant dans un fossé factice tandis que derrière lui, sur un écran, défilent les images de l'avion tournées au préalable. Hitchcock a tenu à réaliser les plans de l'avion en 70mm pour accentuer le piqué de l'image. On n'y voit que du feu.

Note : le découpage séquentiel ne suit pas le cha-  
pitrage très fragmenté de l'édition DVD Warner  
Bros (46 chapitres).

## 1. Le ravisement de Roger Thornhill (début – 0'07"18)

Générique. À New York, le publicitaire Roger  
Thornhill a rendez-vous au bar de l'hôtel Plaza. À  
la suite d'un quiproquo, il est kidnappé par deux  
hommes à la mine patibulaire qui l'identifient  
comme étant un certain George Kaplan.

## 2. Glen Cove (0'07"18 – 0'13"59)

Les ravisseurs de Thornhill l'amènent dans une  
grande maison où il est reçu par M. Townsend, visi-  
blement convaincu d'avoir en face de lui George  
Kaplan. Thornhill objecte qu'il s'agit d'un malen-  
tendu, en vain. Townsend, menaçant, semble savoir  
beaucoup de choses sur Kaplan et lui demande de  
collaborer. Thornhill refuse et Leonard, le secrétaire  
de Townsend, le force à boire une bouteille entière  
de Bourbon.

## 3. Nuit d'ivresse (0'13"59 – 0'20"33)

De nuit, sur une route au bord d'une falaise. Les  
hommes de main de Townsend installent Thornhill  
ivre mort au volant d'une voiture, avec l'intention  
de simuler un accident. Mais Thornhill retrouve un  
peu de lucidité et s'enfuit, poursuivi par ses enne-  
mis. Il est finalement arrêté par la police et conduit  
au poste où il passe la nuit.

## 4. Retour à Glen Cove (0'20"33 – 0'25"40)

Le lendemain, Thornhill retourne chez Townsend  
avec des policiers. Il n'y trouve que la femme de  
Townsend, qui se justifie en inventant une histoire  
qui semble convaincre les policiers. Elle ajoute  
que son mari est parti aux Nations Unies pour son  
travail.

## 5. L'énigmatique Mr Kaplan (0'25"40 – 0'33"27)

Thornhill et sa mère vont au Plaza et pénètrent  
dans la chambre de Kaplan, que personne ne  
semble connaître. Les hommes de Townsend sont  
toujours sur la piste de Thornhill, qui s'échappe en  
prenant un taxi.

## 6. Meurtre aux Nations Unies (0'33"27 – 0'37"10)

Direction le siège des Nations Unies. Thornhill  
rencontre Townsend, lequel s'avère ne pas être le  
même homme que celui qui l'avait reçu dans la  
grande maison. Alors que Thornhill essaie de lui  
expliquer l'imbroglio, le véritable Townsend reçoit  
un couteau dans le dos, lancé par un des gorilles  
du faux Townsend. Il s'effondre dans les bras de  
Thornhill, qui passe ainsi pour le meurtrier.

## 7. « Goodbye, M. Thornhill » (0'37"10 – 0'39"56)

Dans les bureaux de la CIA, le Professeur et ses col-  
lègues discutent de l'affaire. Tout s'explique : Kaplan  
est un agent de la CIA qui n'existe pas. C'est un leur-  
re destiné à tromper l'espion Vandamm, l'homme  
qui se faisait passer pour Townsend. Afin de détour-  
ner les soupçons de Vandamm et de protéger ainsi  
un autre agent sous couverture, la CIA décide donc  
de laisser Thornhill incarner Kaplan malgré lui,  
quitte à le sacrifier.

## 8. Chasse à l'homme (0'39"56 – 0'43"33)

Thornhill, désormais fugitif et recherché par la  
police, se lance sur la piste du véritable Kaplan,  
ignorant qu'il n'existe pas. Il fonce à la gare et  
monte à bord du train pour Chicago. Là, une fort  
jolie blonde l'aide à esquiver les policiers à sa  
recherche.

## 9. L'inconnue du Chicago Express (0'43"33 – 0'52"36)

Plus tard, Thornhill retrouve la jeune femme au  
wagon-restaurant. Celle-ci lui fait des avances puis  
l'invite à la rejoindre dans son compartiment, pour  
échapper à des policiers qui fouillent le train. La  
jeune femme, Eve Kendall, est interrogée par les  
policiers tandis que Thornhill est caché dans le lit.

## 10. Le baiser (0'52"36 – 0'57"41)

Après s'être débarrassés des policiers, tous deux  
s'embrassent langoureusement. On réalise qu'Eve  
est une complice de Vandamm, qui voyage dans le  
même train.

## 11. Rendez-vous avec Kaplan (0'57"41 – 1'03"35)

Au matin, Eve et Thornhill descendent à Chicago,

ce dernier déguisé en porteur pour échapper à la  
police toujours à ses trousses. Eve se propose de  
téléphoner à Kaplan, puis indique à Thornhill le  
lieu et l'heure choisis par Kaplan pour un rendez-  
vous, hors de la ville. Eve semble étrange.

## 12. L'avion (1'03"35 – 1'13"02)

Un bus dépose Thornhill au milieu de nulle part.  
Personne n'est au rendez-vous. Soudain, un petit  
avion attaque Thornhill, lequel finit par arrêter un  
camion-citerne sur la route. L'avion s'écrase sur le  
camion et le fuyard vole la voiture de l'un des  
badauds qui s'est arrêté pour regarder la scène.

## 13. Revoir Eve (1'13"02 – 1'21"52)

De retour à Chicago, Thornhill file à l'hôtel où il  
apprend que Kaplan aurait quitté la ville le matin  
même pour Rapid City. Par contre, Eve est à l'hô-  
tel. Elle semble surprise de voir Thornhill vivant.  
Tandis qu'il feint de prendre une douche, Eve s'en-  
fuit mais Thornhill a noté l'adresse où elle se rend.

## 14. Les enchères (1'21"52 – 1'32"00)

Dans une salle de ventes aux enchères, Thornhill  
retrouve Eve, Leonard et Vandamm, qui se montre  
menaçant. Thornhill fait un scandale pour leur  
échapper, et il est appréhendé par des policiers  
qui le conduisent non pas au commissariat, mais  
à l'aéroport.

## 15. Être Kaplan (1'32"00 – 1'36"38)

Là, il fait la connaissance du Professeur. Celui-ci lui  
révèle toute l'histoire et lui demande de continuer  
à personnifier Kaplan pour berner Vandamm. Il lui  
apprend aussi que Eve est en réalité un agent  
double. Tous deux embarquent pour Rapid City,  
d'où Vandamm doit s'envoler le lendemain soir.

## 16. Coups de feu (1'36"38 – 1'42"00)

Au Mont Rushmore, dans un restaurant, Eve tire sur  
Thornhill et s'enfuit, sous les yeux de Vandamm, afin  
de lever les soupçons qui pèsent sur elle. Il s'agit  
d'une mise en scène avec un faux pistolet.

## 17. Les adieux (1'42"00 – 1'47"10)

Le Professeur emmène un Thornhill prétendument  
mort dans une forêt où il retrouve Eve, qui vient lui

faire ses adieux. Thornhill refuse qu'elle continue  
de suivre Vandamm, il est assommé.

## 18. L'hôpital (1'47"10 – 1'50"14)

Thornhill, censé être mourant, est à l'hôpital. Il  
s'enfuit.

## 19. Eve est démasquée (1'50"14 – 2'05"00)

Thornhill se rend à la maison de Vandamm où il  
découvre qu'Eve a été démasquée par Léonard. Il  
réalise en outre que des microfilms sont cachés  
dans une statuette. Il parvient à avertir Eve du  
danger, mais il est surpris par une complice de  
Vandamm. Eve semble devoir prendre l'avion avec  
Vandamm, mais finalement elle et Thornhill par-  
viennent à s'échapper avec la statuette.

## 20. Le Mont Rushmore (2'05"00 – fin)

Poursuivis par leurs ennemis, ils arrivent sur les  
statues du Mont Rushmore. Thornhill se débar-  
rasse de l'un des sbires de Vandamm, tandis que  
Leonard pousse Eve dans le précipice. Elle parvient  
à s'accrocher à la falaise et Thornhill tente de la  
retenir tandis que Leonard lui écrase la main. Ce  
dernier est abattu par un policier, sous les yeux du  
Professeur et de Vandamm, arrêté. Thornhill hisse  
Eve jusqu'à lui, et les voilà comme par magie sur  
la couchette d'un wagon-lit. Sur un dernier plan  
montrant une locomotive pénétrant un tunnel  
apparaît le mot « fin ».



# ANALYSE DU RÉCIT

## VOYAGE ORGANISÉ

Au moins deux directives conduisent le récit de *La Mort aux trousses*. La première est annoncée par le titre original du film (« *North by Northwest* ») et sa typographie dans le générique (les lettres prolongées par des flèches) : nous allons suivre un parcours, prendre une direction, faire un peu de géographie (et de tourisme). Le rythme de la narration est lié à des déplacements topographiques : New York, puis Chicago, puis Rapid City – chaque ville possédant son satellite : Glen Cove pour New York, la campagne autour de Chicago, le Mont Rushmore près de Rapid City. Le film prend l'allure d'une course ; ce sont les taxis, les trains, les avions qui emmènent les personnages et l'action d'un chapitre à l'autre.

Devant le wagon semblable à une pellicule, où les fenêtres figurent les photogrammes, Thornhill se presse : il impulse le rythme du film, sa course prend les commandes – il ne sait rien, il incarne un fantôme, mais cet homme pressé (on l'a vu dans la scène d'ouverture) sait foncer. La durée se calque sur l'espace parcouru : en deux heures, un segment sur la carte de l'Amérique. Les déplacements battent la mesure, et forment ce rythme régulier qui fait avancer le récit de vingt minutes en vingt minutes. New York : 2x20 minutes (de l'ouverture à la fin de la course-poursuite, puis du tribunal jusqu'à la scène du Professeur). De la gare à la descente du train : 20 minutes. Chicago : 2x20 minutes (de la gare de Chicago au départ d'Eve de la chambre d'hôtel, puis de la vente aux enchères jusqu'à la scène de l'aéroport et la seconde intervention du Professeur). L'épisode à Rapid City condense les événements dans un segment d'un peu moins de 40 minutes.

À ce dispositif géographique se superpose un enjeu dramatique : c'est l'intrigue elle-même, telle qu'elle est médiatisée par le savoir que le spectateur et les personnages détiennent sur elle. Lancé avec Thornhill, collé à son point de vue, sachant ce qu'il sait, c'est-à-dire rien, le spectateur est d'abord pris dans un mouvement qui l'emporte durant le premier tiers du film : comme Thornhill, il ne comprend pas



ce qui arrive, proteste contre le malentendu. Ensuite les deux savoirs, celui du spectateur et celui de Thornhill, divergent avant de se rejoindre, bien plus tard. Cela, grâce à deux scènes d'explication disposées stratégiquement, selon la règle des 20 minutes exposée plus haut. La première arrive à la fin du second segment de 20 minutes, c'est la discussion entre les agents de la CIA – notons que dans cette scène la caméra se place derrière une chaise vide, en amorce : c'est la place de Thornhill, absent, le spectateur se substitue à lui et recueille les informations. La seconde intervient après le cinquième segment, à l'aéroport. Dans l'une comme dans l'autre, le Professeur porte bien son nom, puisqu'il y délivre un savoir sur l'intrigue. Le spectateur n'est pas toujours calé sur le savoir du récit que possède Thornhill. Tantôt il a un coup d'avance (dans le train, quand Eve fait passer un message à Vandamm), tantôt il a un coup de retard (quand Eve tire « pour de faux » sur Thornhill). On voit donc comment le rapport entre ces trois instances de savoir (le spectateur, Thornhill, le Professeur) détermine une structure parallèle au déroulé du récit.

