Le cinéma d'Alfred Hitchcock : une oeuvre du devenir-humain

Tifenn Brisset

▶ **To cite this version:**

Tifenn Brisset. Le cinéma d'Alfred Hitchcock : une oeuvre du devenir-humain. Philosophie. Université de Grenoble, 2012. Français. NNT : 2012GRENP002 . tel-00924092

HAL Id: tel-00924092
https://theses.hal.science/tel-00924092

Submitted on 6 Jan 2014

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

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

UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **Philosophie**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Tifenn BRISSET

Thèse dirigée par **Monsieur le Professeur Philippe SALTEL**
codirigée par **Monsieur le Professeur Dominique SIPIÈRE**

préparée au sein du **Laboratoire Philosophie, Langages et Cognition - PLC EA 3699**
dans **l'École Doctorale régionale de Lyon, ED 487 : Histoire, Représentation, Création**

Le cinéma d'Alfred Hitchcock : une œuvre du devenir-humain

Thèse soutenue publiquement le **23 novembre 2012**
devant le jury composé de :

Monsieur Éric DUFOUR (Président du jury)
Professeur à l'Université Pierre Mendès France, Grenoble 2
Madame Jacqueline NACACHE (Rapporteur)
Professeure à l'Université Diderot, Paris 7
Monsieur Philippe SALTEL (Directeur de thèse)
Professeur à l'Université Pierre Mendès France, Grenoble 2
Monsieur Dominique SIPIÈRE (Co-Directeur de thèse)
Professeur émérite à l'Université Paris Ouest Nanterre
Monsieur Christian VIVIANI (Rapporteur)
Professeur à l'Université de Caen-Basse Normandie

Université Joseph Fourier / Université Pierre Mendès France /
Université Stendhal / Université de Savoie / Grenoble INP

Résumé

Cette thèse vise à apporter un éclairage philosophique sur l'œuvre cinématographique d'Alfred Hitchcock. Plus spécifiquement, il est question d'envisager les phénomènes esthétiques et narratifs afin d'évaluer la pertinence de ses films en matière de morale. Pour ce faire, nous proposons un travail en quatre étapes : tout d'abord, il faut prendre le temps nécessaire pour consolider les fondements théoriques de l'exégèse. La première partie s'efforce donc de mettre en place les éléments principaux pour la connaissance de son œuvre, du contexte de production et de ses caractéristiques les plus pertinentes. Par la suite sont envisagés les apports théoriques et conceptuels des critiques dans la filiation de laquelle se situe ce travail : la politique de réhabilitation d'Hitchcock opérée par les *Cahiers du cinéma* porte ses fruits aujourd'hui encore, malgré la nécessité de dépasser leur approche spiritualiste. Ainsi, la position qui est la nôtre est leur héritière, tout en revendiquant l'utilité de perspectives alternatives comme celles de Robin Wood ou de William Drummin

Le second moment se propose d'entrer dans la diégèse hitchcockienne et d'analyser le plus justement possible les particularités du monde fictionnel créé à travers la cinquantaine de films constituant le corpus. Cette étude met en valeur l'idée d'un pessimisme latent qui se manifeste à travers une contingence ambivalente, une menace de la fatalité, une ambiguïté des fins heureuses, et une critique presque généralisée des institutions. La représentation des personnages n'est pas plus heureuse dans la mesure où l'antagonisme traditionnel méchants / bons est faussé par un manque d'héroïsme des protagonistes et une sympathie récurrente des méchants, dont la mise en scène particulièrement ambiguë favorise un rapport non conventionnel envers le public.

La troisième partie tente de dépasser cette inquiétude généralisée en montrant que les ressources personnelles des protagonistes, associées à leur rencontre parfois traumatisante avec le monde rend possible une certaine éthique des rapports humains. Le couple engagement / dévouement est au centre de ce développement, permettant de mettre en avant la possibilité d'une évolution des personnages : d'une amoralité initiale, résultat d'une hostilité généralisée et d'un égoïsme primaire, ils peuvent prétendre au statut de véritables héros, porteurs ou représentants de valeurs et de vertus liées à l'altruisme et à l'acceptation du monde.

Enfin, le dernier mouvement propose une étude de la réception, dont le but est de comprendre la position spectatorielle. Pour ce faire, nous analysons les procédés permettant le partage des expériences, afin de parvenir au concept de « vicarialité » qui semble le plus à même de décrire la forte implication et la conscience de soi qui résulte de l'esthétique hitchcockienne. Le moment final est centré sur la constitution du jugement moral du spectateur et sur la pertinence de cette œuvre dans la vie éthique du public.

Mots-clés : *Alfred Hitchcock, cinéma, philosophie du cinéma, philosophie morale, étude de la réception, perfectionnement.*

Abstract

This thesis aims at bringing a philosophical perspective on Alfred Hitchcock's cinematographic work. More specifically, we intend to consider the aesthetic and narrative phenomenons in order to value the moral relevance of his films. To do this, we suggest a four-stage work: firstly, one needs to take the time to strengthen the theoretical basis of the exegesis. The first part strives to introduce the main elements to for a proper study of his work, its context of production and its most relevant features. After this non-exhaustive glance, we'll address the conceptual and theoretical contribution of the critics in the filiation whose approach we share. The politics of Hitchcock's rehabilitation by the *Cahiers du cinéma* still bears fruits today, despite the necessity to exceed their spiritualist approach. Therefore, this thesis claims the inheritance while calling upon different critics, like Robin Wood or William Drummin.

The second moment investigates Hitchcock's diegesis in order to analyze as correctly as possible the features of this fictional universe created through the fifty or so films of the corpus. What emerges from this study is the idea of a latent pessimism that shows itself through an ambivalent contingency, a fatality threat, ambiguity of the happy endings and an almost generalized criticism of the institutions. The character's presentation is not happier inasmuch as the traditional antagonism villains / good people is corrupted by a lack of heroism from the protagonists and a recurrent sympathy from the villains, the *mise en scène* of which leads to an unconventional connection with the spectator.

The third part tries to exceed this widespread anxiety by showing that the protagonists' personal resources associated with their (sometimes traumatizing) encounters with the world leads them to make a certain ethics of human relationships possible. The pair engagement / devotion is at the centre of this development and allows us to point up the possibility of an evolution of the characters: from an initial amorality resulting from a general hostility and a primary egoism, they can pretend to become real heroes, bringing or exemplifying values and virtues linked to altruism and acceptance of the world.

The last step offers a study of the reception of the films; the aim is to understand the spectatorship's position. To do this, we analyse the processes leading to the sharing of the experiences, in order to reach the concept of “vicariality”, which seems the most suitable to describe the strong implication and the self-consciousness resulting from the hitchcockian aesthetics. The final moment is centred on the constitution of the moral judgement of the spectator and on the contribution of Hitchcock's work on the moral life of the spectators.

Key-words: Alfred Hitchcock, philosophy of movies, moral philosophy, reception, spectatorship, improvement.

Remerciements

Mes pensées vont à toutes les personnes qui m'ont permis de réaliser un rêve né il y a bien longtemps. Mon travail s'est inscrit au croisement de deux disciplines que j'affectionne particulièrement : le cinéma et la philosophie. Je tiens à exprimer ma plus sincère gratitude envers tous ceux qui ont participé de près ou de loin à ce projet, qui clôt une longue et extraordinaire période de ma vie.

Je souhaiterais d'abord remercier Philippe Saltel qui a accepté de diriger mon travail. Grâce à lui, mon entrée dans la vie de chercheur s'est faite sous les meilleurs auspices : je lui dois mon allocation de recherche du Ministère de l'enseignement supérieur et de la Recherche. Elle m'a permis d'avoir l'esprit libre et le temps nécessaire pour fortifier le socle théorique fondamental pour mes recherches. Je le remercie pour sa disponibilité et ses conseils avisés qui ont été indispensables dans les grandes étapes de mon doctorat.

Je souhaite également exprimer ma gratitude envers Dominique Sipière qui a eu la gentillesse de suivre mon travail en cours de route. Son regard de spécialiste et ses travaux sur le cinéma hitchcockien ont été utiles à de nombreuses reprises ; son enthousiasme a été un véritable bienfait dans les moments difficiles.

Un grand merci à Murray Pomerance avec qui j'ai eu la chance de travailler lors de mon séjour à Toronto. Il m'a accordé beaucoup de temps et nos échanges m'ont permis d'acquérir un regard nouveau sur les films. Je lui dois mon développement sur le dévouement et je le remercie pour ses encouragements.

Je voudrais également exprimer ma reconnaissance envers madame Nacache, monsieur Dufour et monsieur Viviani qui me font l'honneur d'évaluer mon travail et qui ont aimablement accepté de participer à la soutenance.

Je salue chaleureusement toutes les personnes qui ont pris du temps pour relire mon travail et apporté leurs conseils pour les corrections ; merci à tous ceux qui m'ont encouragée et réconfortée. Pour terminer, une pensée particulière à ma mère qui a tant fait pour moi au cours de toutes ces années.

À ma grand-mère.

Liste des abréviations

Sociétés de production

20th Century Fox : *Twentieth Century Fox Film Corporation*
BIP : *British International Pictures*
CICLAHO : Groupe de recherche sur le cinéma classique hollywoodien
CNC : Centre national du cinéma
Gainsborough : *Gainsborough Pictures*
Gaumont : *Gaumont British Picture Corporation*
MGM : *Metro-Goldwin-Mayer*
Neumann : *Neumann-Filmproduktion*
Paramount : *Paramount Pictures Corporations*
Selznick Pictures : *Selznick International Pictures*
RKO: *Radio-Keith-Orpheum Pictures*
Transatlantic : *Transatlantic Pictures*
Shamley : *Shamley Productions*
UFA : *Universum-Film AG*
Warner : *Warner Brothers Pictures Incorporated*

Éditeurs

BIF : *British Film Institute*
PUF : Presses universitaires de France
PUR : Presses universitaires de Rennes
SERCIA : Société d'études et de recherches sur le cinéma anglophone
UMI : University of Michigan

Divers

CIA : *Central Intelligence Agency*
RAF : *Royal Air Force*
MoI : *Ministry of Information*
OWI : *Office of War Information*
MIASS : Mathématiques appliquées aux sciences sociales

Sommaire

Résumé 3
Abstract 4
Remerciements 5
Liste des abréviations 7
Sommaire 9

INTRODUCTION GÉNÉRALE 13

PREMIÈRE PARTIE
HITCHCOCK ET SON CINÉMA 25
I. *Contexte et forme du cinéma hitchcockien* 28
1. Hitchcock en Grande-Bretagne 29
2. Hitchcock à Hollywood 49
3. La spécificité hitchcockienne : la question du style 64
4. Hitchcock est-il un genre par lui-même ? 75
II. *Questions d'interprétation* 87
1. La naissance d'un auteur 88
2. Qu'y a-t-il derrière le terme « Hitchcock » ? 95
3. Justification de l'approche éthique et morale 105
4. Principes méthodologiques 123

DEUXIÈME PARTIE
LE PESSIMISME PREMIER 133
I. *Caractéristiques structurelles de la diégèse hitchcockienne* 136
1. Une contingence ambivalente 137
2. Un cinéma fataliste ? 144
3. La critique de l'institution policière 153
4. L'inefficacité du pouvoir judiciaire 160
5. Le mariage : un cadre inopérant 173
II. *Une étude critique de la nature humaine* 183
1. La représentation de la foule 187
2. La justification du crime 194
3. Les véritables motivations 203
4. La détermination des méchants 209
5. La mise en scène des méchants 214
III. *Une représentation peu héroïque des protagonistes* 229
1. Caractéristiques principales 230
2. L'hésitation initiale des protagonistes 236
3. Une solitude ontologique 244
4. L'inquiétude hitchcockienne 254
5. L'ambiguïté des *happy endings* 269

TROISIÈME PARTIE
L'ENGAGEMENT ET LE DÉVOUEMENT 281
I. *De l'initiative individuelle à l'utilité publique* 285
1. Les motivations internes et externes 286
2. La critique des risques inutiles 298
3. Le droit d'insoumission 305
4. Les films de guerre et la nécessité de l'engagement. 316
II. *Le devenir éthique et moral des personnage*s 335
1. Le rétablissement de la confiance 336
2. La question de l'obligation civile et du sens moral : le cas de *Rope* 350
3. Le passage de protagoniste à héros. 359
4. Une axiologie hitchcockienne 365

QUATRIÈME PARTIE
ÉTUDE DE LA DIMENSION ÉTHIQUE DE LA RÉCEPTION 381
I. *Caractéristiques formelles de l'expérience spectatorielle* 387
1. La rhétorique du regard 388
2. La dimension haptique des gros plans 397
3. La question de l'identification. 404
II. *Un cinéma de la conscience de soi* 419
1. Vicarialité de l'expérience spectatorielle 421
2. La réflexivité du médium 435
3. La question du réalisme et de la vraisemblance 450
III. *Expérience cinématographique et devenir-humain* 463
1. Le jugement moral du spectateur 464
2. La portée réaliste de l'œuvre hitchcockienne 479

CONCLUSION GÉNÉRALE 489

ILLUSTRATIONS 499
I : *Spellbound, Dial M for Muder* et *Murder!* 501
II, A : *The Ring* 502
II, B : *Downhill* 503
III : *Suspicion* 504
IV : *The Manxman* et *Downhill* 506
V, A : *Suspicion* 507
V, B : *Vertigo* 508
VI, A : *The 39 Steps* 509
VI, B : *Rope* 511
VI, C : *The Wrong Man* 512
VII 513
VIII, A : *The 39 Steps* 514
VIII, B : *The Lady Vanishes* 515
VIII, C : *North by Northwest* 516
IX, *The Lodger* et *Psycho* 517

FILMOGRAPHIE 519
I. *Filmographie d'Alfred Hitchcock* 521
1. Les films 521
2. Filmographie télévisée 536
II. *Filmographie complémentaire* 540

BIBLIOGRAPHIE 551
I. *Hitchcock et son œuvre* 553
1. Biographies 553
2. Hitchcock par lui-même 553
3. L'œuvre d'Alfred Hitchcock 554
4. Études de films 560
II. *Études cinématographiques* 562
1. Dictionnaires 562
2. Histoire du cinéma 562
3. Écrits théoriques 563
4. Étude des formes cinématographiques 565
5. Les genres 566
III. *Philosophie* 567
1. Philosophie générale 567
2. Philosophie du cinéma 568
3. Philosophie morale 569
IV. *Divers* 571
1. Encyclopédies 571
2. Littérature 571
3. Histoire 572
4. Psychanalyse 572
5. Divers 573

INDEX 575

INTRODUCTION GÉNÉRALE

En 1974, le critique britannique Raymond Durgnat publie *The Strange Case of Alfred Hitchcock*[1], une étude exhaustive du cinéaste dont l'introduction étonnante semble lui ôter toute originalité en matière de morale. Dès les premières pages, l'auteur soutient l'idée suivante : les thèmes découverts par Éric Rohmer et Claude Chabrol[2] existent déjà dans le panorama artistique de l'époque. Par exemple, le transfert de culpabilité si cher aux critiques français, serait un lieu commun des récits de détectives qui placent en leur centre le couple innocence apparente et culpabilité cachée[3]. De ce fait, ce « motif moral »[4] ne pourrait être un objet d'étude intéressant dans la mesure où sa présence au sein de récits criminels banals offerts par le divertissement populaire empêcherait Hitchcock de prétendre à une quelconque originalité à ce sujet. Les thèmes ne seraient donc pas aussi singuliers que les critiques français ne voudraient le faire penser. De même, le personnage du « méchant »[5] sympathique ou pathétique, si caractéristique du cinéaste, serait le fait d'un grand nombre d'auteurs mélodramatiques ; jusqu'à *Psycho*, il n'atteindrait pas la sophistication des films d'Henri-

1 DURGNAT, Raymond, *The Strange Case of Alfred Hitchcock or the Plain Man's Hitchcock* (1974), Cambridge, The MIT Press, 1982.

2 Ces auteurs font partie de la politique des auteurs, courant critique français né dans les années cinquante aux *Cahiers du cinéma*. Le principal objectif était de redonner de l'estime à certains réalisateurs américains en les érigeant au rang d'auteur, c'est-à-dire véritables créateurs et responsables des films : Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Howard Hawks ou Abel Gance font partie de ces cinéastes. Voir DE BAECQUE, *La Cinéphilie : Invention d'un regard, histoire d'une cultur*e (1944-1968), Paris, Fayard, 2003, p. 22 : « Il s'agit de choisir des auteurs, puis de les défendre, coûte que coûte. Ce que François Truffaut, au long d'une série de textes fondateurs datés de 1954 et 1955, nomme une “politique des auteurs” ». Pour un approfondissement de la question, voir *infra*., première partie, II, 1 : « La naissance d'un auteur » et *infra*., première partie, II, 2 : « Qu'y a-t-il derrière le terme “Hitchcock” ? ».

3 DURGNAT, Raymond, *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, *op.cit*., p. 28. Ce thème serait également au cœur de films tels que *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944) ou *Chase a Crooked Shadow* (Michael Anderson, 1958). Notons la date relativement tardive du film d'Anderson qui ne plaide pas en faveur du manque d'originalité d'Hitchcock.

4 *Ibid*., p. 27 : « *moral pattern* ». Sauf indication contraire, nous présentons dans le corps du texte notre traduction du texte cité en note.

5 Le terme « méchant » est utilisé en référence aux catégories actancielles empruntées à Greimas et à Vladimir Propp. Malgré sa connotation morale, il permet de situer cette catégorie de personnages par rapport aux héros. Voir *infra*., deuxième partie, II, introduction.

Georges Clouzot[1], pour ne citer que lui. Selon Durgnat, il faudrait voir en Hitchcock un cinéaste assez consensuel et superficiel, sans véritable originalité morale ; mais paradoxalement, cette faiblesse en ferait un objet d'étude particulièrement apprécié, car « la prudence même avec laquelle [il] s'éloigne de tout véritable défi moral pour aller vers le consensus permet aux critiques de *découvrir* combien il en est proche – et rien ne plaît plus à un critique que de découvrir des connections cachées »[2]. De fait, la morale hitchcockienne ne se situerait qu'à un niveau relativement superficiel, permettant tout juste au spectateur de « grandir un peu »[3].

Cette introduction relativement provocatrice tient une place originale dans le panorama critique, dans la mesure la singularité des thèmes est généralement acceptée. Par conséquent, le cinéma hitchcockien ne possèderait pas l'originalité que sa réputation tient pour acquise. Cette approche assez contestataire pourrait trouver un écho plus récent mais toutefois moins radical dans l'ouvrage collectif *Analyse d'une œuvre : La Mort aux trousses,* dans lequel les auteurs concluent leur approche philosophique du film en constatant son individualisme :

> Si un arrière-monde surgit, qui fait apparaître une société inégalitaire et un monde du travail aliénant, il reste que les problèmes financiers sont présentés comme strictement individuels et que les protagonistes n'ont pas un soupçon de « conscience de classe », par opposition à des films américains dans lesquels le jeune, la femme ou l'ouvrier apparaissent non seulement comme des individus, mais comme des représentants d'une certaine classe sociale. En ce sens, le cinéma d'Hitchcock est absolument individualiste, et réactionnaire. On comprend du coup que, hormis la question de la survie, de l'amour et de l'argent, donc de l'intérêt individuel, tout soit un jeu sans véritable sens, ce qu'aucun commentateur n'a semble-t-il pointé[4].

---

1 DURGNAT, Raymond, *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, *op.cit*., p. 32. L'auteur ne cite que *Le Salaire de la peur* (1953) et *Le Corbeau* (1943).

2 *Ibid*., p. 35-36 : « *The very prudence with which Hitchcock draws back from any moral challenge to the consensus enables the critics to* discover *how close he comes to a moral challenge – and nothing pleases a critic more than being able to discover hidden connections* ».

3 *Ibid.*, p. 36 : « *He catches us in that semi-serious, semi-infantile area where we accept innocent and wicked as real moral states, and then insists that we grow up, a little.* […] *Certainly it's on the level of cat's cradle rather than knotty moral points* ».

4 MARIMBERT, Jean-Jacques (dir.), *Analyse d'une œuvre : La Mort aux trousses,* Paris, Vrin, 2008, p. 116.

Mais alors, si ces deux hypothèses sont acceptées, ne devrait-on pas immédiatement renoncer à entreprendre un travail de recherches sur cet objet ? Si le cinéma hitchcockien ne relève que du jeu, pourquoi aller plus loin ? Bien sûr, Alfred Hitchcock n'est pas un réalisateur particulièrement préoccupé des problèmes sociaux de son époque ; ses films ne mettent pas en scène de tels conflits et il serait probablement arbitraire de lui prêter de telles intentions. Bien sûr, il n'est pas le créateur d'une morale fondamentalement originale, dont les thèmes régissant les affaires humaines n'auraient pas été aperçus avant lui ; son œuvre n'est pas créée *ex-nihilo* mais s'inscrit dans un contexte culturel et artistique particulier[1]. Le but de ce travail consiste ainsi à adopter une position rigoureuse dans sa méthode et complémentaire dans son propos afin d'apporter la preuve de l'intérêt moral du cinéma hitchcockien pour l'individu et pour la collectivité. Il ne s'agit pas d'en montrer la dimension politique ou sociale mais d'affirmer pourquoi sa pertinence dépasse l'individualisme remarqué, dont il faut accepter le fait qu'il caractérise tout un pan de son œuvre. Il ne s'agit pas non plus mettre au jour sa nouveauté radicale en matière de morale : notre objectif consiste plutôt à montrer son apport et sa particularité pour une réflexion de cet ordre. Peu importe de savoir si Hitchcock est le premier à y parvenir, ce qui compte est de révéler ce contenu. Notre entreprise a donc pour vocation une étude de l'objet cinématographique qu'est le cinéma d'Alfred Hitchcock, c'est-à-dire l'ensemble des films pour lesquels il est crédité comme réalisateur. Ainsi entre 1925 et 1976, plus d'une cinquantaine de films participent à la construction de ce qu'il est désormais commun d'appeler « l'univers hitchcockien », d'une vision du monde et du genre humain.

Au-delà de son incroyable popularité, il faut remarquer à quel point son cinéma intéresse les commentateurs issus de disciplines différentes. Par exemple, il existe une thèse de médecine et une thèse de mathématiques appliquées aux sciences sociales sur le cinéaste[2]. Au-delà de l'anecdote, c'est la plasticité de la matière qui se montre ici : elle est le signe incontestable d'une grande richesse puisque des approches aussi diverses que l'esthétique, la psychologie, la sociologie, l'histoire, la psychanalyse ou la médecine ont à dire sur le sujet. Il

1 Pour un approfondissement de cette idée, voir *infra.*, première partie, I, 4 : « Hitchcock est-il un genre par lui-même ? »

2 SEHIRLI, Merve, *Analyse comparative des thématiques d'origine catholique dans les films d'Alfred Hitchcock et de Pedro Almodovar*, thèse de MIASS sous la direction d'ESQUENAZI, Jean-Pierre et AKAY, Ali, Université Lyon 3 (en cours) ; LECONTE, S., *Perversité et perversion dans les films d'Alfred Hitchcock*, thèse de médecine, Marseille, 1992.

est donc tout à fait légitime qu'une thèse de philosophie puisse s'emparer de ce corpus, d'autant plus que le chemin a déjà été tracé[1]. Pourtant, il serait injuste d'affirmer que le sillon est devenu un boulevard. Tant de choses restent à dire et tant d'approches restent possibles : embrasser l'ensemble de la filmographie est d'ores et déjà une particularité qui confirme l'intérêt d'une telle démarche[2]. La philosophie du cinéma est relativement récente[3] et ouvre par sa jeunesse même tout un ensemble de potentialités théoriques. C'est la raison pour laquelle une œuvre aussi populaire que celle d'Hitchcock constitue un objet d'étude particulièrement intéressant et pertinent, qui peut amener l'exégète à comprendre que cette discipline ne se consacre pas seulement à un cinéma élitiste, et que l'étude morale peut être sensiblement liée à la dimension domestique et ordinaire de ce médium. De plus, constatant que le volume

---

1 Voici quelques approches philosophiques sur la question : BAGGETT, David, DRUMMIN, William (ed.), *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics*, Chicago, Open Court, 2007 ; DRUMMIN, William, *Thematic and Methodological Foundations of Alfred Hitchcock's Artistic Vision,* Lewiston, Edwin Mellen Press, 2004 ; YANAL, Robert. E., *Hitchcock as Philosopher,* Jefferson, MacFarland, 2005 ; SINGER, Irvin, *Three Philosophical Filmmakers: Hitchcock, Welles, Renoir,* Londres, The MIT Press, 2004 ; DELEUZE, Gilles, « La crise de l'image-action », in. DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement,* Minuit, 1983, p. 266-290 ; ORR, John « Lost Identities: Hitchcock and David Hume » », in. ORR, John, *Hitchcock and Twentieth-Century Cinema*, Londres, Wallflower Press, 2005, p. 26-52 ; DYNIA, Philip, « Alfred Hitchcock and the Ghost of Thomas Hobbes », *Cinema Journal*, 15:2 (1975), p. 27-41 ; GILMORE, Richard, « At *The Usual Suspect* moment in *Vertigo*: The Epistemology of Identity », in. GILMORE, Richard, *Doing Philosophy at the Movies*, Albany, State University of New York Press, 2005, p. 34-56.

2 Pour un approfondissement de la justification du corpus, voir *infra.*, première partie, II, 4 : « Principes méthodologiques ».

3 CHATEAU, Dominique, *Cinéma et Philosophie*, Paris, Nathan, 2003, p. 5-6 : « Les années 1970-1980 ont vu l'entrée en lice de plusieurs philosophes dans le champ des études cinématographiques, entre autres : Stanley Cavell (1971, 1981), Virgilio Melchiorre (1972), Jean-Louis Schefer (1980), Gilles Deleuze (1983, 1985). […] Dès qu'on fouille un peu en amont de 1970, on s'aperçoit qu'abondent les incursions plus ou moins légères, plus u moins directes, plus ou moins volontaires, dans une philosophie du cinéma : on redécouvre ainsi Münsterberg, Della Volpe, Cohen-Séat ou Mitry ; on prend aussi conscience des nombreuses implications philosophiques que recèlent toutes sortes de textes critiques ou théoriques, ceux d'Eisenstein ou de Bazin évidemment. En oubliant finalement toute frontière, on ne versera pas moins au compte de cette contribution à la philosophie les propositions de théoriciens réputés étrangers au mode philosophique, tel Metz, ou encore celles, plus ou moins fragmentaires, de maints cinéaste de jadis ou naguère–et pas seulement l'inévitable Godard […] mais Epstein, Bresson et autres Tarkowski... ».

d'écrits en langue française reste relativement restreint sur le sujet, un travail de doctorat permettra peut-être de participer à corriger un paradoxe[1].

Ainsi, comment la philosophie et plus particulièrement l'approche éthique peut-elle s'emparer de cet objet si particulier ? C'est tout l'enjeu de ce travail que de montrer cette possibilité. Pour mener à bien notre entreprise d'observation de la morale dans le cinéma hitchcockien, il semble nécessaire de s'appuyer sur la question posée par le titre du recueil d'articles de Stanley Cavell, *Le cinéma nous rend-t-il meilleurs ?*[2]. Cette interrogation fondamentale pose le problème initial de l'existence d'un lien entre le spectacle cinématographique et l'amélioration de la vie morale. Il ne s'agit pas d'envisager cette potentialité dans le cinéma en général mais plutôt de la questionner à l'intérieur du cinéma hitchcockien. La thèse présentée est donc la suivante : le cinéma d'Alfred Hitchcock est le cadre propice au perfectionnement des personnages et du public. Cette affirmation pourrait sembler difficilement acceptable dans la mesure où il s'agit avant tout d'un cinéma du divertissement et non pas d'un cinéma à thèse, au propos explicitement philosophique ou moral. Hitchcock échappe-t-il alors à ce lien entre cinéma et vie éthique ? Certains critiques des *Cahiers du cinéma* ont montré qu'il était possible de trouver dans le cinéma populaire américain une richesse morale jusqu'alors réservée aux films plus sérieux. Dans cette lignée, ils ont fait d'Hitchcock le parangon de ce potentiel, en montrant qu'il est un auteur à l'origine d'une œuvre métaphysique et morale[3]. Mais ils semblent avoir épuisé cette question en

---

1 Cette minorité numéraire d'ouvrages français est paradoxale parce que ce sont les critiques français des *Cahiers du cinéma,* à travers la politique des auteurs (Éric Rohmer, Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette) qui ont permis la reconnaissance critique d'Hitchcock de manière inégalée auparavant et de manière pérenne puisque les traces sont visibles aujourd'hui encore. Voir *infra.*, première partie, II, 1 : « La naissance d'un auteur ».

2 CAVELL, Stanley, *Le Cinéma nous rend-ils meilleurs ?,* textes réunis pas DOMENACH, Élise, traduit de l'anglais par DOMENACH, Élise, FOURNIER, Christian, Paris, Bayard, 2003.

3 ASTRUC, Alexandre, « Quand un homme... », *Cahiers du cinéma,* n°39 spécial « Alfred Hitchcock » (1954), p. 5 : « Quand un homme depuis trente ans, et à travers cinquante films, raconte à peu près toujours la même histoire – celle d'une âme aux prises avec le mal – et maintient le long de cette ligne unique le même style fait essentiellement d'une façon exemplaire de dépouiller les personnages et de les plonger dans l'univers abstrait de leurs passions, il me paraît difficile de ne pas admettre que l'on se trouve pour une fois en face de ce qu'il y a après tout de plus rare dans cette industrie : un auteur de films ». Voir *infra.*, première partie, II, 1 : « La naissance d'un auteur »

affirmant avec autorité un catholicisme constant, arguant que le salut échappe à ceux même qui peuplent son univers : les hommes. Si les critiques ont montré la dimension morale du cinéma hitchcockien, ils n'ont pas mis au jour le rôle de l'humain dans ce processus, parce que leur interprétation a ôté à l'homme toute possibilité d'être l'auteur de sa rédemption, en confiant ce rôle à la religion. Ils semblent donc avoir montré les limites d'une telle question. Mais faut-il se résoudre à une telle impasse ? Est-il possible de comprendre la dimension morale de cette œuvre sans référence au sacré ? L'hypothèse fondatrice consiste à retrouver les liens à l'humain en s'inscrivant dans une voie critique ouverte par RobinWood et William Drummin[1]. Le cinéma hitchcockien établit sa dimension éthique grâce à l'homme, qui est le cœur et la solution du problème moral des films. Mais cette entreprise, si légitime soit-elle et où qu'elle puisse mener, peut-elle survivre aux idées d'un individualisme constant et d'une absence d'originalité des thématiques morales ?

C'est tout l'enjeu de notre travail que de surmonter ces difficultés. Ainsi, il s'agit d'étudier de façon exhaustive comment son œuvre met au jour des problèmes moraux et un certain type de comportement. Pour cela, il faut envisager les mécanismes de perfectionnement des personnages, la position du spectateur et les conséquences de son implication. À l'issue de nos recherches, nous serons en mesure de répondre aux questions suivantes : le cinéma hitchcockien met-il en scène une amélioration de ses protagonistes ? Rend-t-il meilleurs ses spectateurs ? La question générale que pose le titre de ce recueil trouve un écho chez Stanley Cavell dans le chapitre intitulé « Ce que le cinéma sait du bien », dans lequel le philosophe revient sur la genèse de sa pensée du perfectionnisme lors de la rédaction d'*À la recherche du bonheur*[2]. Il y montre son intérêt pour « une conception particulière du bien avec laquelle une classe de films (dont l'étendue est indéfinie) a des affinités. C'est la conception que l'on trouvait dans ce que j'ai appelé le perfectionnisme émersonien »[3]. Cette

1 Voir la critique de Robin Wood sur l'interprétation catholique par Éric Rohmer et Claude Chabrol, *infra.*, première partie, II, 3 : « Justification de l'approche éthique et morale ». Voir également DRUMMIN, William, « *Sabotage*: Chaos Unleashed and the Impossibility of Utopia », in. DRUMMIN, William, BAGGETT, David (ed.), *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics, op.cit.,* p. 3-16.

2 CAVELL, Stanley, *À la recherche du bonheur* (1981), traduit de l'anglais par FOURNIER, Christian, LAUGIER, Sandra, Paris, L'Étoile, 1993.

3 Pour une définition du perfectionnisme émersonien, voir *infra.,* première partie, II, 3 : « Justification de l'approche éthique et morale ».

théorie morale trouverait une concrétisation dans les comédies de remariage[1] ; la démarche de ce travail s'inscrit directement dans la filiation cavellienne en affirmant la volonté de montrer comment une classe de films (le cinéma hitchcockien) possède des affinités avec une certaine conception du bien. En fait, la question fondamentale porte sur l'interprétation morale de cette œuvre, interprétation que nous proposons de séculariser par rapport à ses fondateurs. Quel « devenir-humain » envisager dans une étude de l'œuvre exemptée de sa dimension religieuse ? L'individualisme évident peut-il mener d'une manière ou d'une autre à une utilité qui dépasse cet état de fait ?

Notre tâche s'article autour de quatre moments qui répondent à des enjeux théoriques précis. Tout d'abord, il faut prendre la peine d'éclaircir différents éléments entourant le propos, afin de légitimer le plus sérieusement possible notre approche : justifier l'objet et la méthode est donc tout à faire nécessaire. Le postulat de départ est celui d'une permanence de la créativité d'Hitchcock, d'une perméabilité entre les périodes anglaise et américaine, aussi légitimes l'une que l'autre et constituant un tout absolument original et inimitable. Ce développement doit donc permettre de justifier l'utilisation du corpus. À ces précisions il faut ajouter un approfondissement généalogique de la méthode, c'est-à-dire de l'approche éthique et morale, en montrant en quoi ce travail hérite de la politique des auteurs tout en s'écartant d'un certain nombre de ses présupposés. Ensuite vient le cœur du propos, qui se donne pour objectif de considérer l'ensemble des films afin de mettre en valeur un certain nombre de caractéristiques structurelles qui définissent l'univers diégétique. La première constatation qui en résulte est relativement négative et éloigne le lecteur de l'idée d'un perfectionnement moral des personnages. À première vue, le cinéma hitchcockien ne semble pas établir la possibilité d'une conception du bien ou d'une amélioration de ses héros ; trop de détails viennent entraver cette idée. Qu'il s'agisse de la structure du monde ou du comportement des hommes, la peinture est peu favorable à l'avènement d'une vie éthique positive et humaniste[2]. Cependant, même si un grand nombre d'éléments atteste une représentation sombre de la nature humaine,

1 Les films sont : *The Lady Eve* (Preston Sturges, 1941), *It Happened One Night* / *New York – Miami* (Frank Capra, 1934), *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938), *The Philadelphia Story* (Georges Cukor, 1940), *His Girl Friday* / *La Dame du vendredi* (Howard Hawks, 1940), *Adam's Rib* / *Madame porte la culotte* (Georges Cukor, 1949) et *The Awful Truth* / *Cette sacrée vérité* (Leo McCarey, 1937).

2 Pour une définition de l'humanisme, voir *infra.*, première partie, II, 3 : « Justification de l'approche éthique et morale ».

de la structure du monde et des institutions, cette complexité n'empêche pas tout questionnement. Elle ne signifie pas qu'il faille renoncer à l'idée même d'une évolution positive, et par conséquent d'une utilité de l'œuvre en matière morale. Mais alors comment dépasser ce pessimisme initial ? C'est tout l'enjeu de la troisième partie, dont le titre révèle les concepts centraux : l'engagement[1] et le dévouement. Cette idée est rendue possible par l'analyse des comportements ; le postulat est celui d'une efficacité du dévouement qui est le pivot central pour passer d'une conception pessimiste de la morale à une conception pleine d'espoir. Pour cela, il faut interroger ses modalités d'émergence afin de répondre à la question suivante : comment les personnages peuvent-il prétendre à une évolution morale positive dans la mesure où l'égoïsme est généralisé, et l'amoralité des motivations récurrente ? Comment passer d'un engagement axiologiquement peu connoté à la constatation d'un dévouement, avec tout l'altruisme et la bienveillance qui lui sont liés ? Toutes ces questions sont l'occasion d'apercevoir certaines valeurs se montrant sous un jour favorable. Si l'examen du pessimisme initial et du dévouement est principalement fondé sur le contenu des films, du scénario, des éléments narratifs et de l'action des personnages, pour comprendre la place du spectateur il faut envisager avec attention les éléments formels et esthétiques de son implication. De fait, cette entreprise doit nous habiliter à répondre à la dernière grande question de ce travail : le cinéma hitchcockien rend-t-il ses spectateurs meilleurs ? Bien sûr, il n'est pas question de séparer le contenu de la forme, mais plutôt de rendre compte de la spécificité de l'expérience spectatorielle. Comment le public éprouve-t-il l'évolution des personnages ? Comment le suspense favorise-t-il un renversement des valeurs morales traditionnelles en faisant espérer une issue souvent mauvaise et vicieuse ? La sympathie[2] légendaire des personnages malveillants peut-elle trouver sa place dans un système d'apprentissage moral ? La dernière partie se donne pour but de répondre à toutes ces questions afin d'envisager avec précision les liens entre la sphère esthétique et la sphère morale. En effet, si le contenu des films possède une part très importante dans l'interprétation, l'étude des phénomènes formels comme l'adresse directe à la caméra, le montage, le partage des points de vue ou encore la musique

1 Ce terme doit être compris dans son acception la plus large et la moins connotée, c'est-à-dire comme le fait de s'engager, de prendre part à quelque chose, d'être lié à quelque chose ou à quelqu'un. Hormis dans l'étude des films de guerre, il sera dénué de connotation politique. Il sera employé comme synonyme d'investissement et d'implication.

2 La sympathie est comprise dans son sens courant, c'est-à-dire comme une inclination, un élan envers quelqu'un ; dans le cadre de ce travail, envers un personnage.

doit nous permettre de comprendre comment le spectateur est intégré au spectacle cinématographique et pourquoi sa participation joue un rôle prépondérant dans sa réception, dans le jugement moral qui lui est lié et dans un perfectionnement personnel.

PREMIÈRE PARTIE
HITCHCOCK ET SON CINÉMA

Cette entreprise, qui se situe dans la lignée de la démarche cavellienne, se donne pour but de montrer que le cinéma d'Hitchcock peut être l'objet d'une réflexion morale. Pour ce faire, il faut d'emblée mettre au jour un certain nombre d'éléments d'ordre factuels, historiques, esthétiques, thématiques et formels, car affirmer que son cinéma peut apprendre sur le bien n'est pas une évidence dans la mesure où Hitchcock est d'abord et avant tout un cinéaste populaire, dont le succès universel et pérenne n'a pas *a priori* pour corollaire la pensée philosophique. Il s'agit donc de justifier notre démarche et de résoudre ce paradoxe qui n'a de contradictoire que l'apparence. Pour cela, il faut envisager certains aspects historiques et factuels de sa carrière, afin de montrer la précocité de ses affinités avec le cinéma populaire aussi bien qu'avec les tenants d'un cinéma artistique et élitiste. C'est une raison qui fait de l'œuvre hitchcockienne un tout cohérent, dont il ne faut pas séparer la période anglaise (1925-1939) de la période américaine (1940-1976). L'idée de filiation est alors au cœur de ce propos car elle permet de comprendre la continuité entre les deux moments principaux de sa carrière. Mais c'est l'ambivalence qui prédomine et la difficulté de situer le cinéaste par rapport à ses confrères prend une dimension importante, la critique américaine n'étant pas prête à le prendre au sérieux jusqu'à l'arrivée des *Cahiers du cinéma* et de la tendance auteuriste[1], qui va définitivement sceller son destin critique. L'approche de cette tendance théorique, si orientée soit-elle, doit être prise en compte pour deux raisons : tout d'abord, parce que leur vision de l'auteur créateur de génie et de l'œuvre catholique perdure encore aujourd'hui. Ensuite, parce qu'ils ont été les premiers à voir une dimension profondément morale et un pessimisme de la diégèse[2] hitchcockienne. C'est la raison pour laquelle il faut affirmer cet héritage qui sera questionné et remis en question, notamment par la mise en place d'une méthodologie propre à notre propos. Ainsi, au terme de cette étude, les éléments principaux permettront d'entrer dans le vif du sujet et de proposer une lecture du cinéma hitchcockien.

---

1 Ce terme provient de l'expression anglaise « auteur theory » formulée par Andrew Sarris dans son article « Notes on the Auteur theory in 1962 », *Film Culture*, n°27 (1962-1963), p. 1-8. Sarris est l'un des représentants de la politique des auteurs aux États-Unis. Voir *infra.*, première partie, II, 1 : « La naissance d'un auteur » et première partie, II, 2 : « Qu'y a-t-il derrière le terme "Hitchcock"? ».

2 Voir SOURIAU, Anne, « Diégèse », SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique* (1990), publié sous la direction de SOURIAU, Anne, Paris, PUF, 2004 : « Le terme […] a été créé en 1950 par Anne Souriau, dans le groupe des chercheurs en esthétique de l'Institut de Filmologie de l'Université de Paris. [...] *La diégèse est l'univers de l'œuvre, le monde posé par une œuvre d'art* qui en représente une partie ».

I. Contexte et forme du cinéma hitchcockien

Parmi tous les réalisateurs ayant œuvré à Hollywood, Alfred Hitchcock est sans doute l'un des plus célèbres, qu'il s'agisse de son œuvre ou de sa personnalité. Le travail des historiens, des critiques et des biographes a permis de mettre au jour tout un savoir sur sa vie et celle de son entourage, dont les faits principaux sont attestés par tous. Comme le montrera avec plus de précision la méthodologie, sa biographie ne constitue pas un support important dans la mesure où il s'agit avant tout d'effectuer une interprétation des films. Pourtant, il semble opportun de se pencher sur un certain nombre d'éléments afin de comprendre sa place dans la production cinématographique. Il s'agit également de rendre hommage à la complexité du processus de création ; pour cela, il faut revenir sur certains moments fondamentaux de sa formation artistique. L'approche contextuelle qui caractérise le début de ces recherches n'ambitionne donc pas tant de reprendre certains poncifs de sa vie ou de son caractère que d'envisager la manière dont son parcours a pu jouer un rôle déterminant dans la formation d'un style, d'une identité visuelle et d'une représentation des mœurs contemporaines. Ainsi, le début de ce travail reprend les éléments principaux de sa formation et de l'évolution de sa carrière, tout d'abord en Grande-Bretagne puis à Hollywood. Cette séparation élémentaire n'empêche nullement de prendre en considération les variations à l'intérieur de ces deux grandes périodes. Elle permet simplement de montrer que les conditions de production sont radicalement différentes. Pourtant, il faut bien faire le constat d'une permanence, d'une irréductible perméabilité entre le moment anglais et le moment américain. En effet, le cinéma hollywoodien influence profondément l'apprentissage artistique d'Hitchcock et à l'inverse, ses racines anglaises et plus largement les influences européennes se retrouvent durant toute sa carrière, jusqu'aux derniers films des années soixante-dix. Cette entrée en matière invite donc à mettre en lumière certains aspects connus de la spécificité hitchcockienne, qu'il s'agisse d'éléments strictement visuels, de l'inscription dans le système des genres ou de l'utilisation de la caméra ; en effet, le style participe activement à la création d'un certain contenu et d'une certaine réception des films, éléments fondamentaux dans le cadre de cette étude. Son originalité est née de son incroyable parcours et conditionne ainsi son irréductibilité, justifiant alors pleinement cet objet d'étude.

1. Hitchcock en Grande-Bretagne

« [Michael] Balcon […] souhaitait améliorer la réputation du cinéma – qui était considéré comme un divertissement sans classe et de piètre qualité. Balcon savait que l'industrie cinématographique avait besoin de réalisateurs qui pouvaient élever les attentes des gens concernant la qualité des films. Il paria sur Hitchcock, qui possédait le potentiel pour impressionner avec son image soigneusement contrôlée et ses films construits avec précision »1. Le rôle du cinéaste dans l'évolution du médium pourrait surprendre : Hitchcock pionnier du cinéma et acteur de son édification ? En effet, cette idée ne semble pas être en adéquation avec l'image généralement véhiculée d'un cinéaste du divertissement et d'un cinéma populaire. Mais, comme l'introduction a pu l'évoquer, il est depuis longtemps considéré comme un professionnel sérieux, légitimement objet de l'analyse théorique et critique. Par conséquent, il semble nécessaire de clarifier la généalogie de sa stature. Hitchcock révolutionnaire ou simple artisan du succès ? Les lieux communs sont difficilement acceptables, car sa carrière est bien plus complexe.

Il ne s'agit pas ici de retracer la vie de l'homme[2] mais d'envisager les grandes phases de son parcours avant son départ aux États-Unis en 1939. Si la période américaine est souvent reconnue comme la plus prolifique et la plus aboutie de son art, il ne faut pas oublier que la période anglaise revêt une importance capitale dans sa formation artistique. Malheureusement, bien que les critiques s'y intéressent de plus en plus, elle reste largement

---

1 SCHEMENNER, Will, « Creating the Alfred Hitchcock Film: An Introduction » in. SCHEMENNER, Will, GRANOF, Corinne Granof (ed.), *Casting a Shadow: Creating the Alfred Hitchcock Film,* Evanston, Northwestern University Press, 2007, p. 4 : « *Balcon* […] *wished to improve film's reputation – it was generally seen as rather classless, cheap entertainment. Balcon intrinsically understood the motion picture business needed directors who could raise people's expectations of what movies could be. His money was on Hitchcock, who had the potential to impress with both his carefully controlled image and his precisely constructed movies* ».