Une ligne segmentée (la géographie et les stations du récit), sur laquelle glisse un réseau dramatique en perpétuel mouvement : à la fois limpide et sophistiqué, le scénario de Lehman frappe par son équilibre, sa cohérence et sa fluidité. Cette structure légitime l'idée d'un voyage initiatique – ou plutôt une sorte de « voyage organisé » où la destination du touriste Thornhill est établie à l'avance : il doit se confronter à l'entité Kaplan. Comme l'argument de film d'espionnage (les microfilms que Vandamm veut sortir du pays), Kaplan semble être ce que Hitchcock nommait un « MacGuffin », un prétexte narratif sans importance : peu nous importe cette histoire de leurre, tant ce qui nous requiert est la destinée du héros. Mais c'est un MacGuffin uniquement du point de vue de l'action. À un autre niveau de lecture, Kaplan est au contraire une figure centrale, déterminante, qui pèse de tout son poids. Cet homme invisible, et pour cause,

est le point par où se noue tout le récit, construit sur un déficit d'existence, qui est aussi celui de Thornhill : saisi comme un anonyme parmi la foule, le personnage doit se « remplir » par son aventure, qui prend la forme d'un circuit symbolique le conduisant à quitter une mère possessive, affronter des figures paternelles et trouver, après trois mariages infructueux, l'Eve idéale.



## BIENVENUE DANS LE NORTHWEST

*La Mort aux trousses* constitue, au sein de l'œuvre d'Alfred Hitchcock, une sorte de paradoxe. S'il se place dans la période la plus féconde du cinéaste, il voisine aux côtés de films tels que *Vertigo*, *Psychose* ou *Les Oiseaux*, qui s'appuient sur des études de cas cliniques, à mi-chemin entre psychanalyse et métaphysique (névrose obsessionnelle, complexe d'Œdipe, pulsions morbides, etc.). En comparaison, cette rayonnante *Mort aux trousses* semble a priori plus anodine et légère : une sorte de récréation à la manière de *La Main au collet* qui, quelques années plus tôt, avait tenté sur les bords de la Riviera une similaire alchimie entre glamour, tourisme et action. Difficile d'assigner à l'histoire abracadabrante de Roger Thornhill pareille fonction de figurer un état mental extrême. Paradoxe, donc, d'un film dévolu au plaisir du spectateur, moins cambré sur un thème, et qui pourtant fascine autant que les autres, est aussi complexe et sophistiqué. *La Mort aux trousses* se présente comme un réseau où chaque élément fait sens, et dont l'accumulation constitue une globalité. Tout est dans le titre : il y a le « north », l'intrigue, le film d'espionnage, et le « northwest » : la mise en scène, tout ce qui fait bifurquer vers le monde parallèle des motifs, baignant dans la pleine lumière comme l'avion dans le ciel. La force du film est cet alliage entre les ressorts du film d'action et un jeu visuel sur les motifs, la conjonction des deux débouchant sur quelque chose comme l'écriture d'un récit mythique.

### La direction de spectateurs

Le moteur du film est, basiquement, la recherche de la satisfaction du public, la fameuse « direction de spectateurs » que professait Hitchcock<sup>1</sup>, par analogie avec la direction d'acteurs. Si *La Mort aux trousses* est si efficace, c'est que le spectateur est en permanence impliqué dans l'action. Pris à parti, même, quand Vandamm semble donner un coup de poing directement à la caméra, quand Leonard pose son revolver derrière lui pour le lui « montrer » (cf. photo page suivante), quand, dans la scène de l'avion, Thornhill semble courir vers nous comme si le public était une immense main tendue pour le tirer d'affaire, ou bien encore dans la scène à la CIA, où la caméra, en se plaçant derrière une chaise vide symbolise tout autant la place de Thornhill que la sienne. *La Mort aux trousses*



est un mélange d'archaïsme et de sophistication. Hitchcock multiplie les invites et recourt à des moyens complexes, strictement visuels, pour susciter des émotions élémentaires. Frayeur, surprise, frissons : émotions simples de fête foraine, de train fantôme – le film renoue avec une certaine naïveté, celle de l'âge perdu de l'enfance du cinéma.

À côté des vieux artifices du suspense (la main sur la nuque d'Eve à la salle des ventes), Hitchcock non seulement joue avec ce que le spectateur sait ou ignore, mais aussi dispose partout des éléments à déchiffrer. Si bien que le film est tissé d'énigmes à résoudre, de mises en scène à l'intérieur de la mise en scène. Les questions qui se posent à Thornhill sont aussi posées au spectateur : c'est son attention et son intelligence qui sans cesse sont sollicitées. Et c'est pourquoi, bien que l'on ne soit pas toujours en phase avec Thornhill (cf. Analyse du récit), le film nous invite à partager l'aventure du héros, à la vivre autant que lui : la mort est à nos trousses.

### L'entrelacs des signes

La participation du spectateur ne se limite pas à des effets. C'est une opération plus vaste qui le sollicite : comme Thornhill, il doit s'impliquer dans le décodage du film, le plaisir est à ce prix. Faire attention aux motifs et aux détails, par exemple, puisque c'est là que rayonne *La Mort aux trousses*. Chacun d'entre eux est une porte ouverte sur le film. La statuette convoitée par les espions et les services secrets fournit un paradigme idéal pour réfléchir le film comme création totale : il faut l'éventrer pour découvrir tous les microfilms qu'elle renferme. Les microfilms, ce sont les motifs qui s'entrelacent en permanence à l'écran : abstraits, symboliques ou figuratifs, ils saturent l'image et font dévier le cours naturel du récit vers une multitude de directions qui mobilisent l'entendement et les sens du spectateur.

Ces motifs (les dimensions, les rapports de taille, les lignes, cf. Mise en scène) incitent à l'interprétation, mais ils se donnent également pour eux-mêmes, dans leur souveraineté, indépendamment de Thornhill, qui n'est qu'une circonstance. À travers la puissante mécanique du film, ils scintillent et en assurent la



## O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 1

### MacGuffin

Hitchcock évoque le terme dans ses entretiens avec Truffaut. Le MacGuffin renvoie toujours à un même type d'action : « voler... les papiers, voler... les documents, voler... un secret. Cela n'a pas d'importance en réalité et les logiciens ont tort de vouloir chercher la vérité dans le MacGuffin. (...) Mon meilleur MacGuffin – et, par meilleur, je veux dire le plus vide, le plus inexistant, le plus dérisoire – est celui de *North by Northwest*. » (p.111). On s'attachera ainsi à tenter de définir le MacGuffin. Objet de la convoitise des espions, il apparaît comme pur prétexte au développement de l'intrigue. Vandamm est défini comme « importateur-exportateur de secrets d'État » (séq.15) à la découverte de microfilms non identifiés qui livrent a posteriori l'explication de l'intérêt des tueurs pour l'art précolombien (séq.20). Il est essentiel de souligner le contraste entre le mépris hitchcockien pour l'explicitation de cet aspect de l'intrigue et l'utilisation virtuose de ce qu'il considère comme un « gimmick ». On analysera ainsi la séquence des enchères (séq.14) où l'acquisition de la statuette passe presque inaperçue... alors qu'elle signifie la réception du MacGuffin par les espions et qu'elle permet à Thornhill d'apprendre le nom du chef de la bande.

On remarquera enfin que, par une mise en abîme, la CIA fabrique elle-même un MacGuffin pour leurrer Vandamm. Le Professeur met en scène un MacGuffin tout aussi « vide » et « dérisoire » : Kaplan.

splendeur plastique : échos de couleurs et de matières, élégance imparable des gestes et postures, beauté des enchaînements et des compositions, sensation d'être plongé dans un monde de fluidité et de vitesse où tout n'est que chausse-trappes et tours de magie éblouissants. *La Mort aux trousses* semble être un film abstrait qui habite l'avant-dernier stade de l'abstraction. Si l'on ôtait les dialogues et l'intrigue, on obtiendrait une composition géométrique d'une absolue cohérence, où la ligne répondrait à la miniature, qui ferait écho à des axes, des vecteurs, des coordonnées : paradoxe, encore, d'un film plein, jusqu'à saturation, de formes sans contenu.

Une forme sans contenu, c'est justement le sujet du film, c'est le cœur de l'affaire Kaplan : mettre un homme dans les vêtements vides qui trônent dans la chambre de l'hôtel Plaza, poser un corps sur la chaise vide de la CIA. *La Mort aux trousses* est un film vertigineux, parce que ce qui remplit les formes est précisément un corps d'éther, un spectre immatériel, un angle mort : Kaplan. Cette chimère insaisissable existe pourtant bel et bien, figure centrale d'un monde où il n'est pas nécessaire d'avoir une consistance corporelle pour exister et régir ce planétarium.

### Devenir

C'est là qu'il est possible de parler de récit mythique. Par le parallélisme avec le récit oedipien, repris ici dans le trajet de Roger, qui consiste à passer de Maman Thornhill à Madame Thornhill, en affrontant des figures paternelles. Mais aussi parce que le voyage géographique est une quête, un apprentissage (voilà qui remet *La Mort aux trousses* au cœur de la séquence *Vertigo/Psychose/Les Oiseaux*). Si Thornhill est examiné comme un phénomène par Vandamm (qui ferme les rideaux et allume les lumières pour mieux le voir), c'est en tant qu'il est pris pour Kaplan, son double imaginaire. Sinon, c'est une ombre, un homme de la foule (cf. le générique), semblable parmi les semblables – d'ailleurs les policiers à la gare le cherchent parmi des hommes en uniforme et casquette rouge, tous les mêmes. Être pris pour celui qu'il n'est pas, a fortiori quelqu'un d'important, c'est l'occasion pour lui de quitter le monde de l'indifférencié, accéder à un autre

niveau de conscience. Pénétrer le monde des signes, les déchiffrer. En se mesurant aux forces qui l'oppressent, Thornhill ne concrétise pas seulement son désir, ne résout pas seulement son complexe d'Œdipe, il acquiert aussi une identité, il devient quelqu'un, une entité qui agit et modifie le monde autour de lui.

Thornhill est un personnage en devenir que nous suivons pas à pas. La scène d'ouverture porte toutes ses virtualités. Être un homme de la foule, lui vaut d'être confondu avec Kaplan, parce qu'il est le premier venu. Mais être ainsi un homme pressé, vif, moderne (à l'image du film) lui permettra, lui qui aime marcher, filer droit (au lieu de prendre un taxi) d'échapper au danger le moment venu : courir devant l'avion, sortir prestement de l'ascenseur, s'évaporer au guichet de la gare, etc. Malgré son âge, Thornhill est un athlète, sa sortie en trombe du building au début nous l'a prouvé ; il est taillé pour l'aventure. Quidam alerte et malin, il est décidément fait pour endosser le costume d'espion.

Le film se soucie autant de l'éveil de son personnage que de celui du spectateur, invité à défricher la nouvelle configuration du monde, son langage et ses signes, tels que la mise en scène les dispose. Il faut dépasser la fascination – devenir, nous aussi, n'être plus seulement spectateurs, mais aussi acteurs de la création. C'est aussi cela, la direction de spectateurs : une pédagogie du regard. À ce titre, *La Mort aux trousses*, comme *Fenêtre sur cour*, est un possible mode d'emploi du cinéma d'Hitchcock. À la suite de Thornhill, un nouveau monde s'ouvre à nos yeux : bienvenue dans le Northwest.

1) L'expression se trouve dans les entretiens avec Truffaut : « Avec *Psychose*, je faisais de la direction de spectateurs, exactement comme si je jouais de l'orgue. » (*Hitchcock/Truffaut*, p.231)

## Cary Grant Filmographie sélective

- 1932 *Blonde Vénus*, Josef Von Sternberg
- 1933 *Lady Lou*, Lowell Sherman
- 1933 *Je ne suis pas un ange*, Wesley Ruggles
- 1935 *Sylvia Scarlett*, George Cukor
- 1937 *Cette sacrée vérité*, Leo McCarey
- 1938 *L'Impossible Monsieur Bébé*, Howard Hawks
- 1938 *Holiday*, George Cukor
- 1939 *Gunga Din*, George Stevens
- 1939 *Seuls les anges ont des ailes*, Howard Hawks
- 1940 *La Dame du vendredi*, Howard Hawks
- 1940 *Indiscrétions*, George Cukor
- 1941 *Soupçons*, Alfred Hitchcock
- 1943 *Destination Tokyo*, Delmer Daves
- 1944 *Arsenic et vieilles dentelles*, Frank Capra
- 1946 *Les Enchaînés*, Alfred Hitchcock
- 1949 *Allez coucher ailleurs*, Howard Hawks
- 1951 *On murmure dans la ville*, Joseph Mankiewicz
- 1952 *Chérie, je me sens rajeunir*, Howard Hawks
- 1955 *La Main au collet*, Alfred Hitchcock
- 1957 *Elle et lui*, Leo McCarey
- 1958 *Indiscret*, Stanley Donen
- 1959 *La Mort aux trousses*, Alfred Hitchcock
- 1959 *Opération Jupons*, Blake Edwards
- 1960 *Ailleurs l'herbe est plus verte*, Stanley Donen
- 1963 *Charade*, Stanley Donen
- 1966 *Rien ne sert de courir*, Charles Waters (dernier film)

## LES JEUX DE CARY GRANT

Lorsque Cary Grant endosse le personnage de Roger Thornhill, il est au crépuscule de sa carrière, et tournera cinq autres films avant son retrait des plateaux en 1966, à 62 ans. L'acteur a donc 54 ans lorsqu'il tourne *La Mort aux trousses*. C'est vrai qu'il en fait moins, que sa partenaire à l'écran a vingt ans de moins que lui, que celle qui interprète sa mère à l'écran, Jessie Royce Landis, est née la même année que lui. En 1958, Cary Grant est un mythe sans âge, il incarne le classicisme hollywoodien, a tourné avec les plus grands cinéastes et les plus grandes stars, et traversé tous les genres, à l'exception notable du western. C'est toutefois par la comédie que cet Anglais acquit sa renommée. Enfant à problèmes, fils d'une mère dépressive, renvoyé de l'école à 14 ans pour une histoire dans le vestiaire des filles, il se fixe aux États-Unis en 1920, connaît ses premiers succès à Broadway avant de tenter sa chance à Hollywood en 1931 et de trouver son pseudonyme : Archibald Leach devient Cary Grant. Ses rôles auprès des stars Marlene Dietrich (*Blonde Vénus*) et Mae West (*Lady Lou* et *Je ne suis pas un ange*) font de lui une vedette populaire.

### Cary Grant, certains l'aiment chaud

Son premier rôle important intervient en 1935 dans *Sylvia Scarlett* de George Cukor, où il rencontre sa partenaire excellente, Katharine Hepburn. D'emblée le thème principal du jeu de Cary Grant a quelque chose à voir avec la sexualité : Hepburn est une jeune femme travestie et Grant un escroc séduisant. Dès les genres se mêlent. C'est une ligne fondamentale dans l'œuvre de Cary Grant



Allez coucher ailleurs - Coll. Cahiers du cinéma. Au centre : *L'Impossible Monsieur Bébé* - Coll. Cahiers du cinéma.

qui, s'il fut cinq fois marié, était bisexuel. Cet élément biographique alors inconnu du public permet de mieux entendre les multiples allusions sexuelles qui parsèment les films, telle la fameuse scène de *L'Impossible Monsieur Bébé* (Howard Hawks, 1938) où il s'exclame en peignoir « *because I went gay!* » et *Allez coucher ailleurs* (Hawks, 1949) où l'acteur est déguisé en femme.



L'ambiguïté de ses rapports avec la gent féminine est flagrante dans un sous-genre dont Cary Grant fut le prince éternel, la « comédie du remariage » – ou quels drôles de chemins il faut emprunter pour (re)former un couple. *Cette sacrée vérité* (Leo McCarey, 1937) en est un archétype possible, *La Dame du vendredi* (Hawks, 1939) un autre : dans ces films, Cary Grant envisage ses relations avec les femmes sous l'aspect d'une franche camaraderie un rien garçonne. Dans *Holiday* (Cukor, 1938) ou *Indiscrétions* (Cukor, 1940), Katharine Hepburn, sa mâchoire volontaire et sa voix de gavroche, n'est

pas seulement une partenaire amoureuse, c'est aussi un bon copain. Pourtant Cary Grant joue de son charme dans la pure tradition du séducteur classique. Mais s'il fait le beau c'est de loin, être irrésistible l'amuse ; son débit verbal emballé, ses pitreries plus ou moins voulues laissent sous-entendre, sinon un goût pour les enfantillages, au moins la certaine distance qu'il pose entre lui et son jeu. Pas étonnant qu'il joue de la réflexivité, n'hésitant pas à pratiquer l'autoréférence, comme dans *La Dame du vendredi* où, menacé, il rétorque : « le dernier qui m'a dit ça s'appelait Archibald Leach, et il s'est tranché la gorge une semaine plus tard ! ».



Les Enchaînés - Coll. Cahiers du cinéma.



La Main au collet - Coll. Cahiers du cinéma.



Soupçons - RKO/Coll. Cahiers du cinéma.

### Entre ciel et terre

Cette permanence dans l'ambiguïté et cette distance quant à soi déterminent le jeu du comédien, le degré d'autoparodie, l'amplitude et la vitesse de ses gestes, et aussi la constance de ses trucs. Pas étonnant qu'il n'ait pas d'âge : ses rictus, ses regards de haut en bas lancés avec la tête ramassée en arrière, n'ont jamais changé. Cary Grant a inventé une manière d'être qui emprunte au cinéma burlesque son déséquilibre entre puissances du haut et puissances du bas. Du comique visuel, Grant a hérité un talent d'acrobate (le voilà trapéziste pour retenir d'une main son amour ballottant dans le vide : Katharine Hepburn dans *L'Impossible Monsieur Bébé*, Eva Marie Saint dans *La Mort aux trousses*), et de Buster Keaton, il a conservé une idée du mouvement comme vecteur continu qui traverse le corps : quand Grant glisse sur une olive (*L'Impossible Monsieur Bébé*) ou se jette à terre pour échapper à l'avion de *La Mort aux trousses*, alors ses jambes semblent excéder le mouvement du corps, et vouloir passer par-dessus lui. Il est soumis à la gravitation et on peut l'apercevoir, dans *La Dame du vendredi*, marchant penché, les mains dans le dos – deux secondes de Groucho Marx. Mais l'attitude grantienne devant la vie a aussi à voir avec le dandysme, une façon de planer au-dessus des contingences, un maintien régalien. Par terre ou dans les cieux, Cary Grant est habité par cette autre ambivalence, qui s'étire depuis la passivité la plus ahurie (le héros de *L'Impossible Monsieur Bébé*) jusqu'à l'absolue maîtrise et les desseins secrets (celui de *La Dame du vendredi*).

### Devenir hitchcockien

Grant a tourné quatre films avec Hitchcock mais il est devenu hitchcockien en deux temps : 1. *Soupçons* (1941). Grant épouse une fille riche quand lui n'a pas un sou. Il a beau jouer les copains (il surnomme sa femme « *monkey face* »), il est menteur, voleur, peut-être assassin. Ou pas. Sur son visage rond se lit autant l'inconséquence de son personnage que ses possibles vellétés meurtrières. À chaque scène il semble de plus en plus lourd, ses apparitions sont plus reptiliennes, il se glisse dans les chambres, se fait filmer de dos. 2. *La Mort aux trousses*.

Espion malgré lui, son corps est sec, et une seule fois il est pris pour celui qu'il est réellement : dans la chambre d'hôpital, face aux deux « Stop ! » de la patiente alitée, le premier comme sommation, le second comme invitation au sexe car, ayant chaussé ses lunettes, elle a reconnu Cary Grant et l'a extrait de la fiction. Hitchcock a fait passer Grant par la case du soupçon, et l'a dépouillé de son aura altière, de ses artifices et aussi d'une part de sa spontanéité. Il a creusé la distance et calculé parcimonieusement l'autoparodie. Dans les deux films intermédiaires, *Les Enchaînés* et *La Main au collet*, Grant a équilibré ses forces : ni en retrait, ni autoparodiée, sa touche glamour est plus profonde, en raison du sérieux de ses activités (espion professionnel ou fameux cambrioleur à la retraite). Cary Grant est ainsi mûr pour *La Mort aux trousses*, où il offre une somme de son savoir : ses intonations indignées sont piquantes sous l'étonnement ; le jeu de séduction avec Eve est une danse que l'acteur s' imagine conduire avant de réaliser qu'il n'était qu'un pantin ; malmené dans la scène de l'avion, il retrouve une flamboyance burlesque dans ses courses et ses chutes (son affolement devant le camion : téméraire et un rien ridicule), etc. À son propos, Raymond Bellour évoquera très justement « un aller-retour provocant entre la gratuité du jeu et la gravité de l'enjeu<sup>1</sup> ». Ce qui unit *Soupçons* et *La Mort aux trousses* ? Une scène de voiture au bord d'une falaise. Et aussi cette idée, plus étrange, que Cary Grant n'est pas celui que l'on croit. Hitchcock aurait dit de lui qu'il fut le seul acteur qu'il ait vraiment aimé. Cary Grant s'est éteint en 1986.

1) Raymond Bellour, *L'Analyse du film*, Calmann-Lévy, 1979, p.132.

## O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 2

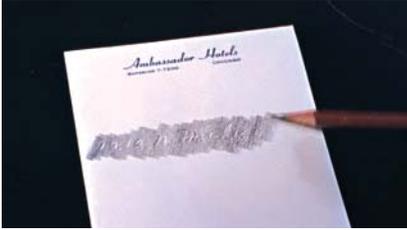
### Questions de genre

À quel genre peut appartenir un film vendu par sa bande-annonce (cf. bonus du DVD) comme « la plus grande histoire forgée par le maître du suspense », mais aussi comme « un jeu de chat mortel » où « c'est Cary Grant qui est attrapé » (« *The master of suspense weaves his greatest tale / It's a deadly game of "tag" / and Cary Grant is "it"* ») ? Hitchcock utilise l'acteur emblématique de la comédie américaine dans un rôle où son personnage est en danger de mort.

On interrogera la dimension ludique du film en insistant sur deux types de séquences liées à la présence de l'acteur. Quelques-unes relèvent de la comédie pure : comique de situation du déguisement en Kaplan (séq.5) ou de la confrontation avec la mère castratrice et vénale (séq.4), burlesque de la séquence de conduite forcée (séq.3). On relèvera les principales mimiques du jeu comique de Grant.

D'autres moments seront recensés où le flegme british désamorce le potentiel dramatique de la situation. Ironie de la scène d'enlèvement : « Ne me dites pas où nous allons, étonnez-moi ! » (séq.1) ; traits d'esprit de la rencontre avec le Professeur : « J'ai un travail, une secrétaire, une mère, deux ex et plusieurs barmen dont je subviens aux besoins. » (séq.15). Sous nos yeux naît un genre que cultivera Sean Connery dans *James Bond* : la comédie d'espionnage.

# MISE EN SCÈNE



## FONCTION/dysfonction

*La Mort aux trousses* est un temple érigé par et pour la mise en scène. Aussi brillant soit-il, le scénario est avant tout l'écrin d'un système formel qui vaut pour soi. On le sent instinctivement : qui pourrait « marcher » dans une histoire aussi invraisemblable ? Si elle tient en haleine le spectateur, c'est qu'elle se déploie dans un lieu particulier qui est celui de la mise en scène. Il faut toujours tenir compte de cette ironie souveraine : l'histoire raconte quelque chose, la mise en scène autre chose, un récit adjacent. Mettre en scène, pour Hitchcock, c'est d'abord rendre compte de l'action. Il ne faut rien rater de ce qui arrive et maintenir le spectateur en éveil. Pour cela, la mise en scène fonctionne : limpidité et fluidité des travellings et panoramiques, mobilité de la caméra qui s'attache surtout au héros, suivi dans son agitation, pas quitté d'une semelle, sans pour autant épouser systématiquement son point de vue. Mais la mise en scène consiste aussi à déposer à chaque séquence, chaque plan, certains éléments qui concourent à créer, par sédimentation, un réseau de sens formant un point de vue sur le scénario – une lecture. Et pour cela, elle dysfonctionne : anomalies, décrochages, bizarreries pas toujours visibles au premier coup d'œil – quelque chose détonne et invite à regarder le film par ses obliques. C'est de cette ambivalence qu'il faut rendre compte, en décrivant les modalités par lesquelles la mise en scène oscille entre ces deux états : fonction / dysfonction, dialectique repérable dans les détails et les ensembles, et qui lui assure de n'être jamais en repos.

### L'espace dramatisé

Adjacents aux opérations de suivi de l'action, les décrochages « dysfonctionnels » permettent de donner un point de vue dramatique sur l'action. Autrement dit, d'opérer une dramatisation de l'espace. Cela passe d'abord par les mouvements de caméra. Par deux fois, un mouvement d'appareil nous montre ce qui attend le héros, en allant chercher à l'arrière-plan l'élément menaçant : à l'hôtel Plaza, la caméra se détourne de la table de Thornhill et zoome sur les hommes de main de Vandamm ; à l'ONU, juste avant le meurtre de Townsend, un mouvement similaire nous fait passer de Thornhill au tueur tapi sur le côté. Recadrages prémonitoires qui nous donnent soudain une longueur d'avance sur l'action et le héros.