2 Sur sa biographie, se reporter aux ouvrages suivants : TAYLOR, John Russel, *Hitch: The Life and Times of Alfred Hitchcock,* New York, Berkley Book, 1978 (il s'agit de la version autorisée) ; SPOTO, Donald, *La Face cachée d'un génie : La Vraie Vie d'Alfred Hitchcock,* traduit de l'anglais par LESQUIN, François, PAGLIANO, Paule, Paris, Ramsay, 1994 ; MCGILLIGAN, Patrick, *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light*, New York, Harper Collins, 2003.

sous-estimée. Charles Barr, historien du cinéma, va même jusqu'à affirmer que « les commentateurs modernes les plus influents ont vu ses racines anglaises moins comme une source de substance que comme un handicap qu'[Hitchcock] devait surmonter »[1]. Or, à y regarder de plus près, sa formation artistique et culturelle doit considérablement à la période britannique[2] qui a duré une quinzaine d'années et qui lui a permis de réaliser vingt-cinq films, un peu moins de la moitié de sa filmographie[3]. C'est pourquoi l'étude de cette ère montre la diversité des influences et la complexité précoce de son statut dans l'industrie cinématographique.

La période anglaise est sensiblement différente de celle des grandes œuvres fastueuses de la période américaine pour plusieurs raisons : les budgets moindres, le manque de moyens d'une industrie qui périclite, le tâtonnement du réalisateur qui se cherche, autant d'éléments qui expliquent pourquoi les œuvres, surtout jusqu'en 1934, sont variées et relativement éloignées (mis à part *Blackmail* / *Chantage*, BIP, 1929 et *The Lodger* / *Les Cheveux d'or*, Gainsborough, 1927) du célèbre film à suspense dont Hitchcock se fait le spécialiste par la suite. Après ses débuts à la Gainsborough grâce à sa rencontre avec Michael Balcon qui l'incite à devenir réalisateur, il est sous contrat avec la BIP, la plus importante société de production du pays produit principalement des films commerciaux. À cette époque, Hitchcock est un réalisateur sous contrat, devant travailler à une suite de films « de demande qui résultaient de la politique du studio. Bien que son premier film – *The Ring* / *Le Masque de cuir* (BIP, 1928) – fut un projet personnel, son échec au box-office obligea Hitchcock à se

---

1 BARR, Charles, *English Hitchcock: A Movie Book,* Moffat, Cameron & Hollis, 1999, p. 6 : « *The most influential modern commentators have seen his English roots less as a source of nourishment than as a handicap that he had to struggle to overcome* ». Les commentateurs cités par Barr sont les *Cahiers du cinéma* (plus particulièrement François Truffaut), Peter Bogdanovich et Robin Wood.

2 Nous utilisons ici les adjectifs « britannique » et « anglais » de façon indifférenciée, dans la mesure où il s'agit de montrer une distinction avec la période américaine d'Hitchcock.

3 Nous ne prenons en compte dans ce travail que les films réalisés par Hitchcock à partir de 1925. Nous n'incluons donc pas *Number Thirteen* (1922) qui n'a jamais été fini, *Always Tell your Wife* (Seymour Hicks Productions, 1923), dont il ne reste qu'une bobine, ni les films pour lesquels Hitchcock est assistant-réalisateur, c'est-à-dire *Woman to Woman* (Graham Cutts, 1923), *The White Shadow* (Graham Cutts, 1923), *The Prude's Fall* (Graham Cutts, 1924), *The Passionate Adventure* (Graham Cutts, 1924), *The Blackguard* (Graham Cutts, 1925).

ranger dans une production plus orthodoxe fondée sur des adaptations dont le succès avait déjà été assuré »[1]. Ainsi, jusqu'en 1934, le cinéaste s'essaie à différents genres, tonalités et intrigues. Il connaît un succès aléatoire, marquant une période faite de recherches et d'expérimentations : films à suspense avec *Blackmail*[2], film à énigme avec *Murder!* / *Meurtre* (BIP, 1930), pièces de théâtre filmées avec *Juno and the Peacock* / *Juno et le Paon* (BIP, 1930) et *The Skin Game* (BIP, 1931), comédies avec *The Farmer's Wife* / *Laquelle des trois ?* (BIP, 1928) ou *Rich and Strange* / *À l'est de Shanghai* (BIP, 1932), et même un film musical avec *Waltzes from Vienna / Le Chant du Danube* (Gaumont, 1933), ainsi que les mélodrames[3] avec *The Manxman, Easy Virtue / Le Passé ne meurt pas* (Gainsborough, 1927) et *The Ring*. En fait, ses débuts sont marqués par une pluralité des formes et des genres abordés et par une relative absence de suspense, qui ne concerne principalement que *Blackmail* et *The Lodger*. À cette époque, son travail est « moins caractérisé par l'action, l'aventure et le suspense que par un examen attentif des relations personnelles et sociales »[4]. C'est avec le cycle des thrillers à

---

1 RYALL, Tom, *Alfred Hitchcock and the British Cinema,* (1986), Londres, Athlone, 1996, p. 173 : « *He worked at BIP as a conventional contract director on a series of assignments which derived from the general production policies of the studio. Although his first picture for the studio – The Ring – was a personnel initiated project, it failed at the box-office and Hitchcock subsequently worked to a more orthodox production schedule based upon adaptations of proven literary and dramatic successes* ».

2 Outre ses qualités inhérentes indéniables, *Blackmail* est célèbre pour être le premier « *talkie* » britannique, c'est-à-dire le premier film parlant. Il existe une version muette et une version parlante sensiblement la même, mais l'on peut découvrir que certains plans ont été tournés en parallèle pour une version parlante, notamment en ce qui concerne la scène du « *Knife* » lors du petit déjeuner. L'actrice qui joue le rôle de la cliente n'est pas la même. Dans la version muette, il s'agit de Phyllis Konstam, qui jouera le rôle de Doucie Markham dans *Murder !* et de Chloe Hornblower dans *The Skin Game.* Dans la version parlante, l'actrice est Phyllis Monkman.

3 Voir BOURGET, Jean-Loup, *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, 1985, p. 12-13 : « Tout film hollywoodien qui présente les caractéristiques suivantes : un personnage de victime (souvent une femme, un enfant, un infirme) ; une intrigue faisant appel à des péripéties providentielles ou catastrophiques, et non au seul jeu des circonstances réalistes ; enfin, un traitement qui met l'accent soit sur le pathétique et la sentimentalité (faisant partager au spectateur, au moins en apparence, le point de vue de la victime), soit sur la violence des péripéties, soit (le plus souvent), tour à tour sur ces deux éléments, avec les ruptures de ton que cela implique ».

4 GOTTLIEB, Sidney, « Early Hitchcock: The German Influence », in. BROOKHOUSE, Christopher GOTTLIEB, Sidney (ed.), *Framing Hitchcock: Selected Essays From The Hitchcock Annual,* Detroit, Wayne State University Press, 2002, p. 39-40 : « *Before Hitchcock hit his tide, according to some, in the great*

partir de 1934 qu'il connaît une renommée internationale et s'installe dans un genre dont il va bientôt devenir le représentant principal[1].

Avec *The Man Who Knew too Much* / *L'Homme qui en savait trop* (Gaumont, 1934), *The 39 Steps* / *Les 39 Marches* (Gaumont, 1935), puis *The Secret Agent* / *Quatre de l'espionnage* (Gaumont, 1936)*, Sabotage* / *Agent secret*, (Gaumont, 1936), *Young and Innocent* / *Jeune et innocent* (Gaumont,1937) et *The Lady Vanishes* / *Une femme disparaît* (Gainsborough, 1938), s'établit une stabilité et une continuité sans précédent, due en grande partie à la présence de proches collaborateurs. En effet, pour la plupart de ces films, Hitchcock travaille avec le scénariste Charles Bennett (sauf pour *The Lady Vanishes*), Alma Reville (sa femme, souvent créditée en tant que scripte, n'apparaît parfois pas au générique mais est présente aux réunions préparatoires), les producteurs Michael Balcon et Ivor Montagu (sauf pour *Young and Innocent* et *The Lady Vanishes*). Par conséquent, « Montagu, Bennet et Mme Hitchcock formaient un groupe d'une grande créativité qui fournissait un degré substantiel de stabilité et de continuité »[2]. De fait, il n'est pas étonnant qu'un des biographes affirme que « les années Gaumont n'étaient pas fastueuses mais furent sans aucun doute pour Hitchcock les plus heureuses »[3]. C'est à cette époque qu'il connaît un succès outre-Atlantique. Grâce cette suite fructueuse, il part aux États-Unis après avoir signé un contrat avec David O. Selznick en 1939 pour réaliser *Rebecca* (Selznick Pictures, 1940). Il faut ainsi

---

thrillers of the mid-1930s, his work was characterized less by action, adventure, and suspense than by dramatic scrutiny of personal and social relations ».

1 RYALL, Tom, *Alfred Hitchcock and the British Cinema, op.cit.,* p. 116 : « *It was not until 1934 that the director fully realised that the thriller was the form ideally suited to his talent* […]. *The six films which constitute the thriller cycle, were all made for the same company, the giant Gaumont British Combine* ». Le thriller en tant que genre littéraire est défini selon Jerry Palmer comme un récit contenant plusieurs éléments structurels, dont les plus importants sont la conspiration, la solitude des héros, leur professionnalisme, leur qualité de compétitivité, la place du spectateur aux côté du héros et l'excitation qui découle du partage presque exclusif de son point de vue. Voir PALMER, Jerry, *Thrillers: Genesis and Structure of a Popular Genre,* Londres, Edward Arnold, 1978.

2 *Ibid.,* p. 117 : « *Montagu, Bennet, and Mrs Hitchcock constituted an important creative ensemble that provided a substantial degree of stability and continuity* ».

3 MCGILLIGAN, Patrick, *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light, op.cit.*, p. 178 : « *The Gaumont years were not luxurious, but undoubtedly they were Hitchcock's happiest in a studio* ».

remarquer l'importance tout à fait significative des rencontres sans lesquelles l'œuvre hitchcockienne aurait probablement été totalement différente.

Les années de formation du jeune réalisateur sont déterminantes pour comprendre sa place dans le champ esthétique de l'époque et pour envisager la complexité de son statut dans le paysage cinématographique. Dans ses entretiens, Hitchcock ne manque pas de noter l'importance de l'expressionnisme allemand dans sa formation artistique. Il est allé sur le tournage de *Der letzte Mann* / *Le Dernier des Hommes* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1924) en Allemagne et a été impressionné par l'utilisation des effets spéciaux et par l'absence d'intertitres : « À cette époque les Allemands accordaient beaucoup d'importance à la possibilité de raconter une histoire visuellement ; si possible sans intertitres ou avec le moins possible […]. Dans *Le Dernier des Hommes* Murnau a pu se passer des intertitres, sauf dans l'épilogue. Je crois que personne d'autre n'y est parvenu. […] J'ai toujours cru que l'on pouvait raconter visuellement autant que faire se peut, sans utiliser de mots. C'est ce que j'ai appris des Allemands »[1]. Il a également visité le plateau de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) alors qu'il était à Berlin pour assister Graham Cutts sur le tournage de *The Blackguard,* une production Gainsborough - UFA[2]. De fait, il est courant de voir dans un film tel que *The Lodger* les

1 THOMAS, Bob, « Alfred Hitchcock: The German Years » (1973), GOTTLIEB, Sidney (ed.), *Alfred Hitchcock Interviews,* Jackson, University Press of Mississippi, 2003, p. 157-158 : « *The German in those times places great emphasis on telling the story visually ; if possible with no titles or at least with very few* […]. *In* The Last Laugh *Murnau was able to do that, to dispense with titles altogether, except in an epilogue. I don't believe that was accomplished by anyone else.* […] *I've always believed that you can tell as much visually as you can with words. That's what I learned from the Germans* ». Voir également ses propos dans TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut* (1983), Paris, Gallimard, 1993, p. 21.

2 Michael Balcon instaura de nombreuses co-productions anglo-allemandes dans les années 1920, notamment pour apporter un rayonnement international aux productions de sa compagnie. Voir RYALL, Tom, *Alfred Hitchcock and the British Cinema, op.cit.,* p. 63 : « *Balcon's international policies were not confined to involvement with Hollywood, however, and towards the middle of the 1920s he developed strong links with the increasingly important German film industry.* [...] *Balcon set up a number of co-production deals with UFA, the leading German company of the time.* [...] *The German production was to provide the finance and studio facilities for each production whiles Balcon's Gainsborough Company was handling distribution in the English speaking market. It was in the course of this particular arrangement that Hitchcock was to make* […] The Pleasure Garden [Gainsborough] *and* The Mountain Eagle [Gainsborough, Emelka] *in the UFA studio at Munich* ».

influences allemandes à travers un certain nombre d'éléments. En effet « par certains aspects, la mise en scène du film rappelle l'utilisation des ombres dans des films allemands comme *Nosferatu* [Friedrich Wilhelm Murnau, 1922] et *Das Cabinet des dr Caligari* [*Le Cabinet du dr Caligari,* Robert Wiene, 1920] »[1]. Les angles de prise de vue inhabituels créés par les décadrages participent également à cette idée de filiation : le plan sur le visage de la première victime de l'*Avenger* est pris en contre-plongée et fortement décadré[2], ainsi que les dessins des triangles (suggérés par Ivor Montagu) qui fonctionnent comme une signature criminelle, ou le dessin représentant l'ombre du meurtrier au début du film. Ajoutons à cela les décors inquiétants ainsi que l'éclairage clair-obscur, notamment lors des retrouvailles entre le locataire (Ivor Novello) et Daisy Bunting (June Tripp) sur la petite place, juste après la fuite du héros[3]. John Orr voit dans *The Manxman* l'héritage de Murnau. Ce film, tourné juste après *Sunrise* / *L'Aurore* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1927) et *Der letzte Mann,* raconte une « histoire d'amour ambiguë presque entièrement grâce aux images »[4]. Cet héritage semble ainsi très important et pérenne dans l'œuvre du cinéaste et pas uniquement au début de sa carrière, comme le montrera la suite de ce travail.

Mais cette référence se révèle véritablement complexe : il s'agit d'abord d'un problème définitionnel. Dans un article paru en 1979, Barry Salt suggère que l'expressionnisme en tant que mouvement clairement identifié se réduit à un nombre très restreint de films, tous réalisés

---

1 *Ibid.*, p. 25 : « *In certain respects, the* mise en scène *of the film recalls the use of shadows in German films such as* Nosferatu *and* The Cabinet of Dr Caligari ».

2 Comme le raconte Ivor Montagu, cette nouveauté du cadrage introduite par Hitchcock fut accueillie par des réactions physiques de la part du public. Voir LOVELL, Alan, ROHDIE, Sam, WOLLEN, Peter, « Interview with Ivor Montagu », *Screen*, vol. 13 n°2 (1972), p. 78 : « *One of the things the distribution company was afraid of is what was quite an ordinary theme of Hitchcock's, one of the two films he made in Germany,* The Pleasure Garden, *was that he had shot either directly above or below chorus girls going down an open iron staircase. It was thought that this would make people sea-sick. You saw this kind of things in German films* […] *but not in English films* ».

3 Notons également que les nombreux moments de partage de la subjectivité déviante du héros avec le spectateur peuvent aussi être interprétés comme un héritage de ce mouvement. Pour un approfondissement du procédé, voir *infra.*, quatrième partie, I, 3 : « La question de l'identification ».

4 ORR, John, *Alfred Hitchcock and Twentieth Century Cinema, op.cit.,* p. 53 : « *The Murnau legacy shows itself soon after in Hitchcock's last silent picture,* The Manxman, *whose ambiguous romance is told, as noted, almost entirely through image* ».

entre 1919 et 1924[1]. Par conséquent, de nombreux effets associés à ce courant, comme les effets de clair-obscur, les éclairages, et les angles de caméra « devraient plutôt être qualifiés de caractéristiques "expressives" »[2], parce qu'ils « étaient déjà apparus bien avant 1920 dans le cinéma américain et danois, et n'avaient pas de véritable connexion avec l'émergence de l'art expressionniste »[3]. Le même problème est évoqué par Jacques Aumont et Michel Marie qui montrent une utilisation abusive du terme, devenu une « une catégorie fourre-tout »[4]. D'ailleurs, Hitchcock évoque plus volontiers l'idée d'un héritage du cinéma allemand que d'un strict expressionnisme. L'influence revendiquée avec *Der letzte Mann,* ses perspectives accrues et son absence d'intertitres ne fait pas partie des catégories de l'expressionnisme, qui tend plutôt à montrer une vision déformée de la réalité comme signe de la torture intérieure des personnages. D'ailleurs, même Lotte Eisner, critiquée pour sa « caractérisation abusive de tout le cinéma allemand muet comme expressionniste »[5], ne considère pas *Der letzte Mann* comme un film lui appartenant totalement : « les tendances expressionnistes ne tiennent que peu de place dans ce film. Si Murnau les utilise pour les passages du rêve ce n'est que parce que la portée fantastique de ce style lui permet d'en tirer les effets qu'il estime nécessaires à cet endroit »6. Il faut ainsi envisager cet héritage avec beaucoup de précaution. C'est pourquoi il semble plus à propos de parler d'influence allemande ou, comme le fait Vincent Pinel, de montrer que les films de cette période regorgent « d'effets expressionnistes »7. Ainsi, l'emploi de l'ombre et de la lumière, les marches, les images doubles des paysages menaçants doivent être compris comme un héritage culturel et esthétique qui dépasse le mouvement

---

1 Les films cités par l'auteur sont : *Das Kabinett des Dr. Galigari*, *Genuine* (Robert Wiene, 1920), *Von Morgen bis Mitternachts* (*De l'aube à minuit,* Karl-Heinz Martin, 1920), *Vergolene Moral* (*Torgus*, Hanns Kobe, 1921), *Raskolnikov* (Robert Wiene, 1923), *Das Wachsfigurenkabinett* (*Le Cabinet des figures de cire,* Paul Leni, 1924).

2 SALT, Barry, « From Caligari to Who ? », *Sight and Sound,* vol 48 n°2 (1979), p. 120 : « *But these would be better described as expressivist features* ».

3 *Idem* : « *They has already appeared and begun to develop well before the 20s in American and Danish cinema, and had no real connection with the rise of Expressionist art* ».

4 AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (2001), Paris, Armand Colin, 2008, p. 91.

5 *Ibid.*, p. 90

6 EISNER, Lotte, *L'Écran démoniaque,* Paris, André Bonne, 1952, p. 110.

7 PINEL, Vincent, *Écoles genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000, p. 100.

expressionniste allemand. Il est alors possible avec Jean-Pierre Esquenazi de caractériser cette influence sans outrepasser les limites de sa définition :

> Alfred Hitchcock a bénéficié d'un apprentissage double ou, plus exactement, de la connaissance des styles américains et du style allemand que l'on appelle souvent « expressionnisme ». En l'occurrence, ce terme n'est pas le meilleur : Murnau, qui est le réalisateur avec lequel Hitchcock eut le plus de contact, est loin d'être le plus « expressionniste » des cinéastes de cette époque. Cependant, on peut sans doute associer le style des cinéastes allemands à ce que l'on pourrait appeler le « point de vue du décor en clair-obscur ». Contrairement au cinéma romanesque américain, c'est dans ces films l'espace lui-même conçu comme un décor d'ombres et de lumières, qui semble regarder le personnage. Ainsi le spectateur n'est-il plus attaché à la vision de l'un des acteurs du drame mais plutôt à l'influence qu'un milieu exerce sur eux[1].

L'influence allemande de ce début de siècle peut donc être caractérisée en termes de clair-obscur, de partage des pensées avec un personnage déviant, de paysages et décors menaçants, ou encore de l'importance de raconter une histoire le plus visuellement possible. Ajoutons à cela les techniques d'effets spéciaux et notamment l'effet Schüfftan, inventé par Eugen Schüfftan et utilisé par Hitchcock lors de la scène au *British Museum* dans *Blackmail*[2]. Ainsi, le cinéma allemand du début du siècle va jusqu'à l'influencer dans sa conception même du cinéma, dans son aspect théorique et pratique : « L'influence allemande sur Hitchcock ne se voit pas uniquement dans les nombreux emprunts stylistiques et thématiques […], mais également dans le développement de ce qui pourrait être appelé son "idée du cinéma" : sa définition de ce que le cinéma est, peut être et devrait être ; sa compréhension des aspects culturels et commerciaux des films [...] ; et sa vision du studio idéal et du rôle du réalisateur dans la production cinématographique »[3]. Sidney Gottlieb montre ainsi que l'idée

---

1 ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Alfred Hitchcock et l'aventure de Vertigo : L'Invention à Hollywood*, Paris, CNRS, 2001.

2 MENEUX, Pierre-Damien, « Ophuls et Eugen Schüfftan », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* n° 34 / 35 (2001) [En ligne], disponible sur : http://1895.revues.org/170 (page consultée le 24 décembre 2011) : « [Eugen Schüfftan] est l'inventeur de l'effet qui porte son nom et qui permet de combiner des décors miniatures à une scène filmée par le truchement d'un miroir dont une partie de la couche argentique a été grattée. Il l'emploie la première fois pour *Les Niebelungen* (Fritz Lang, 1924) et le supervise jusqu'en 1929 sur de nombreuses productions allemandes et anglaises ».

3 GOTTLIEB, Sidney, « Early Hitchcock: The German Influence », *op.cit.,* p. 52 : « *The German influence on Hitchcock is visible not only in the many stylistic and thematic borrowings* [...], *but also in the development*

hitchcockienne du cinéma pur, c'est-à-dire visuel, vient de cette influence, et que c'est par son expérience avec l'industrie cinématographique allemande qu'il développe la conviction de l'importance d'être son propre producteur[1].

D'autres héritages s'ajoutent à cette influence esthétique et culturelle majeure. Leur convergence est visible dans *The Lodger* par exemple. L'identité esthétique du film peut être comprise comme « l'association du style visuel [...] avec les tendances subjectives et impressionnistes venant des réalisateurs surréalistes français et dadaïstes »[2]. L'impressionnisme français, bien qu'ayant cessé d'exister en tant que mouvement cinématographique en 1929, eut des influences sur le cinéma d'Hitchcock notent David Bordwell et Kristin Thompson, notamment par l'utilisation du montage, le récit psychologique et la caméra subjective[3]. De même, les scènes d'ouverture d'un certain nombre de films de la période muette font explicitement référence au genre documentaire qui eut un important succès à cette époque. Le début de *The Ring* montre la vie typique d'une foire, tandis que le début de *The Manxman* représente la vie des pêcheurs sur l'île de Man. Le réalisme hitchcockien ne tient pas, comme les réalisateurs de documentaires, à une retranscription des problèmes sociaux et politiques de l'époque, mais à une attention constante aux détails, à la mise en valeur des personnages secondaires et à la description de la vie ordinaire : le décor est alors mis en place avant l'arrivée de la crise[4].

---

of what might be called his "idea of cinema" : his definition of what cinema is, and what it can be and should be ; his understanding of the cultural and commercial aspects of films [...] ; *and his vision of the ideal studio and the rôle of the director in film production* ».

1 *Ibid.*, p. 54.

2 RYALL, Tom, *Alfred Hitchcock and the British Cinema, op.cit.,* p. 26 : « *The visual stylistic association of* The Lodger *with the subjective and impressionist trends in film style coming from the French Surrealist and Dadaist film makers* ».

3 BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *L'Art du film : Une introduction* (1979), traduit de l'américain par BEGHIN, Cyril, Paris, De Boeck Université, 2000, p. 560.

4 Les deux principales tendances artistiques réalistes de l'époque sont le documentaire britannique et la Nouvelle Objectivité allemande. Pour un approfondissement du documentaire, voir RYALL, Tom, *Alfred Hitchcock and the British Cinema, op.cit.*, p. 18-23 ; GOTTLIEB, Sidney, « Early Hitchcock: The German Influence », *op.cit.*, p. 39-41. Pour un approfondissement de la Nouvelle Objectivité, voir SCHNEIDER, Roland, *Histoire du cinéma allemand,* Paris, Le Cerf, 1990, p. 80-81.

L'autre grande tendance de l'époque qui a probablement influencé Hitchcock est l'avant-garde russe, notamment par son utilisation du montage, source de sens et élément fondamental de la réalisation[1]. Par exemple, *Rear Window* / *Fenêtre sur cour* (Paramount, 1954) est souvent interprété comme l'illustration du pouvoir du montage et plus particulièrement de l'expérience Koulechov[2]. Hitchcock lui-même a souvent cité ces influences pour exprimer sa propre conception du montage, qui est le moyen par excellence de créer des idées : « les cinéastes russes, Eisenstein, Pudovkine et leurs contemporains, ont développé à la fin des années vingt un découpage créatif, ou montage comme ils l'appelaient, en ne juxtaposant pas simplement des séquences mais des plans individuels, afin d'illustrer leurs personnages, de susciter des idées ou même de créer du mouvement par la juxtaposition d'objets statiques »[3]. Le réalisateur se trouve donc au milieu de ce carrefour d'influences. Par exemple, la mort de Mr Verloc (Oscar Homolka) dans *Sabotage* est principalement construite sur le principe du montage comme créateur de sens. La scène alterne les gros plans des visages du personnage et de sa femme (Sylvia Sidney) avec les gros plans des mains tremblantes de celle-ci et du couteau. Sans parole, sans expression particulière sur les visages, le montage permet de comprendre que le couteau ne sert pas simplement à servir le plat mais devient une arme potentielle. Dans *Blackmail*, la scène du couteau lors du petit déjeuner

1 Il s'agit d'une supposition qui fait consensus. Mais il convient de noter qu'Ivor Montagu interprète l'attrait d'Hitchcock pour le montage moins comme l'héritage russe que comme le résultat de sa formation artistique. Voir LOVELL, Alan, ROHDIE, Sam, WOLLEN, Peter, « Interview with Ivor Montagu », *op.cit*., p. 88 : « *I would bring that to another influence. That was his youth. You see, he began as a visual man, that is to say, designing the letters on the cards, and then, I don't know, I don't think he became an art director but he was the art director on every film and the editor of the film before he began* ».

2 AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma, op.cit*., p. 82 : « La variante le plus souvent décrite de l'effet Koulechov est celle où un même plan rapproché du visage d'acteur, choisi aussi inexpressif que possible, est monté successivement avec plusieurs plans qui le contextualisent différemment, et amènent le spectateur à interpréter différemment, voire à percevoir différemment les plans de visage : après une table servie, le visage semble exprimer la faim, après un enfant, la tendresse, après une femme nue, le désir, etc. »

3 HITCHCOCK, Alfred, « Film Production », *Encyclopaedia Britannica,* vol. 15 (1965), GOTTLIEB, Sidney (ed.), *Hitchcock on Hitchcock, Selected Writings and Interviews*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 222-223 : « *The Russian filmmakers, Eisenstein, Pudovkine, and their contemporaries, in the late 1920s developed creative editing, or montage, as they called it, by way of the juxtaposition not just of sequences but also of individual shots or frames, to illustrate characters, to convey ideas or even to create motion by the juxtaposition of static object* ».

fonctionne également sur une idée esthétique russe, établissant le son comme contrepoint à l'image :

> La séquence du couteau semblait démontrer les possibilités d'une prise de distance avec les « photographies de gens en train de parler » des films à dialogue, grâce à sa distorsion expressionniste de la bande-son. Elle permet également un contrepoint entre l'image et le son, par le dialogue provenant du hors-champ qui correspond au gros plan d'Alice [Anny Ondra]. Le contrepoint entre le son et l'image en lieu et place de la synchronisation était l'utilisation du son privilégiée par les intellectuels d'alors[1].

Si Hitchcock est influencé par le cinéma allemand et par les avant-gardes françaises et russes, il ne faut pas oublier l'importance du cinéma américain qui joue un rôle prépondérant dans sa formation culturelle, esthétique et technique. En fait, le cinéma hitchcockien est largement influencé par le cinéma américain bien avant qu'il ne s'expatrie aux États-Unis. Il y a plusieurs raisons à cela, et la plus importante est probablement due à l'hégémonie du cinéma hollywoodien en Grande-Bretagne à cette époque. La Première Guerre mondiale avait eu pour conséquence de mettre entre parenthèses la production de films en Angleterre, tandis que de l'autre côté de l'Atlantique, les États-Unis en avaient profité pour se développer. C'est à cette époque que naît l'idée de la production de masse. Par conséquent, les pays en guerre tels que la France, l'Angleterre, l'Union Soviétique et les pays scandinaves sont dominés par le marché américain. Mais, à la différence des autres pays européens, la Grande-Bretagne n'a pas de réponse esthétique à apporter à Hollywood qui véhicule un cinéma populaire et commercial, par opposition aux tenants d'un cinéma artistique et élitiste. Les Allemands avaient l'expressionnisme, les Français avaient l'avant-garde, les Soviétiques avaient les théoriciens du montage. Mais les Britanniques eux, n'avaient pas de réelle production artistique conséquente. Quelques productions de qualité étaient faites par un petit nombre de cinéastes, mais rien de comparable à l'offre cinématographique du reste de l'Europe. L'industrie cinématographique ne s'étant pas remise de sa déliquescence après la guerre, le gouvernement prit en 1927 une mesure radicale pour protéger le marché britannique de cette

1 RYALL, Tom, *Alfred Hitchcock and the British Cinema, op.cit.,* p. 29-30 : « *The "Knife" sequence seemed to demonstrate the possibilities of a departure from the "photographs of people talking" that dialogue films seemed to invite, with its expressionist distortion of the soundtrack. It also counter-points sound and image with the dialogue from off-screen space matches to a large close up of Alice. Counterpointing sound and image instead of synchronizing them was favored as the artistic path for the sound picture by the film intellectuals of the day* ».

hégémonie, en créant une loi visant à assurer un minimum de productions locales, c'est-à-dire en instaurant un quota. Cette loi, intitulée le *Cinematograph Film Act,* devait lutter contre l'américanisation croissante du paysage cinématographique de l'époque1. Avec elle, la production domestique augmenta de façon significative mais souvent aux dépens de la qualité, la majorité des productions appartenant à la catégorie des *quota quickies,* films à faible budget réalisés rapidement pour répondre aux besoins de la production. C'est une raison pour laquelle « le cinéma britannique des années trente a souvent été rejeté comme un échec »[2]. Son américanisation se voit également par le fait que la majorité des distributeurs étaient américains, par le goût du public pour les productions américaines, et entre autres, par la présence américaine même dans les grandes compagnies telles que la BIP. Si sa concurrente la Gaumont, dirigée par Michael Balcon « avait opté pour une production de qualité »[3] la BIP, sous la houlette de John Maxwell, « adaptait sa politique de production aux exigences des puissants distributeurs américains »[4]. C'est donc dans ce contexte de forte influence américaine qu'Hitchcock signe un contrat pour réaliser tous ses films de *The Ring* à *Rich and Strange,* c'est-à-dire de 1927 à 1932. Mais l'influence américaine commence bien plus tôt comme le montre Tom Ryall : « Les débuts d'Hitchcock à la réalisation se firent sous l'influence du cinéma américain de deux façons. Tout d'abord, il avait manifestement une grande connaissance du cinéma hollywoodien, ayant regardé de nombreux films américains ; ensuite, comme il l'affirmait lui-même, parce qu'il avait été plus ou moins formé comme un

---

1 *Ibid.*, p. 38 : « *American producers were in position to offer their films to other countries at extremely competitive prices, often undercutting domestic producers* ». Les raisons de cette hégémonie sont principalement d'ordre économique et culturel. Les films américains, grâce à l'expansion du marché à l'intérieur du pays, parvenaient à couvrir leurs frais avant toute exportation, qui apportait ainsi les bénéfices. Une autre raison évoquée est la grande popularité des stars américaines telles que Charlie Chaplin ou Mary Pickford, et, par conséquent, une habituation du public anglais aux films américains. *Ibid.*, p. 40 : « *Quite apart from their vastly superior production values, their stars and their lavish costumes and sets, the Hollywood films had the advantage of close cultural historical ties with Britain. The common language, in particular, was to be an important factor after the introduction of the "talkies" in the late 1920s* »).

2 *Ibid.*, p. 77 : « *The British cinema of the 1930s has frequently been dismissed as a failure* ».

3 *Ibid.*, p. 51. Hitchcock a commencé sa carrière avec Michael Balcon, patron de la Gainsborough avant de devenir celui de la Gaumont. Hitchcock retrouve Balcon à partir de 1934 pour signer la série des « *sextet thrillers* ».

4 *Idem.*

réalisateur américain durant ses débuts à Islington »[1]. Si la période à la BIP est marquée par un tâtonnement et des succès mitigés, ainsi que par des films répondant parfois à des commandes, le retour d'Hitchcock aux côtés de Michael Balcon ne signe pas la rupture avec l'influence américaine. Le succès de *The 39 Steps* peut être en partie attribué au rayonnement international de ses deux stars, Robert Donat et Madeleine Carroll. Si T*he Man Who Knew too Much* n'a pas eu le succès escompté, c'est avant tout à cause de son manque de star pour le public américain, tandis que les héros de *The 39 Steps* avaient déjà travaillé à Hollywood et étaient connus là-bas. De même, l'héroïne de *Sabotage* est une star américaine, le méchant de *The Secret Agent* est américain (Robert Young). Par conséquent, il n'est pas étonnant de voir dans les films britanniques une influence diffuse. Au seul niveau culturel, la présence de stars américaines ou britanniques connues aux États-Unis permettait aux films de plaire au public anglais (habitué aux films américains) et au public américain. C'est grâce à ce rayonnement précoce qu'Hitchcock fut sollicité pour s'expatrier à Hollywood. Cette ascendance du cinéma américain ne peut manquer de déboucher sur la présence de traits stylistiques pouvant être attribués au cinéma classique hollywoodien, car « en tant que réalisateur anglais travaillant au sein d'une culture cinématographique dominée par les films hollywoodiens, Hitchcock était inévitablement influencé par le modèle classique développé à partir des années vingt »[2]. Il est difficile d'affirmer avec certitude ce qui relève précisément du cinéma hollywoodien dans la mesure où le cinéaste n'a jamais été très précis à ce sujet, et où l'attribution de codes (narratifs, esthétiques ou générique), pose parfois problème pour envisager une production si large et si pérenne. Mais, si le présupposé de traits récurrents est accepté[3], il est alors possible de

---

1 *Ibid.*, p. 87 : « *Hitchcock's early formation as a film maker was under influence of the American cinema in two ways. Firstly, he clearly has an extensive knowledge of the Hollywood cinema through watching many American pictures and, secondly, as he himself said, he was more or less trained as an American film maker during his early days at Islington* ».

2 *Ibid.*, p. 141 : « *As an English film maker working within a film culture dominated by Hollywood films, Hitchcock was inevitably influenced by the classical model as it developed during the period from the early 1920s onwards* ».

3 Voir BORDWELL, David, « An excessively obvious cinema » in. BORDWELL, David, STAIGER, Janet, TOMPSON, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (1985), Londres, Rutledge, p. 1 : « *Suppose that between 1917 and 1960 a distinct and homogeneous style has dominated American studio filmmaking – a style whose principles remain quite constant across decades, genres, studios, and personnel* ». *Ibid.*, p. 3 : « *The fist step, and crucial, is to assume that classical filmmaking constitutes an aesthetic system that characterize salient features of the individual work. The*

reconnaître dans les films de la période anglaise certains traits américains, notamment concernant le principe de transparence et de motivation de la narration. Dans le cinéma classique, la narration prime et le style lui est subordonné. Les éléments esthétiques trouvent une justification narrative, la place de la caméra est motivée par des causes intra-diégétiques, le montage reste discret. Ainsi, toujours selon Tom Ryall, « on peut situer avec certitude le début de *The Man Who Knew too Much* dans le paradigme classique, par son introduction simple et claire des personnages et de la situation. La fin est tout aussi conforme, avec l'appréhension du gang et l'unité de la famille restaurée »[1]. Dans T*he 39 Steps*, le manteau donné par Margaret (Peggy Ashcroft) à Richard Hannay (Robert Donat) est utile deux fois : il l'empêche d'être reconnu par la police et lui sauve la vie en arrêtant la balle tirée par le professeur Jordan (Godfrey Tearle), grâce à la Bible dans la poche intérieure. Dans T*he Lady Vanishes,* le sachet de thé est réutilisé pour montrer qu'Iris Henderson (Margaret Lockwood) a raison concernant la disparition de Miss Froy (Dame May Whitty). Ces éléments fonctionnent donc au sein de la nécessité narrative et possèdent une motivation interne à l'œuvre. Il s'agit ici d'exemples de motifs visuels, esthétiques et symboliques qui répondent à une logique narrative. De fait, ils font partie intégrante de la diégèse et sont justifiés. Mais la relation n'est jamais aussi simple qu'il y paraît ; Hitchcock se sert d'éléments propres à chaque esthétique pour créer la sienne. Par exemple, les *happy endings* sont récurrents et conformes à l'idéal hollywoodien mais sont souvent tempérés par des ambiguïtés qui viennent minorer la joie initiale et le retour à l'équilibre. Dans *Blackmail* et dans *Sabotage*, la fin n'est heureuse qu'en apparence. Les héroïnes sont libres et retrouvent l'espoir d'une union, donc d'un futur heureux, mais à chaque fois plane leur culpabilité qui sera un frein à leur bonheur. En plus dans *Sabotage*, la mort de Steve (Desmond Tester) vient renforcer la tonalité sombre du film et empêche la plénitude que l'on attendrait à la résolution de l'intrigue[2].

---

system cannot determine every minute detail of the work, but it isolates preferred practices and sets limits upon invention ».

1 RYALL, Tom, *Alfred Hitchcock and the British Cinema, op.cit.,* p. 150 : « *The opening of* The Man Who Knew too Much *can be firmly located within the classical paradigm with its clear and simple introduction of character and situation. Its ending is equally conformist with the gang apprehended and the family restored to a unity* ».

2 Voir *infra.,* deuxième partie, III, 4 : « L'ambiguïté des *happy endings* ».

De fait, le cinéma hitchcockien s'insère dans une logique de croisement des influences qui montre bien la richesse de sa formation et sa diversité dès la période anglaise. Rappelons que la scène du petit déjeuner dans *Blackmail* mélange habilement la représentation expressionniste de l'état mental perturbé de l'héroïne avec la technique soviétique de décalage entre l'image et le son. Le début du film est tout à fait symptomatique de cette convergence. Quant aux premières minutes, elles établissent un pont entre le cinéma muet et le cinéma parlant : « La scène d'ouverture indique différentes orientations stylistiques et indique clairement les origines muettes du premier film parlant britannique. Il n'y a pas de dialogue et l'événement est représenté à la manière d'un film silencieux avec un seul insert clarifiant ce que suggère l'image »[1]. Comme il a été noté plus haut, le commencement possède également une dimension documentaire, notamment dans la représentation du peuple londonien et du travail des policiers, montré à travers les techniques de retransmission de l'information. Plus tard, lorsque les policiers entrent dans la chambre de Crook (Percy Parsons) pour l'arrêter, « la référence stylistique devient celle du cinéma muet allemand avec les visages des policiers barrés par une série d'ombres étroites, par leur présence inquiétante, par le sentiment de menace et la tension que le cadre et la lumière véhiculent d'une manière expressionniste »[2]. Mais en même temps, le montage suggère l'emprunt au cinéma classique américain, notamment par « l'interaction complexe des plans subjectifs qui appartiennent au cinéma classique et, en particulier, à l'utilisation du montage alterné pour créer du suspense, technique dont l'héritage remonte à Griffith »[3]. La suite se déroule au commissariat de police pendant l'interrogation du suspect et son emprisonnement. Cette séquence est construite selon le style muet par l'insertion d'indices indiquant le temps qui passe (le gros plan sur le cendrier qui se remplit de mégots) ou le lieu (la pancarte indiquant la cellule). Ainsi, « les événements sont construits à partir de nombreux détails correspondant aux règles de la construction narrative

---

1 RYALL, Tom, *Alfred Hitchcock and the British Cinema, op.cit.,* p. 27 : « *The opening scene, in particular, points in various stylistic directions and clearly indicates the silent origin of Britain first "talkie".* [...] *There is no dialogue and the event is alluded to in the manner of a silent film with the single insert shot making clear what the image suggest* ».

2 *Idem.* : « *When the two policemen approach the suspect's room the stylistic reference becomes the German silent cinema with the faces of the policemen crossed by a series of narrow shadows, their ominous presence and the sense of menace and tension conveyed by framing and lightning in an expressionist manner* ».

3 *Idem* : « *The complex interplay of point of view shots which follows owes more to the classical cinema and, in particular, to the use of cross-cutting to create suspense which derives from the Griffith tradition* ».

comme l'ont codifié certains théoriciens tels que Pudovkine »[1]. L'analyse de Tom Ryall montre à quel point Hitchcock parvient très tôt à utiliser les ressources propres à différentes esthétiques pour les utiliser d'une manière personnelle, subtilement, tout en leur rendant hommage. Dans une perspective historique et culturelle, l'ouverture de *Blackmail* peut aussi être considérée comme un « astucieux symbole de l'industrie cinématographique britannique de l'époque, dans son hésitation concernant l'arrivée du son, dans la mesure où les scènes de dialogues font une entrée timide et tardive à la fin d'un segment de film muet particulièrement solide et accompli »[2].

Mais, afin d'approcher l'exhaustivité dans cette analyse, il ne faut pas oublier de mentionner les racines britanniques du cinéaste. La plupart des films proviennent de sources littéraires adaptées à l'écran. Ainsi, durant cette période, les seuls films provenant d'idées originales sont *The Ring* (Hitchcock), *Champagne* (Walter Mycroft), *Rich and Strange* (Dale Collins) et *The Man Who Knew too Much* (Hitchcock et Charles Bennett). Les autres films sont principalement des adaptations (souvent très libres) de pièces de théâtres ou de romans britanniques. John Buchan fait partie des sources littéraires les plus importantes : *The 39 Steps* est adapté du roman du même nom, et *The Man Who Knew too Much* a probablement été écrit par Hitchcock en référence à l'écrivain[3]. De plus, de nombreux éléments sont communs aux deux univers : « L'aventure, le thème de la peur et de la culpabilité, la structure narrative de la fuite et de la poursuite, la lutte finale, la protection insuffisante de la civilisation, […], le gang assassin travaillant secrètement contre les gouvernements établis, font tous partie du genre du thriller, qualités spécifiques aux nouvelles de Buchan, et, en effet, évocatrices de l' "univers hitchcockien" »[4]. Notons également l'influence de l'écrivain britannique Herman Cyril

---

1 *Idem* : « *The events are constructed from numerous small details according to the rules of narrative construction in the silent cinema as codified by theorist such as Pudovkine* ».

2 *Idem* : « *It might be suggested that the opening sequence as a whole is a neat symbol of the British film industry at the time in its wavering state of mind about the talking picture in so far as the dialogue sequences make a belated and tentative entry at the end of a very solid and accomplished piece of silent film construction* ».

3 BARR, Charles, *English Hitchcock, op.cit*., p. 133 : « The Man Who Knew too Much, *an original script which by Hitchcock's own account, was written with Buchan in mind* ».

4 RYALL, Tom, *Alfred Hitchcock and the British Cinema, op.cit.,* p. 126 : « *The general quality of adventure, the theme of fear and guilt, the narrative pattern of flight and pursuit, the climatic combat, the theme of the*

McNeil qui était à l'origine du personnage de Bulldog Drummond, source lointaine de *The Man Who Knew too Much. The Secret Agent* est tiré d'une nouvelle de Somerset Maughan et *Sabotage* est une adaptation d'un roman de Joseph Conrad. Enfin, *Young and Innocent* et *The Lady Vanishes* marquent « un retour à la dimension la plus populaire du genre après une excursion vers le côté intellectuel de Conrad »[1]. Les deux films sont tirés de livres de Josephine Tey (*A Shilling for Candle,* 1936) et d'Ethel Lina White (*The Wheel Spins,* 1936). Cette brève incursion permet de voir que les sources littéraires britanniques sont fondamentales dans la constitution du cinéma hitchcockien de cette époque. Comme nombre de ses contemporains, le réalisateur accorde une grande importance à la littérature criminelle. Cet intérêt pour les récits de ce type, typiquement britannique selon lui[2], explique en partie le fleurissement du cinéma criminel et des thrillers en Grande-Bretagne, à l'époque des *quota-quickies* – l'autre raison est leur faible coût de production. Ainsi, même si la quantité de films criminels n'est pas relative à leur qualité, c'est toute une culture dans laquelle s'inscrit Hitchcock, tradition qui va perdurer tout au long de sa carrière[3].