Lorsque de poursuivi Thornhill devient poursuivant, l'opération est reconduite, mais les polarités sont inversées. Partant d'un gros plan ambigu et à suspense (la main sur la nuque d'Eve : à qui appartient-elle ?, menace ou caresse ?), le mouvement inscrit les personnages (cette main, c'est celle de Vandamm) dans un décor (la salle des ventes), puis se détourne pour aller chercher celui par qui l'événement va se produire (Thornhill, dans la même position que le tueur de l'ONU, sur le côté du décor, attendant son heure).

Entre l'avant et l'arrière-plan, il n'y a jamais de coupure, ils font partie du même espace, du même monde : il y a ce qui arrive et ce qui se prépare, dans le même plan. Hitchcock joue volontiers de la profondeur de champ pour accentuer cette idée d'une organisation spatiale régie par les éléments de l'action. Autre exemple, lorsque Thornhill épie la maison de Vandamm : derrière Vandamm et Eve, au fond du plan, Leonard se tient à l'écart, debout, la main dans la poche, observant le duo. Prémonition de la scène suivante, puisqu'il a compris la duplicité d'Eve. Prémonition encore : devant eux, au premier plan, se profile la statuette qui contient, nous le saurons plus tard, les microfilms. Devant, derrière : en un plan, trois éléments de l'action échelonnés dans la profondeur de champ, dispersés, mais déjà en place.

Ce découpage de l'espace peut devenir encore plus subtil et se débarrasser de la dramatisation : ainsi le mouvement de caméra qui, au début de la séquence dans les locaux de la CIA, va du journal (avec la photo du meurtre de l'ONU) jusque derrière une chaise vide, dont le dossier est en amorce au bas du plan – chaise vide qui est celle de Thornhill, ce grand absent.

### Proportions

La mise en scène joue avec insistance sur les tailles et les proportions, le grand et le petit. Dans ce coulissement permanent, une place singulière est assignée à Thornhill, toujours pris entre les extrêmes, ballotté entre le minuscule et le monumental : une vie en gros plans et en plans larges.

Hitchcock affectionne beaucoup les inserts, qui consistent à insérer le gros plan d'un détail au sein d'une scène. Par exemple celui, à première vue très mystérieux,



sur le minuscule rasoir dans la salle de bains du compartiment d'Eve. D'un point de vue narratif, l'insert ne se justifie pas, mais il insiste, étrangement : il a donc d'autres significations, il appartient à un autre réseau que celui de la narration, on le vérifiera plus tard. D'abord, il annonce une plaisanterie potache et douteuse : quand Thornhill se rase à la gare de Chicago, le voilà qui se pare un instant de la moustache d'Hitler, grâce à ce rasoir de femme (que doit-il couper, entre les mains de la fatale Eve ?). Ensuite, il trouve un écho figuratif lors de la scène sur le Mont Rushmore, quand ce sont les personnages qui sont miniaturisés, et les visages de pierre démesurément grands (après avoir été écrasé par sa mère, voilà Thornhill écrasé par les géants, pères de la Nation). Entre la taille du rasoir et celle des visages, il y a une variation analogue à celle qui unit Thornhill et son environnement, puisque le film joue à loisir sur un goût très hitchcockien pour le monumental qui réduit les personnages à l'échelle micro (le Mont Rushmore, mais aussi l'ONU, notamment le plan truqué, vertigineux, qui montre depuis le haut d'un immeuble Thornhill s'engouffrant dans un taxi). Thornhill, c'est l'homme qui rétrécit : un mini-rasoir devrait suffire à le castrer symboliquement, un petit avion à le tuer. Sauf que notre héros profite de son aventure pour grandir.

Les objets (le rasoir, la boîte d'allumettes aux initiales de Thornhill « R.O.T », tous ceux qu'élisent des inserts), les « choses » au sens le plus vague du terme, telles qu'elles sont présentées d'une manière déterminée par des modalités visuelles (échelle des plans, effets de montage, etc.), manifestent une signification parallèle, détournée, au sein d'un vaste réseau de sens souterrain et implicite. Ce détournement des valeurs usuelles prend la forme d'une saturation, tant la « chose » est remplie de signification : il lui faut rayonner et diffuser cette profusion. Dans la scène de l'avion, l'appareil décroche de la toile de fond décorative où il se tient, et tout à coup vient envahir l'écran. Cette perversion du sens est l'espace propre de la mise en scène. Elle est aussi, surtout, le royaume de l'imagination.

### Un parcours fléché

La mise en scène est structurée par des motifs figuratifs réitérés tout au long du film, qui en font un précis de géométrie. Avec ses flèches qui sont aussi des vecteurs,

le générique annonce la couleur : *La Mort aux trousses* se déplie en lignes, angles, axes – figures rectilignes dominantes, vitales, quand la sinuosité, elle, semble dangereuse ou mortelle : la route en lacets sur laquelle Thornhill conduit ivre, les arabesques de l'avion, la spirale sur le menu dans le wagon-restaurant, les plans de coupe sur le train, toujours dans un virage, tandis que l'ultime plan montre au contraire l'express dans une course rectiligne, fonçant sous un tunnel très connoté. La morphologie des plans reproduit ces géométries à toutes les échelles, depuis la plongée sur Thornhill sortant de l'ONU jusqu'aux traits blancs du train longé par le héros, en passant par l'agencement des lignes et des angles de la maison de Vandamm. Dans la première partie du film, Thornhill perd son temps et risque sa vie en s'obstinant à tourner en rond, à repasser par les mêmes lieux : l'hôtel, la maison de Townsend. Hitchcock insiste au contraire sur l'impératif du mouvement : les flèches sont comme une indication de la direction à suivre – en avant toute.

*La Mort aux trousses* est le film du mouvement perpétuel : tout bouge. À petite échelle, via les mouvements d'appareils qui induisent d'autres manières d'appréhender ce qui est visible ; à grande échelle, par l'intermédiaire d'un réseau de figures qui varient en permanence (la ligne, la carte). Le film est organisé comme un relevé cartographique des lieux de l'action, une carte du monde, où Eve serait le Nord pour la boussole Thornhill. Chaque scène est l'occasion d'un déploiement de cette mobilité, qui transite selon différentes modalités. Si la mise en scène arrête notre attention sur des détails dramatisés, elle est aussi en parfaite synergie avec le récit, lui-même uniquement régi par la loi du mouvement, de la course en avant, à bout de souffle.

## O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 3

### Pochette-surprise

Parmi les objets essentiels du musée imaginaire hitchcockien se trouve la pochette d'allumettes marquée du chiffre de son propriétaire. On commentera d'abord le choix des initiales présentées en noir sur fond blanc avant de relever les occurrences de l'objet. Thornhill, en parfait publicitaire, s'est fabriqué une griffe qui le met en valeur, de la même façon qu'Hitchcock, depuis *Vertigo*, a recours à des logos pour promouvoir ses films et sa série TV.

La présence centrale d'une lettre intermédiaire sera analysée : « O » peut signifier l'initiale d'un second prénom, mais aussi, comme Roger le suggère à Eve, ne rien vouloir dire du tout, donc compter pour... zéro. L'affichage de ce néant central est emblématique du statut du personnage, héros en creux amené à se remplir. L'autodépréciation est ainsi de mise en début de film, d'autant que les trois initiales forment très lisiblement le mot « rot » qui, en anglais, signifie « pourriture ». il est important de constater que les allumettes accompagneront toujours Thornhill, puisqu'elles ressortiront de sa poche en fin de parcours, complètement détournées de leur usage premier. Si le logo permet alors à Eve d'identifier la pochette, donc la présence de Roger dans la villa de Vandamm, l'objet a perdu sa valeur auto-promotionnelle pour signifier un véritable échange : devenu support de la mise en garde adressée à Eve, il sauvera la vie de l'héroïne.

## L'OISEAU

1'03"35 – 1'13"02

À la gare de Chicago, Eve a prétendument téléphoné à Kaplan qui a fixé un rendez-vous à Thornhill à la campagne. C'est un piège : Thornhill est déposé par un bus au milieu de nulle part (1), et un petit avion tente de l'assassiner. La scène est placée exactement au milieu du film, c'est le sommet de *La Mort aux trousses*, un morceau de bravoure qui déroge complètement aux normes hollywoodiennes : près de dix minutes, quasiment aucun dialogue, presque pas de musique. Une pure scène d'action, très découpée (134 plans, soit une moyenne d'environ 4,25 secondes par plan). D'un point de vue narratif, elle est biaisée : elle joue sur un suspense de l'attente, mais le personnage et le spectateur n'attendent pas la même chose. Thornhill attend Kaplan, les mains dans les poches. Nous savons quant à nous qu'il ne viendra pas, et qu'Eve est une traîtresse. Ce que nous attendons, c'est une mise à mort. Le fondu enchaîné qui envoie la scène et dissout le visage d'Eve dans le paysage – une sorte de plan 0 de la séquence – nous l'indique avec insistance. Ce morceau de nulle part marqué d'une croix qui vue du ciel, ou d'un avion, figure une cible, est l'empire d'Eve et donc de la mort (1). Le suspense, pour nous, porte seulement sur le « comment » du crime : comment tuer un homme dans un lieu désert, en plein jour ?<sup>1</sup>

1.

Le premier temps de la séquence consiste en un quadrillage de l'espace, qui nous montre avec insistance qu'il n'y a rien ici, à perte de vue (et qu'un meurtre dans ces conditions représente une énigme et un défi). Une fois Thornhill sur le bord de la route, une série de 33 plans s'enclenche (de 3 à 35), où alternent deux types de cadrages : 16 plans d'une valeur identique sur Thornhill à côté du poteau de l'arrêt de bus (tous les plans à numéro pair entre 4 et 34) ; 16 plans correspondant à sa vision subjective (tous les plans à numéro impair entre 3 et 35, à l'exception du plan 33). Cette série est perturbée par le plan 33 qui décroche par rapport au système en présentant un point de vue nouveau, un plan plus large, pris depuis l'autre côté de la route. Ce changement d'axe annonce quelque chose : le camion passe devant Thornhill et dégage un nuage de poussière qui lui brouille la vue (en plus de lui offrir furtivement une houppette du plus bel effet comique). C'est un nuage magique. Retour à la vision subjective : une fois le nuage dissipé, se produit une apparition. Non celle de Kaplan, bien sûr, mais celle d'un homme que l'on pourrait prendre pour un tueur à gages (43, 47). Le montage fait alterner une nouvelle fois le point de vue subjectif (9 plans, numérotés impairs, de 37 à 55, à l'exception

du 49) avec des plans sur Thornhill, selon un axe nouveau et avec un mouvement de caméra qui le suit traversant la route (10 plans, numérotés impairs, de 36 à 54). Encore une fois, un plan s'extrait du système : le plan 49 présente les deux hommes face à face, dans la posture archétypale d'un duel de western. Et pourtant, il n'arrive toujours rien.

Jusqu'à présent, la mise en scène s'est employée à insister sur le rien, sur l'inaction. Les séries d'alternances sont pourtant perturbées par de soudains changements d'axe (33 et 49). Cette perturbation s'est déjà produite à un autre niveau, sous une forme différente, nous l'avons vue sans la remarquer : dans un des plans de la première série (3 à 35), le plan 9, apparemment anodin, montre un petit avion au fond de l'image, laissant une traînée blanche dans son sillage – c'est une blessure dans le paysage. Il faut citer ici Pascal Bonitzer<sup>2</sup>, pour qui le suspense hitchcockien repose sur l'idée d'un paysage banal perverti par un détail contre-nature : ici l'avion qui sulfate des cultures, lesquelles, on l'apprendra, n'existent pas. Cet avion fait tache. Une tache qui, plus tard, de point de détail deviendra motif omniprésent, envahissant.

Au plan 60, l'homme, un simple quidam qui attend le bus, déclare, avant de disparaître : « C'est drôle, cet avion sulfate des récoltes alors qu'il n'y a pas de récoltes. » La logique du paysage perverti, rencontre le système perturbé des plans. L'attente n'aura servi qu'à ça : détraquer un beau système inutile (nous parlons bien d'une séquence volontiers gratuite). C'est que la mise en scène a un coup d'avance (sur nous et sur Thornhill). Maintenant, le plan initial sur l'avion (9) est repris deux fois, puis une troisième (65). L'avion cesse de répandre sa traînée blanche ; délaissant sa fonction perverse (feindre un usage qui n'a pas lieu d'être), il apparaît en pleine lumière comme une arme et attaque Thornhill à la manière d'un monstre aveugle et sans visage – jamais Hitchcock ne donne à voir le point de vue du pilote, ni ne révèle son identité (Steven Spielberg reprendra ce principe dans *Duel*, en 1971). 2.

L'attaque commence exactement au milieu de la séquence. Le premier enjeu est de rompre définitivement la logique d'alternance en cassant la distance établie entre sujet et objet. Au plan 73, après l'alternance habituelle entre le sujet voyant (les plans 66, 68, 70, 72 sur Thornhill) et l'objet vu (les plans subjectifs 65, 67, 69, 71), l'objet, l'avion, pénètre violemment dans l'espace du sujet et, littéralement, l'écrase. Il condamne en quelque sorte ce voyant qui, ayant tout sous les yeux, n'avait rien vu (reprise de l'aveuglement prémonitoire du plan 34). Il a fallu tout ce temps pour que Thornhill réalise ce que ce qui doit

être éliminé, dans cette scène, n'est pas l'anomalie (l'avion incongru), mais lui-même, puisque, pour reprendre Bonitzer, « c'est lui qui fait tache ». Coquille vide (Roger O. Thornhill, avec un « O » pour « rien »), Thornhill, peine à se remplir, et à déchiffrer un monde qui pourtant ne cesse de lui envoyer des signes.

La suite de la séquence continue d'opposer un montage alterné (qui reprend immédiatement après le plan 73) et ce qui le perturbe, c'est-à-dire, cette fois, des plans où l'avion s'introduit dans le cadre de Thornhill (82, 90). Le travelling arrière sur Thornhill poursuivi par l'oiseau de fer (90) implique violemment le spectateur, à qui échoit soudain le point de vue. Effet garanti : on voudrait tendre la main à ce pauvre Thornhill dont les courses effrénées (90, 95, 96) le montrent en athlète de l'ignorance, lui qui regarde partout et ne voit rien. Après le vain détour par le champ de maïs, Thornhill retourne s'exposer au grand jour à la menace de l'avion, et tente d'arrêter un camion. C'est le dernier moment fort de la scène. Retour au principe de l'alternance, avec un champ-contrechamp entre Thornhill (110, 112, 114, 116) et le camion (113, 115, 117), qui grossit et menace, comme tout à l'heure l'avion. Dans cette série, un ultime accroc, le gros plan sur le visage de Thornhill (118). S'y lit la peur de mourir, et d'être englouti par le déchaînement de forces qui rythme la scène. Mais surtout, pour la première fois, Thornhill regarde la mort en face, tandis qu'il tournait sans cesse le dos à l'avion. Que les deux menaces mécaniques s'encastrent et s'annulent (123) est une victoire pour Thornhill, consacrée par la brutale irruption de la musique.

La scène n'est donc pas si gratuite qu'il y paraît, et n'est pas le pivot du film par hasard : Thornhill a traversé une série d'épreuves décisives. Il a affronté la trahison d'Eve, les conséquences de sa conduite légère et de l'amour ferroviaire. Surtout, il a expérimenté et résolu sa problématique inscription dans le monde par le jeu sur la rupture des séries d'alternance. Jusque-là spectateur (séparé de ce qu'il regarde par un raccord), Thornhill est désormais acteur, inclus dans le système du film, pris et requis par l'action, avec qui désormais il ne fait qu'un. Il quitte la scène métamorphosé, prêt à devenir « quelqu'un », et non plus un « O ».

1) Hitchcock explique qu'il a voulu prendre le contre-pied des clichés du film noir, où les meurtres se produisent par « une nuit noire à un carrefour étroit de la ville ». cf. *Hitchcock/Truffaut*.

2) Pascal Bonitzer, « Le suspense hitchcockien », in *Le Champ aveugle*, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1982.



0



1



4



5



9



33



34



36



43



47



49



60



65



73



82



90



95



96



118



123

## O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 4

### Des hommes qui rétrécissent

La séquence de l'hôtel (séq.5) l'a prouvé : devenir Kaplan, c'est accepter de rétrécir et même risquer l'anéantissement. C'est aussi l'un des enjeux de la séquence de l'avion. La morne plaine – où il faut se perdre pour rencontrer celui qui n'existe pas – est donc le lieu mortifère qui autorise et anticipe l'écrasement. On commentera la composition du cadre et l'enchaînement de quelques plans représentatifs. 1 et 2 établissent d'emblée les justes proportions d'un personnage qui naît fourni à la séquence, d'abord observé d'un point de vue divin. Les plans fixes qui suivent suggèrent ce que pourrait être le paysage débarrassé de Roger. Les suivants, où cohabitent avion et personnage, disent l'invasion progressive du cadre par une menace aérienne qui condamne Thornhill à la partie inférieure de l'image.

Remarquable est l'entrée dans le champ de maïs où le fugitif devient un avatar de *L'Homme qui rétrécit*, film fantastique de 1957 qui, jouant des maquettes et des transparences, n'est pas sans rapport avec le film dont le titre de travail était *The Man in Lincoln's Nose* (cf. Genèse). À ceci près que la dangerosité de la pulvérisation, soulignée chez Hitchcock, est une donnée initiale du film de Jack Arnold. On remarquera ainsi le double sens du prémoniteur « Il y a des épandeurs qui deviennent riches, s'ils vivent assez longtemps. » (59) escamoté par le sous-titrage.

## O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 5

### Duplicité et prostitution

La duplicité de miss Kendall mérite analyse. Onomastique, d'abord : le *scandal* n'est jamais loin pour la bien (pré)nommée Eve, qui joue de son pouvoir de séduction. Seront ainsi relevées les flèches que lui adresse Thornhill, l'assimilant à une prostituée au professionnalisme sans faille (séq. 14) puis à une « garce perfide » qui « se sert du sexe comme d'autres d'une tapette à mouches » (séq. 15).

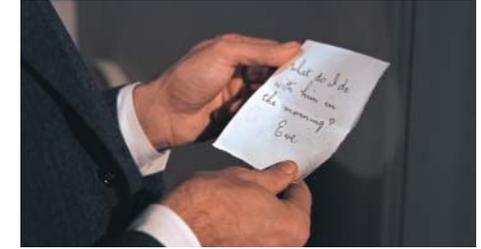
Le dévoilement de la vérité l'absout-elle pour autant des reproches de Roger ? Eve a bel et bien, à deux reprises, sacrifié son corps à sa cause, acceptant de rester la maîtresse de Vandamm puis de séduire le supposé Kaplan à la demande de son amant. Ce dévouement est une variante du comportement d'Alicia (Ingrid Bergman) dans *Les Enchaînés* qui, ayant épousé un nazi pour le confondre, aurait pu conclure comme Eve (séq. 17) : « C'était peut-être la première fois qu'on me demandait de faire quelque chose de valable. » Manière pour le scénariste Lehman de suggérer une interprétation féministe qui fait d'Eve, in fine, une victime du pouvoir et de la politique des mâles. On commentera, à l'opposé, les explications misogynes d'Hitchcock à Truffaut sur « le choix d'actrices blondes et sophistiquées » comme Grace Kelly, Tippi Hedren ou Eva Marie Saint : « Nous cherchons des femmes du monde, de vraies dames qui deviendront des putains dans la chambre à coucher. »



1



2



3

## LE PETIT PAPIER

0'56"26

Dans le compartiment d'Eve, la sérénade se poursuit. [1] Eve et Thornhill sont assis sur le lit, non pas côte à côte, mais presque face à face, curieusement éloignés par leurs jambes croisées. Ils se penchent pour s'embrasser ; les mains d'Eve, comme dans toute la scène de baiser précédente, enlacent et caressent Thornhill, plus passif. Le dialogue gazouille. Un mouvement de caméra s'enclenche au moment où un autre baiser nous fait comprendre que les amants ont fini leur conversation et vont passer à la suite. Eve se cambre et Thornhill se sert enfin de ses mains. Elle se love contre lui, dont le visage est caché par le sien. Le travelling se termine quand Eve ouvre les yeux après les avoir fermés de plaisir. On est passé en gros plan et la musique a soudain changé de ton, elle semble se réveiller. Le regard d'Eve se détourne, part dans la direction opposée, plonge dans le vague. Elle quitte le plan, elle quitte le compartiment, elle pense à autre chose : elle regarde déjà le plan suivant, et celui d'après. Elle est déjà dans le couloir, déjà dans un autre compartiment. [2] Dans le couloir, un employé du train s'avance vers l'avant-plan, le long d'un couloir à la perspective prononcée. Il porte un papier (c'est ce petit carré blanc qu'Eve fixait, de façon magique, comme si son regard l'accompagnait le long de son petit chemin) et s'arrête devant une porte, qui s'ouvre, d'où sort une main, qui reçoit le papier. [3] Les mains dépliant le papier, c'est un message d'Eve : « Qu'est-ce que je fais de lui au matin ? ». On apprendra au plan suivant que ces mains sont celles de Leonard, le bras droit de Vandamm : Thornhill est piégé.

L'enchaînement de ces trois plans raconte la transmission d'un message. Il reproduit sommairement le schéma de Jakobson, ce modèle décrivant les fonctions du langage : [1] : le destinataire ; [2] : le message ; [3] : le destinataire. Plus profondément, destinataire et destinataire sont identiques : dans [1] et [3], en effet, le foyer intense du plan est une partie du corps en tant qu'elle est tendue, dirigée vers quelque chose : les yeux d'Eve vers le vague (qui désigne par anticipation le message), les mains de Leonard vers le petit papier (la matérialisation du message). La duplicité d'Eve est ainsi signalée non seulement par des

effets dramatiques (travelling, musique) et par le dialogue fonctionnel (« un message de la dame du 3901 ») mais aussi par ce lien entre les yeux sans main d'Eve et les mains sans visage de Leonard. Entre [1] et [3], un piège s'est refermé sur Thornhill. Passer par [2] n'est pas uniquement fonctionnel mais dramatique : le mystère (pourquoi suit-on soudain l'employé du train ?), la perspective du couloir et le mouvement de l'employé vers l'avant-plan créent un effet de précipitation – Hitchcock soigne son coup de théâtre.

S'attarder ainsi sur les mains de Leonard induit bien sûr un effet de suspense (à qui sont-elles ?), mais aussi explique après coup le regard étrange d'Eve, dont les yeux voyagent dans le couloir ([2]) et atterrissent entre les mains de ses maîtres ([3]), comme s'ils y déposaient directement le message. Au plan suivant, le petit rictus de Vandamm dira plus clairement son rapport avec Eve : elle est sa chose, sa créature. Et même davantage, et on mesure combien la situation est choquante : en couchant sur commande avec Thornhill (qui, venant de casser ses lunettes, a perdu sa lucidité), la belle blonde a non seulement révélé sa duplicité de tentatrice, mais aussi elle s'est, en un mot, prostituée. La question posée (« Qu'est-ce que je fais de lui au matin ? ») est, bien plus qu'une requête, une information prémonitoire : nous voici au courant de ce qu'Eve va faire avec Thornhill cette nuit. C'est écrit sur ce petit papier où traîne encore, parmi les lignes et parmi l'encre, l'image de ses beaux yeux bleus.

## LE BAISER

La formule est célèbre : Hitchcock entendait filmer chaque baiser comme un meurtre, et chaque meurtre comme un baiser. Est-ce la fortune de cet adage qui nous fait ressentir qu'en effet, à chaque seconde d'une étreinte, les amoureux semblent vouloir s'étrangler ? Dans les scènes de baisers chez Hitchcock, ce qui frappe en premier lieu, c'est la lenteur. Si cela ajoute à la sensualité, à la sensation que le temps est suspendu quand les lèvres se collent, le trouble naît de ces gestes ralentis et presque suspects. Le baiser entre Cary Grant et Ingrid Bergman dans *Les Enchaînés* (fameux par ses astuces pour déjouer la censure) est ainsi un interminable ballet où les amants, en apesanteur, se dégustent et s'offrent d'onctueuses caresses tout en traversant le décor. Le spectateur est tenu dans un malaise de délices tandis que le baiser se prolonge et semble ne jamais avoir de fin, car il connaît la nature de leurs rapports (Grant est un espion qui a pour mission de séduire Bergman). Il arrive parfois que l'un des amants se jette sur l'autre, mais sans vitesse. Dans *Fenêtre sur cour*, une ombre menaçante s'allonge sur le visage de James Stewart : c'est l'ombre du visage de Grace Kelly, qui s'en approche doucement en vue subjective (alors que Stewart est endormi) et vient se coller à lui tout en envahissant l'écran. Il arrive aussi que l'un tombe sur l'autre, plus vite, dans un mouvement de folie qui est une chute, et la préfiguration d'une autre : ainsi quand James Stewart, dans *Vertigo*, découvre Judy maquillée en Madeleine, la femme qu'il aime et dont il ne put empêcher la mort, il s'écroule sur elle autant qu'il l'embrasse, autant qu'il étreint un fantôme le temps d'un baiser morbide.