Cette convergence des héritages est tout à fait caractéristique de sa position particulière dans le paysage cinématographique britannique. C'est la raison pour laquelle l'étude de cette période est pertinente pour comprendre l'ensemble de sa carrière. Cette période voit l'apparition d'un statut double et ambivalent : Hitchcock est à la fois un cinéaste populaire mais possède des affinités avec le milieu élitiste, proche des tendances anti-commerciales européennes. Son statut est lié à la structure du marché d'alors et Hitchcock a

---

"thin protection of civilisation" […] *the secret assassination gang working against established governments, are all part of the thriller genre, specific qualities of Buchan novels, and, indeed, evocative of the familial "Hitchcock universe"* ».

1 *Ibid.*, p. 127 : « *Both represent a return to the popular end of the genre after the excursion into the highbrow realm of Conrad* ».

2 SAMUELS, Charles Thomas, « Alfred Hitchcock » (1972), GOTTLIEB, Sidney (ed.), *Alfred Hitchcock Interviews, op.cit.,* p. 138 : « *Crime is a much more literate in England than in America. In England, unlike America, crime novels are first-class literature. Not only are the English more attracted by crime, but the crimes are more bizarre* ».

3 Il en va de même pour le mélodrame, genre populaire au théâtre et qui profite de la loi de 1927 pour devenir un genre populaire au cinéma. Il est donc présent dans la culture populaire du début du siècle et l'on peut affirmer qu'il constitue un environnement culturel tout aussi important pour la formation du jeune Hitchcock.

compris très tôt l'importance de la publicité et des moyens financiers nécessaires pour sortir du lot et produire des œuvres conséquentes. Mais cela implique certaines contraintes : « Dans la mesure où le cinéma classique peut être comparé au cinéma commercial en Grande-Bretagne dans les années trente, alors Hitchcock, en tant que professionnel travaillant au sein du cinéma commercial de cette époque, était censé produire des films qui correspondaient dans la forme, le style et le contenu aux films classiques hollywoodiens, qui constituaient alors l'offre habituelle pour le public britannique »[1]. Mais en même temps, il n'était pas inconnu du milieu intellectuel cinéphile, il fréquentait la *London Film Society* fondée par Ivor Montagu, l'un de ses plus proches collaborateurs. Elle fut fondée afin de projeter « tous les films qui n'avaient pas eu l'opportunité d'être vus et qui n'avaient pas eu de critique correcte auparavant [et afin de] montrer les potentialités du médium »[2]. Il est attesté qu'Hitchcock participa à certaines séances, parmi lesquelles furent projetés *Le Cabinet du Dr. Caligari* et *Nosferatu*3. L'élitisme de ce groupe avait pour but de promouvoir un autre cinéma face à la médiocrité de la production britannique et l'hégémonie du cinéma américain. C'est donc dans ce milieu qu'Hitchcock développe certaines relations. De plus, ses œuvres n'ont pas attendu la dynamique instaurée par les *Cahiers du cinéma* dans les années cinquante pour recevoir des avis approbateurs de la critique. Bien sûr, toutes ne furent pas plébiscitées[4], mais des films comme *The Lodger, The Ring, Blackmail, The Pleasure Garden* ou *The 39 Steps* reçurent un accueil très favorable. Bien que certains journaux, parmi les plus intellectuels comme *Close Up,* émirent certaines réserves concernant la thématique de *Blackmail*, « des auteurs comme

---

1 RYALL, Tom, *Alfred Hitchcock and the British Cinema, op.cit.*, p. 164 : « *In so far as the classical cinema can be equated with the commercial cinema in Britain during the 1930s then Hitchcock, as a professional film maker working within the commercial entertainment cinema of the time, was required to produce films which correspond in form, style and content to the classical Hollywood films which constituted the normal film fare for British audiences* ».

2 LOVELL, Alan, ROHDIE, Sam, WOLLEN, Peter, « Interview with Ivor Montagu », *op.cit.,* p. 76 : « *We showed anything that hadn't had an opportunity to be seen and properly reviewed before.* […] *Another thing we did was to try to show the potentialities of the medium* ».

3 *Idem* : « *We went on with things that did not pass the censor like* Caligari, *but we showed it uncut. We showed the whole of* Dr. Mabuse, *both parts stuck together* ».

4 RYALL, Tom, *Alfred Hitchcock and the British Cinema, op.cit.*, p. 101 : « *Although the critical reception of Hitchcock's films in the trade press was favorable during this period [BIP], his career has to be charted in therms of this decline from prestigious production to "quota quickies"* ». *Ibid*., p. 94 : « *The trade press of reception of* The Manxman *contrasted with the somewhat lukewarm comments upon* Champagne ».

Castle et Kenneth MacPherson concédèrent l'utilisation novatrice du son »[1]. *The 39 Steps* reçut un avis très favorable de la critique britannique et américaine, ce qui lui permit d'asseoir sa réputation outre-Atlantique, et même si « le succès de *The 39 Steps* ne fut pas répété par *Secret Agent* et *Sabotage*, […], la position d'Hitchcock comme le meilleur réalisateur britannique resta relativement intacte »[2]. Quant à *The Ring,* il fut reconnu comme « le fer de lance de la renaissance du cinéma britannique et les critiques de l'*Evening Standard* affirmèrent, avec un brin de protectionnisme, que "M. Hitchcock [avait] fait davantage pour le cinéma britannique que des dizaines de lois" »[3]. Enfin, notons le succès de l'un de ses derniers films anglais, *The Lady Vanishes,* qui reçut le prix de la meilleure réalisation aux *New York Critics Awards* en 1938.

Cette période a été propice à l'émergence d'une critique favorable à son cinéma et reconnaissante des avancées techniques et des expérimentations permises par le médium. Hitchcock était déjà considéré comme un grand réalisateur, non pas comme un simple technicien aux films commerciaux. Il est ainsi légitime d'en déduire sa position particulière dans le paysage cinématographique de l'époque : il se situe déjà à un carrefour des influences et des lignes de conduite pour produire les films. Il côtoie les intellectuels de la *London Film Society,* rend hommage aux avant-gardes européennes tout en créant des films hautement populaires, s'inscrivant parfaitement dans l'orientation hollywoodienne nécessaire à son succès. Mais le pendant négatif de cette position existe, car :

---

1 *Ibid.*, p. 95 : « *Writers such as Hugh Castle and Kenneth MacPherson both conceded the innovative use of the sound track* ».

2 *Ibid.*, p. 108 : « *The success of* The Thirty-Nine Steps *was not repeated by* The Secret Agent *but Hitchcock's position as the foremost British director was left relatively unscathed* ».

3 *Ibid.*, p. 93 : « *The film was also spearhead of a renaissance in the British cinema and the Evening Standard critic argued, with a sideswipe at protectionism, that "Mr Hitchcock has done more for British pictures than a dozen acts of parliaments"* ».

> L'orientation commerciale d'Hitchcock est quelque part en contradiction avec ses intérêts artistiques évidents, et cela rend difficile la tâche de l'identifier en tant que réalisateur. Bien qu'il semble naturel de le situer dans la sphère du divertissement, ses liens profonds avec le cinéma « artistique » du moment s'imposent d'eux-mêmes au niveau du texte. Mais on ne peut pas le qualifier d'artiste sans prendre en compte son engagement envers le cinéma de divertissement et son immersion dans les traditions de la culture populaire. […] Hitchcock peut être vu comme une figure isolée, trop commercial pour être un « artiste », mais trop « artistique » pour être confortablement intégré au cinéma de divertissement britannique de l'époque[1].

Cette ambiguïté qui le caractéristique montre toute la complexité de ses rapports au public et à la critique, complexité qui n'est pas apparue avec la critique des années cinquante. Et comme le montre l'étude de la période américaine, sa position est tout aussi difficile à déterminer après son départ aux États-Unis. Hitchcock est donc un cinéaste dont la carrière semble plus complexe qu'une analyse de surface pourrait le laisser imaginer.

1 *Ibid.*, p. 183 : « *Hitchcock's commercial and business orientation [is] somewhat at odds with is evident artistic interests and this makes it difficult to pin him down in terms of identity as a film maker. Although it seems natural to locate him within the sphere of entertainment cinema, his strong links with the "art" cinemas of the day frequently impose themselves at the level of his textual text. Yet he cannot be treated as a film artist without taking account of his commitment to entertainment cinema and his immersion in the traditions of popular cultures.* […] *Hitchcock can be seen as a marooned figure, too businesslike and commercial to be an "artist", yet too "artistic" to be fitted comfortably into the British entertainment cinema of the time* ».

2. Hitchcock à Hollywood

La période britannique est caractérisée par une multiplicité d'influences esthétiques et artistiques qui ont participé à la formation d'Hitchcock en tant que réalisateur. Cette période est aussi marquée par un succès précoce qui, s'il n'est pas linéaire, ne l'en érige pas moins au rang de réalisateur le plus célèbre de son pays. Mais la dimension commerciale et ses aspirations artistiques a suscité une position ambiguë, Hitchcock se situant en marge des deux tendances, leur appartenant toujours un peu et jamais complètement. Cette ambivalence critique perdure durant sa carrière hollywoodienne ; à l'instar de la période anglaise, elle est marquée par la permanence des influences et par une volonté d'indépendance artistique et financière, signe d'un rapport particulier avec l'industrie, pourtant un cadre fécond pour le succès populaire et commercial de ses films. Cette ambivalence critique amorcée dans la période britannique atteint son apogée à Hollywood.

D'une certaine manière, il est possible d'affirmer que lorsqu'il arrive aux États-Unis en mars 1939, Hitchcock possède déjà les éléments fondamentaux de son cinéma puisqu'à travers les vingt-cinq films réalisés, il a pu s'essayer à différents genres, a confirmé son attrait pour le mélodrame et le thriller. Il a appris les techniques des Américains grâce à son expérience avec la Famous-Players-Lasky, a visité les tournages allemands, a compris les théories du montage russe et a bien saisi l'importance de la publicité et du succès des films. Certaines thématiques qui deviendront des marques de fabrique sont déjà amorcées : le faux coupable, la double poursuite, le *Mac Guffin*[1], le conflit amoureux, les apparences trompeuses, la nourriture, etc. Sa carrière américaine constitue pour une part une évolution de sa carrière britannique dans un système différent et avec des moyens techniques, humains, matériels et financiers bien supérieurs. Avant d'envisager plus précisément la dimension formelle et thématique de cette période, revenons sur certains aspects factuels particulièrement pertinents. L'étude des budgets montre que les films américains oscillent entre des productions relativement basses en termes de coûts : huit cent mille dollars pour *Psycho / Psychose* (Universal, 1960), neuf

1 Le *Mac Guffin* est un motif récurrent du cinéma hitchcockien. Il s'agit de l'objet de la quête des héros, souvent dans le cadre des thrillers et des films d'espionnage, mais qui ne possède pas d'importance capitale pour le public. Pour une définition du *Mac Guffin,* voir *supra*., première partie, I, 4 : « Hitchcock est-il un genre par lui-même ? ».

cent mille dollars pour *Saboteur* / *La Cinquième Colonne* (Universal, 1942) et des budgets très importants pour l'époque. *Rebecca* et *Lifeboat* (20th Century Fox, 1944) coûtent un million et demi de dollars, d'autres films coûtent bien plus cher : *The Paradine Case* / *Le Procès Paradine* (Transatlantic, 1949) coûte quatre millions de dollars, *Under Capricorn* / *Les Amants du capricorne* (Transatlantic, 1948) deux millions et demi de dollars, *North by Northwest* / *La Mort aux trousses*, MGM, 1959) près de quatre millions et demi de dollars ; *The Birds* / *Les Oiseaux* (Universal, 1963) coûte quatre millions de dollars, *Torn Curtain* / *Le Rideau déchiré* (Universal, 1966) cinq millions de dollars, et *Topaz* / *L'Étau* (Universal, 1969) quatre millions de dollars. Donc, même si Hitchcock a su à de nombreuses reprises se satisfaire de budgets modestes, les moyens mis à sa disposition par Hollywood sont tout de même sans commune mesure avec ceux des studios anglais. Par exemple, la version anglaise de *The Man Who Knew too Much* ne coûte que dix milles livres[1], ce qui était peu cher même pour l'époque. Son remake américain (Paramount, 1956) coûte deux millions et demi de dollars. Comme l'affirme Patrick McGilligan, « les films de la Gaumont faisaient partie des productions les moins onéreuses réalisées par Hitchcock. Une de ses qualités en tant que metteur en scène était sa capacité à économiser l'argent, parvenant ainsi à créer l'illusion du luxe cachant des contraintes »[2]. Par comparaison, un budget de soixante mille livres était assez important en Angleterre et un budget important aux États-Unis était proche du million de dollars[3].

---

1 TAYLOR, John Russell, *Hitch: The Life and Times of Alfred Hitchcock, op.cit.,* p. 106 : « *It became clear that Bulldog Drummond's Baby was not going to be made – not at British International Pictures anyway – when Maxwell wrote to Hitch saying, "It's a masterpiece of cinematic, old boy, but I'd rather have the £ 10,000'" (which, incredibly, was all the film would cost)* ».

2 MCGILLIGAN, Patrick, *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light, op.cit.,* p. 165 : « *The Gaumont films were among Hitchcock's cheapest. One of Hitchcock's unsung virtues as a director was his ingenuity at saving money, creating the illusion of luxury under constrained conditions* ».

3 Voir BETTS, Ernest, *The Film Business: A History of British Cinema 1896-1972*, Londres, Georges Allen, 1973, p. 101 : « Rome Express (1932) *directer by Walter Forde, was made about £ 60,000 and did remarkably well. In the thirties £ 60,000 was big money. Korda's* Henry VIII (1932), *reached roughly the same figure and its success is a legend. But we also encounter films that have leapt to the £ 100,000* ». Voir également COURSODON, Jean-Pierre, TAVERNIER, Bertrand, *50 ans de cinéma américain,* Paris, Nathan, 1995, p. XII : « En 1939, un "B" typique [de la RKO], *The Rookie Cop* [David Howard] est tourné pour la somme très modique de 77 000 dollars. […] La même année, les deux plus gros budgets du studio, *Gunga*

Le réalisateur s'intègre donc vite dans le milieu hollywoodien et ses films américains sont rapidement des succès. *Rebecca* remporte l'Oscar du meilleur film ; jusqu'à *Notorious* / *Les Enchaînés* (RKO, 1946) Hitchcock connaît un succès relativement stable. *Foreign Correspondent* / *Correspondant 17* (United Artists, 1940) est remarqué pour sa virtuosité technique dans les scènes des moulins et des parapluies, pour son utilisation de la profondeur de champ et son engagement pour l'entrée en guerre des Américains. *Suspicion / Soupçons* (RKO, 1941), *Saboteur, Shadow of a Doubt* / *L'Ombre d'un doute* (Universal, 1943), surtout *Spellbound* / *La Maison du docteur Edwardes* (Selznick Pictures, 1945) et *Notorious* sont de grands succès populaires. Hitchcock devient ainsi un membre important de l'industrie hollywoodienne et intègre parfaitement la logique du divertissement, du prestige et de la popularité des films. L'autre grande période de succès est celle de la décennie des années cinquante, au cours de laquelle il réalise ses plus grands films : *Rear Window, North by Northwest, Psycho, Vertigo / Sueurs froides* (Paramount, 1958), *The Man Who Knew too Much, Dial M for Murder* / *Le Crime était presque parfait* (Paramount, 1954)*, Strangers on a Train* / *L'Inconnu du Nord-Express* (Warner, 1951). Hitchcock produit ses films en partie grâce à de grands studios tels que la Warner et surtout la Paramount qui lui donne les moyens humains, financiers et matériels pour réaliser les meilleurs films de sa carrière. C'est également à cette époque qu'il se lance dans la production télévisée avec la série *Alfred Hitchcock Presents* (puis *The Alfred Hitchcock Hour* entre 1955 et 1965) dont il réalise vingt épisodes entre 1955 et 1962. Cette série accentue réellement sa célébrité dans la mesure où il présente tous les épisodes en son nom propre[1]. Ce processus d'enrichissement et de renommée trouve son apogée en 1960 avec *Psycho*. Le film, réalisé par son équipe télévisée pour huit cent mille dollars, en rapporte plus de quatorze millions et lui permet de devenir l'un des principaux actionnaires d'Universal[2].

Tout au long de ces années, itchcock devient progressivement l'un des réalisateurs les plus célèbres d'Hollywood et sans doute le plus reconnaissable d'entre tous. Son intégration

---

Din [Georges Stevens] et *The Hunchback of Notre-Dame* [William Dieterle] approchent les deux millions ; une production beaucoup plus ordinaire, comme *Five Came Back* de John Farrow, coûte 225 000 dollars ».

1 Hitchcock touche 125 000 dollars par épisode et obtient les droits d'exploitations après la première diffusion télévisée.

2 LEIGH, Janet, *Psycho: Behind the Scenes of The Classic Thriller,* Londres, Pavillon, 1995, p. 106.

américaine se voit donc assez logiquement dans les films de cette époque. Bon nombre possède des ancrages spatiaux typiquement américains : Chicago dans *North by Northwest*, New York dans *Mr and Mrs Smith* / *Joies matrimoniales,* (RKO, 1941), *North by Northwest*, Los Angeles dans *Family Plot* / *Complot de famille*, Universal, 1976), le Vermont dans *The Trouble with Harry*, San Francisco dans *Vertigo*. Ces films participent à l'élaboration d'une véritable topographie de l'Amérique contemporaine. Tout au long de sa carrière hollywoodienne, Hitchcock dépeint les mœurs des Américains avec son regard acerbe et critique mais souvent amusé. Le prestige hollywoodien trouve une place importante dans les films de la décennie des années cinquante, notamment dans les costumes créés par Edith Head pour *To Catch a Thief / La Main au collet* (Paramount, 1955), *Dial M for Murder,* et *Rear Window*, dans les décors somptueux (*Under Capricorn, Spellbound, Rebecca*) dans l'utilisation à bon escient des membres du star-système. Le cinéma hitchcockien possède donc certaines caractéristiques qui pourraient amener l'analyste à considérer cette œuvre comme appartenant au cinéma classique. Par exemple, David Bordwell cite un passage de *Suspicion* qui est exemplaire : lorsque deux policiers interrogent Lina Aysgarth (Joan Fontaine) sur la mort de Beaky (Nigel Bruce), l'un d'entre eux regarde le tableau cubiste. L'auteur montre que ce moment ne trouve pas de motivation « compositionnelle », la plus courante, c'est-à-dire celle qui « assure la cohérence de base »[1] d'un récit. Mais il en trouve d'autres : une motivation générique (associée aux films gothiques de femmes) et une motivation réaliste (le policier observe la pièce parce qu'observer fait partie de son métier)2. Disons seulement que les narrations respectent souvent dans les grandes lignes la linéarité et la compréhension nécessaire pour le spectateur. Les films s'inscrivent dans des temporalités claires ; par exemple, les *flash-backs* sont motivés par la pensée d'un personnage. Les fins trouvent généralement un bonheur plus ou moins explicite et de nombreux films possèdent une fin fermée, ce qui correspond à la production générale de l'époque[3]. De fait, la tension dont parle

1 *Ibid.*, p. 19 : « *to secure a basic coherence* ».

2 Le passage présente aussi une motivation artistique, qui pose problème dans la mesure où cette motivation « rend palpable la dimension conventionnelle de l'art » (*idem*). Dans le cinéma classique, elle n'est acceptée que dans certaines limites restreintes, parce qu'en général la motivation compositionnelle prend le devant.

3 Cette domination des *happy endings* n'a pas manqué d'être l'occasion de bouleversements narratifs, dont l'un des plus célèbres est la fin de *Suspicion*. Voir les propos d'Hitchcock dans BOGDANOVICH, Peter, « Alfred Hitchcock », *Who the Devil Made It,* New york, Alfred Knopf, 1997, p. 509 : « *The correct ending of* Suspicion - *which was never shot, but which I wanted to do-was that Fontaine writes a letter to her mother,*

Tom Ryall à propos de la période britannique entre une volonté commerciale et artistique cède-t-elle la place à une domination de la première sur la seconde ? C'est une possibilité évoquée par Jean-Loup Bourget, qui montre en quoi Hitchcock est particulier à l'égard du classicisme hollywoodien :

> Le cas de Hitchcock est instructif car il montre tout à la fois ce qui l'attire à Hollywood, ce que son cinéma y « gagne » et ce qu'il y « perd ». [...] À ce moment, quelle que soit l'admiration légitime qu'on éprouve pour l'œuvre américaine de Hitchcock, et même si l'on considère que celle-ci est globalement plus ample, plus « symphonique » que son œuvre anglaise, il est permis de se demander si le cinéaste n'est pas devenu prisonnier de son besoin de satisfaire le public autant que de son personnage narquois et obsessionnel. […] Il y a là une assez pathétique contradiction entre le désir de briller et le besoin de plaire, entre les motifs obsessionnels (formels et thématiques) de l'artiste et la logique commerciale dans laquelle il s'engage délibérément en scellant son pacte avec Hollywood. Ou, si l'on préfère, ce qui fait la force de Hitchcock – son américanisation, […] en marque les limites[1].

Pour étayer son propos, l'auteur cite les entretiens du cinéaste parus dans *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews*. L'américanisation et l'intégration au système hollywoodien possèdent des limites, notamment à cause du pacte qui oblige Hitchcock à satisfaire le public aux dépens d'une véritable indépendance artistique. Mais cette complexité des rapports avec Hollywood prend racine dès la période britannique, qui a montré son inscription très précoce dans la logique commerciale du cinéma, due notamment à sa formation dans les studios américains. Si Hitchcock loue des réalisateurs tels que Charlie Chaplin, D.W. Griffith ou Frank Capra, sa conscience de devoir plaire au public est très précoce et ironique. Un article de 1931 récemment retrouvé par Sidney Gottlieb, montre la

---

saying that she is in love with her husband, but she feels he is a murderer. She doesn't want to live anymore and she's willing to die by his hand. But she thinks society should be protected from him. He comes up with the fatal glass of milk, gives it to her. Before she drinks, she says, "will you mail this letter to mother for me?" And she drinks the milk and dies. Fade out. Fade in on one short shot: a cheerful, whistling Cary Grant coming to the mailbox and popping in the letter! Finish. But you see, Cary Grant couldn't be a murderer ». Au moment où Hitchcock s'apprête à filmer différentes versions de la fin, la RKO engage comme directeur Joseph L. Breen, le chef du Code de production. Voir MCGILLIGAN, Patrick, *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light, op.cit.,* p. 289 : « *Hitchcock was forced to surrender the very things that intrigued him most about* Before the Fact ». Les fins de *The Lodger* et de *To Catch a Thief* ont également été changées sous la pression des producteurs.

1 BOURGET, Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 242.

position du cinéaste à ses débuts. Si l'article a pour sujet un hommage à Griffith, son introduction est acerbe à l'égard du public : « Le Public des films – ce Public qui est le juge final de nos efforts, l'arbitre de notre destin, l'origine et la fin de notre existence professionnelle – lève rarement l'épais voile devant lequel jouent les acteurs, pour jeter un coup d'oeil sur celui qui se cache derrière »[1]. Le démonstratif « ce Public », allié à la majuscule dénote une certaine ironie pour le cinéaste qui critique doublement le public. Non seulement celui-ci n'est pas capable de voir derrière les apparences pour reconnaître le rôle du réalisateur, mais il est l'instance ultime qui oriente la destinée d'une carrière. Par conséquent, il faut bien reconnaître que la position hitchcockienne à l'égard du cinéma américain est ambivalente et ce, de manière pérenne.

Son américanisation est donc complexe pour plusieurs raisons : les influences européennes nées durant la période britannique perdurent largement tout au long de sa carrière hollywoodienne, la volonté d'indépendance à l'égard des producteurs, les attentes du public, les prises de risques régulières qui en découlent. La période américaine systématise certains éléments amorcés dans la période anglaise, comme le faux coupable, le couple et l'enfant, la richesse de la mise en scène, le montage créateur d'idées, etc. Mais les influences européennes ne cessent pas durant cette américanisation, et la présence de tendances expressionnistes est visible dans l'œuvre de la maturité. Selon John Orr, Hitchcock « réinventa le moment expressif des années vingt durant sa période plus moderne et abstraite trois décennies plus tard. Il y a ici un véritable héritage du tueur en série de *M* [*M le maudit* (Fritz Lang, 1931)] dans *Frenzy* (1972), et la fatalité de *Destiny* [*Der Müde Tod* / *Les Trois Lumières* (Fritz Lang, 1921) se retrouve dans *Psycho* et *The Birds* ; mais on retrouve également dans la plupart des films de cette époque la reconnaissance de cette unique fusion de l'amour et de la catastrophe qui émerge dans *Sunrise* »[2]. Même s'il faut admettre avec David Bordwell que ce procédé

---

1 HITCHCOCK, Alfred, « A Columbus to the Screen » (1931), ALLEN, Richard, GOTTLIEB, Sidney (ed.), *The Hitchcock Annual Anthology: Selected Essays from Volumes 10-15,* Londres, Wallflower Press, 2009, p. 79 : « *The Film Public – that Public which is the final judge of our efforts, the arbiter of our destiny, and the be-all and end-all of our professional existence – rarely lifts aside the thick veil before which the players perform, to catch a glimpse of the personality behind* ».

2 ORR, John, *Hitchcock and Twentieth Century Cinema*, *op.cit*., p. 57 : « *The second is the Hitchcock who reinvented the expressive moment of the 1920s for his more abstract modernist period three decades later. Here there is a true reckoning with M's serial killing in* Frenzy, *with the fatality of* Der Müde Tod (Destiny

d'intégration est récurrent chez de nombreux cinéastes classiques[1], il faut constater chez Hitchcock que la présence du cinéma allemand est suffisamment importante pour constituer une pierre angulaire de son esthétique et dépasse largement le simple emprunt occasionnel.

De plus, l'américanisation du cinéaste ne se fait pas au détriment de ses origines britanniques mais plutôt parallèlement à elles. Tout au long de sa carrière hollywoodienne, il garde quelques attaches avec la Grande-Bretagne : il retourne à plusieurs reprises à Londres, notamment pour y réaliser deux courts-métrages de propagande en faveur de la résistance et pour créer sa propre compagnie de production avec Sidney Bernstein (la Transatlantic). La présence anglaise se fait également sentir dans ses œuvres. Par exemple *Rebecca* « est tout à la fois un pur produit hollywoodien par son professionnalisme, son caractère qu'on dirait usiné, la suavité élégante de sa distribution, de sa direction, de sa photographie et de sa musique, et un film plus anglais que "nature" par la nationalité de son réalisateur et d'un grand nombre de ses interprètes […]. *Rebecca* est un hybride typique : vocabulaire tout anglais, syntaxe hollywoodienne »[2]. Cette mixité se retrouve en de nombreuses occasions et ce, jusqu'à la fin de sa carrière. Car bien que la transition de la Grande-Bretagne aux États-Unis soit le signe de nombreux changements, un certain nombre d'écrivains (qu'ils soient les auteurs des sources littéraires ou les scénaristes des films) sont britanniques. Daphné Du Maurier est l'auteur de *Jamaica Inn* / *La Taverne de la Jamaïque* (1939), de *Rebecca* et de *The Birds,* tous trois adaptés à l'écran[3] ; *Rope* / *La Corde* (1946) est tiré d'une pièce de l'écrivain britannique Patrick Hamilton ; *The Trouble with Harry* est adapté d'un roman de

---

1921), *in* Psycho *and in* The Birds, *but equally in most of Hitch's films of the period a reckoning with that unique fusion of love and catastrophe to be found in* Sunrise ».

1 BORDWELL, David, « The Classical Hollywood Style », in. BORDWELL, David, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema*, *op.cit.,* p. 73 : « *Certain Expressionist techniques of lightning, camerawork, and special effects were quickly imitated by Americans.* […] *The false perspective of* The Last Laugh *and the miniatures in Metropolis introduced Hollywood to more sophisticated special effects, a practice that was also to expand considerably in the studio-bound era.* […] *The assimilation of German technique* […] *was selective: low-key lighting for mystery, distorted perspectives for horror, odd angles for shock effects.* […] *German Expressionist techniques for indicating character subjectivity were seized upon for momentary, intensified inserts.* […] *Most significant of all is the manner in which the classical Hollywood paradigm blunted the stylistic challenge of the experimental Soviet cinema* ».

2 BOURGET, Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge, op.cit.,* p. 229.

3 Les références des ouvrages se trouvent dans la filmographie.

Jack Trevor Story ; *Marnie* est adapté d'un roman de l'écrivain britannique Winston Graham ; l'écrivain natif de Belfast Brian Moore est chargé du scénario original de *Torn Curtain* ; *Frenzy* est adapté d'un roman d'Arthur La Bern ; *Family Plot* est inspiré d'un roman de Victor Cannings, *The Rainbird Pattern*, avant d'être transposé de la campagne anglaise à la Californie. Londres est le lieu de certains films américains comme *The Paradine Case, Dial M for Murder* et *Suspicion* (bien qu'ils soient tourné dans les studios américains) ou la seconde version de *The Man Who Knew too Much too Much* et dans *Frenzy*. Le meurtre de *Rear Window* est inspiré de deux assassins britanniques : Patrick Mahon et le Docteur Crippen[1]. Les meurtriers de *Rope* rappellent le couple Leopold-Loeb qui fut à l'origine de l'une des plus affaires criminelles les plus sinistres du siècle[2]. De nombreux acteurs britanniques sont présents dans les films américains, parmi lesquels il n'est besoin que de citer Cedric Hardwicke (*Rebecca, Rope*), Tom Helmore (*The Manxman, The Secret Agent, Vertigo*), Brian Aherne (*I Confess / La Loi du silence,* Warner Bros., 1953), Sean Connery (*Marnie*), Leo G. Carroll (*Rebecca, Suspicion, Spellbound, The Paradine Case, Strangers on a Train, North by Northwest*), Claude Rains (*Notorious*) et Anthony Quayle (*The Wrong Man / Le Faux Coupable*, Warner, 1956). Hitchcock reprend également des thématiques ou des motifs déjà présents en Angleterre : par exemple, *Young and Innocent* montre un travelling avant réutilisé dans *Notorious* pour montrer la clé que tient Alicia Huberman (Ingrid Bergman) dans sa main ; le motif du personnage suspendu dans le vide et sauvé grâce au héros est repris dans *North by Northwest, To Catch a Thief* et avec une tonalité plus tragique dans *Saboteur* et *Vertigo* ; les hallucinations de Lina (Joan Fontaine, *Suspicion*) rappellent

1 Voir les propos d'Hitchcock dans TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit*., p. 184 : « Dans le "cas Mahon" l'homme a tué une fille dans un bungalow, sur la côte, dans le Sud de l'Angleterre. Il a découpé le corps et l'a dispersé morceau par morceau par la portière d'un train. Mais il ne savait pas quoi faire de la tête. C'est cela qui m'a donné l'idée de faire chercher la tête de la victime dans *Rear Window*. Patrick Mahon, lui, a mis la tête dans la cheminée et il a allumé le feu pour la faire brûler. […]. Le docteur Crippen habitait à Londres, il a assassiné sa femme et l'a découpée en petits morceaux. Plus tard on s'est rendu compte que la femme avait disparu et, comme c'est la coutume, l'assassin a dit : "Ma femme est partie en voyage". Mais le docteur Crippen a fait une grave erreur : sa secrétaire portait quelques un des bijoux de sa femme et, à cause de cela, les voisins ont commencé à bavarder ».

2 En 1924, les deux riches étudiants enlevèrent et tuèrent Bobby Franck, un jeune garçon de 14 ans, afin de montrer leur supériorité et de commettre le crime parfait. À leur procès, qui fut surnommé « le procès du siècle », ils se défendirent en invoquant la théorie nietzschéenne du surhomme et l'excitation provoquée par le crime.

celles de Jack « *One Round* » Sander (Carl Brisson, *The Ring*) ; le montage des plans fixes de *The Birds* lors de l'incendie rappelle ceux de *Rich and Strange* lors du naufrage ; le personnage du méchant sympathique amorcé dans des films comme *The Secret Agent* se complexifie et se systématise à partir de *Suspicion*. Certains motifs esthétiques comme la caméra subjective, la dramatisation par le montage, le clair-obscur, l'écart entre le son et l'image, sont déjà présents dans la période anglaise pour être développés dans la période américaine. L'humour noir anglais est très présent dans *The Trouble with Harry, North by Northwest* et *Frenzy*[1].

La carrière hollywoodienne se caractérise donc par une américanisation qui va de pair avec la permanence des influences européennes et des racines britanniques. Ces éléments participent à une vision complexe de ses liens avec le cinéma hollywoodien qui ne se résument pas à une dissolution de la spécificité de son cinéma au détriment du succès commercial. Bien sûr, ce milieu constitue avant tout un ensemble de contraintes qui fondent les conditions de production des films ; les réalisateurs désirant rester au sein de ce système dominant doivent s'adapter. C'est pourquoi « la capacité d'invention des cinéastes est déterminée par un cadre qui devient leur seconde nature. Ils traitent les conventions qu'ils respectent comme des phénomènes inévitables tels que la pluie ou le sommeil »[2]. Il n'est donc pas étonnant de voir qu'Hitchcock ne se permet pas une transgression trop importante, qui l'éloignerait des rails du succès populaire. Pourtant, nombreux sont les moments où il s'est écarté des codes et des attentes du public. Dans certains cas, ces expériences ont été des échecs comme pour *The Trouble with Harry, Rope, Vertigo*, et *Under Capricorn*. Le film de

1 L'humour noir a pour objet la mort, ce qui est lié à la mort, ou encore l'abominable. Il affecte de les considérer froidement ou de les accepter. Voir SOURIAU, Anne, « Humour », SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique, op.cit*., p. 839. *The Trouble with Harry* est entièrement construit sur le principe de l'humour macabre, qu'il s'agisse du comique de situation ou des dialogues. L'humour de *Frenzy* vient principalement de l'ironie *a posteriori* créée sur la culpabilité présumée de Richard Blaney (John Finch), mais également sur la curiosité morbide des londoniens pour les meurtres. Nous pensons ici à la scène d'ouverture et à la scène du bar lorsque la serveuse discute avec deux clients et parlent des bienfaits du meurtrier sur le tourisme et du viol précédant les meurtres. Enfin dans *North by Northwest,* l'humour anglais est avant tout représenté par Cary Grant et ses origines britanniques et par la réflexion de Philip Vandamm (James Mason) qui, en gentleman anglais, dit aux policiers ce que n'est pas très sportif d'avoir utilisé de vraies balles pour tuer Leonard. Ces exemples ne sont pas exhaustifs.

2 ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo, op.cit.,* p. 31.

1956 surprit le public américain par son humour macabre et sa morale peu orthodoxe ; *Vertigo* souffrit du même sort et, bien qu'il soit considéré aujourd'hui par beaucoup comme le plus grand chef-d'œuvre de toute sa carrière, il reçut un mauvais accueil lors de sa sortie[1]; *Psycho* est en revanche un exemple tout à fait heureux puisque Hitchcock produisit son film le plus rentable et donna naissance à ce que beaucoup de cinéastes et de critiques considèrent comme l'un des premiers films d'horreur modernes[2].

Même si dans l'ensemble sa carrière fût couronnée de succès, il faut prendre en compte les nombreux revers afin de bien comprendre la complexité de cette période. Des films comme *The Paradine Case, Stage Fright* / *Le Grand Alibi* (Warner Bros., 1949) ou *Under Capricorn* sont considérés aujourd'hui encore comme des films mineurs. En revanche, des films comme *Vertigo, The Wrong Man* ou *To Catch a Thief,* qui appartiennent au rang des grands films hitchcockiens, ont été à l'époque de leur sortie des échecs ou des succès tout à fait mitigés. Il semble donc qu'une partie de ces déconvenues est due à l'écart créé par certains films par rapport aux attentes du public. De plus, notons que ces échecs s'inscrivent dans la période faste des années cinquante[3]. Si aujourd'hui des films comme *Strangers on a Train,*

---

1 Voir KAPSIS, Robert E., *Hitchcock: The Making of a Reputation,* Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 53 : « *The problem with* Vertigo*, then, was not that Hitchcock's advertising campaign or the initial reviews kept audiences away. Rather it was that the early filmgoers who saw it were disappointed of its deviation from the more conventional Hitchcock* ».

2 Voir DUFOUR, Éric, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, PUF, 2006, p. 56 : « Non seulement *Psychose* manifeste pour la première fois […] certaines caractéristiques essentielles au genre, mais ce film a toujours été explicitement revendiqué comme la référence par ces auteurs de films d'horreur ». *Ibid.*, p. 59 : « En vertu de quel critère mettre *Psychose* dans les films fondateurs du cinéma d'horreur ? Parce que Hitchcock tente quelque chose qu'on n'avait jamais vu dans le cinéma commercial distribué dans les grands circuits. En premier lieu, Hitchcock ose une scène de meurtre qui s'étend et s'étire d'une manière tout à fait inouïe et qui opère comme une suspension du temps narratif. Non seulement cette scène rend le meurtre et la mort concrets, parce qu'elle prend le temps de les montrer au lieu de n'en donner qu'une représentation abstraire (un symbole), mais tout se passe du coup comme si Hitchcock autonomisait cette scène de son contexte et la faisait valoir pour elle-même, de sorte qu'elle devient sa propre fin ».

3 Notons également que cette période survient après de longues années critiques à partir de *The Paradine Case,* période qui répond à celle de la BIP lors de la carrière anglaise. La fin des années quarante est marquée par des échecs récurrents et si le succès renaît à partir de *Strangers on a Train,* il reste modeste jusqu'à celui de *Rear Window, To Catch a Thief, North by Northwest* et *Psycho*.

Dial M for Murder, I Confess et tous ceux cités précédemment sont des classiques appartenant au patrimoine cinématographique, l'étude de leur réception à l'époque de leur sortie montre une inconstance de la réussite. Ainsi, il est possible de voir que les liens entre le cinéaste, ses collaborateurs et l'industrie hollywoodienne ne sont pas aussi heureux qu'une étude superficielle pourrait le laisser croire.

Dans le panorama cinématographique de l'époque, Hitchcock est souvent considéré par les théoriciens et les critiques comme un cinéaste appartenant au système classique, mais toujours à la limite et à la frontière du système. Pour reprendre le titre de Jean-Loup Bourget, il serait tout à fait possible d'affirmer qu'il constitue en grande partie une « marge » au sein de la « norme » hollywoodienne, car s'il s'intègre au système, les éléments qui tentent de le transgresser sont nombreux. Evoquons simplement quelques éléments particulièrement représentatifs. L'œuvre hitchcockienne se positionne légèrement en marge du Code de production, profond vecteur de censure et d'autorégulation du système. Jean-Loup Bourget en fait une synthèse :

> Le Code précise, dans des domaines aussi généraux et divers à la fois que la religion, les institutions nationales, les institutions sociales comme le mariage, la sexualité, la peinture des différentes nationalités, celle de la violence, toute une série d'interdits et de recommandations, qu'on peut regrouper en trois rubriques principales : 1. Toute déviation, toute atteinte à l'ordre établi (religieux, social, moral...) doit être justifiée par le scénario et non gratuite (critère de motivation narrative). 2. Dans toute la mesure du possible, la déviation doit être suggérée plutôt que montrée de façon explicite (critère du bon goût et de l'euphémisme). 3. Lorsque la déviation est néanmoins montrée parce que le premier principe la justifie, elle doit l'être d'une façon qui ne la rende pas séduisante ou excitante, en particulier pour le jeune spectateur. Codicille ou corollaire de cette troisième règle, l'ordre établi et ses institutions ne doivent pas faire l'objet d'un traitement qui les ridiculise, qui leur fasse perdre leur dignité[1].

---

1 BOURGET, Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge, op.cit.,* p. 127. Le Code de production est un semble de règles d'autocensure qui régit toute l'industrie hollywoodienne de 1934 au début des années soixante. Voir MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA, « The Motion Picture Code », SCHUMACH, Murray, *The Face on the Cutting Room Floor: The Story of Movie and Television Censorship*, New York, William Morrow, 1964, p. 280 : « *No picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it* ». *Ibid.*, p. 285 : « *The moral importance of entertainment is something which has been universally recognized. It enters into the lives of men and women and affects them closely; it occupies their minds and affections during leisure hours; and ultimately touches the whole of their lives. A man may be judged by his standard of entertainment as easily as by the standard of his work. So correct*

Les interdictions, Hitchcock les respecte, mais pour mieux les détourner. Les nombreuses tensions avec les représentants du Code sont connues, et les plus célèbres concernent la scène de la douche (*Psycho*)[1], le feu d'artifice (*To Catch a Thief*), et le train dans le tunnel (*North by Northwest*). Le cinéma hitchcockien se veut impertinent, mais pas transgressif ; c'est de cette manière qu'il parvient à remettre en cause les institutions telles que la justice et le mariage. L'ordre religieux est gentiment moqué, les policiers sont des incompétents, la justice est aveugle et les méchants suscitent parfois des sentiments étonnement sympathiques[2]. Quant au mariage, nous le verrons, il ne constitue certainement pas un cadre propice au bonheur du couple ; au contraire, il constitue plutôt un carcan, une forme possible mais pas suffisante de l'amour. La sexualité est également évoquée, notamment à travers les croustillants dialogues de John Michael Hayes et d'Ernest Lehman qui les dotent de nombreux sous-entendus, plus particulièrement dans *The Trouble with Harry, To Catch a Thief* et *North by Northwest.* Les *happy endings* sont respectés mais en surface, pour être mieux transgressés[3] et dénoter une ambiguïté par rapport à la tradition hollywoodienne. La prise de distance à l'égard des conventions se voit également dans le dispositif cinématographique et dans le jeu avec la narration. David Bordwell et Kristin Thompson montrent que le degré de savoir des spectateurs, l'énonciation et la narration, la stylisation et principalement la réflexivité qui en découlent posent la question de l'auteur, donc des limites à l'appartenance au système :

---

entertainment raises the whole standard of a nation. Wrong entertainment lowers the whole living conditions and moral ideals of a race » ; *ibid*., p. 286 : « *The motion picture, because of its importance as entertainment and because of the trust places in it by the peoples of the world, has special moral obligations* ».

1 Voir *infra*., quatrième partie, II, 1 : « Vicarialité de l'expérience cinématographique ».

2 *Ibid*., p. 280 : « *Crime shall never be presented in such a way as to throw sympathy with the crime as against law and justice, or to inspire others with a desire for imitation* ».

3 Voir *infra.,* deuxième partie, III, 5 : « L'ambiguïté des *happy endings* ».

> D'un côté la narration nous enferme dans le point de vue d'un personnage à un degré supérieur à la normale ; ce procédé est renforcé par l'insistance inhabituelle d'Hitchcock sur la subjectivité optique. De l'autre côté, les intrusions flagrantes de la narration commentent les actions […]. Il doit y avoir une tension entre ce que le personnage sait et ce que la narration nous dit. Mais la narration ne doit jamais tout nous dire […]. En exploitant certaines possibilités venant du schéma narratif classique, la personnalité d'Hitchcock en tant qu'auteur oscille entre forger des limites étroites […] et faire l'étalage de son omniscience en supprimant des informations cruciales[1].

Cette fluctuation de la narration entre une supériorité du savoir du spectateur et un manque de savoir qui le met au même niveau que le personnage va à l'encontre de l'idée de transparence[2]. L'esthétique classique se fait discrète au profit de l'histoire racontée, ce qui explique qu'Hitchcock ne se situe pas véritablement dans les limites du classicisme et qu'il les dépasse parfois. Citons deux exemples de cette visibilité de l'instance narrative : le premier exemple est la scène de la douche de *Psycho*, qui révolutionne la structure des films classiques. David Bordwell et Kristin Thompson montrent qu'à cause de cette scène, le film se situe à la limite du classicisme : il est « l'un des films les plus déviants jamais réalisés puisqu'il attaque sévèrement les hypothèses principales du classicisme (par exemple, l'identité

---

1 BORDWELL, David, « The Classical Hollywood Style », *op.cit.,* p. 79 : « *On the one hand, the narration confines us to a single character's point of view to a greater degree than is normal; this is reinforced by Hitchcock's unusual insistence upon optical subjectivity. On the other hand, blatant narrational intrusions freely comment on the action* […]. *There is thus a tension between what a character knows and what the narration tells. But the narration must never tell all* […]. *By exploiting certain possibilities of the classical schemata of narration, Hitchcock's authorial persona oscillates between being narrow limits* […] *and flaunting its omniscience by suppressing crucial information* ». Pour un approfondissement de la réflexivité, voir *infra.*, quatrième partie, II, 2 : « La réflexivité du médium ».