### Intertitre

La longue et lascive scène dans le train de *La Mort aux trousses* reprend les motifs de celle des *Enchaînés* : la durée, les baisers entrecoupés de dialogues, la duperie d'un des amants. Plusieurs éléments injectent une étrangeté, peut-être un doute, dans cette étreinte. Les mains d'abord, qui s'activent dans le dos de chacun (les doigts d'Eve caressant l'oreille de Thornhill comme ceux de Bergman sur le lobe de Grant) : les mains, c'est ce que chacun aperçoit par-delà le corps



de l'autre, ce qui passe de l'autre côté et qui enserre comme un filet. On ignore ce que l'autre fabrique dans notre dos avec ses mains, vertige de l'amour ou tentation criminelle. Ici, la paroi du compartiment obstrue la manœuvre des mains de Thornhill – indication d'un déséquilibre : à la position légèrement dominante de Thornhill qui plaque doucement Eve contre le mur, répond la danse veloutée des doigts d'Eve, libres de leurs mouvements, ne butant sur rien. Pourtant les positions s'échangent quand, curieusement, Eve et Thornhill tournent sur eux-mêmes en s'appuyant contre le mur. Exactement comme le roulement d'amants sur une plage, cette fois à la verticale. Mais après cet intermède tous deux retrouvent leur position initiale. Et tout au long de la scène Hitchcock joue de la différence de taille entre Eve et Thornhill. Cary Grant est plus grand qu'Eva Marie Saint et non seulement il penche la tête pour atteindre ses lèvres, mais encore il semble qu'il plie les genoux pour mieux plonger dans son cou, s'enfouir et se laisser aller. Un plan, vu du dos de Thornhill, fait disparaître les deux visages, comme si Thornhill se diluait dans Eve, dans cette créature fantasmagique (une belle inconnue dans un train).

Toute la scène ne dit qu'une chose : c'est un baiser entre une femme et un pantin. L'arrivée du contrôleur interrompt le baiser, qui reprendra peu après. Durant la pause, Thornhill examine dans la salle de bains des instruments de toilette. Hitchcock place un insert insistant sur un rasoir miniature (une arme de crime en puissance), dont Thornhill s'amuse, parce qu'il ignore alors que la femme qui l'embrasse l'enverra à la mort quelques heures plus tard. Les baisers chez Hitchcock sont filmés comme des crimes : quand ils s'arrêtent enfin, le spectateur est presque soulagé qu'il n'y ait pas eu de victime.

## O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 6

### Badinage avec la mort

Si la tonalité de la scène du baiser est celle du badinage amoureux, on constatera que la thématique du meurtre est bien présente, étonnamment introduite par Eve qui simule la méfiance à l'égard d'un Thornhill qu'elle s'apprête à trahir. Assassiner et faire l'amour sont ici synonymes. Le train, ouvertement préféré à l'avion (« mieux que l'avion », l.13, annonce le plan final du tunnel), en constitue le lieu et le symbole idéaux. Sans doute parce que son instabilité (l.20) semble gagner les personnages et justifie le ballet qui échange leurs positions.

*Eve : This is ridiculous. You know that, don't you ?*

*Roger : Yes.*

*E : I mean, we've hardly met.*

*R : That's right.*

*E : How do I know you aren't a murderer ?*

*R : You don't.*

*E : Maybe you're planning to murder me, right here, tonight.*

*R : Shall I ?*

*E : Please do !*

*R : Beats flying, doesn't it ?*

*E : We should stop.*

*R : Immediately.*

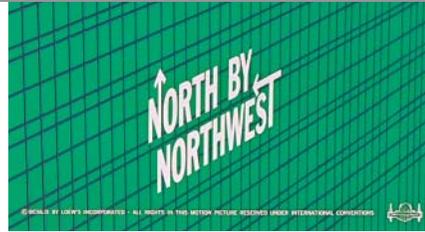
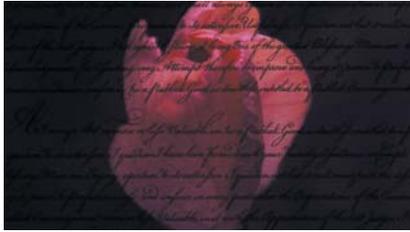
*E : I ought to know more about you.*

*R : What more could you know ?*

*E : You're an advertising man, that's all I know.*

*R : That's right. The train's a little unsteady.*

*E : Who isn't ?*



## SAUL BASS, TRAIT POUR TRAIT

Quelques-uns des films les plus célèbres d'Hitchcock ont la particularité d'avoir commencé (et presque tout dit) avant même d'avoir commencé : les génériques d'ouverture de *Vertigo* et *La Mort aux trousses* valent ainsi comme programme alors que les personnages ne sont pas encore apparus à l'image. Ces génériques sont dus au graphiste et cinéaste américain Saul Bass (1920-1996), également concepteur d'affiches mythiques, qui a travaillé sur une cinquantaine de films. Des génériques qui sont à leur manière de petites œuvres indépendantes du film, autant qu'elles en anticipent le principe et en livre un commentaire abstrait et profond.

Bass s'appuie toujours sur un élément unique qu'il agence et décline selon une rythmique particulière : des segments et des lignes (*Psychose*, *La Mort aux trousses*, *L'Homme au bras d'or* d'Otto Preminger), des spirales (*Vertigo*), les parties d'un cadavre stylisé (*Autopsie d'un meurtre* de Preminger), une rose (*Le Temps de l'innocence* de Martin Scorsese), des détails de statues antiques (*Spartacus* de Stanley Kubrick), des taches de couleurs (*Bonjour Tristesse* de Preminger, *Sept ans de réflexion* de Billy Wilder), etc. La typographie des titres s'y montre souvent brisée (*Psychose*) ou heurtée (le mur de graffiti au générique de fin de *West Side Story* de Robert Wise). Nourri d'esthétique moderniste, influencé par le Bauhaus ou le constructivisme russe, Bass joue beaucoup sur les motifs urbains, aimant à dévoiler la ville sous les titres, à la manière d'un rideau qu'on lève (*Psychose*, *La Mort aux trousses*, l'ouverture de *West Side Story*).

### Une intuition du film

À l'origine, Hitchcock avait prévu d'ouvrir *La Mort aux trousses* dans les bureaux de Thornhill, les titres seraient apparus sur des projets d'affiches et de couvertures de magazines. Faute de budget, le cinéaste laissa Saul Bass concevoir un générique plus graphique et abstrait.

Le résultat est une pièce à la fois sophistiquée et très minimale – un quadrillage, de discrets motifs figuratifs (le rectangle blanc qui se déplace comme un curseur, les flèches), une typographie étirée qui, sur la surface plane et les lignes obliques, crée un effet de relief. La mécanique invisible qui fait valser les noms et les titres, autrement dit les identités et les fonctions, évoque par son rythme la réversibilité

de tout, que souligne aussi la partition de Bernard Herrmann : impétueuse, elle redouble l'effet de vitesse de la succession des cartons, qui apparaissent et disparaissent en un coup de vent.

Les flèches disposées sur le titre « *North by Northwest* », avec leurs directions contradictoires (l'une vers le haut, l'autre vers la gauche, rappelant l'impossibilité d'un tel trajet), annoncent le caractère mouvementé du voyage et préviennent que le quadrillage de l'action, à coups de vecteurs et de segments, équivaldra à cartographier un territoire (et une nation). Enfin, la disparition du fond vert, qui révèle la façade d'un immeuble où se reflète le tumulte de la ville et où les cartons semblent se déplacer comme des ascenseurs, lance le thème de l'architecture et le motif de la ligne.

Commence un second temps en prises de vue réelles, ponctué à ses extrémités par un plan repris deux fois, comme si on tournait en rond. Sur les images de foule se continue la valse des titres, jusqu'au dernier, « *directed by Alfred Hitchcock* » : fuyant de gauche à droite, celui-ci est comme pourchassé par le cinéaste, en vain puisqu'il s'arrête à la porte du bus, qui se referme devant son nez. Petite note d'humour, propre aux caméos d'Hitchcock (ses brèves apparitions dans chacun de ses films), qui semble dire que le film échappe à son créateur, mais qui signale surtout qu'il est lancé, que rien ne pourra l'arrêter, à la manière d'un cheval emballé.

Ainsi le générique propose une matrice du film à venir, un résumé abstrait où l'aventure de Thornhill serait condensée dans un agrégat de lignes et de perspectives. Il est en quelque sorte une intuition du film, et c'est là le génie de Saul Bass, qui a su rompre avec les principes éculés des génériques hollywoodiens (un défilé de noms, une liste de fonctions).

PHOTOS : À gauche, de haut en bas, génériques de Saul Bass : *Le Temps de l'innocence* - Columbia ; *West Side Story* - MGM ; *Sept ans de réflexion* - Fox ; *Vertigo* - Universal ; *L'Homme au bras d'or* - Warner.

## DEVENIR ESPION

*La Mort aux trousses* a inventé le film d'action moderne, définissant ses canons, formulant un art du spectacle appelé à régner sur Hollywood et immédiatement investi dans la franchise James Bond (*James Bond contre Dr No*, en 1962, puis *Bons baisers de Russie* en 1963) : course-poursuite, humour désinvolte, glamour, méchants remarquables, scènes de bravoure...

Un cinéaste plus que les autres se réclame de la filiation hitchcockienne : Brian De Palma. *Obsession* (1976) et *Body Double* (1984) varient ainsi explicitement sur *Vertigo* et *Fenêtre sur cour*. En 1996, De Palma adapte la série télé *Mission : impossible* et compose un film d'action maniériste et sophistiqué. Ce n'est pas à proprement parler une variation sur *La Mort aux trousses*, encore que De Palma y adresse un insistant clin d'œil en citant la scène du meurtre de Townsend à l'ONU lorsque le héros, Ethan Hunt (Tom Cruise), est aperçu un poignard ensanglanté à la main près de son amie qu'il n'a pourtant pas tuée.

Les ingrédients du film de De Palma, des espions high-tech et ultraspecialisés envoyés en mission, n'ont a priori rien à voir avec le film d'Hitchcock qui plonge un quidam dans une aventure qui le dépasse. Pourtant, il y a entre Roger Thornhill et Ethan Hunt une communauté de destin : tous deux ont pour tâche de combler un déficit d'existence. Le premier lutte pour prouver qu'il existe, l'autre vit dans l'ombre de ses alias. En outre l'un et l'autre sont écrasés par des figures d'autorité (Hunt par son père spirituel, Jim Phelps ; Thornhill par tout le monde, de sa mère au Professeur en passant par la castratrice Eve et les pères de la Nation au Mont Rushmore).

De Palma élit classiquement pour héros un binôme masculin/féminin archétypal : un homme charmeur à la répartie agile, une créature féminine versatile, séductrice et dangereuse, qui d'une main caresse et de l'autre envoie à la mort. Les deux films partagent également le goût pour le récit en mouvement. *Mission : impossible* vagabonde d'un pays à l'autre, et la narration est découpée selon cet axe d'espace-temps : des



*Bons baisers de Russie* (Terence Young, 1963) - Coll. Cahiers du cinéma.



*Mission : impossible* - Paramount/Coll. Cahiers du cinéma.