2 L'idée de transparence est exagérée dans la mesure où il ne semble pas possible d'effacer totalement l'énonciation. David Bordwell, qui a pourtant participé à l'élaboration de ce critère classique, montre ses limites. Par conséquent, la transparence doit plutôt être comprise comme la narration omnisciente, peu consciente d'elle-même et discrète. Voir BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film*, Londres, Methuen, 1985, p. 159-160 : « *Commonplaces like "transparency" and "invisibility" are on the whole unhelpful in specifying the narrational properties of the classical film. Very generally, we can say that classical narration tends to be omniscient, highly communicative, and only moderately self-conscious. That is, the narration knows more than all the characters conceals relatively little and seldom acknowledges its own address to the audience.* [...] *Classical narration is thus not equally "invisible" in every type of film or throughout anyone film* ».

psychologique des personnages, le rôle accordé à la narration) »[1]. De fait, il appartient à ces films qui fonctionnent comme des textes-limites, c'est-à-dire des films qui, tout en restant lisibles de façon traditionnelle, « représentent les limites de cette lisibilité »[2]. Le changement radical par rapport à la narration de cette époque est la mort de l'héroïne à la moitié du film. La narration est ainsi focalisée sur un événement (le vol) dont l'intérêt va disparaître au profit de l'enquête dans la seconde partie du film. L'autre exemple se trouve dans *Vertigo*, lors du *flash-back* de Judy Barton (Kim Novak). Ce moment n'existe pas dans l'histoire originale[3] et constitue un bouleversement narratif ; le fait que le spectateur apprenne plus tôt l'existence de la machination suscite un choc et un déplacement de son savoir.

Ainsi, malgré la relative stabilité des thèmes et des motifs, Hitchcock semble appartenir en même temps à l'industrie qui l'a formé tout en gardant une irréductibilité qui lui est propre. Beaucoup de ses films, qu'ils soient anglais ou américains sont à la limite du cinéma classique, car « une telle conscience de soi est en décalage avec l'anonymat associé à la tradition de la réalisation classique »[4]. Par conséquent, il se situe à la fois dans le système hollywoodien, par son américanisation et l'inscription de ses films dans le cinéma populaire et le divertissement, et en même temps il se situe en marge de lui. Sa visibilité au sein de la narration et ses expérimentations font partie des éléments qui le positionnent à la limite des pratiques du cinéma classique hollywoodien. Dès lors, c'est bien d'un cinéaste profondément original mais jamais totalement isolé qu'il est question ici. Le cinéma hitchcockien est enraciné dans une culture, un mode de production, des influences esthétiques, mais reflète en même temps toute la spécificité de son écriture. Il faut alors revenir sur l'affirmation de Tom Ryall à propos de la période anglaise et montrer la difficulté de le situer en tant que réalisateur : trop commercial pour être un artiste, trop artistique pour faire partie intégrante du système. Mais c'est probablement cette résistance à s'uniformiser et à devenir totalement

---

1 BORDWELL, David, « *The Classical Hollywood Style* », *op.cit.*, p. 81 : « *Hitchcock's* Psycho *in certainly one of the most deviant films ever made in Hollywood since it attacks several fundamental classical assumptions (e.g., the psychological identity of characters, the role accorded to narration)* ».

2 *Idem* : « *Really problematic Hollywood films become limit-texts works which, while remaining traditionally legible, dramatize some limits of that legibility* ».

3 BOILEAU, Pierre, NARCEJAC, Thomas, *D'Entre les morts* (1945), Paris, Folio Gallimard, 1999.

4 RYALL, Tom, *Alfred Hitchcock and The British Cinema, op.cit.*, p. 165 : « *Such qualities of self-consciousness are at odds with the anonymity associated with the tradition of classical film making* ».

conforme aux attentes du public qui rend le cinéma hitchcockien hautement artistique. Ainsi, si l'hypothèse de Hans Jauss sur l'« écart esthétique » est acceptée, il est probable de comprendre sa popularité et sa reconnaissance artistique (parfois tardive) :

> La façon dont une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit évidemment un critère pour le jugement de sa valeur esthétique. L'écart entre l'horizon d'attente de l'œuvre, entre ce que l'expérience esthétique antérieure offre de familier et le « changement d'horizon » requis par l'accueil de la nouvelle œuvre détermine, pour l'esthétique de la réception, le caractère proprement esthétique d'une œuvre littéraire : lorsque cette distance diminue et que la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue, l'œuvre se rapproche du domaine de l'art « culinaire », du simple divertissement[1].

Hitchcock a maintenu une relation forte avec le public en lui offrant des films reconnaissables. Mais en même temps, il a su (avec l'aide de ses collaborateurs) provoquer parfois cet écart esthétique certes déroutant, mais fondateur d'une grande qualité artistique et gage d'une inventivité sans cesse renouvelée. Ainsi, contextualiser sa carrière permet de mieux comprendre son évolution au sein de la critique, comme nous le ferons dans un état des lieux des études hitchcockiennes. Cette convergence des influences a probablement eu un rôle dans la façon dont il était perçu. Les avant-gardes allemande et russe, associées à la narration classique forment un exemple de mélange tout à fait intéressant pour notre analyse. De fait, l'ambivalence due aux faits historiques prend une importance considérable dans la constitution de son esthétique, qui fait partie des éléments les plus importants pour comprendre la spécificité de cette œuvre.

1 JAUSS, Hans, *Pour une esthétique de la réception* (1978), traduit de l'allemand par MAILLARD, Claude, Paris, Gallimard, 1990, p. 58. Le concept de « changement d'horizon » est emprunté à Husserl.

3. La spécificité hitchcockienne : la question du style

> On a oublié pourquoi Joan Fontaine se penche au bord de la falaise et qu'est ce que Joel Mc Crea s'en allait faire en Hollande ; on a oublié à propos de quoi Montgomery Clift garde un silence éternel et pourquoi Janet Leigh s'arrête au Bates motel et pourquoi Teresa Wright est encore amoureuse d'oncle Charlie [Joseph Cotten] ; on a oublié de quoi Henry Fonda n'est pas entièrement coupable et pourquoi exactement le gouvernement américain engage Ingrid Bergman ; mais on se souvient d'un sac à main, mais on se souvient d'un autocar dans le désert, mais on se souvient d'un verre de lait, des ailes d'un moulin, d'une brosse à cheveux, mais on se souvient d'une rangée de bouteilles, d'une paire de lunettes, d'une partition de musique, d'un trousseau de clés, parce qu'avec eux et à travers eux Alfred Hitchcock réussit là où échouèrent Alexandre, Jules César, Napoléon, prendre le contrôle de l'univers. Peut-être que dix mille personnes n'ont pas oublié la pomme de Cézanne, mais c'est un milliard de spectateurs qui se souviendront du briquet de *L'Inconnu du Nord Express*[1].

Nombreux et précoces sont les critiques qui ont loué l'inventivité de la forme hitchcockienne. Godard conclut son éloge en affirmant qu'« Hitchcock a été le plus grand créateur de formes du vingtième siècle »[2], à la suite d'Éric Rohmer et de Claude Chabrol qui soutenaient en 1957 la supériorité formelle du cinéaste : « Hitchcock est […] l'un des plus grands inventeurs de formes de toute l'histoire du cinéma »[3]. Au-delà de leur importance dans la constitution de la théorie auteuriste, ces critiques ont mis l'accent sur son identité visuelle. Ce qui fait de lui l'un réalisateur des plus célèbres, c'est la permanence d'un style, d'une écriture, d'une manière, c'est-à-dire sa « *Hitchcock touch* »[4]. Comme il a été montré précédemment, il s'inscrit dans le contexte particulier du cinéma britannique d'avant-guerre et du cinéma classique hollywoodien, alliant une volonté de satisfaire le public tout en conservant une autonomie et une créativité unique. S'il est aujourd'hui encore reconnaissable entre tous, c'est parce que son cinéma est audio-visuellement très marquant. C'est pourquoi montrer sa spécificité esthétique est primordial.

---

1 GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, tome 4, Paris, Gallimard, 1998, p. 78-90. La ponctuation a été ajoutée ici, elle n'existe pas dans le texte original.

2 *Ibid.*, p. 91.

3 CHABROL, Claude, ROHMER, Éric, *Hitchcock*, Paris, Éditions Universitaires, 1957, p. 159.

4 En référence à la « *Lubitsch touch* ».

Mais qu'est-ce que le style cinématographique ? David Bordwell le définit au sens le plus restreint comme « l'utilisation systématique et signifiante des techniques du médium. Ces techniques appartiennent aux domaines généraux de la mise en scène (éclairage, jeu des acteurs et décors), du cadrage, de la mise au point, du contrôle des couleurs, et d'autres aspects de la technique cinématographique, du montage et du son »[1]. Comme nous l'avons vu lors de la contextualisation de sa carrière, les diverses influences ont joué un rôle majeur dans la formation de son esthétique et ce, tout au long de son œuvre. Par exemple, le montage tel qu'il est conçu par les formalistes russes devient rapidement un élément fondamental du style hitchcockien. *Frenzy* est un exemple tout à fait symptomatique du pouvoir du montage pour créer certaines idées : au début du film, c'est lui qui donne à penser que Richard Blaney est le tueur à la cravate. Lors de la découverte du cadavre dans la Tamise, le spectateur entend les passants parler du « *Necktie Murderer* » qui fait rage dans toute la ville. La caméra montre ensuite le corps de la victime une cravate autour du coup, pour couper et passer directement au plan de Blaney en train de faire son nœud de cravate avant de partir travailler : le montage crée l'idée de sa culpabilité d'une façon quasi inégalée. Plus tard, le meurtre de Brenda Blaney (Barbara Leigh-Hunt) est construit sur ce même principe. Lorsque Bob Rusk (Barry Foster) la fait tomber par terre, l'impression procurée est celle d'une grande violence. Or, les plans pris séparément ne possèdent pas de violence intrinsèque car elle ne tombe pas vraiment, c'est la succession rapide de plans très courts alliée au bruitage qui suscite cette idée. Dans ce film, le montage est à la fois créateur d'idées mais aussi d'émotions puisque la violence suscitée, qui n'existe pas intrinsèquement, n'est que le prélude au viol et au meurtre de Brenda.

La mise en scène à l'intérieur du plan participe à également à son identité visuelle grâce à sa complexité et à son inventivité. Parmi tant d'autres, citons les exemples de *Lifeboat*, de *Rope* ou de *Murder!* afin d'illustrer cette idée. Dans *Murder!*, un arrêt sur image permet de voir le travail sur la composition du plan lors du verdict de Diana Baring (Norah Baring). Le personnage est statique et regarde droit dans la caméra, dans une posture qui évoque celle d'un portrait. Les barreaux de la prison sont montrés d'une manière tout à fait originale par les

1 BORDWELL, David, *On the History of Film Style*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 4 : « *In the narrowest sense, I take style to be a film's systematic and significant use of techniques of the medium. Those techniques fall into the broad domains:* mise en scène *(staging, lighting, performance, and setting); framing, focus, control of colour values, and other aspects of cinematography; editing; and sound* ».

ombres qu'ils projettent sur le mur (voir illustration I, A). Cet effet permet de les évoquer tout en gardant une fluidité de la caméra qui a pénétré dans la pièce de façon continue. Dans *Rope*, l'utilisation de la couleur possède une fonction dramatique importante puisqu'elle évolue parallèlement à l'intrigue. De plus, les plans étant très longs, c'est à l'intérieur même du cadre que se trouvent souvent les éléments les plus intéressants. Prenons par exemple les nombreuses superpositions des conversations qui apparaissent au sein d'un même plan, procurant à la fois une impression de réalisme et de complexité de la mise en scène. Dans *Lifeboat*, la taille très réduite de l'espace favorise une utilisation complète du cadre. Les moments dramatiques sont souvent contenus dans un plan qui devient une unité de sens et d'émotion. Par exemple, lorsque les doutes sur la sincérité de Willie (Walter Slezak) commencent à se faire ressentir, l'ombre de la voile couvre peu à peu son visage. Cette dramatisation à l'intérieur du cadre n'a pas manqué d'être remarquée par un spécialiste tel qu'Andrew Casper qui y voit l'héritage expressionniste allemand[1].

L'utilisation de la caméra est également une particularité de cette esthétique. Sans pouvoir les citer tous, donnons quelques exemples de prises de vues particulières, la durée des plans est tout à fait significative à cet égard. La volonté d'expérimentation se voit dans les durées extrêmes des plans de la douche de *Psycho* (quelques dixièmes de seconde), de *Rope* et d'*Under Capricorn* (près de dix minutes). Ces films sont des expériences limites qui ont marqué leur époque. Autre caractéristique, le fait que la caméra s'approche au plus près des personnages et des objets profilmiques. Les mouvements de caméra de certains films sont devenus des cas d'école, comme les travellings de *Notorious* et de *Young and Innocent,* ou du zoom avant et travelling arrière de *Vertigo* (appelé depuis « effet Vertigo »). La position de la caméra au plus près des personnages constitue l'un des éléments les plus importants du style hitchcockien. Les gros plans des visages participent à l'élaboration d'un partage des émotions rarement égalé et permettent de centrer l'attention sur les objets qui bénéficient d'une importance radicale. Ce trait stylistique est très précoce et peut être décelé dès les premiers films du réalisateur. Par exemple dans *The Manxman,* de nombreux plans sont très rapprochés du visage des héros, *Easy Virtue* commence par un gros plan du juge et *The Ring* focalise

1 Voir le commentaire d'Andrew Casper dans l'édition dvd de *Lifeboat* de CinémaRéférence (2005). Cette idée appuie l'hypothèse selon laquelle l'œuvre hitchcockienne est marquée de façon durable par cette influence esthétique.

souvent l'attention du spectateur sur le visage du héros. De fait, la caméra s'approche de plus en plus des personnages (avec un point culminant lors du baiser de *Marnie*), consolidant une marque de fabrique pérenne car, comme l'affirme Pierre Berthomieu, « le style hitchcockien cultive l'énorme »[1]. La puissance visuelle des objets est également irréductible au cinéma hitchcockien non seulement pour faire avancer la narration, mais également pour l'impact visuel et émotionnel qu'ils provoquent chez le public. Par exemple dans *Lifeboat* lors de l'amputation de Gus (William Bendix), la caméra reste en retrait des personnages dont on ne voit que le dos. L'acte est symbolisé par sa chaussure qui est jetée par un des rescapés dans le canot de sauvetage, atterrissant juste devant la caméra. De fait, il faut remarquer l'importance des objets qui se manifeste dans un grand nombre de films, comme le remarque avec justesse Andrew Sarris :

> Ses films regorgent d'objets servant de corrélatifs visuels – le doigt manquant dans *The 39 Steps*, les cymbales [...] dans les deux versions de *The Man Who Knew too Much,* les tablettes de chocolat au lait sur la chaîne de montage dans *The secret Agent,* le couteau et la bombe à retardement dans *Sabotage*, la boisson pleine de drogues dans *The lady Vanishes* […], le monogramme bordé sur la taie d'oreiller dans *Rebecca*, le moulin dont les ailes tournent à l'envers dans *Foreign Correspondent,* la majestueuse Statue de la Liberté dans *Saboteur*, la bague incriminante dans *Shadow of a Doubt*, le compas caché dans *Lifeboat*, le portrait hypnotique dans *The Paradine Case,* la poupée tachée de sang dans *Stage Fright,* le vélo qui tombe dans *I Confess,* les clés dans *Dial M for Murder*, l'alliance dans *Rear Window* […]. Les objets incarnent les sentiments et les peurs des personnages parce que les objets et les personnages interagissent les uns avec les autres dans des drames à l'intérieur des drames[2].

---

1 BERTHOMIEU, Pierre, *Hollywood classique : Le Temps des géants,* Perthuis, Rouge Profond, 2009, p. 311. Pour un approfondissement de la question des gros plans, voir *infra.*, quatrième partie, I, 2 : « La dimension haptique des gros plans ».

2 SARRIS, Andrew, « Pantheon Directors : Alfred Hitchcock », *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*, New York, Dutton, 1968, p. 58-59 : « *His films abound with objects as visual correlatives – the missing finger in* The 39 Steps, *the crashing cymbals* […] *in both versions* […] *of* The man Who Knew too Much, t*he milk chocolates on the assembly line in Secret Agent, the knife and time bomb in Sabotage, the doctored drink in* The Lady Vanishes, […] *the monogrammed pillow case in Rebecca, the revers-sailing windmills in* Foreign Correspondent, [...], *the magisterial Statue of Liberty in* Saboteur, *the incriminating ring in* Shadow of a Doubt, *the concealed compass in* Lifeboat, *the hypnotic portrait in* The Paradine Case, [...], *The bloodstained doll in* Stage Fright, *the falling bicycle in* I Confess, *the latchkeys in* Dial M for Murder, *the weeding ring in* Rear Window, [...] *The objects embody the feeling and fears of characters as object and character interact with each other in dramas within dramas* ».

En effet, Hitchcock est peut-être l'un des réalisateurs à avoir conféré aux objets une importance telle qu'ils sont « la substance même de son art cinématographique »[1]. La composition du plan semble ainsi tout aussi importante que leur agencement dans la constitution d'une identité visuelle. Par conséquent, il n'est pas étonnant de remarquer à la suite de John Belton que son style américain s'affirme peu à peu comme un mélange d'expressivité du plan et de la force du montage dans une seule et même séquence. La technique du point de vue est la plus représentative à cet égard, car elle permet d'associer la spécificité de chaque procédé :

> Pour Eisenstein, le plan est figuratif ; c'est un fragment de la réalité dont le sens dérive de sa combinaison avec d'autres plans. Pour Murnau, le plan devient une unité d'expression dans laquelle la réalité est transformée. La narration d'Eisenstein apparaît entre les plans ; Murnau, qui travaille à l'intérieur du plan, « monte » grâce aux superpositions, intériorisant ainsi sa narration. [...] Le point-de-vue hitchcockien combine la subjectivité de Murnau avec l'objectivité analytique d'Eisenstein et de Kulechov[2].

L'exemple le plus flagrant de ce mélange se trouve évidemment dans *Rear Window*. Comme le montre l'auteur, Hitchcock subjectivise l'expérience de Koulechov en montrant Jeff Jeffries (James Stewart) regarder et réagir à ce qu'il a vu. Il utilise ainsi la méthode soviétique à des fins expressives, c'est-à-dire subjectives[3]. Ce procédé est encore plus évident dans les scènes d'hallucination de nombreux films, qui sont de parfaits exemples du mélange hitchcockien entre Murnau et Kuleshov, entre le plan expressionniste (donc subjectif) et le montage constructiviste[4].

---

1 *Ibid.*, p. 59 : « *the very substance of his cinema* ».

2 BELTON, John, « Dexterity in a Void: the Formalist Aesthetics of Alfred Hitchcock », *Cineaste* 10, n°3 (1980), p. 10 : « *For Eisenstein, the shot is representational; it is a photo-fragment of reality whose meaning derives from its sequential combination with other shots. For Murnau, the shot becomes a unit of expression within which reality is transformed. Eisenstein's narration occurs between shots; Murnau, working within the frame, "edits" by superimposing shots, thus interiorizing his narrative.* […] *Hitchcock's point-of-view editing combines the subjectivity of Murnau with the analytical objectivity of Eisenstein and Kulechov* ».

3 La méthode est la même pour *Vertigo*, notamment lors de la filature de Madeleine Elster (Kim Novak) par John « Scottie » Ferguson (James Stewart).

4 Pour un approfondissement des hallucinations, voir *infra.*, deuxième partie, III, 3 : « Une solitude ontologique ».

Mais l'écriture hitchcockienne[1] est également reconnaissable par la bande-son. Dès *Blackmail*, elle prend une importance capitale, comme le montre la scène du couteau et celle des oiseaux la précédant de peu. Après le meurtre du peintre (Cyril Ritchard), Alice White erre dans les rues de Londres jusqu'au petit matin ; elle rentre juste à temps pour faire croire à sa mère qu'elle était couchée, se lève et se change avant de rejoindre ses parents pour le petit-déjeuner. À ce moment, des chants d'oiseaux se font entendre, et la joie connotée contraste fortement avec la tragédie qui vient d'arriver et l'angoisse dont est saisie l'héroïne : le contrepoint sonore est très frappant. Dans la séquence du couteau peu après, le son devient un moment expressif et rend compte de son état mental, puisque le mot « *knife* » est entendu *crescendo* : cet effet ne correspond pas à la manière dont la cliente prononce la phrase mais plutôt à l'effet produit chez Alice. En général, la musique apporte un surplus d'émotion et confère à certaines scènes une intensité non égalée sans elle. La scène de l'Albert Hall (*The Man Who Knew too Much*), de la douche (*Psycho*) ou du baiser (*Vertigo*) sont là pour l'attester. Peu de musiques sont aussi reconnaissables que celles de *Psycho*, de *Vertigo* ou de *North by Northwest,* qui participent activement à l'identification du cinéma hitchcockien dans le paysage cinématographique. La bande-son musique peut parfois, elle aussi, servir de contrepoint au film : dans *The Trouble with Harry*, la dimension macabre est largement diminuée par la musique de Bernard Herrmann, qui procure au film une dimension comique, contrastant avec le sérieux du sujet (mais allant dans le sens d'un humour constant du film). Mais le son peut aussi être utilisé de manière moins orthodoxe et ce, de deux façons. Comme nous l'avons évoqué précédemment, des films comme *Shadow of a Doubt* et *Rope* montrent des moments où les personnages s'interrompent les uns les autres, parlent en même temps, ce qui a pour effet d'accorder un surcroît de réalisme par la cacophonie ambiante et peu conventionnelle. Dans *Rope* comme dans *The 39 Steps,* il existe parfois un décalage entre ce que montre l'image et ce que le spectateur entend hors-champ. Cette utilisation du son, parfois considérée comme un héritage des expérimentations russes, est une marque fabrique du cinéma hitchcockien tant elle est systématisée.

Mais la « patte »[2] de notre cinéaste ne s'arrête pas à l'utilisation des techniques cinématographiques. David Bordwell élargit sa définition du style en y incluant « d'autres

1 Nous empruntons ce terme à Dominique Sipière.

2 Nous empruntons également ce terme à Dominique Sipière.

propriétés comme les stratégies narratives, les sujets récurrents et les thèmes »[1]. Outre les cas étudiés plus haut sur la visibilité de l'instance narrative, citons certaines thématiques si récurrentes qu'elles participent également à la formation d'un style, permettant aux films d'être reconnus entre tous. Parmi cette myriade, prenons la figure du faux coupable. Le premier exemple de la filmographie est le locataire dans *The Lodger*[2]: la seule autre occurrence dans le corpus anglais se trouve dans *The 39 Steps* dix ans plus tard. Mais dans la période américaine, les faux et fausses coupables permettent la constitution de tout un ensemble de héros et d'héroïnes malchanceux. Parmi eux, citons Johnnie Aysgarth (Cary Grant) dans *Suspicion,* Barry Kane (Robert Cummings) dans *Saboteur*, John Ballantine (Gregory Peck) dans *Spellbound*, Guy Haines (Farley Granger) dans *Strangers on a Train,* Margot Wendice (Grace Kelly) dans *Dial M for Murder,* John Robie (Cary Grant) dans *To Catch a Thief*, Emmanuel « Manny» Balestrero (Henry Fonda) dans *The Wrong Man,* Roger Thornhill (Cary Grant) dans *North by Northwest* et Richard Blaney dans *Frenzy.* La supériorité numérique des faux coupables américains est donc évidente. Pourtant, certaines continuités avec les figures de Novello et de Richard Hannay sont visibles ; le personnage de *North by Northwest* rappelle celui de *The 39 Steps* mêlant panache, humour et courage, tandis que le héros de *Frenzy* suscite une ambiguïté similaire à celle de Novello sur son innocence. La thématique du faux coupable subit donc une transformation dans la période américaine : elle est utilisée de façon quasi systématique et constitue une évolution singulière par rapport à la période anglaise au point de devenir l'un des archétypes du cinéma hitchcockien[3].

Il est également possible d'utiliser les intrigues pour parvenir à mettre au jour certains aspects de ce style. Robin Wood opère une classification de thématiques en fonction de la structure des récits répartis de la manière suivante[4] : l'histoire de l'homme injustement accusé

---

1 BORDWELL, David, *On the History of Film Style, op.cit.*, p. 4 : « *We may also be talking about other properties, such as narrative strategies or favoured subjects or themes* ».

2 À l'origine, le cinéaste voulait laisser planer l'ambiguïté sur la culpabilité du héros comme dans la nouvelle, mais les producteurs n'ont pas permis cette incertitude, notamment à cause de la popularité d'Ivor Novello qui ne permettait pas d'en fait un coupable présumé.

3 Notons à ce propos que l'idée d'Hitchcock le maître du suspense alliée à la thématique du faux coupable montre bien que la période anglaise est méconnue et sous-estimée par rapport à la période américaine.

4 WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited* (1989), New York, Columbia University Press, 2002, p. 241.

(onze films)[1], l'histoire de la femme coupable (onze films)[2], l'histoire du psychopathe (sept films)[3], l'histoire d'espionnage ou intrigue politique (onze films, dont un remake)[4] et l'histoire d'un mariage (huit films)[5]. Mais cette catégorisation inclut des thématiques qui ne lui sont pas spécifiques, comme le film d'espionnage par exemple. Pourtant, il apparaît que l'utilisation particulière qu'il en propose participe à l'élaboration d'une identité propre. La question du mariage, le rapport à l'espionnage et à la politique, la présence du psychopathe sont traités avec originalité et constituent le point d'ancrage d'une certaine vision du monde. Dès lors, si l'existence de ces thèmes n'est pas propre à Hitchcock, la représentation qui est la sienne devient une spécificité de son cinéma, une caractéristique qui le distingue. À ces intrigues, il convient d'ajouter également des « segments […] très caractéristiques du récit »[6] tels que le *Mac Guffin* et la tache, la fuite et la poursuite, le transfert de culpabilité, l'autre absent et la place de l'autre[7].

Cette étude ne saurait être exhaustive sans apporter des précisions concernant le suspense, qui réunit les techniques du médium (composition du plan, montage) et les ressources narratives pour parvenir à une identité proprement hitchcockienne reconnaissable entre tous. Le cinéaste a compris comment le montage pouvait créer le suspense ; en ce sens il est l'héritier du montage griffithien, comme le montrent les exemples de montage parallèle lors de la scène du match de tennis et du briquet dans *Strangers on a Train,* ou la scène du vol

---

1 Il s'agit de *The Lodger, The 39 Steps, Young and Innocent, Suspicion, Spellbound, Strangers on a Train, To Catch a Thief, The Wrong Man, North by Northwest, Frenzy.*

2 Il s'agit de *Blackmail, Sabotage, Rebecca, Notorious, The Paradine Case, Under Capricorn, Stage Fright, Vertigo, Psycho, The Birds*, *Marnie.*

3 Il s'agit de *The Lodger, Murder!, Shadow of a Doubt, Rope, Strangers on a Train, Psycho, Frenzy.*

4 Il s'agit de *The Man Who Knew too Much* (1934 et 1956), *The 39 Steps, The Secret Agent, Sabotage, The Lady Vanishes, Foreign Correspondent, Notorious, North by Northwest, Torn Curtain, Topaz.*

5 Il s'agit de *Rich and Strange, Sabotage, Rebecca, Mr and Mrs Smith, Suspicion, Under Capricorn, The Man Who Knew too Much* (1956), *Marnie.*

6 SIPIÈRE, Dominique, « Du maniérisme à la manière : les signatures d'Alfred Hitchcock », CAMPAN, Véronique, MÉNÉGALDO, Gilles (dir.), *Du maniérisme au cinéma*, Poitiers, La Licorne, 2003, p. 82.

7 *Idem* : « Un personnage qui manque (Madeleine, Kaplan, Mrs Bates, le vrai coupable) est reconstruit ; le protagoniste occupe la place de quelqu'un qui n'existe pas ».

de *Marnie* par l'effet du *split-screen* intra-diégétique[1]. Bien sûr, le suspense est irréductiblement lié à Hitchcock : par exemple, le dictionnaire du cinéma de Jacques Aumont et de Michel Marie le définit uniquement à travers Hitchcock ; dans *Écoles, genres et mouvements au cinéma,* Vincent Pinel attribue à Hitchcock le fait de lui avoir donné ses lettres de noblesses[2] ; Michel Serceau consacre un article sur le suspense hitchcockien dans le hors-série de *CinémAction* consacré à ce procédé cinématographique[3] ; Jacqueline Nacache consacre un chapitre entier au cinéaste et fait de lui la figure archétypale de l'utilisation de ce procédé : « non que Hitchcock ait inventé le suspense, non que ce soit Hollywood qui ait éveillé chez ce cinéaste britannique l'amour du suspense. Mais ses films américains constituent l'ensemble le plus cohérent pour l'étude de la figure, tant sur le plan des thèmes et de la production que du contexte de réception : Hitchcock est vite catalogué par le cinéma hollywoodien […] comme "fabriquant de suspense" »[4]. Mais le suspense n'est pas une caractéristique inhérente à toute sa carrière, comme le début de ce travail l'a montré. Jusqu'au cycle des thrillers, ce sont plutôt les mélodrames qui prédominent (sauf pour *The Lodger* et *Blackmail*). À partir de 1934, il devient récurrent et concerne aussi bien des intrigues entières que des scènes particulières, dont il n'est besoin de citer que la mort de Steve et celle de Verloc dans *Sabotage.* Dans la période américaine, Hitchcock se livre à de véritables moments de suspense qui permettent d'en affirmer les principes structurels, tout en acquérant le statut de maître de ce procédé. Le concert à l'Albert Hall dans *The Man Who Knew too Much*, la mort d'Arbogast (Martin Balsam) dans *Psycho* ou le match de tennis dans *Strangers on a Train* en sont de parfaits exemples, montrant comment le suspense est le plus souvent créé par une supériorité du savoir des spectateurs sur les personnages. Hitchcock a théorisé cette forme en établissant une différence fondamentale avec la surprise. Cette dernière naît d'un savoir équivalent (le spectateur ne sait pas que la bombe est cachée sous la table ; quand elle explose, c'est une surprise, un choc), tandis que le suspense naît lorsque le spectateur sait

1 Le cadre est divisé en deux mais, au lieu de montrer deux actions parallèles qui ont lieu dans des endroits différents, la séparation se fait par un mur du bureau, ce qui permet de voir le vol de Marnie (Tippi Hedren) et en même temps l'arrivée de la femme de ménage.

2 PINEL, Vincent, *Écoles, genres et mouvements au cinéma, op.cit*., p. 214.

3 SERCEAU, Michel, « Hitchcock, maître du suspense ? », *CinémAction* n°71 (1996), p. 55-61.

4 NACACHE, Jacqueline, *Le Film hollywoodien classique,* Paris, Nathan, 1995, p. 59.

que la bombe est là, alors que les personnages l'ignorent[1]. Mais si cette définition est la plus connue, elle ne doit pas faire oublier une autre forme, théorisée par Richard Allen dans son article sur le suspense hitchcockien. En effet, pour rendre compte de la diversité de ce procédé, il faudrait envisager une forme pure et objective, fondée sur la supériorité du savoir du spectateur. Il faudrait également mettre au jour une forme subjective et mystérieuse dans laquelle le spectateur est à la place du héros. Le suspense subjectif n'est pas « le puzzle intellectuel du film de détective, mais la situation créée quand un personnage – et le spectateur qui est dans la même position que lui – est placé dans un état d'incertitude à propos d'une issue narrative ; cette incertitude devient ainsi une source de peur et d'angoisse »[2]. *Rebecca*, *Suspicion* et *Shadow of a Doubt* sont les formes les plus exemplaires du suspense subjectif : les héroïnes sont face à un mystère qu'elles tentent de résoudre et le spectateur qui les suit fidèlement partage cette angoisse liée à l'inconnu. Ici, c'est le délai dans l'accès à l'information qui crée une tension palpable dans tout le film. Ces deux formes de suspense permettent ainsi de rendre compte de la diversité de ce procédé, à laquelle il est possible d'ajouter la notion de dilatation de l'attente qui, selon François Truffaut, vient parfois exacerber cet état de tension[3]. Par exemple dans *The Man Who Knew too Much,* le concert à l'Albert Hall s'étire dans la durée ; cette impression est particulièrement ressentie par le spectateur qui, contrairement à Jo McKenna (Doris Day), sait à quel moment précis le coup de

---

1 TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut* (1983), Paris, Gallimard, 1993, p. 57 : « Dans la forme ordinaire du suspense, il est indispensable que le public soit parfaitement informé des éléments présents. Sinon, il n'y a pas de suspense » ; *ibid.,* p, 58-59 : « Nous sommes en train de parler, il y a peut-être une bombe sous cette table et notre conversation est très ordinaire, il ne se passe rien de spécial, et tout d'un coup : boum, explosion. Le public est surpris […]. Maintenant […] la bombe est sous la table et le public le sait […]. La même conversation anodine devient tout à coup très intéressante parce que le public participe à la scène ». Voir aussi « Alfred Hitchcock livre sa conception du suspense », [vidéo en ligne], Collection « Reflets de Cannes » (12 mai 1963), *Institut National de l'Audiovisuel,* disponible sur : http://www.ina.fr/fresques/festival-de-cannes-fr/fiche-media/Cannes00081/alfred-hitchcock-livre-sa-conception-du-suspense.html (page consultée le 15 décembre 2011).

2 ALLEN, Richard, « Hitchcock and Narrative Suspense », in. ALLEN, Richard, TURVEY, Malcom (dir.) *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honour of Annette Michelson*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003, p. 172 : « *Not the intellectual puzzle of detective fiction but the situation that is created when a character – and the spectator who is aligned with the character- is placed in a state of uncertainty about the narrative outcome, and this uncertainty becomes a source of fear and anxiety* ».

3 TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit.*, p. 57.

feu sera tiré. La supériorité de son savoir (alliée au montage) participe ici à la dilatation de l'attente qui devient de plus en plus insupportable. Dans *Sabotage*, l'explosion de la bombe est précédée par un angoissant ralentissement du temps. Le montage alterne les plans montrant Steve retardé dans son trajet avec les plans sur une horloge : la bombe doit exploser à 13h45. Durant la dernière minute, le temps de l'histoire correspond à peu près au temps du récit, alors que juste avant, huit minutes s'étaient écoulées (temps de l'histoire) en quarante secondes (temps du récit)[1]. La dilatation du temps est donc tout à fait significative et si le cinéaste ne la théorise pas, elle n'en participe pas à moins à créer cet état de tension[2].

Ainsi, même s'il ne caractérise pas toute sa carrière, le suspense est souvent considéré comme l'élément permettant d'identifier le cinéma hitchcockien avec le plus d'acuité. De fait, il n'est pas étonnant de constater qu'au-delà de rendre compte de son style, le suspense est fréquemment considéré comme l'essence même de ses films, comme le genre dans lequel s'est le mieux illustré le cinéaste. Avec cette caractéristique, la frontière entre la question du style et du genre devient alors perméable.

---

1 En narratologie, le récit est l'énoncé narratif tandis que l'histoire est la succession d'événements réels ou fictifs.

2 Hitchcock reprend ce procédé bien plus tard dans l'un de ses épisodes télévisés intitulé *Four O'Clock* (1957), qui raconte l'histoire d'un homme pris au piège d'une bombe avec laquelle il voulait tuer sa femme. Les dernières secondes avant l'explosion sont très longues et le temps de récit excède ici le temps de l'histoire, puisque la dernière seconde en dure plus de deux. Ce procédé rend le suspense presque insoutenable.

4. Hitchcock est-il un genre par lui-même ?

L'étude du suspense montre qu'à la question du style il faut ajouter celle du genre qui est l'une des clés de voûte de la spécificité hitchcockienne. Se demander si Hitchcock est un genre par lui-même peut sembler une entreprise périlleuse, notamment à cause l'« instabilité des catégories génériques »[1]. En effet, un genre est « une procédure de communication entre Hollywood et son public, permettant à ce dernier d'associer un film à d'autres films à travers un univers de référence »[2]. Les genres évoluent au cours du temps, intègrent des idiomes nouveaux, en éliminent d'autres et sont bien sûr sujets à transgression. Même des genres bien codifiés comme le western ou la comédie musicale au temps du classicisme hollywoodien évoluent, ce qui rend l'entreprise de détermination difficile. Dans certains cas, elle vient *a posteriori*, comme le montre l'exemple du film noir catégorisé comme tel par la critique française après la production des films[3]. Notre propos se donne pour but d'aborder la question des genres auxquels s'est confronté Hitchcock tout au long de sa carrière. En effet, malgré son instabilité inhérente, le genre est une catégorie pertinente car fondé sur « un accord tacite entre publics et réalisateurs »[4], qui fonctionne sur un système de retour d'éléments reconnaissables (décors, personnages, acteurs, style, action scène, etc.). Ce « paysage ontologique »[5] dont parle Jean-Pierre Esquenazi permet d'établir un lien de connivence entre l'instance créatrice et réceptrice des films. Bien qu'il ne faille pas réduire cette connivence au genre seul (ce qui signifierait qu'un film n'appartenant pas à un genre n'est pas reconnaissable), l'horizon d'attente du public est en partie constitué par elle. Lorsqu'il est avéré comme tel, le genre rassemble des œuvres ayant des caractères communs. L'histoire du

1 BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *L'art du film, op.cit*., p. 77.

2 ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo, op.cit.,* p. 31.

3 Le critique Jean-Pierre Chartier invente le terme en 1946. Voir CHARTIER, Jean-Pierre, « Les Américains aussi font des films noirs », *Revue du cinéma,* n°2 (1946), p. 67-70. Les premiers films noirs qualifiés comme tels sont *The Maltese Falcon* (John Huston 1941), *Laura* (Otto Preminger, 1944), *The Woman in the Window* (Fritz Lang, 1944), *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944) et *Murder, My Sweet* (Edward Dmytryk, 1944). Voir VERNET, Marc (dir.), *Le film noir américain, repères et ressources documentaires*, Paris, Bibliothèque du film, 2005, p. 7-10.

4 BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *L'art du film, op.cit*., p. 77.

5 ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo, op.cit.,* p. 43.

cinéma a bien mis en évidence l'idée que le cinéma classique hollywoodien avait largement favorisé l'émergence et la longévité des genres, qu'il s'agisse du western, de la comédie musicale ou du mélodrame.

Tout au long de sa carrière, Hitchcock aidé de ses collaborateurs a créé une identité très forte, à tel point que les attentes des spectateurs conditionnaient parfois la réception de certains films. Ainsi, la « *Hitchcock touch* » se manifeste par l'idée communément admise que le cinéma hitchcockien est un genre à part entière ou, pour reprendre les termes de Dominique Sipière, qu'il existe un « genre-Hitchcock »[1]. Cette idée est intimement liée à l'auteurisme dans la mesure où l'auteur est considéré comme tel s'il est capable de s'extraire de tout système générique. Comme le montre Raphaëlle Moine, la lecture auteuriste « tend non à rendre compte de l'inventivité d'un artiste en le plaçant dans la trame des contraintes, des influences, des conventions où il réalise ses films, mais au contraire à l'abstraire de ces déterminations »[2]. Par conséquent, « tout se passe comme s'il n'y avait d'auteur de genre qu'à condition d'évacuer le genre, par le tour de passe-passe du génie artistique et créateur »[3]. L'idée récurrente d'un Hitchcock « créateur de génie »[4], seul décideur de l'ensemble du processus participe activement à cette idée d'une transcendance du genre. Il y aurait donc bien un « genre-Hitchcock », idée largement véhiculée par le cinéaste qui a tendance à rejeter un nombre important de ses films parce qu'ils ne sont pas des « Hitchcock-films ». Il suffit de considérer la période muette pour voir que *Champagne*, *The Farmer's Wife, Easy Virtue* et *Downhill* ne sont pas considérés comme des films hitchcockiens, tandis que *The Lodger* ou *The Ring* sont qualifiés par le cinéaste de « *Hitchcock Picture[s]* »[5]. Le réalisateur n'hésite pas à s'attribuer une étiquette et une marque de fabrique, montrant ainsi que son nom doit être associé à un certain type de films.

---

1 SIPIÈRE, Dominique, « *Is There Such a Thing as a Hitchcock Genre?* », DEL AZCONA, Maria, DELEYTO, Celestino, *Generic Attractions: New Essays on Film Genre Criticism*, Paris, Michel Houdiard, 2010, p. 313-324.

2 MOINE, Raphaëlle, *Les Genres du cinéma,* Paris, Nathan Cinéma, 2002, p. 93.

3 *Idem.*

4 Voir le titre de l'ouvrage d'AUILER, Dan, *Les Cahiers de Hitchcock : Les Secrets d'un créateur de génie,* traduit de l'américain par KUPERBERG, Clara, KUPERBERG, Robert, Paris, Jean-CLaude Lattès, 1999.

5 TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit.,* p. 31.

Dès lors, comment comprendre les liens entre cette œuvre et les genres cinématographiques et littéraires de son époque ? Faut-il admettre l'existence d'un genre propre au cinéaste ? Il faut évidement accorder l'idée que le terme « Hitchcock », quoi qu'il désigne, est indéniablement lié à celui de suspense, non pas considéré comme un genre au même titre que le film criminel ou le film d'espionnage, mais plutôt comme une catégorie esthétique ou une attitude[1]. Le suspense est généralement défini comme une attente, une « incertitude sur [le] devenir [diégétique] »[2] de personnages et de situations. L'utilisation française du terme « suspens » met en avant l'idée d'un arrêt momentané, d'une suspension et de l'attente qui en découle. De fait, « il suffit de remplacer l'anglicisme *suspense* par son équivalent […] français [...], et il perd sa connotation policière pour devenir attente pure, incertitude du lecteur qui se demande ce que lui réserve la suite d'une histoire »[3]. Le suspense, qu'il soit cette incertitude résultat d'une dilatation de l'attente ou d'une supériorité du savoir du spectateur, semble bien appartenir à son œuvre plus qu'à toute autre. C'est pourquoi, s'il a été défini précédemment comme un trait stylistique, le sens commun tendrait à y voir une catégorie générique, un univers de référence reconnaissable pour le public du monde entier. Mais comme nous l'avons montré, il ne peut être compris comme le principe structurel de toute son œuvre, car « même en voyant du suspense partout (est-il l'essentiel dans *Rebecca, Notorious, To Catch a Thief, Vertigo* ou *Marnie* ?), plus du tiers des films (dix-huit sur cinquante-deux) appartiennent à un autre univers »[4]. Il constitue donc une grande partie de la patte hitchcockienne mais s'insère dans un ensemble très varié et ne peut donc constituer le propre de son cinéma.

---

1 Voir SIPIÈRE, Dominique, « *Is There Such a Thing as a Hitchcock Genre?* », *op.cit*., p. 320 : « *My thesis is that* suspense *does not belong to genre categories ans that* thriller *would be a better word, but that, conversely,* suspense *as a narrative device is at the heart of Hitchcock's narrative apparatus* ».

2 SOURIAU, Anne, « Suspens », Étienne, *Vocabulaire d'esthétique, op.cit.*, p. 1327.

3 NACACHE, Jacqueline, *Le Film hollywoodien classique, op.cit*., p. 57.

4 SIPIÈRE, Dominique, « Du maniérisme à la manière : les signatures d'Alfred Hitchcock », *op.cit*., p. 80 : « *Downhill, Easy Virtue, The Ring, Champagne, The Farmer's Wife, The Manxman, Juno and the Peacock, The Skin Game, Rich and Strange, Waltzes from Vienna, Jamaica Inn, Mr and Mrs Smith, Lifeboat, The trouble with Harry, The Wrong Man, Topaz* et *Family Plot*. On voit bien que la tendance au suspense se confirme avec le temps ».

Il est assez remarquable que ni Hitchcock ni les critiques contemporains n'aient accordé de crédit à l'inscription de son cinéma au sein des genres, qui étaient pourtant relativement bien déterminés à l'époque. Comme le montre Richard Neupert, il semble que « durant les années cinquante, la plupart des critiques tentèrent de justifier [ou excuser] son travail au sein du cinéma de genre, tout en essayant d'apporter la preuve de préoccupations thématiques qui étaient plus profondes que ses films de suspense techniquement lisses mais superficiels »[1]. Qu'il s'agisse d'un Hitchcock porté sur la dimension technique de son œuvre ou de critiques désirant découvrir une profondeur thématique et morale, la question de l'origine générique est généralement dénigrée.

Jean-Pierre Esquenazi montre bien que le film hitchcockien est né « par composition ou par dérivation à partir d'autres genres »[2]. Le mélodrame, le film à énigmes, la comédie, le film d'espionnage, le thriller et le film noir peuvent compter parmi les genres les plus présents. Par exemple, comme il a été évoqué au début de ce travail, le roman puis le film criminel font partie des sources britanniques présentes lors de la formation du cinéaste. Le thriller hitchcockien n'est pas créé *ex-nihilo* mais possède des racines plus ou moins visibles. Hitchcock emprunte à la tradition du roman et du film à énigmes la recherche de la vérité par un personnage, qu'il s'agisse d'un criminel ou d'un détective. Mais ce qu'il apporte de radicalement nouveau est « une transformation qui a modifié le sens de la structure : l'énigme est devenu un *Mac Guffin*, c'est-à-dire le prétexte narratif permettant de doubler le récit de la résolution de l'intrigue par un récit second »[3]. La majeure partie du temps, ce récit second est une intrigue amoureuse comme le montrent les exemples de *North by Northwest, The 39 Steps, To Catch a Thief, Notorious* ou *Topaz*. Le *Mac Guffin*, terme inventé par l'écrivain écossais Angus MacPhail et repris par Hitchcock dans son entretien avec François Truffaut,

---

1 NEUPERT, Richard, « Red Blood on White Bread: Hitchcock, Chabrol, and French Cinema », BOYD, David, PALMER, Barton (ed.), *After Hitchcock, Influence, Imitation, and Intertextuality, op.cit*., p. 127 : « *During the 1950s, much of the critical interest in Hitchcock involved having to excuse his work in genre filmmaking, while trying to provide evidence of thematic concerns that went deeper than the surface of his technically polished suspense films* ».

2 ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo, op.cit*., p. 73.

3 *Idem*.

est bien « une excuse et une diversion »[1], autour de laquelle évolue le film. Les exemples sont très nombreux et constituent sans conteste un apport nouveau : son origine est générique et Hitchcock en a modifié la structure et la signification[2].

Dans l'œuvre se trouvent également de nombreux détournements du *whodunnit*[3], ce genre littéraire du début du XXe siècle fondé sur la recherche et la découverte de l'identité d'un coupable. Peu de films de cette tradition apparaissent dans la filmographie dans la mesure où, selon la logique hitchcockienne, il empêche la création du suspense. L'exemple le plus célèbre de ce genre de détournement est la révélation de la machination d'Elster (Tom Helmore) et de la véritable identité de Judy / Madeleine dans *Vertigo.* Hitchcock décide d'avancer cette révélation par rapport au livre, créant ainsi une supériorité du savoir du spectateur sur Scottie. En fait, *Vertigo* est plutôt un « brutal crime de lèse *whodunnit* »[4], puisque la découverte se situe une demi-heure avant la fin du film et bien avant celle du héros. Si l'ordre narratif du film avait été respecté, il aurait été un exemple de *whodunnit.* Dans *Young and Innocent*, l'identité du tueur est, à l'inverse du roman, connue dès la première scène du film, le transformant ainsi en un film de faux coupable. *Murder!* est le film le plus proche du genre parce qu'il montre un homme en charge d'une enquête pour découvrir l'identité d'un meurtrier, qui ne sera connue qu'à la fin de l'histoire. Certains films ont également en commun de révéler

---

1 MOGG, Ken, *The Alfred Hitchcock Story,* London, Titan Books, 1999, p. 101 : « *The term "Mac Guffin" was coined by Hitchcock's Scottish friend, screenwriter Angus Mac Phail, for something that sets the film's revolving around it. It's really just an excuse and a diversion. In a whimsical anecdote told by Hitchcock, he compared the Mac Guffin to a mythical "apparatus for trapping lions in the Scottish Highlands"* ».

2 TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit.*, p. 111 : « *Mac Guffin* est le nom que l'on donne à ce genre 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 chercher la vérité dans le *Mac Guffin.* Dans mon travail, j'ai toujours pensé que les "papiers", ou les "documents", ou les "secrets" […] doivent être extrêmement importants pour les personnages du film mais sans aucune importance pour moi, le narrateur ».

3 Le *whodunnit* vient de l'expression anglaise « *Who has done it?* », c'est-à-dire « Qui l'a fait ? » ou « Qui est le coupable ? ». Dans *The Trouble with Harry,* une allusion y est faite lorsque Sam Marlowe (John Forsythe) et le Capitaine Wiles (Edmund Gwenn) se demandent qui a tué Harry [00:52:36]. Le capitaine dit : « *If it's a murder, who done it?* » Sam le rectifie : « *who did it?* » Ce à quoi le capitaine répond : « *That's what I say, who done it?* ».

4 SIPIÈRE, Dominique, « Revoir *Vertigo :* le film de Judy », BORDAT, Francis, CHAUVIN, Serge (dir.), *Bulletin du CICLAHO*, n°3 (2003), p. 209.

cette identité à la fin, apportant ainsi une certaine consistance au dénouement[1]. Ce ne sont pas John Robie (*To Catch a Thief*) ni Diana Baring (*Murder!*) les coupables, mais Danielle Foussard (Brigitte Auber) et Handel Fane (Esme Percy). À l'inverse, contrairement à ce que la narration tend à faire croire au spectateur, ce sont bien Charlotte Inwood (Marlene Dietrich, *Stage Fright*) et Mrs Paradine (Allida Valli, *The Paradine Case*) les meurtrières de leurs maris.

Ce qui caractérise avant tout le cinéma hitchcockien, c'est un mélange des genres et un travail à leurs frontières. Si *Psycho* est parfois considéré comme le père du film d'horreur moderne, c'est parce qu'il est l'un des premiers à mettre au centre de son récit un tueur en série. Il introduit l'horreur dans le quotidien, et fait de son méchant un personnage tout à fait charmant. De plus, il « pose les lois du film d'horreur qu'on retrouvera, simplifiées et purifiées – pour autant qu'elles passent au premier plan et que disparaît tout alibi narratif dont Hitchcock, à cette époque, ne pouvait pas se débarrasser –, dans *Halloween* de J. Carpenter »[2]. Pour la première fois, le film d'horreur propose une scène violente relativement tôt dans l'intrigue et reste ensuite sur une situation bloquée jusqu'à la fin[3]. Mais cette nouveauté radicale s'inscrit en marge d'un genre cinématographique ancien : les nombreuses adaptations du mythe de *Dracula* (Tod Browning, 1931), de *Frankenstein* (James Whale, 1931)*, King Kong* (1933), *La Féline* (Jacques Tourneur, 1942), *Les Yeux sans visage* (Georges Franju, 1960), *Le Cabinet du dr Caligari* font partie de ces films qui, du moins à l'époque de leur sortie, appartenaient au genre de l'horreur[4]. Par conséquent, il est l'une des sources évidentes d'un film tel que *Psycho,* qui permet à Hitchcock de s'inscrire dans une tradition tout en la transformant de manière pérenne. Pour continuer la réflexion sur le travail des genres, il est possible d'aller plus loin et de montrer que le cinéma hitchcockien se situe à la frontière du thriller et du film noir. Ainsi, comme le montre Jean-Loup Bourget, les films du cinéaste permettent de poser la question

1 Le dénouement est la phase finale d'une action dramatique, et plus précisément la manière dont l'action se termine. Voir SOURIAU, Anne, « Dénouement », SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique, op.cit*., p. 562-563.

2 DUFOUR, Éric, *Le Cinéma d'horreur et ses figures, op.cit.,* p. 60.

3 Voir les propos d'Éric Dufour, *supra*., première partie, I, 1 : « Hitchcock à Hollywood ».

4 En effet, les mentalités du public ayant beaucoup évolué, il n'est pas sûr que tous les films d'horreur exercent le même effet sur les spectateurs contemporains et modernes.

> de la frontière – indécise – entre le film noir et le thriller (de *thrill* = frisson, faire frissonner), désignation qui insiste sur l'affect, donc sur la manipulation du spectateur. *Shadow of a Doubt* et *Strangers on a Train* […] mettent l'un et l'autre en scène de séduisants mais pervers criminels […] et […] la figure du double […] souligne avec un plaisir lui aussi pervers tout ce qui est susceptible de rassembler le criminel et l'homme « normal ». Ces titres, comme *Notorious* […] ou *Spellbound* […] peuvent assurément être qualifiés de films noirs, mais on estimera peut-être que le pur thriller hitchcockien se caractérise par une construction implacable et un resserrement de huis clos théâtral, qui, alliés à la couleur, le distinguent de ce qu'on entend habituellement par film noir : *Rope, Dial M for Murder, Rear Window*[1].

L'auteur montre ici que les films possèdent des caractéristiques communes avec des genres tels que le film noir ou le thriller, tout en possédant des traits irréductibles qui fondent toute leur originalité et singularité. Le film hitchcockien serait donc un thriller, possédant des particularités propres, telles que le huis clos ou la couleur et une construction très solide : le travail aux frontières des genres est donc bien un aspect fondamental de cette œuvre. Le rapport est quelque peu similaire avec le film noir ; en effet, comme le montre Jean-Pierre Esquenazi, bien qu'« aucun film d'Hitchcock ne [puisse] être qualifié entièrement de "film noir", [...] nombreux sont ses films américains qui empruntent des éléments syntaxiques ou sémantiques au genre »[2]. L'auteur montre en quoi *Vertigo* lui emprunte de nombreux éléments pour les intégrer à un univers propre. Parmi ces caractéristiques, la plus remarquable est probablement la sémantique du raccord subjectif, appartenant la plupart du temps aux personnages masculins pour « diriger notre regard sur un monde dangereux, équivoque et obscur »[3]. La dynamique du regard masculin est le motif stylistique structurant la mise en scène de la femme fatale, élément constitutif du film noir. Cette femme fatale est recherchée par un homme ; elle reste à la fois proche et lointaine, la recherche se déroulant dans un « espace labyrinthique et dans une temporalité où le passé grève le présent en y exerçant une pression irrésistible »[4]. C'est pourquoi *Vertigo* affirme sa filiation avec ce genre, notamment par l'utilisation de « l'un des systèmes phrastiques les plus fréquents du film noir : celui du

---

1 BOURGET, Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge, op.cit.*, p. 71. Jean-Loup Bourget n'est pas le seul à évoquer le thriller comme l'une des caractéristiques génériques principales du film hitchcockien. Tom Ryall en fait de même en mettant l'accent sur la centralité du héros face à une conspiration environnante. Voir *supra.,* deuxième partie, III, 2 : « Le passage de protagoniste à héros ».

2 ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo, op.cit.*, p. 76.

3 *Ibid.*, p. 44.

4 *Idem.*

raccord subjectif, où le héros (sujet du regard), observe l'héroïne (objet du regard) »[1]. Pourtant, *Vertigo* n'est pas un film visuellement sombre et contrasté comme le sont les films noirs de l'époque. Au contraire, il est plutôt « lumineux : le soleil de San Francisco illumine la plupart des scènes. Il se passe le jour plutôt que la nuit, et on n'y fréquente pas les cabarets »[2]. L'écart avec le film noir classique vient de la signature hitchcockienne qui situe l'intrigue dans la classe bourgeoise plutôt que dans les quartiers pauvres, traditionnellement utilisés dans le paysage ontologique du film noir. *Psycho* peut être considéré comme un autre exemple d'appropriation de ce genre mais, l'absence de certains traits caractéristiques explique pourquoi de tels liens « n'ont généralement pas été reconnus »[3]. En effet, Marion Crane (Janet Leigh) n'est pas une femme fatale comme l'est Madeleine, le décor n'est ni urbain ni claustrophobe, il n'y a pas de machination. Ce qui lie *Psycho* au film noir, ce sont plutôt des « préoccupations thématiques et narratives »[4]. Pour faire cette connexion, Barton Palmer montre qu'il va à l'encontre du film hollywoodien ordinaire en soulevant des attentes génériques puis en les violant, dans le but d'exprimer « un pessimisme traditionnellement noir sur la satisfaction du désir et pour mettre au premier plan les mécanismes répressifs de la narration réaliste »[5]. Mais au-delà de cette filiation, l'auteur insiste sur le fait que le film possède des éléments communs avec le mélodrame, le thriller et le film de détective : l'intrigue amoureuse entre Marion et Sam annonce le mélodrame, et c'est la mort de Marion qui vient rompre cette continuité en intégrant l'élément criminel[6]. Les exemples de *Psycho* et

---

1 *Idem.*

2 ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo, op.cit.*, p. 96.

3 PALMER, Barton, « The Metafictional Hitchcock: The Experience of Viewing and the Viewing of Experience in "Rear Window" and "Psycho" », *Cinema Journal*, Vol. 25, n°2 (1986), p. 9 [en ligne], disponible sur : http//www.jstor/1225456 (page consultée le 02/12/11) : « *It is surprising that* Psycho*'s connection to film noir has not been generally recognized* ».

4 *Idem* : « *Thematic and narrative preoccupations* ».

5 *Ibid*., p. 12 : « *Unlike the ordinary Hollywood film,* Psycho *raises generic expectations only to violate them in order to express a traditionally noir pessimism about the satisfaction of desire* […] *and to foreground the suppressive mechanisms of realist narration* ». Voir *supra*., première partie, I, 2 : « Hitchcock à Hollywood »

6 Ajoutons à cette liste le mélodrame, genre également présent en filigrane dans toute l'œuvre. Comme il a été montré au début de ce travail (voir *supra.*, première partie, I, 1 : « Hitchcock en Grande-Bretagne »), le mélodrame est le genre dominant de son début de carrière, avant que le film à suspense ne viennent le remplacer. D'ailleurs, Hitchcock était surnommé le « maître du mélodrame » avant de devenir le « maître du suspense ». Dans un article pour les *Cahiers du cinéma*, Gavin Lambert qualifie *The Man Who Knew too*

de *Vertigo* mettent sur la voie pour comprendre que le genre hitchcockien est pluriel : il est fait d'emprunts mais affirme une irréductible singularité. La diversité de son œuvre empêche donc d'envisager un genre de film hitchcockien. Si sa marque de fabrique semble être le thriller et le film à suspense, cette dénomination reste insuffisante pour rendre compte de la complexité et de la richesse de sa filmographie.

De plus, ajoutons la présence de la comédie qui n'est pas en reste puisqu'elle est présente en filigrane tout au long de son œuvre. Des films aussi sombres que *Frenzy* ou *Vertigo* contiennent des épisodes clairement construits pour faire rire ou sourire le public[1]. D'ailleurs Hitchcock a réalisé quatre comédies : *The Farmer's Wife, Mr and Mrs Smith, Rich and Strange* et *The Trouble with Harry*. Trois d'entre elles portent sur la question mariage. Dans le premier cas, le héros se met en tête de trouver une remplaçante à sa défunte femme, ce qui est l'occasion de nombreux « gags ». *Rich and Strange* associe mélodrame et comédie pour narrer la dissolution du couple formé par Emily Hill (Joan Berry) et Fred Hill (Henry Kendall) au cours d'un voyage en bateau, ainsi que leurs retrouvailles mouvementées lors du naufrage de leur navire. *Mr and Mrs Smith* raconte aussi la dissolution et la réunion d'un couple. Les deux films entretiennent ainsi certaines correspondances avec la comédie de remariage décrite par Stanley Cavell dans *À la recherche du bonheur*. Selon Sandra Laugier, « une spécificité de la comédie de remariage est aussi que l'héroïne est une femme mariée, est que la menace qui y place n'est pas la mort (on est dans le registre comique) mais le divorce, qui figure donc la séparation des êtres ; la comédie ayant pour but […] de ré-unir le couple séparé, via une opération de renaissance »[2]. *The Trouble with Harry* est un film particulier,

---

Much (1934) et *Sabotage* de « mélodrames policiers ». Voir LAMBERT, Gavin, « Lettre de Londres », *Cahiers du cinéma*, n°14 (1954), p. 43.

1 Dans *Frenzy*, il s'agit des scènes de repas conjugaux entre l'inspecteur Oxford (Alec McCowen) et sa femme (Vivien Merchant). Dans *Vertigo*, il s'agit des premières scènes avec Midge (Barbara Bel Geddes), par exemple la scène dans son appartement avec l'épisode du soutien-gorge.

2 LAUGIER, Sandra, « La comédie de remariage comme philosophie américaine », in. CERISUELO, Marc, LAUGIER, Sandra, (dir.), *Stanley Cavell : Cinéma et philosophie,* Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 107. Notons également que Cavell attribue à *North by Northwest* une similarité avec le genre du remariage, Voir CAVELL, Stanley, *À la recherche du bonheur, op.cit.,* p. 38 : « J'identifie ce film à la fois à l'intérieur du développement de l'œuvre de Hitchcock et comme adjacent à la structure du genre du remariage. Plus précisément le fait que ce soit l'homme, au lieu de la femme, qui connaisse les aventures ressemblant à une mort et à une résurrection semble être ce qui permet au couple (cas de figure unique dans

qui fait d'un cadavre le centre névralgique de l'intrigue. Il s'agit d'un cas unique dans la filmographie dans la mesure où il présente une situation qui, *a priori*, n'est pas sujette à humour, et en fait une véritable comédie. Prenant l'idée du roman de Jack Trevor Story, Hitchcock et son équipe construisent un monde fantaisiste et un humour fondé à la fois sur *l'understatement*, sur le *nonsense* et sur l'irrespect. Typiquement britannique, l'*understatement* consiste à minimiser les attitudes et les situations. Lorsque Miss Gravely (Mildred Natwick) voit le corps d'Harry aux pieds du Capitaine Wiles (Edmund Gwenn), elle enjambe le défunt tout en demandant à son voisin s'il a un problème[1] : c'est ce décalage entre la gravité de la situation et l'innocence de la question qui en fonde l'humour. Le *nonsense* est créé par l'absurdité de la rencontre de mots ou d'idées, « l'absurdité loufoque ou poétique face à la logique littérale »[2]. Contentons-nous de citer l'un des principaux exemples ; lorsque Sam dit à Arnie (Jerry Mathers) que sa mère est très belle, l'enfant lui répond : « tu devrais voir mon lance-pierre ! ». Enfin, l'irrespect à propos des morts, cause probable d'une désaffection du public américain de l'époque, est également l'un des ressorts les plus importants de la dimension comique du film : l'enjeu de toute l'intrigue repose sur les enterrements et les déterrements successifs du corps, afin de déterminer qui a tué Harry. Mais au lieu de se rejeter la faute, les personnages s'approprient la culpabilité[3]. Si elle ne concerne qu'un nombre restreint de films, la comédie est présente en filigrane dans toute son œuvre. L'humour sillonne le paysage hitchcockien, qu'il s'agisse de sous-entendus érotiques (*The Trouble with Harry, Rear Window, To Catch a Thief*), ou d'un humour macabre plus noir (*Frenzy*) : ses films sont célèbres pour présenter un subtil mélange de l'humour au sein de récits policiers ou criminels[4].

---

les films d'aventure de Hitchcock) de connaître le mariage à l'intérieur du film. En infirmant une clause du mythe propre au genre du remariage, le film proclame qu'il a sa propre manière de réaliser la légitimation du mariage ».

1 *The Trouble with Harry* [00:06:37] : « *What seems to be the trouble, Captain?* ».

2 SIPIÈRE, Dominique, « Mais qui a tué Harry ? », in. CHAUVIN, Serge, SIPIÈRE, Dominique (dir.), *Bulletin du CICLAHO*, n°5 (2010), p. 50.

3 Cette dimension comique est un facteur participant à la réflexivité et à l'onirisme de ce film. Voir *infra.,* quatrième partie, II, 2 : « La réflexivité du médium ».

4 Notons également l'importance des récits romantiques qui imprègnent la plupart des intrigues par une intrigue secondaire.

Pour conclure, il faut remarquer à quel point il serait réducteur d'affilier le film hitchcockien à un genre : suspense, humour, romance, mélodrame, espionnage, enquêtes, autant de genres que le cinéaste et ses collaborateurs se sont appropriés. Et même s'il est possible d'envisager un mélange des genres, la diversité de la filmographie prévient toute tentative de systématisation. Il n'existe donc pas un film hitchcockien, mais une grande unité stylistique et thématique au sein même de la diversité générique.

* * *

La spécificité du cinéma hitchcockien est le fruit d'une multitude de circonstances : les rencontres avec les collaborateurs, les influences esthétiques, les racines culturelles et sociales sont autant de facteurs qui ont façonné son œuvre au fil du temps. Ainsi, la permanence du faux coupable, l'attrait pour le genre criminel, le détournement du *whodunnit*, l'humour macabre anglais ou encore le transfert de culpabilité, l'utilisation du star-système et la remise en question de la narration traditionnelle trouvent une origine dans cette étude généalogique. Ce tour d'horizon a également permis de prendre la mesure de la multiplicité du cinéma hitchcockien : multiplicité des genres, des influences, des collaborateurs. La perméabilité des périodes anglaise et américaine explique pourquoi il semble pertinent, voire nécessaire de prendre en compte la totalité de son œuvre. Cette orientation se justifie d'autant plus qu'il serait injuste de réduire Hitchcock à une opposition entre cinéma du divertissement et désir artistique. Certes, cet antagonisme est monnaie courante au moment où les *Cahiers du cinéma* s'emparent de son œuvre américaine pour faire de lui le parangon de la critique auteuriste. Bien avant, lorsqu'il est en Angleterre, il lorgne du côté du cinéma artistique tout en ayant conscience de l'importance du succès populaire. Cette ambivalence va donc à l'encontre de la conception communément admise qu'avant d'être considéré comme un auteur, Hitchcock passait pour un amuseur techniquement doué. Les faits sont plus complexes et permettent ainsi d'expliquer la tension entre une dimension divertissante et populaire, et une dimension profondément artistique dès le début de sa carrière. Ainsi, connaître la généalogie des éléments fondamentaux permet de consolider les assises pour une étude théorique. Mais l'intérêt d'une telle introduction ne s'arrête pas ici : en effet comme nous venons de l'évoquer, les *Cahiers du cinéma* (Rohmer, Chabrol et Truffaut en particulier) ont largement participé à

faire de lui le parfait exemple d'un cinéma populaire et profond à la fois. Dès lors, comment le cinéaste est-il devenu l'exemple de cette réussite critique et populaire ? Que peut apporter cette étude pour la justification de notre méthode d'analyse ? Comment justifier le positionnement par rapport à cette entreprise critique née il y a longtemps, et en partie dépassée depuis ? Pour répondre à ces questions, il est nécessaire de revenir sur les éléments principaux de cette généalogie théorique, en montrant leur apport dans la naissance de ce qui est désormais appelé les « études hitchcockiennes »[1]. Notre travail s'inscrit donc dans leur filiation et cette évocation doit nous permet de justifier et de préciser l'approche éthique et morale qui structure cette entreprise.

1 Voir *infra*., première partie III, 1 : « Justification de l'approche éthique et morale ».

II. Questions d'interprétation

Envisager Alfred Hitchcock comme un artiste se situant au confluent de diverses influences a permis de montrer qu'il était difficile d'adopter une position ferme sur son statut. Son ambivalence, sa volonté de plaire à la fois aux intellectuels et au public, son inscription dans le système hollywoodien et sa mise à distance récurrente font de lui un cinéaste tout à fait particulier : ces éléments préliminaires sont donc fondamentaux pour envisager sa place dans le champ théorique. De son vivant, son œuvre n'a pas été l'objet d'un consensus concernant sa dimension exceptionnelle. L'intervention de certains critiques à la fin des années cinquante a donc constitué une étape incontestable dans cette reconnaissance. Si une telle démarche trouve sa place ici, c'est n'est pas tant pour remettre au goût du jour des considérations historiques dépassées que pour entériner la légitimité de l'approche philosophique qui est la nôtre. En effet, ces auteurs ont remarqué une telle importance de l'œuvre hitchcockienne : voici donc la raison qui pousse à envisager leurs apports. Pour ce faire, il faut aborder brièvement et succinctement la démarche adoptée par des critiques tels que François Truffaut, Claude Chabrol ou Éric Rohmer afin de parvenir à un exposé de leurs apports théoriques tout en reconnaissant les limites d'une telle approche. Car il faut bien reconnaître que « même si l'auteurisme a été supplanté dans les études cinématographiques par d'autres méthodes théoriques, la critique interne prenant Hitchcock pour référence exclusive a persisté et s'est même développée »[1]. Comme il sera de bon ton de le préciser, le cinéaste est considéré aujourd'hui encore comme le seul et unique auteur de ses films. Par conséquent, à la lumière des éléments factuels mis au jour précédemment, il faut montrer en quoi cette conception ne peut plus être acceptée telle quel aujourd'hui. L'approche méthodologique qui structure ce travail considère plutôt que le terme « Hitchcock » ne représente pas uniquement l'homme, mais le résultat des facteurs participant à l'élaboration des films.

---

1 LOWENSTEIN, Adam, « The Master, The Maniac, and *Frenzy*: Hitchcock's legacy of horror », ALLEN, Richard, ISHII-GONZALES, Sam (ed.), *Alfred Hitchcock: Past and Future*, Londres, Rutledge, 2004, p. 182 : « *Even as auteurism has been supplanted in film studies in favour of other theoretical methodologies, auto-based Hitchcock criticism has persisted and even flourished* ».

1. La naissance d'un auteur

Dans la conclusion de son ouvrage sur sa carrière britannique, Tom Ryall affirmait que le réalisateur était trop artistique et trop commercial pour entrer dans l'une de ces deux catégories. Nous avons vu que sa carrière américaine était caractérisée par une intégration au système hollywoodien, tout en se distanciant d'une trop grande assimilation. Si cette dualité a été de mise dès la période anglaise, l'histoire de la critique montre qu'il a fallu attendre l'initiative des *Cahiers du cinéma* pour que le sérieux de son œuvre devienne indiscutable et que la période américaine soit réhabilitée. Mais bien au-delà de l'importance historique de cette théorie, c'est l'auteurisme appliqué à Hitchcock qu'il convient de revisiter ici. La critique intellectuelle de l'époque le considère comme un très bon technicien aux films divertissants et plus ou moins couronnés de succès, mais pas comme un artiste. Quant à la critique britannique, elle regrette son départ à Hollywood et y décèle un déclin artistique[1]. En un mot durant la période américaine, la volonté artistique d'Hitchcock n'était pas reconnue des deux côtés de l'Atlantique. C'est pourquoi l'entreprise des « Hitchcockophiles » a profondément modifié les relations entre le cinéaste et la critique. Si son statut en tant qu'auteur est une construction historique, la pérennité d'une telle idée est exceptionnelle.

Quand le cinéaste arrive aux États-Unis, il est bien considéré par la critique new-yorkaise, ayant établi sa réputation de « plus grand réalisateur anglais »[2] grâce au succès de *The Lady Vanishes* et de *The 39 Steps*. Pourtant, la critique intellectuelle d'alors ne le considère pas comme un grand artiste. Browsley Crowther joue un rôle important dans cet état de fait parce que sa conception du cinéma va à l'encontre des réalisations hitchcockiennes :

---

1 LAMBERT, Gavin, « Lettre de Londres », *op.cit.*, p. 43 : « Hitchcock a tourné aux États-Unis des films divertissants mais qui ne marquent aucun progrès sur ses premières réalisations. [Anthony] Asquith a apparemment abandonné toute recherche de l'originalité et se contente de discrètes adaptations de pièces de théâtre. Ils poursuivent leur chemin dans le vide, un vide dont ils ne sortent que rarement ; cette sorte de destin est hélas ! Le fait de nombreux réalisateurs anglais ». Gavin Lambert est à l'époque le rédacteur en chef de *Sight and Sound*.

2 KAPSIS, Robert E., *Hitchcock: The Making of a Reputation*, *op.cit.,* p. 23 : « *England's greatest director* ».

« tout au long de sa carrière, Crowther fit campagne pour un cinéma social et responsable »[1]. Son avis sur des films comme *Rear Window* était peu élogieux et il considérait qu'Hitchcock ne pouvait rien enseigner sur la nature humaine, à cause de la superficialité de son propos[2]. De plus, les critiques intellectuels les plus influents avaient tendance à penser que ses films britanniques étaient supérieurs dans leur retenue aux films excessivement clinquants de la période Paramount[3]. Quant à la critique française, elle était principalement intéressée par les films à sujet et à thèse. C'est pourquoi elle considérait Hitchcock comme un « bon artisan des studios mais certainement pas comme un artiste susceptible de toucher l'opinion publique par la qualité de ses sujets, de la mobiliser par ses partis pris idéologiques, de l'élever par l'exigence de ses scénarios »[4]. Le contenu de ses films était la principale critique.

Les premiers véritables défenseurs du cinéaste sont Jean-Charles Tachella et Roger Thérond, deux jeunes rédacteurs à l'*Écran français* qui « engagent le combat au nom des hollywoodophiles »[5] en 1949. La sortie de *Rope* est l'occasion pour eux de « tenter de percer le mur du mépris et du préjugé rapide faisant d'Hitchcock un *money-maker* doublé d'un technicien roublard »[6]. Ils sont les premiers à s'ériger contre les critères de jugement de l'époque et à affirmer un mépris pour le sujet : au contraire, ils encensent le style. Peu de temps après dès 1951, les « jeunes Turcs » des *Cahiers du cinéma* se lancent dans une défense effrénée d'Hitchcock qui devient le parfait exemple d'un cinéma américain de la forme. Les

---

1 *Ibid.*, p. 27 : « *Throughout his career, Crowther campaigned for a socially conscious and responsible cinema* ».

2 *Ibid.*, p. 28 : « "*Mr Hitchcock's film* [Rear Window]"*, wrote Crowther, "is not significant. What it has to say about people and human nature is superficial and glib"*».

3 *Ibid.*, p. 44-45 : « *Among those who compared the two version* [The Man Who Knew too Much], *the highbrow critics were considerably more inclined than other reviewers to regard the current version as inferior to the original. The critics who believed that Hitchcock's recent Hollywood films did not measure up to his British thrillers from the 1930s used the release of the American version* […] *as another opportunity to complain about the Hollywood Hitchcock* ».

4 DE BAECQUE, Antoine, *La cinéphilie*, *op.cit.*, p. 112.

5 *Ibid.*, p. 97.

6 *Idem.* Voir *L'Écran français,* n° 187 (1949), p. 3 : « Les metteurs en scène prennent l'habitude de tourner des séquences, des plans. Ils ne tournent plus tout à fait des films mais des bouts de film qu'avec l'aide d'un monteur ils assemblent selon leurs goûts. Hitchcock, lui, tourne un tout, un tout qui est SON film ».

critiques défendent une conception radicalement différente du cinéma, en proposant l'idée suivante : « le fond d'un film, c'est sa forme »[1]. Cette tendance interprétative prend véritablement naissance avec le hors-série des *Cahiers du cinéma* d'octobre 1954, entièrement consacré à notre cinéaste. Grâce à l'étude formelle des films, les tenants de la politique des auteurs veulent découvrir des thématiques récurrentes qui jalonnent l'œuvre. Jacques Aumont résume cette attitude de la manière suivante : « le point de départ de la querelle sur Hitchcock […] qui aboutit à son élection au rang d'auteur, ce fut la constatation d'une thématique obsessionnelle chez lui, celle du faux coupable. C'est de là que Rohmer et Chabrol déduisirent que, puisque dans l'univers hitchcockien tout le monde était potentiellement coupable, c'était qu'il s'agissait d'un univers du péché originel : tous coupables, parce que tous déchus »[2]. La politique des auteurs consacrée à Hitchcock va plus loin que la volonté de le hisser au rang d'artiste ; il y est célébré pour son formalisme qui n'est pas vide, mais au contraire le moyen par lequel s'exprime un contenu : « Ce serait peu de louer le perpétuel bonheur, la constante richesse d'invention de Hitchcock si celle-ci n'était au service de l'expression »[3]. Pour Rohmer les films s'organisent autour d'une forme primaire, centrale, une charpente qui guide toute l'organisation interne du film : « Un film de Hitchcock s'organise non seulement à partir d'un rythme préconçu, mais de tout un système secret »[4]. La présence de la métaphysique et l'orientation profondément religieuse de son œuvre devient systématique : « Qu'on ne s'étonne point trop de trouver au lieu de mots de travelling, cadrage, objectif, et tout l'affreux jargon des studios les termes plus nobles et plus prétentieux d'âme, de Dieu, de diable, d'inquiétude ou de péché »[5]. En effet, la ligne de conduite « s'est construite à partie d'une approche spiritualiste du cinéma »[6]. Claude Chabrol évoque la fascination du mal qui traverse l'œuvre

---

1 DE BAECQUE, Antoine, *La cinéphilie, op.cit.,* p. 112.

2 AUMONT, Jacques, « Paradoxal et innocent », COGEVAL, Guy, PAÏNI, Dominique, (dir.), *Hitchcock et l'art : Coïncidences fatale*s, Milan, Mazzotta, 2000, p. 90.

3 ROHMER, Éric, « À qui la faute ? », *Cahiers du cinéma* n°39 spécial « Alfred Hitchcock » (1954), p. 7.

4 *Ibid.*, p. 8.

5 *Ibid.*, p. 6.

6 DE BAECQUE, Antoine, *Les Cahiers du cinéma : histoire d'une* revue (tome 1) *: À l'assaut du cinéma 1951-1959,* Paris, Cahiers du cinéma, 1991, p. 87 : « En ce sens, Hitchcock, l'ancien élève des jésuites anglais, inaugure dans son œuvre une série de "films religieux" qui illustre parfaitement la politique de ses défenseurs acharnés aux *Cahiers*, et les conforte dans leur approche du cinéma comme récit religieux du réel. Successivement en effet, Hitchcock raconte ce réel à travers l'histoire d'un prêtre obligé de garder le secret de

hitchcockienne et affirme l'importance de la problématique morale qui la jalonne. L'orientation catholique y est claire, l'auteur décrivant toute l'œuvre en termes de péché, de tentation, de rédemption, de Mal, de Satan et d'aveu. Il évoque également le moment où, avec François Truffaut, ils lancent Hitchcock sur la piste religieuse en lui exprimant l'idée que les *Cahiers du cinéma* sont convaincus de l'existence d'une thématique cachée, « la recherche de Dieu »[1]. François Truffaut va plus loin dans cette entreprise en s'efforçant de trouver les signes du récit religieux, dégageant ainsi un schéma relativement clair qui caractérise l'ensemble de l'œuvre : « Le héros hitchcockien, par transfert de personnalité, incarne le mal d'un autre, d'un contre-type, du Mal. Il doit ensuite expier la faute de son double mauvais ; pour cela, il gravit un calvaire […], et a enfin la révélation : l'aveu, puis fait acte de contrition, ce qui le délivre du double, de cet autre diabolique qui le hantait »[2]. Ce hors-série des *Cahiers du cinéma* possède une importance capitale dans l'histoire de la critique parce qu'il est le tout premier à être entièrement consacré au travail d'Hitchcock et met en place les éléments principaux qui constitueront la façon dont il sera considéré par ce pan de la critique[3].

L'entreprise auteuriste est affirmée avec la sortie en 1957 du premier livre intégralement consacré à ses films : *Hitchcock*, de Rohmer et Chabrol, vise à asseoir et à consolider les idées mises en place dans les articles de 1954. Quant à l'ouvrage de Jean Douchet en 1967[4], il prend une orientation clairement ésotérique. Quelques années après,

---

la confession (*I Confess*) et à l'aide d'un miracle dû à la prière qui dénoue l'intrigue de *The Wrong Man*. La ligne spiritualiste des *Cahiers* se veut alors tellement en accord avec la thématique hitchcockienne que Truffaut, avec son esprit un peu potache, peut écrire dans le numéro 70 : "Les *Cahiers du cinéma* remercient Alfred Hitchcock qui vient de tourner *The Wrong Man* uniquement pour nous faire plaisir et prouver à la face du monde la Vérité de nos exégèses" »

1 CHABROL, Claude, « Histoire d'une interview », *Cahiers du cinéma* n°39 spécial « Alfred Hitchcock » (1954), p. 42.

2 DE BAECQUE, Antoine, *La cinéphilie, op.cit.,* p. 117.

3 Citons également l'article de Jean Domarchi intitulé « Le chef-d'oeuvre inconnu » (*Cahiers du cinéma,* n°39 spécial « Alfred Hitchcock » (1954), p. 33-38) qui possède une importance capitale dans le processus de légitimation entamé par la politique des auteurs. Les tenants de cette tendance cherchent à attester que le génie du maître se trouve dans toute son œuvre, même dans les films considérés comme de moindre qualité, tels que *Under Capricorn.* Il s'agit dont de réhabiliter certaines œuvres en montrant qu'elles participent pleinement à la manifestation du génie et de la vision du monde propre à Hitchcock.

4 DOUCHET, Jean, *Alfred Hitchcock* (1967), Paris, Cahiers du cinéma, 1999.

François Truffaut aide Hitchcock à « construire son image, ou plutôt, à distinguer dans sa propre production les films qui sont des "Hitchcock-films" de ceux qui n'en sont pas »[1]. Par l'insertion de photogrammes dont certains sont à l'époque presque introuvables, Truffaut vise clairement à confirmer une fois pour toutes son génie et à « expliquer au public et aux journalistes pourquoi Alfred Hitchcock, qu'ils prennent pour un très bon cinéaste, est mieux que cela – le plus grand génie visionnaire de l'histoire du cinéma »[2]. S'il s'agit moins de métaphysique que de technique et de génie visuel, c'est peut-être avant tout parce que le Français vise clairement à révéler ce qu'il considère comme le génie formel d'Hitchcock pour les critiques américains qui n'ont pas encore cédé à l'auteurisme.

Ainsi, bien que la politique des auteurs soit une entreprise de propagande orientée et partiale, et bien que la conception mystico-religieuse soit aujourd'hui dépassée[3], ce petit nombre de critiques a mis en route le processus de réhabilitation du cinéma hitchcockien, dont la diffusion outre-Atlantique a été rendue possible grâce à certains auteurs américains. Parmi eux, les plus importants sont Peter Bogdanovich[4], qui réalise le premier grand entretien avec le cinéaste en 1963, six mois avant celui de François Truffaut, publié en 1966[5]; Robin Wood, qui n'hésite pas à comparer Hitchcock à Shakespeare et écrit l'un des tous premiers ouvrages de langue anglaise entièrement consacré au réalisateur[6]; Andrew Sarris et Peter Wollen qui

---

1 SIPIÈRE, Dominique, « Transatlantiques : l'influence française sur la recherche en cinéma aux États-Unis », *Revue française d'études américaines,* n°88 (2001/2002), p. 9 [en ligne], disponible sur : http://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2001-2.htm (page consultée le 16 juin 2012).

2 DE BAECQUE, Antoine, *La cinéphilie, op.cit.*, p. 130.

3 AUMONT, Jacques, « Paradoxal et innocent », *op.cit.,* p. 90 : « Le paralogisme [entre la possible culpabilité de chacun et le péché originel] est grossier, et l'interprétation, trop peu subtile pour avoir survécu ».

4 BOGDANOVICH, Peter, « Alfred Hitchcock », *op.cit.,* p. 471-559.

5 La première édition de l'entretient s'intitule *Le cinéma selon Alfred Hitchcock*, Paris, Robert Laffont. La version définitive est publiée en 1983 et s'intitule *Hitchcock / Truffaut,* publié aux éditions Ramsay. L'ouvrage est augmenté d'un chapitre sur les derniers films d'Hitchcock et une préface. L'édition utilisée dans ce travail est la publication de 1993 aux éditions Gallimard.

6 WOOD, Robin, *Hitchcock's Films*, Londres, Tantivy Press, 1965. Bien que ce livre soit souvent considéré comme le tout premier livre anglophone entièrement dédié aux films hitchcockiens, notons que la même année sort un ouvrage du même type. Voir PERRY, Georges, *The Films of Alfred Hitchcock,* New York, Studio Vista, 1965.

participent activement à la diffusion de l'auteurisme aux États-Unis[1]. Pourtant, jusqu'à la fin des années soixante, la majeure partie de la critique américaine continue à considérer Hitchcock comme un cinéaste appartenant au monde du divertissement et non pas à la sphère artistique, rejetant la conception en vogue en France. Comme le montre Robert Kapsis, le changement se fait entre la sortie de *Torn Curtain* en 1966 et celle de *Topaz* en 1969. En effet, ces trois années sont suffisantes pour constater un changement du discours ; la théorie de l'auteur est en pleine ascension à ce moment-là[2]. Puis entre *Topaz* et *Frenzy*, c'est la plus grande partie de la critique qui semble rejoindre la tendance auteuriste, « alors établie comme la perspective théorique dominante parmi les critiques cinématographiques académiques aux États-Unis »[3]. Par exemple, Browsley Crowther est remplacé par Vincent Canby en 1968 : ce jeune critique aide à changer l'image d'Hitchcock au sein du *New York Times* et contribue à le faire accepter en tant qu'artiste. De fait, lorsque sort *Frenzy*, il est mondialement reconnu. En effet, les années soixante-dix sont véritablement prolifiques pour sa réputation et les signes d'une reconnaissance s'accumulent. En 1971, il est fait chevalier de la Légion d'Honneur par Henri Langlois à la Cinémathèque française ; en 1972, il reçoit un diplôme honoraire à l'université de Columbia[4] ; en 1979, il reçoit le *Life Achievement Award* décerné par l'*American Film Institute.* Ainsi, au milieu des années soixante-dix, il est sans conteste considéré comme un grand artiste. Cette reconnaissance tardive le fait pourtant accéder au Panthéon des artistes à la fois sérieux et divertissants, réputation dont il va continuer à jouir et dont les critiques modernes sont les héritiers.

---

1 KAPSIS, Robert E., *Hitchcock: The Making of a Reputation, op.cit*., p. 100. Voir BERNAS, Steven, *L'Auteur au cinéma,* Paris, L'Harmattan, 2002, p. 379 : « La politique des Auteurs, vus par les auteuristes anglo-saxons, débute en 1962 sous la plume d'Andrew Sarris, à partir de sa lecture du cinéma franco-américain, intégrant en cela les idéaux de Truffaut et des "jeunes Turcs". Cet aspect étonnamment proclamatif va être reconduit dans les pays anglo-saxons, en particulier aux États-Unis autour d'Andrew Sarris et de Peter Wollen en 1962 et 1970 ». Voir également SIPIÈRE, Dominique, « Transatlantiques : l'influence française sur la recherche en cinéma aux États-Unis », *op.cit.,* p. 6-28.

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 110 : « *During the three years between* Topaz *and* Frenzy*, many more newspaper and magazine critics embraced the auteur theory* […] *which by now had become firmly entrenched as the dominant theoretical perspective among academic film critics in the United States* ».

4 SPOTO, Donald, *La Face cachée d'un génie, op.cit.,* p. 541.

Considérer qu'Hitchcock est un auteur revient ainsi à l'accepter en tant qu'artiste et à comprendre que son œuvre, si riche formellement, contient également des propos forts et pertinents qu'il revient à l'exégète de découvrir. Les *Cahiers du cinéma* n'ont pas été les premiers à le prendre véritablement au sérieux dans la mesure où certains critiques britanniques voyaient dans son cinéma une recherche artistique et formelle importante. Mais leur approche a mis l'accent sur son propos et sa fécondité morale. La critique américaine eut beaucoup de retard dans ce processus d'habilitation, ce qui mena à une situation ironique, décrite par William Rothman :

> Au moment de la mort d'Hitchcock, l'Amérique était parvenue à un consensus à propos ce que qu'il était et de ce qu'il avait accompli. […] Hitchcock était le Maître du Suspense. Il était le plus grand technicien commercial parmi les cinéastes, ainsi que le modèle de l'amuseur populaire dépourvu de vision artistique. […] À moins que l'on regarde de près ses films et que l'on y réfléchisse sérieusement, cette vision ne semble pas simplement possible, mais inévitable. […]. Ce que Hitchcock savait quand il est mort, c'est que l'Amérique n'avait jamais vraiment compris ses films[1].

Sa reconnaissance critique n'eut pas l'occasion de se développer assez rapidement pour être acceptée en Amérique avant sa mort. Mais aujourd'hui la situation est bien différente, et ce continent est le plus actif dans l'évolution des études hitchcockiennes et paradoxalement, le territoire français n'a pas suivi l'impulsion des *Cahiers du cinéma*. Mais au-delà de considérations factuelles, il faut maintenant préciser leurs apports théoriques, à partir desquels ce travail se situe.

---

1 ROTHMAN, William, *The Murderous Gaze* (1982), Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 342 : « *By the time of Hitchcock's death, America had reached a consensus as to who he was and what he had accomplished.* […] *Hitchcock was the Master of Suspense. He was the consummate technician among film directors, as well as the model of the popular entertainer healthily free from artistic vision.* […] *Unless one looks closely as Hitchcock's films and reflects seriously on them, this view appears not only plausible, but unavoidable* ». *Ibid.*, p. 343 : « *Part of what he knew when he died is that America never really understood his film* ».

2. Qu'y a-t-il derrière le terme « Hitchcock » ?

La théorie auteuriste appliquée à Hitchcock (surtout par Éric Rohmer, Claude Chabrol et François Truffaut) a eu une importance considérable dans l'histoire des études hitchcockiennes parce qu'elle a introduit l'idée d'un créateur génial, seul responsable de son art. Cette idée perdure encore fortement aujourd'hui et influence en grande partie l'image du cinéaste. Le réalisateur est l'auteur du film, c'est-à-dire qu'il est le responsable du produit tel qu'il est donné à voir aux spectateurs. Dans le cas qui nous occupe, il semble évident qu'Hitchcock devrait être considéré comme l'auteur principal des films : c'est parce qu'il est le génie, unique créateur du film, que l'on peut expliquer la récurrence des thématiques, des symboles, du style, des éléments formels et d'une vision du monde. Le cinéaste n'a pas hésité à aller dans cette direction, en amplifiant son rôle, en dénigrant ses collaborateurs, en affirmant que le film était déjà fini alors qu'il n'était pas encore tourné et en récusant le contenu au profit de la forme.