*Mission : impossible* - Paramount/Coll. Cahiers du cinéma.

blocs de récit qui recourent exactement la distribution géographique s'accroissent selon un rythme régulier. Reproduit à l'échelle de la mappemonde et autant que le permet la célérité des moyens de transport modernes, un programme commun consiste à cartographier les lieux de l'action. À cela s'ajoute une appétence pour l'architecture, que la mise en scène serre au plus près afin d'en révéler tout le potentiel dramatique : la quête du lieu s'accommode du monumental et de tout ce qui est immédiatement reconnaissable (ici l'Eurostar, fraîchement inauguré), jouant sur ce paradoxe voulant que plus l'identification est rapide, plus grande est la surprise et la jouissance de la connivence. Enfin, De Palma a retenu du cinéma d'Hitchcock qu'une grande scène peut se prévaloir d'une gratuité quand elle est soutenue par le style. La scène la plus marquante représente peu en termes de péripiétie, et aurait pu être bouclée en trois minutes. Mais De Palma en fait un morceau de bravoure en suspension, l'équivalent de la scène de l'attaque de l'avion dans *La Mort aux trousses*. Ethan Hunt, pour



*Mission : impossible* - Paramount/Coll. Cahiers du cinéma.

déjouer le complot qui le vise, pénètre les locaux surprotégés de la CIA pour y dérober des documents. La scène est très longue, silencieuse, justifie sa durée par le style et non par les nécessités narratives : on reconnaît là les intentions maniéristes de De Palma, soucieux d'efficacité, mais entièrement requis par l'exercice de la mise en scène. Hunt s'introduit dans une chambre forte ruisselant de lumière et se trouve suspendu à une corde tel un pantin au milieu de nulle part, expérimentant les possibilités de son corps mis à rude épreuve tout au long du film. C'est encore cette idée du remplissage d'un corps par une fonction (être espion, ou le devenir malgré soi comme Thornhill, c'est d'abord faire un usage nouveau de son corps). Ethan Hunt n'a pas renié Thornhill, mais d'un film à l'autre, les temps ont changé – il n'est plus un homme comme les autres, quarante ans plus tard il a appris son métier d'espion.

## AMERICAN HITCH STORY

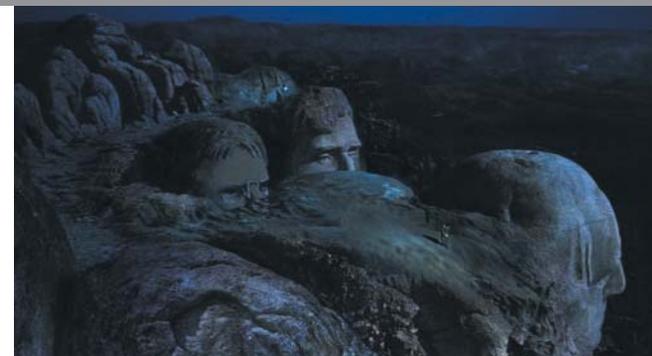
Il n'est pas illégitime d'analyser *La Mort aux troussees* hors de tout contexte politique ou idéologique. Le scénario ne cite aucune nationalité et ne revendique aucun engagement pour jouer en apparence la seule carte du divertissement : les Etats-Unis ne sont ainsi jamais mentionnés dans les dialogues et les espions ne sont à la solde d'aucune nation.

Force est pourtant de constater que le film, quintessence de la seconde période de l'Anglais Hitchcock, ne cesse d'interroger son « américanité ». Il sera facile, dans un premier temps, de reconstituer sur une carte le trajet Est-Ouest de Thornhill et de faire remarquer que le titre original constitue une fausse piste. On relèvera ensuite les plus célèbres lieux présents à l'écran pour constater leur valeur emblématique. Trois sites pourront donner lieu à des travaux de recherches :

- le siège de l'Organisation des Nations Unies à New York. Il s'agira de se demander ce que représente l'ONU en 1959 avant de revenir sur l'espoir de paix que suscite sa création au lendemain de la seconde Guerre Mondiale et sur le rôle ainsi accordé de facto aux Etats-Unis.
- le Capitole, à Washington. Aperçu (séquence 7) à travers le fondu enchaîné qui suit la plongée sur l'ONU, il représente, via le Congrès, le législatif américain. On s'aperçoit que le bâtiment n'est d'abord visible que dans le reflet d'une plaque de l'immeuble qui lui fait face, celui de l'« United States Central Intelligence Agency », la fameuse CIA (agence de renseignements dont il conviendra également de préciser les attributions), puis à travers la fenêtre de celle-ci.

- le Mont Rushmore, près de Rapid City, dans le Dakota du Sud. Le site a été rendu célèbre par les visages géants, sculptés dans la roche entre 1927 et 1941, de quatre présidents américains prestigieux.

Que faut-il conclure du recensement de ces hauts lieux célébrant la puissance américaine ? Le film ne proposerait-il qu'un itinéraire touristique vantant, en couleurs, la photogénie de ces sites ? Une lecture quelque peu subversive, ou au moins malicieuse, est de toute évidence



possible. On notera que le lieu garant de la paix, représentatif du nouvel ordre mondial, est le théâtre d'un crime sanglant, commis d'autant plus impunément que le véritable coupable s'échappe sans dommage. Le Capitole est quant à lui un symbole inopérant, vu à travers le prisme de l'agence de contre-espionnage qui constitue un pouvoir occulte et se situe au-delà des lois. Il est même possible d'interpréter en ce sens le plan où le bâtiment est aperçu à travers une fenêtre : la chaise vide du premier plan n'est-elle pas celle que devrait occuper un responsable politique ? Le Mont Rushmore, enfin, présente des personnages nains, écrasés par la référence aux présidents, parmi lesquels deux « pères de la Nation ». Le lieu sera aussi associé à une tentative d'assassinat, puis à la mort violente de Léonard. Ainsi, dans les trois cas, les symboles se trouvent implicitement malmenés. Et le contraste est d'autant plus grand que *Cinquième colonne*, qui inaugurerait en 1942 le principe d'une poursuite en haut d'un monument américain célèbre concluait littéralement par le triomphe de la Statue de la Liberté se débarrassant d'un saboteur incapable de s'y agripper. Il importe ainsi de souligner qu'en 1959 le contexte géopolitique a changé et que le film en porte les traces. Pour preuve, deux arrêts sur image : deux « unes » de quotidiens apparaissent en insert. *The Evening Star*, daté de novembre 58, nous apprend, après le meurtre à l'ONU, que « Nixon promet que les forces de l'Ouest resteront à Berlin ». Plus tard, après l'accident de l'avion, le *Chicago Sun-Times* titre : « Un journal intime révèle comment les Russes ont embauché des fabricants de missiles allemands ». L'arrière-plan du film est donc bien cette « guerre froide » explicitement mentionnée par le Professeur lors de la séquence de la forêt de pins au pied du Mont Rushmore (séquence 17). Edifiante sera à cet égard la véhémence de Thornhill à l'égard des services secrets américains :

« Je n'aime pas vos petits jeux, Professeur !

- La guerre, c'est l'enfer, M. Thornhill, même quand elle est froide.

- Si vous et vos copains ne pouvez pas liquider les gens comme Vandamm sans demander à des filles comme elle de coucher avec eux (...), vous devriez apprendre à perdre quelques guerres froides !

- Je crains que nous n'ayons déjà commencé. »

La tonalité est bien celle du scepticisme et du défaitisme, en écho à la sortie précédente du Professeur sur la « soupe aux lettres de l'alphabet » mettant sur le même plan CIA, FBI et ONU. L'époque est confuse : les ennemis de 1959 sont moins facilement identifiables que les nazis de 1942 ; la puissance des forces prétendument progressistes repose elle-même sur un pouvoir occulte, résumé par l'omnipotence d'organisations aux sigles impersonnels. Et ce sont les héros hitchcockiens, dont la vie est broyée par des considérations qui leur échappent, qui peinent désormais à escalader les symboles nationaux.

Un dernier exercice pourra mener à repérer les drapeaux américains dans le film. Trois lieux sont ainsi remarqués. Lors du procès, un Roger ridicule se vautre aux pieds du « *Star Spangled Banner* ». Au siège de la CIA, le drapeau est presque en berne, relégué à l'arrière-plan. À la gare de Chicago, enfin, ses bandes rouges semblent constituer les barreaux d'une fenêtre. Pareil traitement annonce, dans le contexte fort différent de 1981, le *Blow Out* de Palma, beaucoup plus explicite dans son traitement des symboles nationaux. Il est vrai qu'entre-temps l'assassinat de John Kennedy en 1963 aura bouleversé l'Amérique et son cinéma.

## LE BLOCAJE SYMBOLIQUE

« Il y a dans tout grand film classique, ce pourrait être sa définition la plus exacte, et c'est la condition de ce double mouvement unitaire de symbolisation, un ou plusieurs systèmes qui assurent plus spécifiquement la circularité de la structuration symbolique, par un double effet projectif de concentration et de dilatation du système textuel par rapport à lui-même. Le paradigme des moyens de locomotion est un de ces systèmes. La systématité, singulièrement exemplaire de *North by Northwest* peut ainsi s'exprimer par le fait que la chaîne projective s'y trouve dédoublée par une rime en abyme entre le récit et le segment qui manifeste dans l'ensemble du système textuel le plus haut degré d'organisation micro-systématique. La chaîne du regard s'y greffe, de toute son insistance structurante, énonciative, identificatoire, narcissique, pour faire doublement fantasmer la forme de l'image à partir du fantasme du récit. Par son effet d'abstraction projetée et de contagion systématique, le paradigme des moyens de locomotion inscrit le symbolique dans chaque relation micro-systématique et, à partir de lui, dans chaque relation du système textuel déployé virtuellement comme une immense chaîne signifiante aux multiples entrées. Le mouvement de va-et-vient qui porte la rime généralisée du degré zéro à l'absolu du système est le battement du symbolique, ordonné de son début vers sa fin par le signifiant du désir soumis à la loi qui le règle. Il fait entendre, comme par une vibration continue, le destin de l'Œdipe et de la castration jusque dans la moindre opération textuelle, le plus petit écart de la similitude. L'Œdipe : la différence du récit, sa répétition même, assignant son destin (psychologique) à la répétition. Par un effet qui



n'est paradoxal qu'en apparence, la force qui produit le récit permet de l'arrêter ; elle ne cesse, d'un même mouvement, de l'ouvrir et de le clore, de reproduire, pour le déterminer et se déterminer, ce mouvement continu, qui hiérarchise comme à l'infini la productivité du texte filmique. On peut appeler cet effet : LE BLOCAJE SYMBOLIQUE. »

Raymond Bellour, *L'Analyse du film*, Calmann-Lévy, 1979, p. 244-245.

L'œuvre d'Hitchcock a suscité d'innombrables commentaires, parmi lesquels l'interprétation psychanalytique tient une place prépondérante. L'analyse canonique (et ardue) de *La Mort aux trousses* par Raymond Bellour, et son examen d'une prodigieuse méticulosité de la scène de l'avion, relève d'une telle approche, puisque l'auteur convoque la psychanalyse comme grille de lecture pour révéler le film. Il y a deux manières d'aborder l'étude de Bellour, et elles se recouvrent. D'une part, la psychanalyse : *La Mort aux trousses* est une variation sur l'Œdipe, qui prend la forme d'un voyage. Thornhill accomplit un trajet où il se confronte aux différentes stations du parcours œdipien (l'amour de la mère, le meurtre du père, l'angoisse de la castration, la conquête de l'objet du désir, Eve) dont les moyens de locomotion (qui matérialisent les étapes de cet itinéraire) fournissent un paradigme idéal. D'autre part, dans une perspective structuraliste, Bellour considère le film comme un système, dont il s'agit de montrer le fonctionnement. Ce système, qui n'en est un qu'à condition qu'il y ait en lui « une infinité de systèmes » (p.242), se caractérise par « une structuration symbolique » au sein de laquelle des « rimes » renvoient en miroir le destin de l'Œdipe à toutes les échelles (du micro au macro). C'est ce miroitement du sens qui « bloque » le film et en assure la systématité. Cette clôture ne signifie pas que le film



est figé, puisqu'il ne cesse de bouger, de se renvoyer à lui-même de reflet en reflet, de rime en rime – la partie contient le tout, le tout se réfléchit dans chaque partie selon la structure d'un système de va-et-vient. Vertige de l'analyse, qui interprète chaque élément et prend la mesure de la signification dont il est porteur, pour affirmer la grandeur classique du film en l'épuisant absolument, en le verrouillant aussi.



## HITCHCOCK RELOADED

Hitchcock est, de tous les cinéastes, le plus cité, pastiché, référencé. L'art contemporain s'est entiché de lui comme de nul autre, jouant avec ses films sur le thème de la reprise et de la copie (*24 hours Psycho* de Douglas Gordon, qui consiste à projeter le film au ralenti, sur 24 heures, ou *Remake* de Pierre Huyghe qui reprend plan par plan *Fenêtre sur cour*), le cinéma également, bien sûr (de Brian De Palma au remake de *Psychose* par Gus Van Sant).