La première de ces stratégies consiste à nier l'importance des collaborateurs. Il est bien connu que le cinéaste a peu affirmé sa reconnaissance envers ceux qui l'ont aidé tout au long de sa carrière : peu de noms sont cités au cours de ses entretiens. Le mythe prend racine au sein du discours du cinéaste qui s'attribue l'origine des idées et des techniques et qui paradoxalement, s'attribue les erreurs de distribution. Par exemple, c'est à la distribution de *The Paradine Case* qu'il faut attribuer la principale cause à l'échec du film : « Louis Jourdan […] n'aurait jamais dû jouer ce rôle. […] [Gregory] Peck ne convenait pas pour le rôle du héros »[1]. Pour *Under Capricorn*, Hitchcock critique Joseph Cotten dont le rôle aurait dû être joué par Burt Lancaster[2]. Pour *I Confess,* il avoue que « Anne Baxter était une profonde erreur de distribution »[3], de même que Farley Granger dans *Strangers on a Train*[4] ainsi que Robert

1 BOGDANOVICH, Peter, « Alfred Hitchcock », *op.cit.*, p. 516 : « *Louis Jourdan* […] *should never have played that part.* […] *Peck wasn't right for the lead* ». Il faut bien entendu déceler une auto-critique sous-jacente à ces erreurs de distribution.

2 *Ibid.*, p. 517 : « *Cotten wasn't right. I wanted Burt Lancaster* ».

3 *Ibid.*, p. 519 : « *Anne Baxter was a completely miscast* ».

4 *Idem* : « *Granger was miscast. Warners insisted I take him. It should have been a much stronger man* ».

Cummings dans *Saboteur*[1]. Rares sont les critiques visant directement quelqu'un ; moins rares sont les moments où Hitchcock ne cite simplement pas les collaborateurs. À cet égard, notons que les deux périodes les plus prolifiques dans sa carrière, à savoir la Gaumont et la Paramount, ont été marquées par la permanence de l'équipe secondant le réalisateur. Lorsqu'il réalise les thrillers de la décennie des années trente, il est entouré d'une équipe fidèle qui participe à la construction des films dès l'écriture du scénario[2]. Quant à sa période à la Paramount, ses collaborateurs restent les mêmes pendant de nombreuses années : Bernard Herrmann compose tous ses films de 1956 à 1964 ; Edith Head est la costumière de tous les films de 1954 à 1969 (sauf *The Wrong Man* et *Psycho*) ; Robert Burks dirige la photographie des films 1951 à 1964 (sauf *Psycho*) ; Georges Tomasini s'occupe du montage de 1954 à 1964 et Herbert Coleman est son assistant sur le tournage de *Rear Window*, puis devient producteur associé pour les films de *The Trouble with Harry* à *North by Northwest,* réalisateur de la deuxième équipe sur *To Catch a Thief* et *Vertigo.*

Si Hitchcock ne s'est que très rarement attribué la paternité d'un scénario, les études biographiques ont montré qu'il travaillait en étroite collaboration avec les scénaristes. Désirant rendre hommage aux scénaristes anglais et à leur contribution, Charles Barr leur dédie un ouvrage entier et débute son propos en montrant qu'Hitchcock « encourageait l'idée qu'il utilisait les scénaristes comme des secrétaires, comme des agents doués pour mettre par écrit ses propres idées »[3]. C'est également la démarche adoptée par Dan Auiler, qui cherche à asseoir la paternité absolue des films à Hitchcock, en ayant recours à des sources primaires comme les scénarios, les scripts, les notes ou les *story-board*. Il décrit ainsi le processus de fabrication des films de la manière suivante : « après que la partie centrale était développée […] il désignait un écrivain pour l'aider à construire l'histoire du film. Pour la plus grande partie de sa carrière, l'écrivain choisi était un expert de la "construction". Charles Bennett fut le premier "constructeur" de Hitchcock »[4]. Le scénariste, à l'instar des autres collaborateurs,

---

1 *Idem* : « Saboteur *was not successful to my mind because I don't think Robert Cummings was right. He was too undramatic, he had what I call a "comedy face", and half the time you don't believe the situations* ».

2 Voir *supra.*, première partie, I, 1 : « Hitchcock en Grande-Bretagne ».

3 BARR, Charles, *English Hitchcock, op.cit.*, p. 10 : « *He fostered the impression that he used screenwriters like secretaries, as skilled agents for writing up his own ideas* ».

4 AUILER, Dan, *Les Cahiers de Hitchcock, op.cit.*, p. 29.

n'est donc qu'un exécutant dont la tâche est de concrétiser la « vision » du cinéaste. Cette conception va tout à fait dans le sens de François Truffaut pour qui « est auteur celui qui, dès le scénario, contrôle le film »[1]. Mais il est facile de voir combien cette idée est problématique, simplement par le fait qu'elle diminue considérablement le rôle des scénaristes, diminution qui ne manque pas d'être injuste[2].

Cette réputation de seul créateur a largement dominé la théorie de l'auteur et a contribué à attribuer la paternité de toute l'œuvre hitchcockienne au cinéaste. C'est la raison pour laquelle, « dans la mesure où sa grandeur était apparente […] et dans la mesure où le public avait le sentiment d'une relation directe entre l'artiste et l'objet, beaucoup acceptèrent ce qui, à première vue, était plutôt ridicule : qu'Hitchcock fabriquait ses films essentiellement tout seul »[3]. L'idée largement répandue de l'existence de *story-board* très précis et préparés à l'avance, ainsi que les nombreuses affirmations du cinéaste selon lesquelles le processus de fabrication d'un film était terminé avant le tournage, participe fortement à l'idée du créateur de génie ayant tout le film dans sa tête. Mais il a été démontré certaines erreurs à ce propos, notamment par l'existence de certains changements qui avaient lieu au fur et à mesure du tournage[4]. L'improvisation n'était pas totalement exclue et certaines scènes étaient tournées puis coupées au montage[5]. En conséquence, il ne faut pas réduire l'importance des

---

1 BERNAS, Steven, *L'Auteur au cinéma*, *op.cit*., p. 375.

2 À cet égard, l'ouvrage de Charles Barr met l'accent sur le rôle des scénaristes anglais qui ont largement contribué à forger l'identité des films d'Hitchcock (Eliott Stannard, Charles Bennett, Sidney Gilliat). Voir BARR, Charles, *English Hitchcock, op.cit.*

3 SCHMENNER, Will : « Creating the Alfred Hitchcock Film: An Introduction », *op.cit*., p. 8 : « *Inasmuch as his greatness seemed apparent* […] *and inasmuch as the public perceived a satisfyingly direct relationship between artist and art object, many accepted what on the face of it was rather ridiculous claim : that Hitchcock made his movies essentially by himself* ».

4 KROHN, Bill, *Hitchcock au travail,* traduit de l'américain par MOUTON DI GIOVANNI Simone, Paris, Cahiers du cinéma, 1999*,* p. 12 : « Des réécritures intervinrent au cours de la réalisation de presque tous ces films [analysés dans le livre] et dans certains cas, les scènes effectivement tournées ne furent jamais écrites ».

5 Par exemple, outre la fin de *Suspicion* désirée par Hitchcock et qui n'a jamais été tournée (voir *supra.*, première partie, I, 2 : « Hitchcock à Hollywood ») citons la fin de *To Catch a Thief* qui devait, elle aussi, être différente. Elle a été tournée pour être coupée au montage. Brigitte Auber raconte (conversation personnelle, septembre 2011) : « La version initiale, qui a été tournée, était différente : quand Frances Stevens [Grace Kelly] partait, John Williams et Cary Grant restaient tous les deux sur le quai de la gare. John Williams

collaborateurs dans le processus de création des films. Les circonstances, le hasard, les rencontres et les improvisations font partie de l'inventivité ; c'est pourquoi « la critique auteuriste a arraché les films et leurs réalisateurs des circonstances historiques de la production et a attribué à l'expression de la conscience de l'auteur la responsabilité de la forme et le sens d'un texte »[1]. Cette attitude tend à changer peu à peu. À la suite de Charles Barr, un critique comme Leland Poague envisage l'importance du rôle des scénaristes : « mes commentaires actuels prolongent l'approche de Barr concernant la période hollywoodienne, en considérant comment des films s appelé des "films d'Hitchcock" peuvent aussi bien être compris comme des films de John Michael Hayes ou des films d'Ernest Lehman »[2]. Il est en effet difficile de penser qu'un bon film puisse être construit sur les fondements d'un mauvais scénario, *Topaz* en étant un des exemples les plus significatifs[3]. Des films comme *The Trouble with Harry* ou *To Catch a Thief* ne posséderaient pas un humour aussi délicieux si John Michael Hayes n'avait été à l'origine des dialogues. Un film comme *Rope* n'aurait pas une dimension philosophique avérée si Arthur Laurents n'avait écrit le discours de Rupert Cadell (James Stewart). L'engagement de *Foreign Correspondent* ne serait pas aussi évident sans le discours écrit par Ben Hecht[4]. La scène de la douche de *Psycho* ne serait si marquante sans la musique de Bernard Herrmann, et l'atmosphère de *Vertigo* si envoûtante sans la

---

disait : « Ça va avec la petite ? » mais Cary Grant répliquait : « Laissons l'eau couler sous les ponts », il était en France et comptait bien y rester. On le retrouvait ensuite à la prison où était incarcérée Danielle. Il avait été un grand ami de sa mère et Danielle avait été élevée par lui. Il venait la voir en prison et le film se terminait de cette façon. Mais les producteurs ont trouvé absurde l'idée de diriger les spectateurs vers un couple et que tout ça tombe à l'eau, cela ne voulait rien dire. Alors ils rejouèrent la scène avec Grace dans la maison ».

1 RYALL, Tom, *Alfred Hitchcock and the British Cinema, op.cit.*, p. 1 : « *Auteur criticism has wrenched films and their directors from the historical circumstances of production and has defined the expression of the author's consciousness as responsible for the shape, form and meaning of a text* ».

2 POAGUE, Leland, «"Tell Me The Story So Far": Hitchcock and His Writers », in. LEITCH, Thomas, POAGUE, Leland (ed.), *A Companion to Alfred Hitchcock*, Londres, Blackwell, 2001, p. 142 : « *My current remarks extend Barr's approach to Hitchcock's Hollywood period by considering how movies often discusses as "Hitchcock's films" can just as well be understood as John Michael Hayes films or Ernest Lehman film* ».

3 KHRON, Bill, *Hitchcock au travail, op.cit.,* p. 12 : « L'exemple extrême serait sans doute *l'Étau* (*Topaz*, 1969) dont il entreprit le tournage sans scénario parce que les dates de production avaient été arrêtées et que le scénariste avait rendu un scénario qui n'était pas satisfaisant ».

4 Voir *infra.,* troisième partie, I, 4 : « Les films de guerre et la nécessité de l'engagement ».

photographie de Robert Burks. Patrick McGilligan explique l'influence allemande dans l'esthétique hitchcockienne britannique par la présence de collaborateurs d'origine allemande, et notamment Alfred Junge, le directeur artistique de *The Man Who Knew too Much* et Curt Courant (qui avait travaillé avec Fritz Lang en 1929) à la caméra[1]. Il est toujours difficile d'attribuer précisément la paternité de chaque élément qui constitue un film, qu'il s'agisse d'Hitchcock ou de tout autre réalisateur. Certaines recherches ont permis de montrer un éclairage différent sur des faits historiques connus de tous, comme l'invention du terme *Mac Guffin*, la paternité de l'« effet Vertigo » ou le travelling arrière lors de la mort de Barbara « Babs » Mulligan (Anna Massey) dans *Frenzy*[2]. Il ne s'agit pas de diminuer l'importance d'Hitchcock dans la fabrication des films ni de lui ôter injustement la paternité qu'il mérite[3] mais plutôt d'établir une stratégie de réserve et de montrer qu'il est simplement impossible d'affirmer avec certitude qu'Alfred Hitchcock, l'homme, est à l'origine de tout ce qui constitue son œuvre. Même Andrew Sarris, célèbre défenseur de l'auteurisme aux États-Unis, revendique une approche centrée sur l'idée d'interaction :

> Le réalisateur fort impose sa propre personnalité sur un film. […] Mais un film est un film, et si par hasard Robert Z. Leonard devait régner sur une production aussi respectable que *Pride and Prejudice,* le mérite du film se trouverait ailleurs que dans la personnalité du réalisateur, mais plutôt dans Jane Austen, Aldous Huxley, Laurence Olivier, Greer Garson, et dans une certaine tradition du raffinement à la Metro-Goldwin-Mayer. Evidemment, la théorie de l'auteur ne peut pas couvrir tout le charme vagabond du cinéma[4].

---

1 MCGILLIGAN, Patrick, *Alfred Hitchcock : A Life in Darkness and Light, op.cit.,* p. 162.

2 LOWENSTEIN, Adam, « The Master, The Maniac, and *Frenzy*: Hitchcock's legacy of horror », ALLEN, Richard, ISHII-GONZALES, Sam Ishii (ed.), *Hitchcock, Past and Future,* Londres, Rutledge, 2004, p. 183 : « *Anthony Shaeffer* […] *has spoken about the illusion that the signature "Hitchcockian" moment belongs solely to Hitchcock himself. Shaffer points out that one of Frenzy's most famously Hitchcockian sequences the striking tracking shot that leaves Bab's murder scene unseen, was the screenwriter's invention, not Hitchcock's* ».

3 Anthony Schaeffer déclare bien qu'il n'est pas question de s'attribuer la paternité de *Frenzy,* le scénariste déclarant que « écrire *Frenzy* signifiait écrire pour Hitchcock spécifiquement, créer des scènes qui correspondraient à Hitchcock ». *Idem* : « *This is not to say that Shaeffer* […] *must be acknowledged as* Frenzy*'s "true"author-in fact, Shaffer himself admits that writing* Frenzy *meant writing for Hitchcock expressly, of creating scenes that he imagined would fit the director* ».

4 SARRIS, Andrew, « Towards a Theory of Film History » (1968), *Directors and Directions, op.cit.,* p. 31 : « *The strong director imposes his own personality on a film* […] *But a movie is a movie, and if by chance*

La réduction de la paternité de l'œuvre à une seule personne est difficilement supportable, et il est aujourd'hui tout à fait légitime d'aller contre cette idée devenue chez Hitchcock un véritable mythe. Non pas que les cinéastes n'imposent pas leur personnalité ou leur style, mais simplement que l'auteurisme dans sa version la plus forte ne peut rendre viable un culte de la personnalité que critiquait déjà Bazin en son temps[1]. Le problème de cette théorie est donc bien d'avoir passé outre les considérations contextuelles ou factuelles pour établir une relation directe entre l'artiste et le film. Ainsi, comme le montre Tom Ryall, « la version la plus directe et la plus simplificatrice de l'auteurisme passe librement de la biographie (la vie d'Alfred Hitchcock) au texte (les films d'Alfred Hitchcock) sur l'hypothèse que ces derniers étaient des canaux par lesquels les préoccupations particulières du réalisateur – "l'univers hitchcockien" – étaient communiquées au public »[2]. Par exemple, c'est à travers l'entretien qu'Hitchcock fait part de deux éléments de sa vie qui vont largement influencer l'orientation auteuriste de la critique. Ainsi, ce saut entre la biographie et l'œuvre se voit dans ces deux éléments particulièrement représentatifs : le premier concerne son catholicisme et le second, sa peur de la police. Hitchcock cite de façon récurrente un épisode de son enfance au cours duquel, pour lui donner une leçon, son père l'avait fait enfermer dans une cellule de prison pendant quelques minutes. Cet événement est probablement le plus célèbre de sa

---

Robert Z. Leonard should reign over a respectable production like Pride and Prejudice, its merit are found elsewhere than in the director's personality, let us say in Jane Austin, Aldous Huxley, Laurence Oliver, Greer Garson, and a certain tradition of gentility at Metro-Goldwin-Mayer. Obviously, the auteur theory cannot possibly cover every vagrant charm of the cinema ». Voir également les propos de Steven Bernas sur l'évolution proposée par Peter Wollen. BERNAS, *L'Auteur au cinéma, op.cit.*, p. 388 : « Wollen considère que la création comme processus est l'essentiel, d'autant qu'il faut, à ses yeux, arracher la théorie des auteurs d'un culte de la personnalité du *film director* ».

1 BAZIN, André, « De la politique des auteurs », *Cahiers du cinéma,* n°70 (1957), p. 107 : « On peut admettre la permanence du talent sans identifier celui-ci à je ne sais quelle infaillibilité artistique, quelle assurance contre l'erreur qui ne pourrait être qu'un attribut divin. Mais Dieu, Sartre nous l'a déjà dit, n'est pas un artiste ! Prêterait-on au créateur contre toute vraisemblance psychologique une imperturbable générosité d'inspiration, qu'il faudrait bien admettre que celle-ci se rencontre à chaque fois avec tout un complexe de circonstances particulières qui rendent le résultat mille fois plus hasardeux encore au cinéma qu'en peinture ou en littérature ».

2 RYALL, Tom, *Alfred Hitchcock and the British Cinema, op.cit.*, p. 4 : « *The most straightforward and uncomplicated version of auteurism crosses freely from biography (the life of Alfred Hitchcock) to text (the films of Alfred Hitchcock) on the assumption that the latter were channels through which the particular preoccupations of the film maker – "the Hitchcockian universe"- were communicated to the audience* ».

biographie et a été largement utilisé pour expliquer la représentation de la police dans ses films : si elle est moquée, c'est avant tout pour exorciser une peur d'enfant[1]. L'autre épisode concerne son éducation chez les Jésuites[2], influençant la politique des auteurs dans son interprétation de l'univers hitchcockien par une conception catholique de l'existence et lui attribuant une orientation religieuse qui prendrait corps à travers de nombreux symboles[3]. Or comme le montre Laurent Jullier, « les connexions entre la vie et l'œuvre obéissent à des schémas d'interaction si insaisissables parfois qu'il vaut mieux, la plupart du temps, les mettre de côté sous peine de sombrer dans la téléologie à la petite semaine »4. Nous touchons là à toute la difficulté de l'exégèse : comment savoir, lorsque nous attribuons des symboles, si nous touchons à une vérité dont le cinéaste n'aurait pas eu conscience ou si le symbole en lui-même corrompt le discours du film ? Par exemple, comment être tout à fait certain que le train dans le tunnel de *North by Northwest* soit un symbole de l'acte sexuel, consciemment créé par l'auteur ?[5] Dans un livre consacré à sa relation avec Hitchcock, Evan Hunter le scénariste de *The Birds*, affirme que le cinéaste s'amusait à trouver des symboles *a posteriori*, afin de conférer au film « le statut d'œuvre d'art géniale ». Pour cela, il expliquait « à des journalistes que la Fille symbolisait l'orgueil »[6]. Or, « à aucun moment de l'élaboration du scénario, il n'avait été question de symboles »[7].

---

1 TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit.*, p. 17 : « J'avais peut-être quatre ou cinq ans... Mon père m'a envoyé au commissariat de police avec une lettre. Le commissaire l'a lue et m'a enfermé dans une cellule pour cinq ou dix minutes en me disant : "Voilà ce qu'on fait aux petits garçons méchants" ».

2 *Idem.* : « C'est probablement au cours de mon passage chez les jésuites que la peur s'est fortifiée en moi. Peur morale, celle d'être associé à tout ce qui est mal. […] J'avais la terreur des châtiments corporels. Or il y avait la férule ».

3 Nous comprenons le terme dans son acception la plus simple, c'est-à-dire comme la représentation concrète d'une idée abstraite.

4 JULLIER, Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film ?,* Paris, La Dispute, 2002, p. 177.

5 AUMONT, Jacques, « Paradoxal et innocent », *op.cit.,* p. 85 : « Personne, je suppose, n'a jamais cru à l'anecdote du train phallique, et pour le reste Hitch l'a très bien dit : "Il n'y a pas de symboles dans mes films" ». En revanche, lors d'une conversation privée, Sylvette Baudrot, scripte sur *To Catch a Thief*, a affirmé que le feu d'artifice était un moyen pour contourner la censure à propos de l'acte amoureux entre les deux héros.

6 HUNTER, Evan, *Hitch et moi,* traduit de l'américain par BRÉVIGNON, Pierre, Paris, Ramsay, 2006, p. 47.

7 *Idem.*

Bien sûr, il n'est pas de notre ressort d'entreprendre une généalogie de la création chez Hitchcock, ni de diminuer son rôle. Il ne s'agit pas non plus de reprendre les éléments biographiques et historiques pour attribuer précisément le rôle juste à chacun. Pourtant, montrer toute la difficulté de la notion d'auteur permet de préciser un élément fondamental dans la méthode utilisée ici. Même si l'argument en faveur de la permanence d'un style, d'une spécificité des thèmes et la forme donne à penser la présence d'un auteur, ce que nous ne nions pas, il semble préférable d'établir un principe de précaution. Dans la mesure où il n'est pas possible d'établir avec certitude cette paternité et pour éviter tout risque d'injustice à l'égard des différents contributeurs, nous utiliserons donc le terme « Hitchcock » de manière désincarnée. Ainsi, comme le montre Tom Ryall, « une certaine sous-division est nécessaire car lorsque nous prononçons le mot "Alfred Hitchcock", nous pouvons signifier différentes choses. D'un côté il y a l'être humain réel […]. De l'autre, la construction critique, l'"Alfred Hitchcock" cité comme le produit de l'analyse et de la critique des films dirigés par l'individu biographique. Une grande partie de cette activité critique est née de l'auteurisme traditionnel et sa conception du réalisateur comme créateur, visionnaire et moraliste »[1]. Si Hitchcock peut référer à l'individu ou à l'auteur de films, le terme utilisé ici dépassera ces deux acceptions pour devenir un nom général parce que l'auteur d'un film ce n'est « personne, sans doute, sinon une multitude d'hommes et de femmes ainsi qu'une multitude de circonstances et même de hasards, imprévisibles *a priori* »[2]. Par conséquent, notre utilisation de cette idée peut se rapprocher de celle de commentateurs tels que David Sterritt ou Jean-Michel Durafour qui n'utilisent pas cette notion dans sa dimension intentionnelle, mais réfèrent plutôt à l'ensemble des éléments composant le film. L'auteur d'un film n'est pas à l'origine d'un « faisceau de résultats, lesquels, en retour, constituent un auteur. Il n'y a pas d'abord un auteur, puis l'œuvre ensuite, que l'auteur rendrait possible. […] Il faut revenir en deçà de l'apriorisme de la

1 RYALL, Tom, *Alfred Hitchcock and the British cinema, op.cit*., p. 4 : « *Some degree of sub-division is necessary for when we utter the word "Alfred Hitchcock", we can intend different things. On the one hand there is the real human being* […]. *On the other hand, there is the critical construct, the "Alfred Hitchcock" mentioned as a product of the analysis and criticism of the films directed by the biographical individual. Much of this critical activity emerged from a framework of traditional auteurism with its sense of film maker as creator, as visionary and as moralist* ».

2 ROSSET, Clément, *Propos sur le cinéma*, Paris, PUF, 2001, p. 29.

“politique des auteurs” »[1]. C'est la raison pour laquelle, ce à quoi nous référons derrière le nom « Hitchcock », « ce n'est pas uniquement l'individu à l'air bizarre […] qui s'assit dans sa chaise de réalisateur durant la production de cinquante-trois films »[2], mais bien plutôt « à la myriade de collaborateurs […] qui apportèrent des ingrédients majeurs et mineurs à toutes ses œuvres », ainsi qu'à « l'immense complexité des forces sociales, politiques et psychologiques qui influencèrent tous ces gens de façon incalculable »[3]. Pourtant, au-delà d'une mise en garde sur l'utilisation de la notion d'auteur et d'une prise de distance théorique avec la politique des auteurs à cet égard, nous ne pouvons nier leur apport et leur influence dans les études cinématographiques et plus généralement dans le fait qu'Hitchcock est aujourd'hui encore généralement considéré comme le principal, voire le seul responsable de ses films. Si la division du travail par les studios dans le cinéma classique hollywoodien rabaissait le réalisateur au rang de simple maillon d'une chaîne dirigée grande en partie par le producteur[4], la politique des auteurs allait dans l'autre extrémité en accordant la toute puissance au réalisateur qui devenait ainsi le maître ultime de son œuvre.

La notion d'auteur est donc relativement complexe, et c'est pourquoi il serait opportun de l'envisager avec les subtilités apportées par les critiques américains comme Andrew Sarris[5] qui « remplace l'idée que l'auteur possède une personnalité hors du commun par des critères un peu plus objectifs, qui analysent les qualités stylistiques que le metteur en scène doit

---

1 DURAFOUR, Jean-Michel, *Hawks, cinéaste du retrait,* Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 29.

2 STERRITT, David, *The Films of Alfred Hitchcock,* Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 2.

3 *Idem* : « *When I say Alfred Hitchcock in these pages I don't mean only the odd-looking individual* […] *who sat in that director's chair for 53 productions,* [...]. *I also mean the phalanx of collaborators* […] *who contributed major and minor ingredients to all his works. Beyond this, I mean the great complex of social, political, and psychological forces that influenced all these people in uncountable ways* ».

4 C'est d'ailleurs pour cela qu'Hitchcock devient son propre producteur en 1946 avec *Notorious.*

5 SARRIS, Andrew, « Notes on the *Auteur* Theory in 1962 », *op.cit.*, p. 7. Sa position en faveur de la qualité des œuvres plus que de l'intention et du caractère génial de l'auteur est fondée sur trois critères. Ces trois critères, pour juger de la possibilité d'ériger un cinéaste au rang d'auteur, sont « la compétence technique (« technical competence »), la personnalité qui s'exprime à travers un style récurrent (« distinguishable personality ») et une signature (« a certain recurrent characteristic of style which serve as his signature ») ainsi qu'un sens profond et caché.

montrer, afin de servir les enjeux de sa signature en tant qu'auteur »[1]. L'approche américaine accorde donc l'idée de la présence de l'auteur, mais son regard se porte de manière objective sur les œuvres et sur leurs qualités. Il ne faut pas faire le procès de l'auteur en se fondant uniquement sur une étude de la structure qui serait seule en jeu, mais il semble nécessaire de prendre en compte ce qui fait la qualité des œuvres plutôt que l'intentionnalité supposée d'un sujet. De plus, ce qui fonde la richesse de l'œuvre hitchcockienne et sa pérennité comme objet d'étude est peut-être le fait que son sens dépasse son intention. Sans doute ne connaîtrons-nous jamais l'intention d'Hitchcock lors de la création de ses films, mais la richesse du matériau permet une relecture permanente de son œuvre. Et si des critiques comme Rohmer, Truffaut et Chabrol ont été les premiers à poser des questions intelligentes à Hitchcock[2], ils ne sont probablement pas ceux qui ont, plus que d'autres, percé le mystère de la conscience du cinéaste. C'est pourquoi notre propos se situe en dehors de toute intentionnalité.

Il faut maintenant prendre la mesure de l'influence d'une telle théorie dans l'histoire de la critique hitchcockienne. Si le cinéaste est l'objet de tant d'attention de la part des intellectuels, cela est en partie dû à l'initiative des *Cahiers du cinéma* et à leurs héritiers. Et d'une certaine façon, toute approche théorique et conceptuelle à l'égard de son œuvre ne peut nier une telle filiation malgré sa dimension problématique évoquée précédemment. Comment serait-il possible de revendiquer à la fois l'héritage de l'auteurisme hitchcockien tout en prenant une distance essentielle à l'égard de leurs interprétations ? Comment légitimer une approche éthique et morale contemporaine ? C'est toute la question de la justification de notre approche dont il va s'agir dans la suite de ce travail.

---

1 BERNAS, Steven, *L'Auteur au cinéma, op.cit.,* p. 386.

2 BAUDROT, Sylvette (conversation privée, septembre 2011) : « André Bazin et François Truffaut sont venus interviewer Hitch, personne ne parlait anglais, alors ils m'ont demandé de faire l'interprète. Truffaut était débutant. C'était André Bazin qui posait les questions en français, je les traduisais en anglais à Hitch qui me répondait en anglais et je traduisais les réponses en français. À la fin de la journée Hitch me dit : ‘‘Il n'y a qu'en France qu'on me pose des questions intelligentes’’ ».

3. Justification de l'approche éthique et morale

Aujourd'hui encore, l'influence de la politique des auteurs est très importante, car les études hitchcockiennes sont d'une manière ou d'une autre ses héritières. Les *Cahiers du cinéma* ne sont pas les premiers à avoir décelé le sérieux d'Hitchcock, mais ils sont certainement les plus influents, puisqu'ils ont lancé la réflexion critique et intellectuelle. Robin Wood, l'un des principaux défenseurs de la théorie auteuriste outre-Atlantique, revendique son attachement à ce courant : « Éric Rohmer et Claude Chabrol méritent notre gratitude pour leur travail de pionniers : leur livre sur Hitchcock constitue une tentative très sérieuse pour rendre compte de l'écho que ses films provoquent en nous. On admire facilement leurs brillantes intuitions et leur intérêt pour les qualités morales des films d'Hitchcock »[1]. Aujourd'hui, le cinéaste constitue un champ d'étude à part entière, les études hitchcockiennes, traduction de l'expression anglaise « *Hitchcock studies* »[2]. L'entreprise de Jane E. Sloan se rend indispensable en la matière, car elle constitue un référencement très précis de tous les écrits parus entre 1919 et 1994 et comporte plus de mille références. Chaque année depuis cette date, de nouvelles publications viennent renforcer le corpus déjà impressionnant[3]. Hitchcock a été l'objet d'une rétrospective intégrale en France en 2011[4] ;

1 WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited, op.cit.,* p. 62 : « *Eric Rohmer and Claude Chabrol deserve our gratitude for their pioneer work: their book on Hitchcock constitutes a very serious attempt to account for the resonances his films evoke in the mind. One admires its many brilliant perceptions and the author's interest in the moral qualities of Hitchcock's film* ».

2 LEITCH, Thomas, « Hitchcock and Company », ALLEN, Richard, GOTTLIEB, Sidney (ed.), *The Hitchcock Annual Anthology, op.cit.*, p. 238.

3 Le site internet de la bibliothèque mondiale *Worldcat* [en ligne] référence près de cent auteurs différents comprenant le terme « Alfred Hitchcock » dans leur titre depuis 1994, dans une trentaine de langues différentes. À noter également que la bibliographie d'Hitchcock sur le site de l'Université de Berkeley [en ligne] compte près de deux cents références, concernant uniquement les ouvrages et chapitres d'ouvrage, et ne comporte que peu de références françaises et d'autres langues étrangères (disponible sur : http://www.lib.berkeley.edu/MRC/hitchcockbib.html, page consultée le 13 avril 2012).

4 Rétrospective à la Cinémathèque française du 5 janvier au 28 février 2011.

d'une exposition internationale en 2001[1] ; entre août et octobre 2012, le *British Film Institute* lui consacrera une rétrospective intégrale à l'occasion de la restauration de ses films muets[2] ; à noter qu'une revue annuelle lui est entièrement consacrée[3]. Ainsi comme l'affirme Thomas Leitch, il est tout à fait opportun de parler des études hitchcockiennes comme d'un domaine de recherches à part entière[4], dans lequel différentes tendances apportent leur contribution au même objet. La variété des spécialités est grande : sociologie (Jean-Pierre Esquenazi, Murray Pomerance, Robert Kapsis) histoire (Charles Barr, Tom Ryall, Stephen Rebello), psychanalyse (Slavoj Zizek, Raymond Bellour), théologie (les *Cahiers du cinéma*, Alain Bergala), auteurisme (William Rothman, Robin Wood Andrew Sarris), structuralisme (Peter Wollen, Raymond Bellour, Michel Estève), biographie (Donald Spoto, Patrick McGilligan, John Russel Taylor), philosophie (William Drumin, Irving Singer, Gilles Deleuze). Cette liste ne rend compte ni du volume des contributions, ni de l'interdisciplinarité qui gouverne les approches, mais permet de prendre la mesure de leur variété. De ce fait, connaissant le nombre impressionnant d'études sur le sujet, il est pertinent de se demander s'il reste une place quelconque pour les approches à venir ; il serait en effet légitime de penser que tout a déjà été dit sur le sujet. C'est la question que se pose Thomas Leitch : « comment est-il possible de dire quelque chose de nouveau sur Hitchcock à la lumière de tout ce qui a déjà été dit sur lui »[5] ? Plusieurs réponses s'offrent à nous. Tout d'abord, certains aspects de son œuvre restent encore relativement méconnus, comme l'est la période muette ou les films de propagande qui sont rarement des objets d'étude. Des films comme *Psycho, Vertigo* ou *North by Northwest* sont un centre permanent de l'attention intellectuelle et s'opposent à des œuvres moins explorées telles que *Easy Virtue, The Manxman, Mr and Mrs Smith* ou *Rich and Strange.* Par

1 « Hitchcock et l'art : Coïncidences fatales », Exposition au Centre Pompidou (Paris), du 6 juin au 24 septembre 2001. Déjà présentée au Musée des Beaux-Arts de Montréal, du 16 novembre 2000 au 16 avril 2001.

2 « The Genius of Hitchcock: Celebrating Cinema's Master of Suspense », *British Film Institute*, Londres, juin-octobre 2012.

3 BROOKHOUSE, Christopher, GOTTLIEB, Sidney (ed.), *Hitchcock Annual*, Londres, Wallflower Press, 1992-2000 ; ALLEN, Richard, GOTTLIEB, Sidney (ed.), *Hitchcock Annual*, Londres, Wallflower Press, 2001-2012.

4 LEITCH, Thomas, « Hitchcock and Company »*, op.cit.*, p. 238.

5 *Ibid.,* p. 244 : « *How is it possible to say anything new about Hitchcock in the light of everything that's already been written about him?* »

exemple, la seule monographie de la période anglaise concerne *Blackmail*[1]; il reste donc beaucoup à faire. Le nombre important de nouveautés ne doit pas être assimilé à un assèchement de la question hitchcockienne. Bien au contraire, la critique appelle la critique et chaque nouveau commentaire appelle à de nouveaux commentaires sur les films, sur les textes anciens et sur les critiques de ces textes. Ainsi, « plus on écrit sur Hitchcock, plus il y a de choses à dire »[2]. Les études hitchcockiennes se nourrissent de disciplines déjà établies et y puisent leur force. Si l'idée que le cinéma hitchcockien comme champ d'étude est acceptée, il est alors aisé de comprendre pourquoi il peut et doit se nourrir d'autres disciplines, afin d'actualiser et de redéfinir certaines de ses problématiques et d'apporter des éclairages nouveaux sur son œuvre. C'est la raison pour laquelle la philosophie peut être considérée comme une discipline dont les ressorts et les centres d'intérêts peuvent amener à des questionnements féconds. D'ailleurs, William Rothman n'hésite pas à affirmer que « les films d'Hitchcock ont une dimension philosophique »[3].

Quand la philosophie s'intéresse au cinéma, elle s'efforce de montrer les liens qui unissent ces deux disciplines. C'est ce que fait Stanley Cavell, qui considère que les films sont de véritables « aliments pour la pensée » et constituent un « renfort pour réfléchir sur quoi que ce soit »[4], notamment par la variété de leurs contenus et par l'impact qu'ils ont sur nos vies de spectateurs. Pour reprendre cette idée, il faut émettre l'hypothèse suivante : le cinéma a ceci de commun avec la philosophie qu'il est un « mode d'approche du monde »[5]. Il faut en effet postuler l'idée d'une « communauté du cinéma et de la philosophie »[6], dans la mesure où

---

1 RYALL**,** Tom, *Blackmail,* Londres, BFI, 1993.

2 *Idem.* : « *The more that gets written about Hitchcock, the more there is to say. This rule has particular force in the rise of a disciplinary field newly emerging from the shadow of a better-established parent field* ».

Voir également VIVIANI, Christian, « Hitchcock et l'ennui, la psychologie à l'œuvre », *Positif*, n°620 (2012), p. 80.

3 ROTHMAN, William, « Thoughts on Hitchcock's Authorship », *The I of the Camera: Essays on Film Criticism, History, and Aesthetics* (1988), Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 271 : « *Hitchcock's films have a philosophical dimension* ».

4 CAVELL, Stanley, « La pensée du cinéma », *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*, *op.cit*., p. 23.

5 LAUGIER, Sandra, « L'ordinaire du cinéma », in. CÉRISUELO, Marc, LAUGIER, Sandra, (dir.), *Stanley Cavell : Cinéma et philosophie, op.cit*., p. 268.

6 *Ibid.*, p. 267.

ils procurent une représentation du monde qui permette de le penser d'une certaine manière. De plus, si le cinéma est un aliment pour la pensée, c'est parce qu'il pense, et s'il ne pense pas par concepts, domaine réservé à la philosophie, c'est parce qu'il pense à l'aide des images. C'est pourquoi la philosophie peut s'emparer de cet objet. Dans la pensée deleuzienne, la réflexion conceptuelle est réservée à la philosophie qui « n'a d'autre prétention que d'être la seule manière de penser par concept et d'être la seule attitude de l'esprit capable de rendre compte par le concept des autres formes de pensées »[1]. Mais si le cinéma ne pense pas par concepts, cela signifie pas qu'il ne pense pas du tout car « penser, c'est penser par concepts, ou bien par fonctions, ou bien par sensations, et l'une de ces pensées n'est pas meilleure qu'une autre, ou plus pleinement, plus complètement, plus synthétiquement "pensée" »[2]. De fait, si le cinéma est aussi fécond pour l'analyse philosophique, c'est parce qu'il est un mode d'approche du monde, possédant des outils spécifiques, dont la plus importante est l'image mouvante. Mais cette légitimité se trouve également dans la dimension ordinaire, affective et réflexive de ce médium. Le cinéma peut nous apprendre beaucoup de choses sur nous-mêmes, si nous lui accordons une capacité réflexive et le considérons comme un possible reflet de nos propres vies. Il possède une dimension affective et réflexive nécessaire pour « philosopher pratique »[3], pour analyser « ce qui se passe quand le film nous apprend quelque chose parce que nous pensons avec lui »[4]. Le cinéma possède cette dimension réflexive qui permet de « réfléchir à ce que nous sommes »[5]. Ce philosopher pratique est particulièrement possible pour les films grand public qui « ne se préoccupent pas de nous faire penser mais nous invitent simplement à affronter, en nous impliquant dans le récit, les questions que se pose

---

1 CHATEAU, Dominique, *Cinéma et philosophie*, Paris, Nathan cinéma, 2003, p. 105.

2 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?,* Paris, Minuit, 1991, p.187. La pensée par fonctions est liée à la science et la pensée par sensations à l'art.

3 JULLIER, Laurent, LEVERATTO, Jean-Marc, *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien,* Paris, Vrin, 2008, p. 8.

4 *Idem.* Nous ne prétendons pas affirmer que le cinéma élitiste, qui s'oppose traditionnellement au cinéma populaire, ne possède pas cette capacité affective et réflexive. Il s'agit simplement de cerner notre objet d'étude et de ne pas outrepasser les limites de ce travail. C'est la raison pour laquelle les considérations ici présentes se bornent à caractériser le cinéma dans lequel s'inscrit Hitchcock, c'est-à-dire le cinéma « populaire ».

5 *Idem.*

“tout un chacun” »[1]. Il ne s'agit pas de penser de grandes œuvres à thèse, mais bien plutôt d'enregistrer ce qui fait que nous possédons ce lien particulier avec les œuvres populaires qui nous accompagnent sans cesse, car « le cinéma offre le plaisir de parler de soi à travers l'expérience que l'on fait des films, un plaisir qui n'est pas donné mais qui est construit, à travers la manière dont ils me saisissent, m'interrogent, et me poussent à en parler avec autrui pour mieux comprendre ce qu'ils nous disent de la vie »[2]. L'ordinaire du cinéma est dû à cette impression de proximité des films avec nos vies de spectateurs : il s'agit là d'un élément tout à fait pertinent pour établir la légitimité de l'approche philosophique d'un tel médium. La dimension domestique de ces films provient de leur universalité, permettant à chacun de se reconnaître en eux, de discuter d'eux pour les défendre ou les critiquer. L’investissement affectif qu'il procure et la possibilité qu'il accorde aux spectateurs de parler de soi et d'être touchés par eux fondent cette proximité nécessaire pour penser philosophiquement le cinéma. Par conséquent, le cinéma populaire a lui aussi des choses à dire sur le monde. C'est tout le postulat de départ pour établir la légitimité d'une philosophie du cinéma hitchcockien, un cinéma populaire et divertissant.

De plus, le cinéma offre la possibilité au spectateur d'entrer dans la pensée par la « petite porte », par ce qui fonde son statut de spectateur ordinaire. Être un tel spectateur n'interdit aucunement l'espoir de monter car, comme le montre Alain Badiou, « vous pouvez partir de vos représentations les plus communes, de votre sentimentalité la plus écœurante, de votre vulgarité, de votre couardise même. Vous pouvez être un spectateur absolument ordinaire. Vous pouvez avoir mauvais goût dans l’accès, dans l’entrée, dans la disposition première. Cela n’interdit pas que le film vous permette de monter. Vous allez peut-être arriver à des choses raffinées et puissantes »[3]. L'intérêt du cinéma populaire est de rendre possible cette prétention à s’élever, à partir de représentations les plus basses et les plus communes. L'universalité du cinéma, sa capacité à être compris par tous lui confère un intérêt philosophique primordial qui n'est pas seulement réservé à une élite, mais au contraire s'adresse à tout le monde. Il est donc possible de postuler l'intérêt éthique et moral du cinéma

1 *Ibid.*, p. 9.

2 *Ibid.*, p. 10.

3 *Idem.*

dans cette proximité qu'il possède avec la vie des spectateurs[1]. Le cinéma a cette particularité de ne pas inculquer des impératifs moraux ou des normes[2] d'actions, mais de montrer des situations exemplaires, de donner à voir des conflits et les réponses apportées. Le cinéma comme reflet du monde fonde ainsi sa fécondité morale : « La morale du cinéma émerge dans l'immanence des situations, des conversations et des pratiques que nous voyons à l'écran : elle est là, sous nos yeux […]. C'est en cela que le cinéma nous éduque et peut "nous rendre meilleurs" : pas dans des conclusions morales à tirer, mais dans des exemples – des exemples ordinaires »[3]. Le cinéma montre un ordinaire magnifié par la caméra, ordinaire intensifié jusqu'à devenir parfois extraordinaire. Malgré la grande diversité de films que le cinéma peut offrir, il met le spectateur face à des situations récurrentes, à des conflits universels, à des questionnements intemporels. Qu'il s'agisse de films de remariage, de mélodrames, de films de science-fiction ou d'aventure, les grandes figures et les situations faisant problème sont les mêmes : il est toujours question d'amour, d'amitié, de paix, de mort, de souffrance, de trahison ou de survie, etc. Les conflits majeurs de l'humanité et les plus grandes questions d'éthique sont partout. C'est dans la monstration des grands conflits universels que le cinéma, même par les films les plus populaires, peut se rendre utile sur de telles questions :

> Nul n'imagine le cinéma sans ses grandes figures morales, sans le grand combat américain du Bien contre le Mal. Même les gangsters n'y sont que cas de conscience, décision rédemptrice, abolition intime de la Méchanceté. La cruauté la plus sordide est une ruse de la raison pour une éclaircie didactique. Le ridicule de ces fables […] n'interdit nullement qu'il y ait là aussi quelque chose d'admirable […]. Le cinéma aussi nous parle du courage, de la justice, de la passion, de la trahison. Et les grands genres du cinéma, les genres les plus codés [...] sont précisément des genres éthiques, c'est-à-dire des genres qui s'adressent à l'humanité pour lui proposer une mythologie morale[4].

---

1 Pour une définition des termes « éthique » et « morale », voir *infra*., première partie, II, 4 : « Principes méthodologiques ».

2 De manière générale, une norme (en morale) est un énoncé prescriptif qui contient des expressions d'obligation, d'interdiction ou de permission. Voir OGIEN, Ruwen, « Normes et valeurs », CANTO-SPERBER, Monique (dir.), *Dictionnaire d'éthique et de morale (1996),* Paris, PUF, 2004, p. 1355.

3 LAUGIER, Sandra, « Qu'est ce que le réalisme ? Cavell, la philosophie, le cinéma », *Critique* n° 692-693 (2005), p. 98-99.

4 BADIOU, Alain, « Du cinéma comme emblème démocratique », *Critique,* n° 692-693 (2005), p. 11-12.

Le cinéma de genre et le cinéma populaire ont eux aussi un rôle à jouer dans la vie morale des spectateurs, rôle qui n'est pas réservé à une élite intellectuelle. C'est peut-être cette universalité qui fonde la pertinence de la morale du cinéma : permettre à tous les spectateurs, quels qu'ils soient, d'accéder aux grands conflits de la vie humaine et d'en tirer des leçons et des exemples. Que le cinéma donne à voir des conflits universels, même dans les films les plus banals et qu'il puisse partir du bas de la condition humaine révèle toute l'importance du cinéma pour une éducation morale populaire. Si le cinéma possède cette incroyable proximité qui lui permet de « parler » au public, c'est donc grâce à cette proximité qu'il instaure avec le public :

> Il y a une sorte de proximité unique entre l'expérience du cinéma et ce qui constitue, en quelque sorte, l'ordinaire de notre expérience. C'est cette adéquation curieuse entre le film et notre expérience, entre les mots du cinéma et ceux de notre vie, qui définit l'ordinaire du cinéma. Elle permet de comprendre comment on peut apprendre de l'expérience du cinéma, se laisser éduquer par elle et [...] parvenir par l'expérience du film, de ses objets et de ses personnages à s'intéresser à sa propre expérience[1].

L'éducation morale que permet le cinéma se situe donc dans sa capacité à inciter les spectateurs à une réflexion sur eux-mêmes, sur leurs représentations, leurs croyances, et leurs jugements face à la fiction. Par conséquent, c'est bien dans la dimension ordinaire, domestique et réflexive que se construit l'intérêt philosophique du cinéma[2]. Ainsi, pour revenir à notre objet, bien qu'il n'y soit nullement question de conversations philosophiques (sauf dans *Rope*), les récits hitchcockiens mettent en scène des conflits universels qui engagent sans cesse une réponse, une réflexion, un problème commun mais universel. Le cinéma hitchcockien possède donc de multiples atouts : populaire, il procure facilement l'investissement affectif des spectateurs ; complexe, il met face à des situations problématiques qui nécessitent une réponse morale de la part des personnages ; réflexif, il permet de les confronter à leurs propres attitudes et réactions, pour finalement apprendre sur eux-mêmes. Et si le cinéma touche à ce point, s'il ouvre une porte à la réflexion philosophique, c'est peut-être avant tout parce qu'il est un fort vecteur d'émotions[3]. Le cinéma suscite un investissement émotionnel dont Hitchcock

---

1 LAUGIER, Sandra, « L'ordinaire du cinéma », *op.cit.,* p. 275.

2 Voir *infra.,* quatrième partie, III, 2 : « La portée réaliste de l'œuvre hitchcockienne ».

3 L'émotion est un ressort cinématographique très important, qui participe notamment à la création du suspense. Voir Hitchcock dans TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit.*, p, 57 : « Par exemple,

avait conscience. Rohmer et Chabrol avaient déjà vu ce rôle médiateur, qui est « un moyen, non une fin […]. Elle est au-delà de la forme, mais en deçà de l'idée »[1]. L'émotion, l'investissement affectif semblent donc être les moyens les plus pertinents pour accéder à cette « interpellation éthique ressentie lors de la vision »[2], et qui fonde la possibilité d'une morale du cinéma. Le cinéma peut acquérir une utilité éthique et morale par sa capacité à prendre le spectateur à partie, par le biais de l'émotion. Puis, par le retour réflexif de ce dernier, il peut ainsi apprendre quelque chose sur lui-même.

Une autre particularité du cinéma, qui assoit sa légitimité comme objet d'étude, est sa capacité à magnifier la sensation et la signification d'un moment, et à « reconnaître cette réalité tragique de la vie humaine : l'importance de ces moments ne nous est pas d'ordinaire donnée pendant que nous les vivons, si bien que cela peut demander le travail de toute une vie de déterminer les carrefours importants d'une existence »[3]. Il est vrai que le cinéma n'est pas une description fidèle de la réalité humaine et de la vie quotidienne et ordinaire, car tous les moments ne sont pas intéressants ou importants, ce qui explique pourquoi le cinéma propose une sélection de ces « carrefours » de notre existence. Le cinéma magnifie donc l'ordinaire. Dans cette lignée, il faut constater que le cinéma hitchcockien possède cette dimension profondément dramatique, dans laquelle les moments importants d'une vie prennent corps dans une réalité quotidienne *a priori* banale. Comme le dit souvent Hitchcock, « le drame c'est la vie dont on a enlevé les moments ennuyeux »[4]. En général, la réalité n'est pas dramatique. Les moments qui méritent d'être à l'écran mettent en jeu le devenir des personnages, le cinéma devenant ainsi une intensification de la vie. Dans le cinéma narratif, les personnages sont confrontés à des situations problématiques, à des choix, parfois à des scandales[5] qui nécessitent une réponse et qui engagent un destin. Ainsi, l'investissement affectif et émotionnel du spectateur suscite cette interpellation éthique qui scelle la fécondité

---

dans le *whodunnit*, il n'y a pas de suspense mais une espèce d'interrogation intellectuelle. Le *whodunnit* suscite une curiosité dépourvue d'émotion ; or les émotions sont un ingrédient nécessaire au suspense ».

1 CHABROL, Claude, ROHMER, Éric, *Hitchcock, op.cit.*, p. 115.

2 JULLIER, Laurent, LEVERATTO, Jean-Marc, *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien, op.cit.*, p. 9.

3 CAVELL, Stanley, « La pensée du cinéma », *op.cit.,* p. 29-30.

4 MARKLE, Fletcher, « A Talk with Hitchcock », *Telescope* (tv), Canadian Broadcasting Corporation (CBC), 1964 [DVD] Image Entertainment, 2000.

5 *Skandalon* en grec signifie « obstacle ».

morale du cinéma. Le cinéma possède cet intérêt fondamental pour le questionnement éthique parce qu'il met le spectateur face à des problèmes moraux tels que la question de la responsabilité, l'attirance vers les maux ou la défense de certaines valeurs[1].

Pourtant, malgré l'affirmation d'une pertinence de tout le cinéma pour de telles questions, il faut affiner notre réponse : tous les cinémas ne se valent pas. Comme le montre Stanley Cavell il existe entre autres, deux orientations. La première, la plus simple et la moins pertinente, consiste à montrer au public des « dilemmes moraux de premier plan »[2], des situations *a priori* et universellement condamnables qui « tendent à obéir à la loi d'un certain type d'engagement populaire qui réduit nécessairement la complexité morale à des luttes entre le bien évident et le mal flagrant, ou entre des inversions ironiques de valeurs »[3]. En effet, même s'il faut accorder à Alain Badiou le fait que le cinéma le plus banal et le moins subtil mette lui aussi en avant des conflits éthiques, une plus grande légitimité peut être trouvée lorsque ces valeurs ne sont pas l'objet d'une description évidente. Savoir si le cannibalisme, les crimes en série, la dénonciation de scandales ou le maccarthysme sont de bonnes ou de mauvaises choses n'apporte « probablement pas de grand bénéfice ni de grande instruction morale »[4]. Ce qui intéresse plus Stanley Cavell, c'est de montrer comment une certaine catégorie de films peut être la source d'une certaine conception du bien : son attention « a été davantage attirée […] par des cas qui montrent une affinité entre le cinéma, les bons films, et

---

1 D'une façon très générale, une valeur est le caractère des choses en tant qu'elles sont plus ou moins dignes d'estime ou désirables. En morale, une valeur peut donc être considérée comme un jugement axiologique ou évaluatif, qui contient des expressions d'appréciation ou de dépréciation comme le bon, le bien, le juste, etc. Voir LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie,* (1926), Paris, PUF, 2002, p. 1183 ; OGIEN, Ruwen, « Normes et valeurs », *op.cit.,* p. 1355. Précisons ici que ces définitions sont très générales et ne tiennent pas compte des nombreuses subtilités que peuvent posséder de tels concepts en théorie morale. De même, précisons dès maintenant que si une distinction entre normes et valeurs peut être admise, cela n'implique pas une séparation de la sphère éthique et morale dans la mesure où une norme peut être la formulation de ce qui doit être, « en tout ce qui admet un jugement de valeur (Voir LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie, op.cit.*, p. 691). L'énoncé de normes peut tout à fait être le résultat d'un ensemble de valeurs. Voir ci-dessous.

2 CAVELL, Stanley, « Ce que le cinéma sait du bien », *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?, op.cit.,* p. 83.

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 84.

une conception particulière du bien »[1]. Ces films appartiennent au genre qu'il définit comme la comédie de remariage et sont l'objet d'un ouvrage entier, *À la recherche du bonheur*. Ils mettent en scène une certaine conception du bien, que le philosophe appelle le « perfectionnisme émersonien ». Ce type de perfectionnisme, issu de la philosophie de Ralph Waldo Emerson valorise à travers un certain nombre de thèmes et de motifs issus du genre découvert par Cavell[2] l'idée d'« être fidèle à soi-même »[3], au « progrès dans la culture de soi »[4], à la confiance en soi, à l'acceptation de la présence d'un sage en chacun de nous-mêmes[5]. Le perfectionnisme tel qu'il est développé par Cavell montre donc que les comédies

---

1 *Idem.* Voir aussi *ibid.*, p. 85 : « Mon critère opératoire pour un "bon film" est qu'il supporte la sorte de critique que des œuvres sérieuses des arts classiques invitent et attendent, des œuvres qui attestent que le cinéma est le plus récent des grands arts, donc des œuvres dans lesquelles l'intérêt ou le désintérêt passionné du public trouve sa récompense dans une articulation des conditions de cet intérêt, telle qu'elle illumine et élargit la conscience que le public peut en avoir ». Voir également LAUGIER, Sandra, « Qu'est ce que le réalisme ? Cavell, la philosophie, le cinéma », *op.cit.,* p. 99-100 : « Pour Cavell, reconnaître la valeur intrinsèque d'un "bon film", c'est reconnaître sa valeur morale, dès lors qu'une telle valeur n'a rien d'une édification ».

2 *Ibid.*, p. 92 : « Il me semblait y avoir deux pierres de touche à l'association de ces comédies et du perfectionnisme : l'une est l'accent mis dans ces films sur le fait de devenir (ou d'être changé en) une certaine sorte de personne (la même mais différente) ; l'autre est l'abondance, dans ces films dont les conversations sont au nombre des gloires du cinéma mondial, des conversations spirituelles mais aussi des confrontations et des questionnements, et l'absence notable de conversations à propos des problèmes moraux habituels – presque comme si les perplexités des conditions de la vie morale ordinaire, les questions d'égalité ou de conflit entre l'inclination et le devoir, ou entre différents devoirs, ou entre les moyens et les fin, ne posaient aucune difficulté intellectuelle à ces personnes ».

3 *Ibid.*, p. 87.

4 *Idem.*

5 Plus généralement, le perfectionnisme moral remonte à des philosophes tels que Platon ou Nietzsche. D'une manière très générale, il peut être compris comme la recherche de l'excellence, la perfection de soi, l'amélioration de la personne afin d'atteindre une vie bonne ou meilleure. Pour un approfondissement de la question, voir LAUGIER, Sandra (dir.), *La Voix et la vertu : Variétés du perfectionnisme moral*, Paris, PUF, 2010. Voir également HURKA, Thomas, « Perfectionnisme », CANTO-SPERBER, Monique (dir.), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale* (1996), Paris, PUF, 2004, p. 1437-1443. Voir LAUGIER, Sandra (dir.), *La Voix et la vertu : Variétés du perfectionnisme moral, op.cit.,* p. 26-27 : « C'est certainement le cinéma, dans ces deux immenses genres hollywoodiens que sont la comédie du remariage et le mélodrame, qui a donné la meilleure expression […], à la fois stylisée et humaine, de l'exigence perfectionniste. Naturellement, cela a à voir avec la dimension d'éducation du cinéma, son caractère de culture populaire en

de remariage ont un lien fondamental avec la morale parce qu'ils mettent au jour cette conception du bien. Stanley Cavell est l'un des premiers philosophes à accorder une importance singulière au cinéma et principalement en matière de morale, affirmant que le cinéma hollywoodien a autant à dire sur la morale que les grands textes philosophiques. Cet exemple montre donc combien « l'intérêt proprement philosophique du cinéma aurait à voir avec ce qu'il nous apprend du bien, avec sa façon unique de nous rendre meilleurs »[1]. Ainsi, la question fondamentale devient la suivante : est-il envisageable d'adopter une telle attitude à l'égard du cinéma hitchcockien, y déceler certaine conception du bien et par extension, une attitude particulière vis-à-vis de la vie éthique et morale ? Existe-il une conception du bien dans son œuvre ? Comment notre travail peut-il se positionner à l'égard des plus grands représentants de la morale hitchcockienne, à savoir Rohmer, Chabrol, Truffaut et leurs collègues ?

Fondée sur l'idée d'une culpabilité « constitutive de notre nature même, héritage de la faute originelle »[2], leur interprétation montre une œuvre tellement traversée par la religion qu'« il n'est pas un seul des films d'Hitchcock qui ne soit plus ou moins marqué par l'idée ou la symbolique chrétienne »[3]. Chaque thème moral révèle une vision chrétienne du monde, dominée par l'idée de péché originel, de tare et de culpabilité qui en découle, de salut et de rédemption. Chaque thème moral est ainsi interprété selon des grilles de lecture religieuses, et plus particulièrement catholiques. Par exemple, le transfert de culpabilité est le signe de la nature pécheresse de l'homme, fruit du péché originel ; l'aveu et la confession sont les seuls moyens pour accéder au salut[4] ; ce salut n'est possible que par la Grâce[5] ; l'homme est face à

---

un temps où les chefs-d'œuvre d'Hollywood constituaient un arrière-plan commun pour une nation dépourvue de culture assumée comme "haute". [...] La question de la culture populaire se révèle aussi celle du perfectionnisme, et il n'est pas surprenant que ce soit autant, voire plus que dans le cinéma d'auteur, dans les œuvres populaires du cinéma américain contemporain, et dans les séries télévisées destinées à un public encore plus lare, par l'émergence de héros perfectionnistes d'un type nouveau ».

1 *Ibid.*, quatrième de couverture.

2 CHABROL, Claude, ROHMER, Éric, *Hitchcock, op.cit.*, p. 131.

3 *Ibid.*, p. 116.

4 Voir *supra.*, première partie, II, 1 : « La naissance d'un auteur ».

5 CHABROL, Claude, ROHMER, Éric, *Hitchcock, op.cit.*, p. 118 : « Dans cet univers où le salut ne brille que lorsqu'il est éclairé des feux de la Grâce ».

la Tentation constante du Mal[1] ; la toute-puissance divine se manifeste régulièrement[2] ; le conflit entre le Bien et le Mal [3] ou la Lumière et les Ténèbres (Jean Douchet) est structurel et fondamental. Ces critiques ont mis au jour certains aspects fondamentaux de la morale hitchcockienne qui sont essentiels pour comprendre son œuvre sous cet angle : l'idée de pessimisme[4], la présence simultanée du bien et du mal[5], l'innocent injustement accusé, la fatalité, le soupçon[6] et l'idée d'un cheminement moral de l'homme[7] seront présents dans notre travail. De fait, cette orientation interprétative ne peut manquer d'aboutir à une idée pessimiste de l'univers hitchcockien que certains, comme René Prédal, n'hésitent pas à qualifier de « monde calviniste »[8] à cause de son austérité et de sa fatalité. Le salut des hommes serait ainsi profondément problématique.

La référence à la religion a rapidement trouvé ses détracteurs, notamment en la personne de Robin Wood qui a apporté un éclairage différent. En 1965, il publie son *Hitchcock's Films,* dans lequel il montre l'insuffisance d'une théorie fondée sur l'idée d'un catholicisme récurrent. Sa principale critique réside dans le fait que Rohmer et Chabrol

---

1 CHABROL, Claude, « Hitchcock devant le mal », *Cahiers du cinéma,* n°39 spécial « Alfred Hitchcock » (1954), p. 20-21 : « Les pièges que tend le Malin sont autant d'occasions de victoire pour celui qui, plus malin que lui, sait être digne – ne se trouverait-on le plus souvent en présence que de l'être humain armé de sa seule nature en proie à la Tentation »

2 *Idem.* : « Nombreux retournements de situation qui sont autant de manifestations de la toute-puissance divine, telle la Bible qu'Hannay tient – sans le savoir – sur son cœur et qui l'empêche d'être tué par Jordan, telle la brusque découverte du bateau de Rebecca au moment où Joan Fontaine, tentée par le désespoir, est presque sur le point de suicider, ou l'aveu de la femme du sacristain quand le prêtre va être lynché ». Voir également ROHMER, Éric, « Suprématie du sujet », *Cahiers du cinéma* n°10 (1952), p. 74 : « condition de l'homme moderne, qui est d'échapper à la déchéance sans le secours des Dieux ».

3 CHABROL, Claude, ROHMER, Éric, *Hitchcock, op.cit.,* p. 131 : « Le Mal se cache […] sous les apparences du Bien ».

4 *Ibid.*, p. 82.

5 *Ibid.*, p. 117.

6 *Ibid.*, p. 16.

7 CHABROL, Claude, « Hitchcock devant le mal », *op.cit.*, p. 18. Ce cheminement est appelé « salut ». Il prendra ici la dénomination suivante : « devenir humain ».

8 PRÉDAL, René, « La peur et les multiples visages du destin ou de quelques aspects de la thématique hitchcockienne », *Études cinématographiques*, n°34 (1971), p. 139.

« refusent de voir les films de façon empirique : [ils] ont décidé à l'avance de leur thèse et les films doivent lui correspondre ; ce sont des films catholiques »[1]. En faisant constamment référence aux dogmes chrétiens, leur attitude devient trop réductrice à l'égard de la morale hitchcockienne. D'une certaine façon, Wood leur reproche de dénaturer les films et de leur ôter la possibilité de posséder une signification par eux-mêmes[2]. Il entame donc un processus de sécularisation de la morale en reprenant certains concepts comme le lien intrinsèque du bien et du mal. Mais ces deux notions ne sont plus le résultat d'une condamnation d'ordre divin ou d'une nature pécheresse, et pour signifier cela, Wood enlève les majuscules à ces concepts. Il s'agit donc de montrer que « les tendances maléfiques existent en chacun de nous, une potentialité ancrée dans la nature humaine contre laquelle nous devons constamment être sur nos gardes »[3]. C'est pourquoi il y oppose une représentation plus immanente du problème du bien et du mal : « la moralité d'Hitchcock, à travers sa représentation d'un lien inextricable et généralisé du bien et du mal, n'est pas si simple »[4]. L'ambiguïté morale vient avant tout de la nature humaine et du monde qui nous entoure plus que d'une tentation diabolique. D'accord pour reconnaître l'existence d'une « vision tragique de l'existence »[5] qui remet certainement en doute l'optimiste de surface des *happy endings,* il ôte à cette ambiguïté son origine religieuse. Plus récemment, William Drummin montre que l'attirance pour le chaos est « ancrée au plus profond de notre être social et psychologique » et ce qui fonde la spécificité d'Hitchcock est le fait que « ce n'est pas seulement la psyché humaine qui a un penchant pour le déchaînement

---

1 WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited, op.cit*., p. 63 : « *The Rohmer and Chabrol book suffers also form a refusal to look at the films empirically: the authors have decided in advance on their thesis and the films have to be made somehow to fit it; they are Catholic films* ».

2 Un exemple d'interprétation systématique d'un élément formel en un signe religieux et ésotérique concerne certains plans et techniques spécifiques. Les plongées vertigineuses représentent le point de vue de Dieu. Voir PRÉDAL, René, « La peur et les multiples visages du destin », *op.cit.,* p. 136 : « Pour lui, il n'y a que deux moyens de relater un événement : soit subjectif en adoptant le point de vue du héros [...], soit en accusateur, assimilant la caméra au regard justicier du réalisateur c'est-à-dire Dieu ». Voir DOUCHET, Jean, *Hitchcock*, *op.cit.*, p. 228 : les fondus enchaînés représentent « l'appel fatal de la mort », la victoire des Ténèbres.

3 WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited, op.cit*., p. 79 : « *The evil tendencies are there in all of us, a potentially rooted in human nature against whose upsurging we must be constantly on our guard* ».

4 *Ibid*., p. 63 : « *Hitchcock's morality, with it's pervading sense of the inextricability of good and evil, is not so simple* ».

5 *Ibid*., p. 220 : « *Tragic vision of life* ».

du chaos, mais l'univers lui-même possède une dimension chaotique et destructive. […] Nous vivons dans un monde imparfait qui incarne un mal inflexible, dans lequel l'éruption de la violence et du chaos est une menace permanente »[1]. Dès lors, la morale peut se passer d'une référence au dogme chrétien. Mais précisons un point : non pas qu'il faille éviter toute référence à la religion ; des films comme *I Confess* ou *The Wrong Man* font une part belle au sacré et les emblèmes religieux sont présents de façon récurrente : les prêtres, les Églises, la prière, les nonnes font partie du paysage hitchcockien. Mais, même si la religion entoure Hitchcock et couvre sa filmographie, elle est représentée d'une manière parfois peu révérencieuse : « Le catholicisme tourbillonnait autour de l'enfance d'Hitchcock comme le brouillard […] Le catholicisme imprègne ses films, bien qu'il soit orné d'irrévérence et d'iconoclasme »[2]. L'approche christianisante oblige également les exégètes à posséder des clés interprétatives sans lesquelles les œuvres ne font pas sens, Hitchcock étant considéré comme un poète ésotérique. Or, le sens se trouve en elles-mêmes et une lecture attentive doit pouvoir découvrir cette signification interne. Le sens des films n'est pas caché ; il n'est pas besoin de posséder un trousseau de clés pour comprendre les films :

1 Voir DRUMMIN, William, « *Sabotage*: Chaos Unleashed and the Impossibility of Utopia », in. BAGGETT, David, DRUMMIN, William (ed.), *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics, op.cit*., p. 3-5 : « *We can discern a strongly anti-Utopian element in Hitchcock's artistic vision, rejecting a view of the world as inherently good, rational, or perfectible. Chaos, destructiveness, evil are not mere temporary or eliminable obstacles to the perfect society. Attraction to chaos and destruction lies very deep at the heart of the individual and social psyche* […]. *Hitchcock fully shares the anti-utopian outlook of Freud and Dostoyevsky, though with a significant twist. For in his view, it is not only the human psyche that is inclined to the unleashing of chaos, the very universe itself has a chaotic and destructive dimension.* […] *We live in a flawed universe, one that embodies intractable evil, one in which the eruption of violence and chaos is a permanent possibility and threat* ».

2 MCGILLIGAN, Patrick, *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light, op.cit*., p. 17 : « *Catholicism swirled around Hitchcock's boyhood the way London fog envelops* The Lodger. […] *Catholicism pervades his films, albeit a brand of Catholicism spiked with irreverence and iconoclasm* ».

> La signification d'un film d'Hitchcock n'est pas un je-ne-sais-quoi de mystérieusement ésotérique, astucieusement caché derrière le camouflage du « divertissement » ; elle réside dans la méthode, dans la progression d'un plan à un autre. […] Si on ne peut pas trouver que « l'âme » d'une œuvre d'art dans sa structure, influençant et donnant vie à chaque partie de ce tout, on peut être certain que tout cela ne mérite pas notre attention[1].

Ce qu'il importe de retenir, c'est que ces auteurs ont révélé l'importance de l'éthique chez Hitchcock[2]. Ainsi, qu'il s'agisse d'une approche mystique, ésotérique ou plus séculaire et humaniste, ils ont permis de mettre au jour l'idée que des profondeurs de l'œuvre surgissent toujours des questions d'ordre éthique et moral. La méthode permet ainsi la diversité des attitudes à l'égard du texte filmique. L'orientation interprétative de notre travail se positionne alors par rapport au rôle de l'homme dans sa rédemption qui, selon Éric Rohmer et Claude Chabrol, ne peut lui être accordée : « En dehors d'une référence au dogme chrétien, à l'idée de la Grâce, le pessimisme de cette attitude aurait bon droit de nous indigner, comme il irrite tous ceux qui prétendent fonder la morale sur de seules valeurs humaines »[3]. C'est la raison pour laquelle l'approche théorique envisagée ici a pour objectif de mettre en valeur la dimension humaine de la morale hitchcockienne ; l'objectif est clair : il s'agit de montrer que la morale peut être fondée sur des valeurs humaines et retrouver le rôle de l'homme dans l'idée d'une évolution morale positive. Ainsi l'idée d'humanisme, dénuée de toute référence historique ou idéologique, est adéquate ici. Elle désigne « une conception générale de la vie (politique, économique, éthique), fondée sur la croyance au salut de l'homme par les seules forces humaines. Croyance qui s'oppose rigoureusement au christianisme, s'il est avant tout la croyance au salut de l'homme par la seule force de Dieu, et par la foi »[4]. La morale hitchcockienne est, nous le postulons, une morale pour et par l'homme.

---

1 WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited, op.cit*., p. 62: « *The meaning of a Hitchcock's film is not a mysterious esoteric something cunningly concealed beneath a camouflage of "entertainment"; it is there in the method, in the progression from shot to shot.* […] *If we can't find the 'soul' of a work of art expressed in its body, informing and giving life to every limb, then we may be pretty sure it is not worth looking at it* ».

2 CHABROL, Claude, « Hitchcock devant le mal » (1954), *op .cit.*, p. 72 : « La leçon d'Hitchcock appartient au domaine de l'Éthique »

3 CHABROL, Claude, ROHMER, Éric, *Hitchcock, op.cit.,* p. 131.

4 DE ROUGEMONT, Denis, *Politique de la personne* (1935), LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie, op.cit.,* p. 423.

Pour être précis, il faut dès à présent clarifier notre utilisation des termes « éthique » et « morale ». Jusqu'à maintenant, ils ont été évoqués de manière indifférenciée pour faire référence à un seul et même concept ayant trait à la sphère de la morale, dans son sens le plus général. Cette dernière est considérée comme la « réflexion sur les conduites humaines et leurs circonstances subjectives et objectives en vue d'élaborer la distinction des actions bonnes et des actions mauvaises, destinée à rendre possible le jugement et établir, pour les sujets agissants, les fins bonnes et à rechercher les maux à éviter »[1]. Cette définition établie par Éric Blondel, contient en substance ce que le sens commun comprend sous un concept de morale plus restreint que le concept d'éthique. En effet, la morale est d'ordinaire considérée comme une réflexion déontologique consacrée aux devoirs et aux normes, un ensemble de règles qui ferait de la morale une « recherche de l'absolu »[2]. Elle se situerait donc du côté de l'impératif catégorique, du souverain bien ou du Mal absolu. À l'opposé se trouverait l'éthique, proche des sagesses grecques et fondée sur le respect des valeurs, une attitude non plus déontologique mais téléologique envisageant les fins comme critère du jugement : « la sagesse [...] est une démarche qui se propose, avec une certaine modestie théorique et une certaine humilité pratique, la recherche des biens, et plus couramment, du moindre mal pour rendre vivable l'existence dans les conditions relatives et précaires qui la définissent, conditions symbolisées par la fortune, les aléas de ce qu'Aristote appelle le "monde sublunaire" »[3]. Mais à cette distinction peut déjà s'opposer l'idée que l'étymologie des termes ne les distingue pas, puisqu'ils « se réfèrent d'une manière ou d'une autre au domaine commun des mœurs »[4], l'un venant du latin (*mores*) et l'autre, du grec (*ethos*). À l'origine, il n'existe pas de distinction entre le domaine de l'éthique et celui de la morale. De plus, comme le montrent Monique Canto-Sperber et Ruwen Ogien, la morale contemporaine est le résultat de différents héritages :

1 BLONDEL, Éric, *Le Problème moral,* Paris, PUF, 2000, p. 51.

2 *Ibid.*, p. 18.

3 *Ibid.,* p. 11.

4 RICOEUR, Paul, « Éthique », CANTO-SPERBER, Monique (dir.), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale,* tome 1 (1996), Paris, PUF, 2004, p. 689.

> Les morales du devoir, que la philosophie de Kant a incarnées de manière excellente, ont mis au premier plan le caractère impératif des commandements moraux, et l'importance des principes d'universalité et d'impartialité. Les morales utilitaristes ont elles aussi contribué à former en nous une exigence d'attention aux conséquences qui est au cœur des éthiques modernes de la responsabilité. [...] Ces différents héritages coexistent dans la morale contemporaine. Ils forment une culture commune dans laquelle des engagements, comme le respect de l'homme, l'égalité entre les humains, l'impartialité et le caractère universel comme non discriminant des jugements sont premiers. Mais dans notre culture morale commune figurent aussi des évaluations morales inspirées des idées de perfection et de réussite de la vie, héritées des morales antiques, ainsi que le souci général d'une responsabilité humaine en face des autres hommes et du monde[1].

Notre époque est donc marquée par ces différents héritages moraux, ce qui rend possible l'utilisation des termes « éthique » et « morale » d'une manière commune. Les débats autour de ces deux termes sont toujours d'actualité[2], mais il faut adopter une position et s'y tenir. De plus, les normes d'action qui régissent les sociétés peuvent être considérées comme le fruit de valeurs universellement reconnues où par exemple, l'interdiction de tuer son prochain serait l'application concrète du respect d'autrui. L'éthique n'est donc pas « le lieu de l'arbitraire de chacun »[3] et la morale n'est pas un ensemble de règles forgées *ex-nihilo*. La réflexion sur les valeurs est intimement liée à l'énoncé des normes. Ajoutons également que la langue française utilise l'expression « éthique normative » pour désigner une branche de la philosophie morale qui se distingue de la méta-éthique et de l'éthique appliquée en ce qu'elle tente de désigner ce qui est bon ou mauvais de faire, et par conséquent de repérer quelle théorie morale sera la plus valable. Par exemple, l'utilitarisme et l'éthique de la vertu sont deux théories morales appartenant à l'éthique normative parce qu'elles tentent de définir ce qu'il faut faire et comment agir. L'éthique normative (ou substantielle) utilisée dans la vie courante contient une conception du bien (donc une valeur) et des prescriptions (c'est-à-dire des normes) ; elle peut être prescriptive ou descriptive. La morale entendue dans ce sens serait donc bien ce niveau de l'éthique. D'ailleurs, la langue anglaise ne semble même pas établir de distinction entre l'éthique et la morale dans la mesure où elle utilise le terme *Ethics* pour désigner les « recherches philosophiques sur la moralité »[4]. Dans l'ouvrage de Mark

---

1 CANTO-SPERBER, Monique, OGIEN, Ruwen, *La Philosophie morale,* Paris, PUF, 2004, p. 6-7.

2 RICOEUR, Paul, « Éthique », *op.cit.,* p. 689 : « Les spécialistes de philosophie morale ne s'entendent pas sur la répartition du sens entre les deux termes morale et éthique ».

3 CANTO-SPERBER, Monique, OGIEN, Ruwen, *La Philosophie morale, op.cit*., p. 8.

4 TIMMONS, Mark, *Moral Theory: An Introduction*, Lanhman, Rowan, 2002, p. 19.

Timmons, le terme « *Ethics* » est utilisé comme le substantif de l'adjectif « moral ». Le philosophe parle de « *Normative Ethics* » (éthique normative) ou de « *Metaethics* » (méta-éthique), mais de « *Moral Theory* » (théorie morale), ou de « *Moral Epistemology* » (épistémologie morale). Il semble bien que les deux termes renvoient à la même chose, l'un étant le substantif et l'autre étant l'adjectif de la même notion. Dans ses définitions, Mark Timmons utilise de façon indifférenciée le terme « *Ethics* » ou « *Moral Theory* » : l'éthique appliquée est appelée « *Applied Ethics* » ou « *Applied Moral Theory* »[1]. L'objectif de ce travail est donc de mettre au jour la morale hitchcockienne, c'est-à-dire de définir quelle éthique substantielle est présente dans son œuvre, à travers certains biens qui seraient à chercher, les maux à éviter, et les obligations qui en découleraient. Ainsi seront employées les expressions « morale hitchcockienne » et « éthique hitchcockienne » pour renvoyer à la même notion, c'est-à-dire une éthique substantielle, donnant à voir des normes à respecter en fonction de certaines conceptions du bien. De plus, ajoutons que les adjectifs dérivés de ces substantifs seront eux aussi utilisés de manière indifférenciée.

1 La différenciation entre la morale en tant qu'éthique normative et l'éthique comme la visée des valeurs est proposée pour user à bon escient du doublet étymologique

4. Principes méthodologiques

Diverses questions sont abordées ici, qui doivent permettre de préciser la justification du corpus utilisé pour nos recherches, de préciser les limites entre une approche analytique et interprétative, entre une approche intentionnaliste et structuraliste et enfin d'énoncer clairement l'objectif principal et la raison d'être de ce travail. Tout d'abord, le premier point à préciser concerne le choix du corpus, c'est-à-dire l'ensemble de l'œuvre cinématographique d'Hitchcock. La première raison tient à la pertinence intrinsèque de ce corpus qui, comme l'affirme Robin Wood, contient à la fois unité et diversité[1]. Le style d'Hitchcock et sa « patte » sont présents en filigrane dans l'ensemble des films. Cette cohérence se voit dans la récurrence des thèmes et dans la permanence d'un style qui permettent d'affirmer l'existence d'un objet unifié. Pour rendre compte de la variété de l'œuvre, il suffit d'envisager des films aussi divers que *Vertigo, The Trouble with Harry, The Farmer's Wife* ou encore *Family Plot.* Mais comme l'affirme Robin Wood, cette variété se construit au sein d'une unité. Elle ne consiste pas uniquement dans la récurrence de thèmes ou d'éléments stylistiques, mais bien dans la présence constante et presque obsédante d'une représentation particulière et ambivalente de la morale, ainsi que dans la prise à partie incessante du spectateur, qui devient le témoin de cette représentation. Ainsi, pour rendre compte de la capacité du cinéma hitchcockien à perturber le spectateur en mettant à mal ses certitudes, il faut répondre au souci d'exhaustivité en envisageant l'ensemble de son œuvre[2].

---

1 L'unité du cinéma hitchcockien tient autant dans la récurrence des thèmes et des marques stylistiques ou des genres abordés que dans une représentation du monde et des hommes. Voir WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited, op.cit.,* p. 64 : « *One might point to the unity of Hitchcock's work, and the nature of that unity. I mean of course something much deeper than the fact that he frequently reverts to mystery thrillers for his material; I mean also something broader and more complex than the fact that certain themes* […] *turn up again and again, although this is a part of it. Not only in theme – in style, method, moral attitude, assumptions about the nature of life – Hitchcock's mature films reveal, on inspection, a consistent development, deepening, and clarification* ». *Ibid.*, p. 65 : « *But within this unity* […], *another mark of Hitchcock's stature is the amazing variety of his work* ».

2 Précisons dès à présent une limite inhérente à notre ambition : nous ne prétendons pas rendre compte de tous les films. Cette entreprise serait bien difficile et, vu le nombre de films comportant le corpus, prendrait le risque de tordre la matière filmique pour la faire adhérer à la théorie. Ce n'est nullement notre intention, ce

L'hypothèse de départ étant de considérer l'intérêt éthique de l'ensemble de son œuvre, il est important d'essayer de ne pas sous-estimer certains films ou certaines périodes. Ainsi, l'unité et la cohérence de l'ensemble de films compris entre 1925 et 1976 doit être postulée, ce qui n'annihile pas la possibilité d'une grande variété et d'une évolution au cours du temps. De plus, comme il a été avancé, les périodes anglaise et américaine sont intimement liées. C'est en envisageant l'une et l'autre qu'il est possible de comprendre les implications des héritages esthétiques, des genres utilisés, des éléments stylistiques et de la représentation du monde et des relations entre les hommes, c'est-à-dire d'une représentation de la vie en termes de choix éthiques. La volonté d'envisager cet ensemble vise également à reconnaître un certain nombre de films qui ont longtemps été oubliés. Bien sûr, il n'est pas possible de rendre un hommage égal à tous les films du corpus car ils n'ont pas tous autant de choses à dire. De plus, il serait légitime de supposer qu'un certain nombre de films dont Hitchcock n'était pas l'initiateur (des films plus ou moins imposés comme *Waltzes from Vienna* ou *Champagne*), n'ont pas leur place ici. Pourtant il ne faut pas préjuger que des films considérés par le cinéaste comme mineurs n'ont rien à enseigner sur la question de la morale, dans la mesure où ils font partie intégrante du corpus[1].Ajoutons que le postulat méthodologique utilisé ici consistera en une

---

qui explique pourquoi l'objectif de ce travail est de rendre compte de grandes tendances significatives et de les justifier, tout en respectant le matériau cinématographique.

1 L'œuvre télévisée est exclue de ce corpus car elle constitue un autre ensemble cohérent et unifié. En effet, entre 1955 et 1962, Alfred Hitchcock réalise vingt épisodes de la série *Alfred Hitchcock Presents*. Le choix de ne pas inclure ces épisodes dans le corpus résulte de plusieurs raisons. La filmographie de ce travail n'inclut pas moins de cinquante-six films produits entre 1925 et 1976. Ce chiffre n'inclut pas les films pour lesquels Hitchcock était encore assistant-réalisateur. En revanche, il convient d'ajouter *Watchtower Over Tomorrow, Memory of the Camps* et *The Fighting Generation* qui constituent trois projets mis en place pendant la Seconde Guerre mondiale pour participer à l'effort de guerre. Bien que leur visibilité soit presque inexistante et que le rôle précis d'Hitchcock soit très difficile à déterminer, sa participation est néanmoins attestée ; ils méritent donc d'être cités dans le cadre pour la nécessité de l'engagement lors de cette période critique. Par conséquent, vu le nombre déjà très important d'éléments composant le matériau principal de travail, ajouter les épisodes télévisés desservirait le projet et deviendrait un handicap à l'exhaustivité et à la précision de l'analyse. De plus, ces épisodes constituent une entité relativement différente à celle des films, dont la durée conditionne les autres différences. Ne durant que vingt minutes, ils sont généralement des « concentrés » de suspense, qui devient le centre névralgique de la narration et de la mise en forme, comme dans *Bang! You're Dead* (*Haut les mains*, 1961) ou *Four O'Clock* (1957). Cela ne signifie aucunement qu'ils ne possèdent pas de profondeur thématique. *I Saw the Whole Thing* (*J'ai tout vu*, 1961), représente une

attitude pouvant être qualifiée d'« intentionnalité mesurée », voire limitée et adoptée comme un principe de précaution[1]. Une attention particulière sera apportée aux caractéristiques formelles, stylistiques et thématiques, afin d'en tirer un propos d'ordre éthique et moral. Par conséquent, il serait possible d'affilier cette approche avec ce que Tom Ryall appelle « la version structuraliste de l'auteurisme », née de l'initiative de Peter Wollen qui laisse de côté l'individu biographique et présente « l'univers artistique comme le produit de la rencontre analytique entre le critique et le texte »[2].

Le propos de ce travail comprend nécessairement des variations dans la méthode d'analyse. Par exemple, l'étude de l'implication du spectateur ou de la mise en scène des méchants aura pour fondement principalement l'analyse d'éléments formels, tandis que l'étude du dévouement sera centrée sur celle des personnages et des événements. Postulant que l'œuvre peut parler d'elle-même sans qu'il soit nécessaire de trouver des clés cachées, il s'agit de produire un savoir en évitant l'écueil de la liberté interprétative totale. Pour reprendre les termes de Robin Wood évoqués précédemment, il faudra « regarder les films empiriquement »[3], afin d'éviter de leur attribuer un simple rôle d'illustration d'une théorie

---

justice, encore une fois, partielle et partiale, notamment à travers la figure des témoins d'un accident qui orientent leur version selon leurs intérêts personnels. *Revenge* (*C'est lui,* 1955) montre avec une certaine ironie tragique l'histoire d'un homme qui tue le violeur présumé de sa femme, avant de se rendre compte que celle-ci est devenue folle et accuse tous les hommes qu'elle voit dans la rue. Dans certains épisodes, ce sont les criminels qui gagnent, et l'immoralité qui en résulte est contrebalancée au dernier moment par Hitchcock dans ses épilogues, notamment ceux de *Lamb to the Slaughter* (*L'inspecteur se met à table,* 1958) et *Arthur* (1959). La fiction télévisée d'Hitchcock mérite sa propre étude.

1 Les raisons ont été expliquées plus haut. Voir *supra.*, première partie, II, 2 : « Qu'y a-t-il derrière le terme "Hitchcock" ? »

2 RYALL, Tom, *Alfred Hitchcock and the British Cinema, op.cit.,* p. 5 : « *With this structuralist version of authorship the biographical individual is left behind and the artistic universe is presented as a product of the analytical encounter between critic and tex*t ». Voir WOLLEN, Peter, « The *Auteur* theory » (1969), NICHOLS, Bill (ed.), *Movies and Methods,* vol. 1, *op.cit.,* p. 530 (introduction) : « *This structural school of auteur theory is where Wollen places himself* […] *His approach has only minimal resemblance to the original French auteur criticism, and to the work of Sarris or the British auteurists of Movie magazine. It derives from a study if the kind of structural anthropology initiated by Claude Lévi-Strauss and the semiology developed by Peirce and de Saussure, an approach which has seen a great deal of controversial attention since Wollen first wrote this chapter in 1969* ».

3 *Ibid.*, p. 63.

formée *a priori*. De fait, ces précisions permettent de positionner ce travail dans une perspective méthodologique qui a trait autant à l'analyse qu'à l'interprétation. D'une façon générale, la critique se différencie de l'analyse en ce qu'elle considère que « le jugement d'appréciation est fondamental »[1] alors qu'« il n'intervient pas dans les choix de l'analyste »[2]. Le critique offre un jugement de valeur tandis que l'analyste doit produire des connaissances. Pour ce faire, ce dernier « est tenu de décrire minimalement son objet d'étude, de décomposer les éléments pertinents de l'œuvre, de faire intervenir le plus grand nombre possible de ses aspects dans son commentaire et d'offrir, ce faisant, une interprétation »[3]. Par conséquent, la méthode employée ici se situe dans le champ de l'analyse, en ce qu'elle s'efforce de maintenir « un cadre aussi strictement vérifiable que possible »[4]. Pourtant, la question du rapport entre objectivité et subjectivité est toujours problématique dans ce genre d'exercice dans la mesure où l'objectivité semble être la condition nécessaire à une validité du propos. Mais comme l'affirment Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, « l'interprétation désincarnée d'un récit n'existe pas »[5], car « au cinéma comme dans la vie, l'émotion intervient dans la cognition, car on ne comprend un récit qu'en s'y engageant »[6]. En effet, il paraît difficile de séparer l'analyse de l'analyste, ou l'interprétation de l'interprète. Par conséquent, la position qui semble la plus adéquate visera à « rendre compte en les rationalisant de phénomènes observés dans les films »[7], afin de produire une explication originale et inventive de l'œuvre hitchcockienne. Il s'agit donc ici d'éviter l'interprétation abusive, « au risque de déformer les faits »[8]; et si Michel Marie et Jacques Aumont avouent qu'il n'existe pas de méthode universelle pour analyser et interpréter les films[9], peut-être faut-il simplement envisager le rapport au texte filmique comme un échange entre l'instance de création et de réception. Le sens profond du film est déjà là, et l'analyste travaille à le faire émerger. Mais il ne s'agit pas tant d'un sens ésotérique

---

1 AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *L'Analyse des films* (1988), Paris, Nathan, 2004, p. 10.

2 *Idem.*

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 12.

5 JULLIER, Laurent, LEVERATTO, Julien, *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien, op.cit.*, p. 17.

6 *Ibid.*, p. 18.

7 AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *L'Analyse des films, op.cit.*, p. 11.

8 *Ibid.*, p. 12.

9 *Ibid.*, p. 11.

devant être révélé à la face du monde que d'une « découverte-construction », fruit de l'interaction entre le film et l'analyste, car « non seulement tout film se présente à nous troué et parcellaire […], mais l'écran propose à l'attention un flot si colossal d'informations audiovisuelles qu'il nous oblige à opérer des sélections. Le résultat est forcément une co-construction […], où le "texte filmique" n'est que le produit de deux entreprises, celle de la fabrication et celle de la réception »[1]. Par conséquent, il semble bien que cette « co-construction » rende possible une multiplicité des interprétations : la subjectivité de l'analyste et de l'exégète permet d'apporter un nouvel éclairage sur le matériau filmique. Le cinéma hitchcockien se construit peu à peu avec le spectateur et l'instance réceptrice.

Parmi toutes les difficultés que recèle l'interprétation d'un corpus filmique, il faudra éviter un écueil aisément imputable au cinéma hitchcockien : l'écueil du formalisme. Nombreux sont les commentateurs qui ont vu dans cette œuvre une tendance formaliste plus ou moins importante[2]. Hitchcock est formaliste parce qu'il accorde une grande importance à la qualité visuelle et auditive de ses films, à leur forme, c'est-à-dire à la façon dont ils se donnent aux spectateurs. Le travail de l'image, du son, de la lumière, du cadre et de l'agencement des plans participe à cette idée. D'ailleurs, le propos du cinéaste concernant sa méthode de travail a suscité bien des commentaires formalistes : « L'attitude, pour le moins désinvolte, d'Hitchcock à l'égard du naturalisme – sinon de la vraisemblance tout court –, participe bien sûr de l'appel à une lecture formaliste »[3]. En effet, dans ses entretiens, le cinéaste a souvent mis l'accent sur un point de départ visuel et esthétique pour lancer le processus de création. Pour *North by Northwest,* il voulait montrer un personnage dans le nez de la statue de Lincoln[4] ; pour *Foreign Correspondent,* il voulait filmer les moulins hollandais

---

1 JULLIER, Laurent, LEVERATTO, Julien, *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien, op.cit.*, p. 21.

2 Voir le propos de Dominique Sipière à propos de l'attention presque constante à la forme : *infra.,* première partie, I, 3 : « La question du style ».