Aujourd'hui, c'est sur Internet que des amateurs s'en donnent à cœur joie, profitant de ce que le cinéma d'Hitchcock se prête par excellence au pastiche. Ses scènes les plus célèbres – l'avion de *La Mort aux trousses*, la douche de *Psychose* – s'offrent à la reprise et à la variation. Sur le net, on monte, on démonte, on triture, on refabrique. Toujours avec les moyens du bord. Ainsi des remakes pauvres et dévitalisés, dans l'esprit de la pièce de Pierre Huyghe, ici du premier quart d'heure du film (1), là de la scène de l'hôtel entre Thornhill et Eve (2). Les internautes se prêtent aussi volontiers au jeu de la fausse bande-annonce, recueil par leurs soins de plans montés selon leurs envies et des critères anachroniques (3). Le fétichisme n'est pas loin (le « ouhrps » de Thornhill dans le train lui vaut une vidéo sur YouTube, (4)), non plus que la transformation en icône publicitaire (ainsi de cette séance photo avec une fille en sous-vêtements à la place de Thornhill (5)).

Mais Internet, en reprenant la mythologie hitchcockienne, permet aussi d'en partager la vigueur, à travers des témoignages amateurs, comme dans cette brève captation d'une projection du film au pied du Mont Rushmore (6). Certaines fois, les anonymes de la toile se montrent particulièrement inspirés, comme cette ré-interprétation de la scène de l'avion (7) : ce petit film vaut moins pour l'aspect « bricolage » de ce remake champêtre, que pour une réelle idée de mise en scène, qui consiste à accrocher un avion miniature dans le dos du



Ci-dessus et ci-contre : Vidéo réalisée par Mike Guermeyt en 2008 (7).



Vidéo réalisée par des étudiants de Canterbury en 2006 (2).

simili-Thornhill. Il s'agit bien d'une lecture de la scène : puisque, dans la séquence originale, l'avion est toujours « déjà là », l'astuce consiste à matérialiser cette présence de façon outrancière.

### Le détail sur la toile

Cette capacité des films d'Hitchcock à se laisser piller, pour le meilleur ou pour le pire, de ses plus grandes intuitions et dispositifs, a largement contribué à mythifier le cinéaste. Se joue pourtant ici une idée plus importante que la simple manie contemporaine, consumériste, de la reprise (autant dans l'art que dans le magma d'Internet). L'amateurisme d'Internet, sa matière pauvre, dit en creux un élément fondamental de l'attraction jamais démentie qu'exerce ce cinéma à la fois populaire et d'une complexité infinie : les films prêtent leur flanc à toute activité de montage et de démontage, de remix en tous genres, de manipulations diverses. Sans pour autant perdre de leur singularité et de leur impact. Malaxé ou détourné, pastiché à loisir, le style



Captation d'une projection de *La Mort aux trousses* sous le Mont Rushmore en 2007 (6).

Hitchcock perfore tous les usages et fait valoir en outre un de ses traits fondamentaux : c'est un cinéma du détail, le plus précis de tous, et le plus attentif, dont la matière résiste à tous passages en machine. La matière, chez Hitchcock, c'est cette insularité du détail, qui survit seul, hors de tout contexte, sorti de son milieu comme un poisson de son aquarium. Cette éternité du détail (un petit avion, la nuque d'Eve, le « ouhrps » de Thornhill, un petit rasoir...) valide une idée qui relance sans cesse le plaisir immédiat du cinéma, une belle idée à la fois ultra-moderne et archaïque : la jouissance des matériaux.

- (1) [www.youtube.com/watch?v=bDlyKlyOiTI](http://www.youtube.com/watch?v=bDlyKlyOiTI) ; [www.youtube.com/watch?v=sVialdLaoNw](http://www.youtube.com/watch?v=sVialdLaoNw)
- (2) [www.youtube.com/watch?v=9d9ng3a5\\_pg](http://www.youtube.com/watch?v=9d9ng3a5_pg)
- (3) [www.youtube.com/watch?v=ztODL92ZHqE](http://www.youtube.com/watch?v=ztODL92ZHqE)
- (4) [www.youtube.com/watch?v=ey9mYpJDwSk&NR=1](http://www.youtube.com/watch?v=ey9mYpJDwSk&NR=1)
- (5) [www.youtube.com/watch?v=hZLA5eq88Pk](http://www.youtube.com/watch?v=hZLA5eq88Pk)
- (6) [www.youtube.com/watch?v=I1L2NYMcPOQ](http://www.youtube.com/watch?v=I1L2NYMcPOQ)
- (7) [www.dailymotion.com/tag/northwest/video/x4rzw1\\_north-by-northwest-la-mort-aux-trou\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/tag/northwest/video/x4rzw1_north-by-northwest-la-mort-aux-trou_shortfilms)

# SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE & VIDÉO

## Sélection bibliographique

### Sur *La Mort aux trousses*

Ernest Lehman, *La Mort aux trousses*, Cahiers du Cinéma, 1999. Le scénario du film.

Stéphane du Mesnildot, *La Mort aux trousses*, coll. Cahiers du Cinéma, 2008, coll. « Les petits Cahiers ».

Bref ouvrage qui insiste notamment sur la nouveauté du film, premier film d'action moderne. Comporte également une analyse de la musique de Bernard Herrmann par Michel Chion.

« *La Mort aux trousses* », supplément au numéro 528 des *Cahiers du Cinéma*, octobre 1998.

À l'occasion de la ressortie en salles du film, des textes sur sa conception, sa dimension politique et la question figurative.

Luc Moullet, « La concierge et le bûcheron », et Jean Douchet, « La troisième clé d'Hitchcock », *Cahiers du cinéma* n°102, décembre 1959.

Deux critiques parues à la sortie du film.

### Analyses sur l'œuvre d'Hitchcock

Raymond Bellour, *L'Analyse du film*, Calmann-Lévy, 1979. Réédité en 1995, épuisé depuis.

Un ouvrage complexe qui, entre autres, propose une analyse profonde de *La Mort aux trousses*, où l'auteur développe la notion de « blocage symbolique » (cf. Lecture critique).

Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle*, Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1982.

Contient une analyse du « suspense hitchcockien » vu comme une perversion du cinéma des frères Lumière ; avec la scène de l'avion, l'auteur développe l'idée de la « tache », cette anomalie qui pervertit la banalité d'un paysage.

Eric Rohmer, Claude Chabrol, *Hitchcock*, Editions universitaires, 1957, Ramsay, 2006.

Le premier ouvrage au monde consacré à Hitchcock, encore considéré à l'époque comme un aimable artisan et adoubi ici comme « inventeur de formes ».

Jean Douchet, *Hitchcock*, Cahiers de l'Herne, 1967, Cahiers du Cinéma, 2003.

Une lecture revendiquée « ésotérique », à travers des analyses de *Vertigo*, *La Mort aux trousses*, *Psychose* et *Les Oiseaux*. Le chapitre sur *La Mort aux trousses* fait de la création esthétique l'enjeu du film.

Collectif, sous la direction de Dominique Païni et Guy Cogeval, *Hitchcock et l'art, coïncidences fatales*, Mazzotta, 2001.

Catalogue de l'exposition « Hitchcock et l'art » du Centre Pompidou. Riche iconographie, nombreuses analyses sur le cinéaste.

Collectif, sous la direction de Slavoj Žižek, *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, Navarin, 1988.

Hitchcock est convoqué pour illustrer certains concepts de la psychanalyse lacanienne. *La Mort aux trousses* est décrit comme un voyage initiatique œdipien où Thornhill, subissant une mère possessive, se confronte aux nombreuses figures paternelles jusqu'à établir une sexualité « normale ».

### Sur Alfred Hitchcock

Bill Krohn, *Hitchcock au travail*, Cahiers du Cinéma, 1999.

Ouvrage très documenté sur la conception des films. Bill Krohn, *Alfred Hitchcock*, Cahiers du Cinéma/Le Monde, 2008.

Livre synthétique qui retrace la carrière du cinéaste. Donald Spoto, *La Vraie vie d'Alfred Hitchcock*, Ramsay, 1989.

Vaste biographie.

François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, Ramsay, 1983, Gallimard, 2003.

Les célèbres entretiens.

Laurent Bourdon, *Dictionnaire Hitchcock*, Larousse, 2007.

### Sur Cary Grant

Luc Moullet, *Politique des acteurs*, Cahiers du Cinéma, 1993.

Pour l'auteur, certains acteurs ont développé une œuvre, au même titre que des cinéastes. Cary Grant est de ceux-là, et Moullet lui consacre une longue analyse : « Le sprint et la pose ».

## En ligne

[www.hitchcockwiki.com/hitchcock/wiki/1000\\_Frames\\_of\\_Hitchcock](http://www.hitchcockwiki.com/hitchcock/wiki/1000_Frames_of_Hitchcock)

Chaque film d'Hitchcock résumé en 1000 photographies.

[www.notcoming.com/saulbass/index2.php](http://www.notcoming.com/saulbass/index2.php)

Un aperçu en diaporama des génériques les plus célèbres conçus par Saul Bass.

[www.cndp.fr/secondaire/bacmusique/trousses/presentation.htm](http://www.cndp.fr/secondaire/bacmusique/trousses/presentation.htm)

Un site assez riche sur le film réalisé par le CNDP. On y trouvera notamment beaucoup d'éléments pédagogiques à propos de la musique de Bernard Herrmann.

## Sélection vidéo

*La Mort aux trousses*, Warner Bros.

Contient un documentaire riche et précis sur la genèse du film.

### Hitchcock autour du film

*Les 39 marches*, Elephant (épuisé).

Un homme accusé à tort d'un meurtre se retrouve poursuivi : le film « père » de *La Mort aux trousses*, moins solaire, plus inquiétant.

*Correspondant 17*, Studio Canal.

Un film d'espionnage où une scène illustre comment un paysage banal est meurtri par une anomalie : les ailes d'un moulin tournent en sens inverse de tous les autres moulins.

*Cinquième colonne*, Universal.

Grande scène de cascade sur la Statue de la Liberté, où Hitchcock fait une répétition générale avant de filmer des acrobaties sur un autre monument américain, le Mont Rushmore. Comme dans *La Mort aux trousses*, le héros tente de retenir quelqu'un suspendu dans le vide. Mais ici, il s'agit du méchant, qui finit par chuter.

*Soupçons*, Editions Montparnasse.

La première collaboration entre Hitchcock et Cary Grant, marquée par l'infléchissement du jeu de l'acteur. Interprétant un mythomane peut-être (ou peut-être pas) criminel, Grant, sans rompre avec

ses penchants comiques, incarne une sorte de menace joviale et obstinée.

*Les Enchaînés*, Aventi.

Prolongeant le travail avec Cary Grant autour de la duplicité, le film contient une célèbre scène de baiser entre Cary Grant et Ingrid Bergman, une scène très longue qui déjoue la censure et où les amants font toutes sortes de choses sans jamais quitter l'étreinte.

*La Main au collet*, Paramount.

Sur la Riviera, Cary Grant, ancien cambrioleur rangé, est accusé d'une série de hold-up. Tourisme, glamour, et une scène de voiture folle au bord d'une falaise, comme dans *Soupçons* et *La Mort aux trousses*.

## Héritage

Brian De Palma, *Mission : impossible*, Paramount. John McTiernan, *Thomas Crown*, MGM.

McTiernan, un maître virtuose du film d'action, s'est sans doute souvenu des casquettes rouges en gare de Chicago (chap.11) pour la scène du musée où les policiers vérifient, en les retournant brusquement, l'identité de dizaines d'hommes portant le même costume : autant de figurants que le héros, cambrioleur de haut vol, a utilisés pour réussir son hold-up.

Doug Liman et Paul Greengrass, *La Trilogie Jason Bourne*, Universal.

Trois films tirés de romans à succès sur les aventures d'un enfant de Kaplan, un espion amnésique qui a oublié son passé de tueur de la CIA. Comme dans *Mission : impossible*, la quête d'identité de l'espion s'accompagne d'une découverte presque enthousiaste des potentialités de son corps.

**RÉDACTEUR EN CHEF**  
Stéphane Delorme

**RÉDACTEUR DU DOSSIER**

Jean-Philippe Tessé est né en 1977, membre du comité de rédaction des *Cahiers du Cinéma*, il a rédigé les dossiers *À Bout de souffle* et *La Trahison* pour *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il est l'auteur d'un livre sur le cinéma burlesque (*Le Burlesque*, Cahiers du cinéma, coll. « Les petits Cahiers », 2007).

**RÉDACTEUR PÉDAGOGIQUE**

Thierry Méranger, agrégé de Lettres Modernes, est professeur en section cinéma-audiovisuel et formateur dans le cadre du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*.

**ICONOGRAPHIE**

Carolina Lucibello

**CONCEPTION GRAPHIQUE**

Thierry Célestine