3 MARIMBERT, Jean-Jacques (dir.), *Analyse d'une œuvre : La Mort aux trousses, op.cit.*, p. 22.

4 Le titre original du film était d'ailleurs *The Man on Lincoln's Nose.* Citons également une idée de scène qui n'a jamais été filmée, voir TRUFFAUT, François*, Hitchcock / Truffaut, op.cit.*, p. 217 : « Je voulais filmer une longue scène de dialogue entre Cary Grant et un contremaître de l'usine devant une chaîne d'assemblage [de voitures]. Ils marchent en parlant d'un troisième homme qui a peut-être un rapport avec l'usine. Derrière eux, la voiture commence à s'ajuster pièce par pièce et on fait même le plein d'huile et le plein d'essence ; à la fin de leur dialogue, ils regardent la voiture complètement ajustée à partir de rien, d'un simple boulon, et

et avait déjà en tête la scène des parapluies ; il avait même évoqué un film partant de l'idée d'un meurtre « dans un champ de tulipes »[1]. Cet exemple est tout à fait représentatif de l'importance de la forme dans le processus de création, idée qui va de pair avec celle d'une épuration quasi constante des intrigues préexistantes. Hitchcock est formaliste dans la mesure où son attention est portée avant tout aux éléments cinématographiques. Mais cette primauté de la forme ne doit pas être séparée de l'accès à un contenu, car Hitchcock est un conteur d'histoires. Malgré ses nombreux propos sur la futilité des sujets par rapport à l'importance de leur mise en forme, il avoue tout de même à Truffaut que « tourner des films, pour moi, cela veut dire d'abord et avant tout, raconter une histoire »[2]. En effet, une lecture qui n'accorderait de l'importance qu'à la dimension purement formelle de l'œuvre passerait à côté d'un contenu dont l'importance est indiscutable. Dans son article intitulé « système formel d'Hitchcock », François Régnault propose une telle hypothèse de lecture. Il s'essaye à montrer l'importance de la forme dans des films tels que *Rope, Vertigo* ou *Rear Window*. Selon cet angle d'approche, le film tendrait à s'organiser selon une forme, métaphore du récit et réflexivité permanente du film et du cinéma en général :

> *La Corde* est une histoire de corde […]. C'est aussi la métaphore de ce film en tant qu'il est tourné en un seul plan, avec des raccords invisibles, d'un seul mouvement. C'est enfin la métaphore de tout film, qui est ruban unique, ficelle de pellicule, qu'on déroule de façon linéaire. Tout film est la corde. […] *Vertigo* c'est l'histoire d'un vertige (dont le héros est atteint), mais aussi d'un enroulement (il suit une femme en voiture en tournant en rond dans San Francisco ; elle a dans les cheveux une boucle en spirale qui compte beaucoup dans l'histoire), car dans l'intrigue le milieu rejoint petit à petit le début […] Le héros est donc roulé et embobiné […]. Mais tout film aussi est une bobine qui enroule une histoire. Tout film est un tel vertige, une telle boucle[3].

---

ils disent : "C'est quand même formidable, hein !" Et alors, ils ouvrent la portière de la voiture et un cadavre tombe ».

1 *Ibid.*, p. 109 : « L'assassin, genre Jack l'Eventreur, arrive derrière la fille. Son ombre s'avance sur elle, elle se retourne et hurle. Immédiatement, nous "panoramiquons" sur les pieds qui luttent parmi les tulipes. La caméra s'avance vers une tulipe, dans la tulipe. Le bruit de la lutte continue en arrière-plan sonore. Nous avançons sur un pétale qui remplit tout l'écran et, vlan… une goutte de sang rouge tombe sur le pétale ».

2 TRUFFAUT, François*, Hitchcock / Truffaut, op.cit.*, p. 83.

3 RÉGNAULT, François, « Système formel d'Hitchcock », *Cahiers du cinéma,* hors-série spécial « Alfred Hitchcock » (1980), p. 22.

Ces exemples sont particulièrement efficaces pour ce genre de lecture. Mais comme le montre l'auteur dans son introduction, « les meilleurs [films] sont en général une heureuse combinaison entre principe formel et contenu »[1]. Ce point de vue doit donc connaître ses limites et intégrer le contenu car « la structure, c'est la forme en tant qu'elle s'offre à l'effet, corroborant ou destructeur, du contenu »[2]. Il n'est pas question de renier l'importance formelle de l'œuvre hitchcockienne, et une étude allant dans ce sens aurait toute sa pertinence. La lecture que fait François Régnault de films comme *Rope* ou *Vertigo* peut tout à fait être justifiée. Cette visibilité de la forme possède un rôle fondamental dans la compréhension de ce corpus ; le cinéma est un langage, qui offre par sa syntaxe l'accès à une sémantique et à un ensemble de référents[3]. Mais une approche esthétique et philosophique vise à découvrir un contenu possible, contenu qui se donne dans une forme, qu'elle soit narrative, stylistique ou générique. Ce travail prend pour objet d'étude les films du cinéaste, considérés comme des objets d'analyse. Par conséquent, les éléments visibles et audibles seront pris en compte. Mais postulant que cette « forme » est le cadre pour donner à voir un contenu, c'est lui qui sera l'objet de toutes nos attentions. Même un critique tel que Godard, qui a grandement contribué à la reconnaissance formelle du cinéaste, affirme l'implication constante de l'une et de l'autre, car « si Alfred Hitchcock a été le seul poète maudit à rencontrer le succès, c'est parce qu'il a été le plus grand créateur de formes du vingtième siècle et que ce sont les formes qui nous disent finalement ce qu'il y a au fond des choses »[4]. Le formalisme de l'étude est donc une manière de rendre hommage au formalisme de l'objet et de la création, mais n'est qu'un moyen de parvenir à comprendre ce qu'il y a au fond des choses. Car le cinéma hitchcockien peut prétendre dire quelque chose du monde. Et bien qu'Hitchcock ait souvent affirmé son mépris à

---

1 *Ibid.*, p. 21.

2 *Ibid*., p. 21-22.

3 La question du langage cinématographique est une notion centrale de l'esthétique du cinéma, qui a notamment servi à montrer qu'il était un art car doté d'un langage spécifique. Cette notion complexe et polémique dépasse largement le cadre de notre travail. Affirmons simplement que le cinéma est un langage parce qu'il fonctionne comme un moyen de communication grâce à ses ressources propres. Pour un approfondissement de la question, voir le chapitre 4 (intitulé « Cinéma et langage ») de l'ouvrage d'AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film* (1983), Paris, Nathan, 2001, p. 111-157. Voir également METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, 1972.

4 GODARD, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, *op.cit*., p. 92.

cet égard[1], l'importance des thèmes et la profondeur du propos incitent l'exégète à tenter d'y découvrir de nouveaux objets d'analyse. Ainsi, cette omniprésence de la forme peut être considérée comme une tentation expérimentale « au service d'une narration destinée à un vaste public »[2]. Dès lors, ce formalisme n'est certainement pas le frein à une représentation du monde, mais il en est plutôt la condition.

* * *

Quel bilan apporter au terme de ce premier moment ? Avant de pénétrer au coeur de la diégèse, il fallait revenir sur un certain nombre de points importants afin de légitimer et rendre pertinente notre démarche. Pour la comprendre, il semblait nécessaire de montrer comment Alfred Hitchcock est devenu l'objet de toutes les attentions et son œuvre l'objet de tant d'interprétations. Pour cela, il a fallu revenir sur certaines caractéristiques de sa carrière en mettant en avant l'idée de filiation qui structure à la fois sa biographie et son œuvre. Cette filiation entre la période anglaise et américaine est visible sur un nombre important de points. Elle se voit à travers les différents héritages culturels et esthétiques : par sa formation, l'Amérique est présente dès 1925 ; par la reconnaissance de ses origines, la Grande-Bretagne

1 Sur la question du contenu et de la priorité accordée à la forme, voir les propos d'Hitchcock dans FALLACI, Oriana, « Alfred Hitchcock, M. Chastity » (1963), GOTTLIEB, Sidney (ed.), *Alfred Hitchcock Interviews, op.cit.*, p. 70 : « *I don't care about content at all. The film can be about anything you like, so long I'm making that audience react in a certain way* ». NOGUEIRA, Rui, ZALAFFI, Nicoletta, « Hitch, Hitch, Hitch, Hurrah! » (1972), *ibid.*, p. 120 : « *The content of a story, the plot, does not interest me at all. It's the manner of recounting that fascinates me* ». SAMUELS, Charles, « Alfred Hitchcock » (1972), *ibid.*, p. 131 : « *The subject doesn't count either. Your get your satisfaction through your style of treatment* ». KNIGHT, Arthur, « Conversation with Alfred Hitchcock » (1973), *ibid.*, p. 183 : « I'm not attracted to content ». HITCHCOCK, Alfred, « On style » (1963), GOTTLIEB, Sidney (ed.), *Hitchcock on Hitchcock : Selected Writings and Interviews, op.cit.,* p. 292 : « *I put first and foremost cinematic style before content* ». *Ibid.*, p. 299 : « *I only interest myself in the manner and style of telling the story. But as for the story itself, I don't care whether it's good or bad. If it serves my purpose* ».

2 VIVIANI, Christian, « Alfred Hitchcock et la tentation expérimentale », *Positif*, n° 485-486 (2001), p. 152. Voir également SIPIÈRE, Dominique, « Du maniérisme à la manière : les signatures d'Alfred Hitchcock », *op.cit.,* p. 86. « Alors que, depuis Chabrol et Rohmer, c'est d'abord du côté de la forme qu'on admire l'apport d'Hitchcock, il n'est pas du tout sûr que ce soit elle qui est (et a été) reconnue par le plus grand public ».

est toujours présente dans l'œuvre américaine. La permanence de préoccupations concernant des thèmes aussi divers que la question du mariage, la justice, l'engagement, les apparences, l'inextricable fusion le bien / les biens et le mal / les maux ou la trahison atteste une singulière unité de l'œuvre. Qu'il s'agisse d'une filiation esthétique, d'un héritage culturel, d'une permanence formelle ou du rapport particulièrement compliqué au système de production et à la critique, cette démonstration a permis de justifier le fait que le corpus devait être considéré dans son ensemble : il constitue un tout cohérent, auquel on ne saurait rendre hommage en le morcelant. La période anglaise a autant à dire que la période américaine, les films considérés comme mineurs ont parfois autant à dire que les films majeurs et les chefs-d'œuvre. Si nous prenons certaines distances avec une conception auteuriste forte qui fait du cinéaste le centre névralgique de chaque film, Hitchcock reste néanmoins le principal dénominateur commun. Nous aurions pu choisir d'étudier une période, un ensemble de films ou une collaboration particulière ; le choix de le prendre comme point de départ explique ainsi la décision de ne pas faire fi de films moins importants. À cette justification devait s'ajouter celle du fondement même de l'entreprise philosophique, qui peut également être comprise au regard de la filiation. Si la politique des auteurs a été l'objet d'un développement spécifique, l'objectif était de montrer combien l'approche adoptée dans ce travail est son héritière malgré les nombreuses différences dans la nature du propos et dans la méthode. Même si elle est depuis longtemps dépassée, ces critiques ont été les premiers à systématiser la dimension morale des films, même ceux de moindre importance. C'est pourquoi il fallait mettre en valeur leur apport, parce qu'ils constituent le point de départ de l'héritage critique, relayé par la suite par les auteuristes américains puis plus tard par les intellectuels de divers horizons. Enfin, pour solidifier les fondements méthodologiques, il fallait proposer une argumentation établissant les liens entre le cinéma et la morale : par sa capacité à investir affectivement le spectateur, par sa propension à entrer et à perdurer dans nos vies, par cette approche si particulière du monde et l'interpellation éthique qui en découle, le cinéma populaire constitue un tremplin vers une telle pensée. La richesse, la popularité et l'intensité du propos constituent une solide justification pour notre entreprise qui se positionne à cet égard comme une lecture, une interprétation fidèle et inventive de son œuvre.

Ainsi, il est désormais possible d'entrer dans le cœur de l'analyse. Pour cela, reprenons la question cavellienne énoncée précédemment, qui interroge la possibilité du cinéma de rendre meilleurs. Existe-t-il un lien particulier entre ce que montre Hitchcock et une

conception du bien ? La question pourrait alors être la suivante : le cinéma hitchcockien est-il le lieu d'une évolution éthique des personnages ? Le prochain moment répond à cette question et envisage d'abord la nécessité de comprendre cette œuvre comme une représentation anti-utopique du monde. En effet, un certain nombre d'éléments mis en place dans la diégèse fonctionnent comme des obstacles à l'amélioration des personnages et à la représentation de certains biens : les institutions, la structure du monde mais également les mœurs et la nature humaine font partie de cette vision relativement pessimiste du monde.

DEUXIÈME PARTIE
LE PESSIMISME PREMIER

Poser la question des liens entre le cinéma hitchcockien et une certaine conception de la vie morale est une démarche héritière des auteuristes. Mais la grande différence entre leur position et celle d'auteurs comme Robin Wood, William Rothman ou William Drummin réside dans l'attribution d'un rôle à l'homme. Nous postulons l'idée que le cinéma hitchcockien est un cinéma du devenir-humain : dans son sens amoral, l'expression questionne la manière dont les films représentent le devenir des hommes ; dans son sens moral, elle questionne la possibilité de devenir plus humain tel que le sens commun l'entendrait, c'est-à-dire compatissant, bienveillant ou altruiste, en somme meilleur. Notre travail postule la présence d'une atmosphère pessimisme qui ressort de la diégèse, qui n'est pas tant le reflet d'un péché originel que d'un ensemble de facteurs naturels, humains et sociaux. En effet, pour pouvoir répondre à la question initiale, il faut d'abord décrire le monde dans lequel évoluent les personnages. Cette entreprise permet de les observer dans leur contexte et de montrer à quel point l'environnement constitue un obstacle à leur bonheur ou à la réalisation du bien. Qu'il s'agisse d'éléments structurels comme le hasard, l'acharnement du sort ou les institutions, il règne une animosité générale : même dans les films légers, les protagonistes sont sans cesse entravés par différents éléments. Ainsi, cette première partie descriptive tente d'expliquer pourquoi malgré l'humour, le prestige et le respect conventionnel du bonheur futur des héros, et bien qu'il ne soit pas une représentation cynique du monde, le cinéma hitchcockien met à mal autant l'homme que la structure. Le constat est amer et révèle une conception du monde bien éloignée d'un utopisme naïf.

I. Caractéristiques structurelles de la diégèse hitchcockienne

Le titre de cette première partie analytique émet d'emblée un jugement à propos de l'orientation générale de l'œuvre hitchcockienne. En effet, l'enjeu de cette description consiste à souligner combien il est facile d'interpréter la diégèse en termes de pessimisme, de nostalgie, de fragilité ou d'inquiétude. Pour ce faire, il faut s'atteler en premier lieu à une étude de la structure qui sert de cadre à l'action et à la monstration de la nature humaine. De par sa variété et son unité, de par le nombre important de films créés sur une période exceptionnelle, le réalisateur et ses collaborateurs ont pu forger un monde particulier et reconnaissable. En étudier la structure est le premier mouvement à effectuer pour envisager avec clarté l'univers hitchcockien. Le constat est le suivant : les héros sont pris dans un réseau de forces hostiles, qu'il s'agisse des hommes ou de la structure. Pour mener à bien ce projet, il faut ainsi mettre au jour certaines caractéristiques particulièrement saillantes comme la présence du hasard qui est rarement source de bien et plus souvent source de malheur, et surtout l'occasion de mettre en route l'action, révélant la fragilité du monde dans lequel s'inscrivent les protagonistes. Parfois lorsque le sort s'acharne, il est possible de parler de fatalité tant le destin semble œuvrer contre eux. Il faut dire que les apparences sont souvent trompeuses et n'aident pas les représentants des institutions à protéger les citoyens et assurer les conditions idéales pour leur bonheur. Quant à la justice et au mariage, ils se révèlent tout à fait inutiles, apparaissant parfois comme de véritables menaces pour maintenir l'idéal de justice, la vérité ou encore pérenniser le sentiment d'amour.

1. Une contingence ambivalente

La diégèse est structurée de part et d'autre par la présence presque constante du hasard, dont la caractéristique principale est l'ambivalence : il déclenche des actions nuisibles aux protagonistes et amène parfois le dénouement nécessaire à la résolution de l'intrigue et à la mise en place des *happy endings*. Pour envisager une description de ce phénomène, reprenons la définition qu'en donnent Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto à la suite d'Antoine-Augustin Cournot[1]. Le hasard est « la rencontre accidentelle de diverses chaînes ou séries de causes […]. Une tuile tombe d'un toit, soit que je passe ou que je ne passe pas dans la rue ; il n'y a nulle connexion, nulle solidarité, nulle dépendance entre les causes qui amènent la chute de la tuile et celles qui m'ont fait sortir de chez moi pour porter une lettre à la poste […] : c'est une rencontre fortuite ou qui a lieu par hasard »[2]. La rencontre contingente de chaînes causales indépendantes est au cœur de la narration. Le hasard est fondamental pour le déclenchement de l'action et détermine toute la suite des péripéties, c'est pourquoi ce déséquilibre nécessaire est à l'origine de nombreuses intrigues. Afin d'illustrer ce propos, étudions deux exemples bien connus et tout à fait représentatifs : il s'agit *North by Northwest* et de *The 39 Steps*. Le début du premier montre les actions du personnage principal, Roger Thornhill, jusqu'au moment fatidique de son enlèvement. Les événements s'enchaînent les uns les autres avec une grande fluidité jusqu'à la scène de méprise à l'hôtel Plazza. Thornhill sort d'un immeuble new-yorkais tout en dictant des consignes à sa secrétaire (Doreen Lang) ; d'un pas pressé, ils se dirigent vers un taxi que le héros usurpe à un client, prétextant qu'elle est malade. Après une courte distance, le taxi s'arrête et il descend pour aller à une réunion ; il lui demande alors d'appeler sa mère (Jessie Royce Landis) pour lui donner un rendez-vous le soir même. Soudain il se ravise et tente de prévenir son employée que sa mère est injoignable. Or, le taxi est déjà parti. Alors, il entre dans le bar de l'hôtel, dit bonjour à ses collègues et exprime immédiatement son désir d'envoyer un télégramme. Tous ces moments qui semblent relativement insignifiants mènent à ce geste fatal : il lève le doigt et appelle un serveur au moment précis où le maître d'hôtel circule dans la salle en appelant Mr Kaplan. C'est ainsi

1 COURNOT, Antoine-Augustin, ROBINET, André, SALOMON-BAYET, Claire, *Matérialisme, vitalisme, rationalisme, étude sur l'emploi des données de la science en philosophie*, Paris, Vrin, 1979.

2 MARIMBERT, Jean-Jacques, (dir.), *Analyse d'une œuvre : La Mort aux trousses, op.cit.,* p. 84.

qu'il est enlevé par des espions (Robert Ellenstein, Adam Williams) qui le prennent pour un agent de la CIA. De cette manière, le film montre la contingence d'un tel geste, fait à tel moment, dans telle direction. Si Thornhill avait pris un autre taxi, parlé plus longtemps avec sa secrétaire ou tenté de joindre sa mère quelques secondes plus tôt ou plus tard, son geste n'aurait pas été interprété comme une réponse à la question du serveur. Bien sûr, la contingence est le résultat d'une extrême précision temporelle de la réalisation : le montage est rougueux, permettant de parvenir à ce moment si furtif mais décisif. Les éléments de la diégèse semblent ainsi converger vers cet événement, qui est introduit d'une façon si subtile qu'il est parfois difficile à discerner lors de la première vision du film[1]. Lorsque Thornhill est assis avec ses collègues et leur dit qu'il doit appeler sa mère, deux éléments importants et presque invisibles se mettent en place au même moment. Dans le plan où le héros est à gauche du cadre et ses collègues en face de lui, un petit espace en haut à droite est laissé libre. Rapidement, deux hommes viennent le remplir, mais leur position par rapport au point de netteté les rend flous et ils passent ainsi pour des figurants sans importance ; au même instant, venant du hors-champ, la voix d'un serveur semble appeler quelqu'un. Au départ le nom n'est pas distinguable et fait partie de l'ambiance sonore mais petit à petit, il est possible de comprendre qu'il s'agit de George Kaplan. Cet éclaircissement progressif participe à la notion de convergence de l'univers dans un mouvement proche de la spirale. Au moment où Thornhill lève le doigt en appelant le serveur, celui-ci répète encore le nom de George Kaplan. Pas de hasard plus ténu que celui-ci dont les conséquences ne se font pas attendre. Cette séquence est le point ultime de toute une série d'événements qui aboutissent à ce moment malheureux.

L'exposition de *The 39 Steps* montre avec une rapidité et une concision tout à fait hitchcockiennes comment Richard Hannay (Robert Donat), un touriste canadien en voyage à Londres, se retrouve malgré lui accusé d'un meurtre qu'il n'a pas commis. Le héros entre dans un music-hall ; s'ensuit une courte scène montrant le spectacle de Mr Memory (Wylie Watson), un homme capable de retenir un nombre incroyable d'événements. Après quelques minutes à l'atmosphère légère, un coup de feu retentit et met la foule en panique, tout le monde se précipite vers la sortie. Au cours de cette agitation, une jeune femme est poussée

1 Ces éléments peuvent presque être considérés comme des indices *a posteriori*. Voir *infra.*, quatrième partie, introduction.

contre Hannay. C'est de cette manière qu'ils débutent la conversation ; elle n'hésite pas à lui demander le gîte pour la nuit alors qu'ils sortent à peine de la salle de spectacle. C'est ainsi que le héros apprend son métier : elle est un espion au service du gouvernement anglais et est chargée de préserver un secret d'État. Mais elle est assassinée dans la nuit, ce qui lui vaut d'être doublement poursuivie par la police qui le croit coupable du meurtre, et par les espions qui sont à la recherche du secret.

Ces exemples montrent comment l'intrigue des deux films est fondée sur un minuscule hasard, résultat de toute une série de contingences indépendantes les unes des autres. La chaîne causale qui amène Thornhill à lever le petit doigt à ce moment-là et celle qui amène les deux espions à regarder dans cette direction sont indépendantes, tout comme celles qui amènent Guy Haines (Farley Granger) et Bruno Anthony (Robert Walker) à s'asseoir dans le même wagon (*Strangers on a Train*) ou Marion Crane à s'arrêter au Bates Motel (*Psycho*). Dans le premier exemple, la rencontre de Guy et de Bruno vient uniquement du fait qu'ils sont assis l'un en face de l'autre dans le train : Guy touche accidentellement le pied de Bruno, qui le reconnaît immédiatement. La mise en scène de ce début renforce cette idée : les deux personnages ne sont filmés qu'au niveau de leurs pieds. Le spectateur n'a pas l'occasion de faire leur connaissance ou de les identifier. Par conséquent, leur indétermination renforce l'idée de contingence et d'absence de connexion entre les deux chaînes causales. De plus, ils marchent dans des directions convergentes, ce qui corrobore l'idée de rencontre probable mais surtout fortuite. Dans *Psycho*, le hasard tragique qui mène Marion à la mort similaire : l'héroïne s'arrête dans ce motel uniquement parce qu'elle s'est trompée de route et que la pluie l'empêche de conduire. Ironie du sort, elle n'est qu'à quelques kilomètres de Fairvale, son lieu de destination. Le hasard malheureux est également présent dans *Vertigo* lors de la seconde rencontre avec Judy et dans *The Wrong Man*, lorsque Manny (Henry Fonda) se rend à la compagnie d'assurance[1]; c'est à ce moment qu'il est pris à tort pour un voleur. Dans *The Secret Agent*, les héros tuent un innocent touriste, Mr Caypor (Percy Marmont), le confondant avec

1 Notons par ailleurs que le début du film montre un plan de Manny entouré de deux policiers, préfigurant le principe même du hasard à l'origine de son arrestation. Voir GODARD, Jean-Luc, « Le cinéma et son double : *The Wrong Man* d'Alfred Hitchcock », *Cahiers du cinéma,* n°72 (1957), p. 35 : « Plus encore que le symbole de la future arrestation de Balestrero, Hitchcock symbolise par ce plan le rôle primordial que jouera le hasard dans *The Wrong Man*, le marquant à chaque seconde d'un empreinte indéfectible ». Ce plan constitue également l'un des indices *a posteriori* de l'œuvre. Voir *infra.*, quatrième partie, introduction.

un espion à cause d'un simple bouton tombé accidentellement sur une table de casino. Dans *Young and Innocent*, le personnage principal (Derrick De Marney) découvre un cadavre sur une plage et court chercher de l'aide. À ce moment, deux femmes le voient et pensent qu'il s'agit du meurtrier en train de s'enfuir. Robert Tisdall connaissait la victime (Pamela Carme) qui lui avait laissé un héritage, rendant rend les policiers encore plus suspicieux. Ajoutons enfin dans *Saboteur* la présence d'un double hasard : Barry Kane est accusé du meurtre de son ami (Virgil Summers) et du sabotage de l'usine parce qu'il s'est trouvé à côté de Frank Fry (Norman Llyod) lors de l'incendie, ce dernier lui ayant passé l'extincteur truqué. Or, Frank Fry n'est pas un ouvrier de l'usine mais le saboteur. N'arrivant pas à le retrouver, les policiers pensent que Kane ment parce qu'il est coupable. L'autre hasard se déroule peu avant, lorsque Frank Fry fait tomber de l'argent et une lettre, bousculé par l'ami du héros qui regarde une jeune femme. C'est de cette manière qu'il connaît le nom du véritable coupable et qu'il peut partir à sa recherche.

La coïncidence est donc au fondement d'un grand nombre de narrations. Bien sûr, il serait injuste de ne pas envisager sa dimension parfois positive. En effet, certains moments de contingence structurelle possèdent également une utilité non négligeable dans la mesure où elle est parfois l'élément déclencheur pour la résolution d'intrigues[1]. Il arrive que les péripéties prennent fin grâce à un moment inattendu et tout à fait hasardeux. L'exemple le plus significatif se trouve à la fin de *Young and Innocent*[2]. Dans l'enquête menée par Robert

1 Cette présence récurrente et constitutive du hasard est-elle le signe d'une certaine modernité du cinéma hitchcockien ? Voir JULLIER, Laurent, LEVERATTO, Jean-Marc, *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien, op.cit.*, p. 67 : « Une autre différence d'ordre éthique entre les classiques et les films américains actuels réside dans l'attribution causale des bonnes et des mauvaises actions : le hasard, et […] l'émergence, sont bien plus fréquents chez les seconds ». Si le hasard est constitutif de la modernité cinématographique, il est alors possible d'envisager le cinéma hitchcockien sous cet angle dans la mesure où la contingence est absolument fondamentale et structurelle et ne relève pas uniquement d'une volonté de masquer les causes.

2 La contingence salvatrice se retrouve également dans *The Wrong Man* (le véritable voleur est pris en flagrant délit dans une charcuterie, dont les propriétaires ont le courage de tenir tête à l'homme pour attendre la police, disculpant ainsi Manny). C'est également grâce au hasard que le dénouement de *Frenzy* peut avoir lieu (dénouement différent du livre, qui ne statue pas sur la fin et se termine au moment où Blaney frappe la jeune femme. Voir la description du passage, *infra.,* deuxième partie, I, 2 : « Un cinéma fataliste ? ») et la liberté de Mrs Verloc est entièrement due au hasard puisque c'est au moment où elle ouvre la bouche pour avouer le

Tisdall et par Erica Burgoyne (Nova Pilbeam) pour retrouver le propriétaire du manteau dont la ceinture a servi à tuer Christine Clay, c'est Will (Edward Rigby), un vagabond ayant fait commerce avec le meurtrier, qui est la personne la plus à même de le reconnaître. Le coupable a un tic aux yeux et possède une boîte d'allumettes venant du *Grand Hotel*. Ils pensent que cet homme s'y trouve peut-être. Erica et Will s'y rendent, suivis de près par la police qui cherche toujours à arrêter Robert Tisdall. La dernière scène est l'exemple archétypal de l'événement contingent résultant de la rencontre de deux chaînes causales indépendantes. La première concerne Erica et Will. Après avoir arrêté Tisdall, l'inspecteur entre dans l'hôtel pour ramener la jeune femme chez elle (elle est la fille du chef de la police). Erica est en train de chercher vainement la présence du meurtrier dans la salle de bal qui est bondée. Au même moment se déroule la seconde chaîne d'actions qui concerne le meurtrier (Guy Clay, l'ex-mari de Christine Clay [Georges Curzon]). Batteur dans le groupe de l'hôtel, il devient anxieux quand il voit la police arriver car il pense être la raison de leur présence. Or la police, comme à son habitude chez Hitchcock, ne détient pas le bon coupable ; par conséquent, le véritable meurtrier n'a aucune raison de se sentir en danger. Mais la présence des officiers lui fait perdre tous ses moyens, il devient de plus en plus nerveux, ses tics se font de plus en plus rapides et intenses jusqu'à ce qu'il s'évanouisse en plein milieu de l'orchestre. Au moment de quitter l'hôtel, Erica et son père croisent des membres du personnel qui cherchent un médecin. La jeune femme étant secouriste, elle court apporter de l'aide à Guy ; c'est ainsi qu'elle découvre son tic et qu'il est confondu. Cette scène est un exemple probant d'un hasard heureux, fruit de la rencontre fortuite de deux chaînes causales indépendantes. Le destin du héros est doublement lié au hasard : celui qui le fait passer pour coupable et celui qui l'innocente. Narrativement, la présence de cette contingence heureuse permet une résolution de l'intrigue rapide et surprenante à la fois. Philosophiquement, la présence de la coïncidence pour rendre justice à Tisdall indique la possibilité qu'elle soit positive. Notons également le hasard heureux de *The 39 Steps,* sans lequel la romance ne pourrait avoir lieu. En effet, c'est au moment précis où elle ouvre la bouche pour appeler à l'aide des policiers, que Pamela « Pam » (Madeleine Carroll) apprend leur véritable identité : ils sont des espions au service du

---

crime que la bombe explose. Mais ces films restent particulièrement sombres parce que le hasard tient plus du *deus ex machina* que d'un retournement de situation, ce qui n'empêche nullement une atmosphère fataliste de ces films. Notons également que dans *Sabotage*, *North by Northwest* et *The 39 Steps,* le hasard est fondé sur le segment narratif du cri ou de l'aveu étouffé. À chaque fois, les personnages ouvrent la bouche pour dire ou crier quelque chose et un événement intervient, modifiant le cours du récit.

professeur Jordan. Se rendant compte de son erreur, elle retourne auprès d'Hannay et l'aide dans sa quête ; la constitution du couple est donc rendue possible par cet événement hasardeux. Dans *Rope*, il participe également à la résolution de l'enquête : à la fin de la soirée à laquelle le jeune homme n'arrive jamais, Rupert a de sérieux doutes sur la culpabilité de Brandon et Philip (Farley Granger et John Dall), mais il ne possède aucune preuve. En partant, il met par accident un chapeau qui n'est pas le sien, dont il découvre les initiales : D.K., c'est-à-dire David Kentley (Dick Hogan). Il lui faut un peu de temps pour comprendre mais cette découverte lui permet d'assoir la certitude que les étudiants sont bien coupables de quelque chose.

Par conséquent, il faut attester une contingence heureuse qui permet à certaines histoires d'amour d'avoir lieu et à certaines intrigues d'êtres résolues. Pourtant, elle n'est pas directement liée au bonheur des personnages. Comme le montrera une étude des *happy endings*, des films comme *Rope* ou *The 39 Steps* doivent leur dénouement au hasard mais possèdent une certaine mélancolie fondée sur le souvenir du tragique qui vient de se dérouler : la mort de Mr Memory et celle de David Kentley empêchent l'émergence d'un bonheur total de la fin de ces films[1]. Ainsi, il est possible d'en conclure l'idée suivante : même s'il est parfois bienfaiteur, le hasard n'est jamais directement lié au bonheur des personnages. La présence de telles fins empêche donc le cinéma hitchcockien d'être fondamentalement pessimiste à cet égard, mais révèle à quel point l'homme lui est soumis. Il faudrait alors constater une ambivalence teintée d'inquiétude et de morosité, résultat du constat suivant : elle serait pour une part innocente et dépourvue de sens. Le pessimisme hitchcockien serait-il la reconnaissance que l'homme est livré à ce hasard aveugle ? Ainsi, l'analyse de la narration montre toute la nécessité du hasard dans la constitution des intrigues, lui donnant un rôle fondamental et nécessaire à l'existence de la diégèse. Mais il est possible d'interpréter sa présence comme un élément constitutif d'une représentation relativement sombre du monde. En effet, la répétition de coïncidences est le signe que le sort des personnages peut être dépendant d'instants brefs, précaires et sans discernement. Si la plupart des films se terminent bien, le processus par lequel passent les héros est difficile à supporter tant sur le plan physique que moral. De nombreux films de faux coupables sont fondés sur cet acharnement de la

1 Voir *infra*., deuxième partie, III, 5 : « L'ambiguïté des *happy endings* ».

contingence malheureuse, qui doit nous amener à envisager dans quelle mesure ce hasard, lorsqu'il devient un fardeau pour le héros, se transforme alors en fatalité.

2. Un cinéma fataliste ?

Certains films mettent le spectateur face à des événements qui ne peuvent manquer de l'interpeler, tant le sort semble parfois s'acharner sur les héros. C'est la raison pour laquelle l'idée de fatalité peut trouver sa place dans la diégèse hitchcockienne, notamment lorsque la contingence prend des aspects bien plus menaçants et perturbe profondément l'équilibre du film. Traités avec légèreté et humour dans *Young and Innocent*, des films de faux coupables comme *The Wrong Man* et *Frenzy* montrent comment le sort du héros s'engage sur une pente de plus en plus funeste à mesure que les revers de la fortune s'imposent. Dans certains d'entre eux, l'enchaînement d'événements hasardeux a des conséquences terribles ; il est alors possible de s'interroger sur l'idée d'un acharnement du sort et d'une fatalité plus importante qu'il y paraît. Parfois, les héros sont tellement opprimés par les forces extérieures que la notion de destin se dessine peu à peu, ajoutant à l'idée de hasard une dimension sombre qui tend vers l'inexorable. La fatalité, définie comme ce qui ne pourrait manquer d'arriver « malgré tout désir et tout effort contraire »[1], semblerait donc caractériser certains films du corpus.

Dans *The Wrong Man,* Manny ne doit pas seulement subir une inculpation du fait de sa ressemblance avec un voleur, il doit également supporter les affres de la mauvaise chance, notamment lorsqu'il cherche à prouver son innocence par la constitution d'un alibi. Pour cela, il doit justifier de ses actes à des moments clés et retrouver des témoins avec lesquels il a passé du temps lors d'un séjour avec sa famille dans la campagne new-yorkaise. Les tenanciers de l'hôtel, incapables d'affirmer avec certitude leur présence à tel jour et à telle heure, leur indiquent le nom de trois personnes avec lesquelles ils ont joué aux cartes. Or, deux sont mortes et la troisième reste introuvable. La succession de hasards malheureux, ajoutée à la folie de sa femme, prend donc une tournure tragique. Dans *Frenzy*, un même enchaînement s'abat sur Richard Blaney. Serveur dans un pub londonien, il est accusé de deux meurtres : celui de Brenda son ex-femme et celui de Babs, sa maîtresse. Or dans les deux cas, le véritable tueur est Bob Rusk, un ami vendeur de fruits et légumes à Covent Garden. Le hasard fait que Blaney est la dernière personne à être vue en compagnie de Brenda

1 LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie, op.cit.*, p. 344.

et il est aperçu sortant de l'immeuble juste après le meurtre : il devient donc le suspect numéro un. De manière tout à fait fortuite, Rusk rencontre Babs à un moment où elle a besoin d'un toit car elle est renvoyée du pub où elle travaillait et au-dessus duquel elle logeait. Présent au bon moment, il l'invite chez lui et lui inflige un sort des plus funestes. La seule chance du protagoniste pour se disculper est le témoignage de deux amis qui l'ont hébergé la nuit du second meurtre. Mais, par crainte d'être ennuyés par la police, ils se rétractent[1]. Alors, Blaney va chercher de l'aide auprès de Rusk qui lui propose une place dans son logement ; il lui porte le coup fatal en le dénonçant à la police. Au commissariat, les policiers retrouvent les affaires de Babs dans son sac[2]. Face à ces nombreux éléments à charge, le héros est jugé et condamné à la peine capitale. Dans *Vertigo*, le revers de fortune qui accable les héros est peut-être l'exemple le plus noir et en même temps le plus représentatif de la porosité des frontières qui séparent le hasard d'une conception plus fataliste du monde. Ce film met en scène des personnages dont la destinée n'est pas sans rappeler celle des héros tragiques. Après la mort de Madeleine survient un autre grand malheur, lié à la seconde rencontre des personnages. François Truffaut décrit ainsi la seconde partie de l'intrigue :

> Se sentant responsable de [la] mort [de Madeleine], [Scottie] est la proie d'une dépression nerveuse, puis reprend une vie normale jusqu'au jour où il rencontre dans la rue le sosie de Madeleine. La fille prétend s'appeler Judy, mais nous apprenons qu'elle est bien Madeleine. Elle était, non la femme, mais la maîtresse de l'ami de Scottie, et c'est la femme légitime de celui-ci qui a été précipitée, déjà morte, du haut du clocher. […] Lorsqu'à la fin, Scottie a compris que Judy était Madeleine, il l'entraîne de force au clocher, surmonte son vertige et voit la jeune femme terrorisée tomber dans le vide[3].

Dans ce bref moment, le hasard qui fait sauter Judy est le résultat de la combinaison de plusieurs chaînes causales. Au moment où les deux personnages s'embrassent, une religieuse monte dans le clocher ; sa démarche extrêmement fluide, la faiblesse de la luminosité et la position de Judy favorisent son aspect fantomatique. La mise en scène parvient à faire

---

1 Dans le livre, les amis de Blaney n'agissent pas de la sorte et l'aident face à l'adversité. Ce changement du livre au film montre bien la volonté d'insister sur l'idée de solitude et de fatalité. Voir LA BERN, Arthur, *Frenzy*, New York, Stein and Day, 1967.

2 L'effroyable dont est capable Rusk est à la hauteur de son ingéniosité puisque lorsque Blaney vient de trouver, il se charge de porter son sac, afin d'éviter que ce dernier soit repéré par la police. Partant avant lui, il a donc le temps de mettre les affaires de sa dernière victime dans son sac et de leur faire accuser par la police.

3 *Idem.*

partager cette vision hallucinatoire avec le spectateur, qui ne peut voir de qui ou de quoi il s'agit. Le manque d'explication concernant les raisons du suicide apporte un grand mystère à la résolution du film, et empêche par la même occasion la possibilité d'un dénouement heureux pour le héros[1]. Ce hasard funeste et final est le dernier d'une série dont les conséquences sont dramatiques. En effet, c'est parce que Scottie a eu son accident qu'il se met à souffrir d'agoraphobie ; les journaux relaient cette information, ce qui permet à Elster d'en faire la proie de sa machination ; de même, c'est parce qu'il retourne sur les lieux fréquentés avec Madeleine qu'il rencontre par hasard Judy ; enfin, c'est parce que Judy met le collier offert par Elster qu'il le reconnaît car c'est à l'identique celui du tableau, porté par Carlotta (Joanne Genthon). La succession de hasards dont le climax funeste annihile toute possibilité de bonheur extra-diégétique permet de considérer *Vertigo* comme un « film-manifeste » sur la représentation de la fatalité. Scottie tend à agir tel un Pygmalion et un Orphée modernes : inconscient de sa finitude, il tente de défier les lois de la mort pour acquérir la même puissance qu'un dieu ou une divinité. C'est ce qu'affirme David Sterritt : « Dès sa sortie du sanatorium, Scottie endosse – sans s'en rendre compte – le personnage de Pygmalion, un créateur (ou du moins un modeleur) de la chair, de la personnalité, et de la possibilité même de l'existence humaine »[2]. Par la violence qu'il inflige à Judy, par son obsession à recréer une morte à partir du corps d'une femme qu'il vide de toute humanité, il commet un péché d'orgueil (*hybris*)[3] qui le rapproche de certains héros de la mythologie grecque. Cette ampleur tragique se manifeste particulièrement lors du dernier plan. Les bras ouverts en signe d'incompréhension sont mis en valeur par la musique de Bernard Herrmann qui, s'étant inspiré

1 Voir VAN EYNDE, Laurent, *Vertige de l'image : L'Esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock,* Paris, PUF, 2011, p. 156 : « La chute de Judy/Madeleine ne peut trouver d'explication psychologique ou même simplement narrative. La brutalité de ce dénouement, confinant à l'absurde, heurte toute vraisemblance. Et le spectateur ne peut se satisfaire des embryons d'explication avancés par Hitchcock dans certaines interviews : l'apparition de la nonne aurait-elle été perçue par Judy comme le fantôme de la vraie Madeleine ? Judy aurait-elle perçu sa propre mort dans cette forme reconnaissable […] puis aussitôt spectrale ? ».

2 STERRITT, David, *The Films of Alfred Hitchcock, op.cit.*, p. 97 : « *Ever since he emerged from the sanitarium, Scottie has taken on the persona – without realizing it himself, at first – of a Pygmalion, a creator (or at least a molder) of human flesh, personality, and possibility* ».

3 ESCOLA, Marc, (dir.), *Le Tragique,* Paris, Flammarion, 2002, p. 238 : « Le terme grec signifie "démesure". Il désigne l'attitude des héros qui dépassent les limites ou outrepassent les interdits édictés par les dieux. Plus exactement, est qualifiée de "démesurée" toute attitude qui attente à l'ordre des choses et d'abord à la séparation des hommes et des dieux ».

de l'opéra *Trisan und Isolde / Trisan et Isolde* (Richard Wagner, 1865) a su rendre sensible le pathétique et l'horreur de la situation. La mort de Judy n'est pas un soulagement, comme le pense François Truffaut[1]; au contraire, comme celle d'Eurydice, elle est la punition ultime et irréversible car cette fois-ci, Scottie ne pourra faire revivre ni Madeleine ni Judy. La récurrence d'événements hasardeux concourt donc à la constitution d'une fatalité tragique où le héros semble véritablement puni pour son excès d'orgueil. *Vertigo, Frenzy, The Wrong Man* et *Downhill* sont des films-fatalistes[2] montrant des hommes pris au piège d'un destin dont ils ne sont pas maîtres ; au contraire, plus ils essayent d'enrayer cette fatalité, plus elle se manifeste avec force. Citons également *Juno and the Peacock,* qui se termine par le dénuement le plus total de la famille Boyle (Edward Chapman, John Laurie, Sara Allgood, Kathleen O'Regan), sur la mort du fils et le départ contraint de la fille enceinte d'un homme qui s'est enfuit sans l'épouser. Dans ce film, le sentiment de fatalité pèse incontestablement sur les personnages et ne leur laisse aucune marge de liberté face au poids du destin.

Le récit hitchcockien comporte une fin qui résout un problème et qui apporte un dénouement menant à une situation finale au cours de laquelle l'équilibre initialement rompu est retrouvé. Comme dans la majorité du cinéma narratif, les films se terminent par la résolution de l'intrigue, la fin étant la plupart du temps heureuse. Les retournements de situation soudains sont monnaie courante et parfois leur extravagance apporte une visibilité, voire une réflexivité du dispositif. Comme le montre Jacqueline Nacache à propos du cinéma classique hollywoodien, le *happy ending* est un « droit provoquant au mensonge »[3] parce que

---

1 TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit.,* p. 206 : « Il repart, sinon heureux, du moins libéré ». Ce sont les propos de François Truffaut.

2 Nombre de films possèdent cette inclination à la fatalité à un moment du développement de l'intrigue. Les puissances en action, qu'elles soient d'origine humaine, politique ou naturelle sont précisément ce contre quoi luttent les héros. Cette question sera développée par la suite. Disons seulement que nous n'incluons pas ces films dans cette catégorie car ceux-ci doivent montrer une succession de hasards qui vont à l'encontre des personnages, hasards qui, mis les uns à la suite des autres, donnent l'impression d'un complot de l'univers contre le héros. Parmi ces films pouvant être qualifiés comme tels, ajoutons par exemple *Saboteur, Easy Virtue, The Lodger*.

3 NACACHE, Jacqueline, *Le Film hollywoodien classique, op.cit.*, p. 10. Pour un approfondissement de la question de la vraisemblance, voir *infra.*, quatrième partie, II, 3 : « La question du réalisme et de la vraisemblance ».

dans la vie, de tels bouleversements n'existent pas. Quand il se voit trop, il va à l'encontre d'un souci de vraisemblance qui fonde l'unité de l'œuvre[1]. Cette problématique est très ancienne puisque dès l'Antiquité, Aristote s'est interrogé sur la fonction des coups de théâtre : « Les dénouements de fable doivent résulter de la fable même […] ; on ne doit recourir à l'intervention divine que pour les événements situés en dehors du drame »[2]. Comme montre Marc Escola, la structure logique du drame tragique antique ou classique doit répondre à un « impératif de vraisemblance »[3]. Ainsi, les renversements de situation doivent découler logiquement de l'action. Une telle description permet de montrer l'ambivalence du récit hitchcockien à cet égard : les dénouements oscillent souvent entre coups de théâtre logiquement inscrits dans une chaîne causale et *deus ex machina* improbables et irrationnels[4] dont les frontières sont difficiles à délimiter. Les coups de théâtre ne sont pas rares et leur récurrence ne tronque en rien une interprétation pessimiste. En effet, si la fin heureuse est une condition souvent nécessaire dans le cinéma, Hitchcock s'y soumet régulièrement ; mais un tel bouleversement n'entame pas la signification générale du film.

De même que *Suspicion* garde cette ambiguïté intrinsèque malgré le *deus ex machina* assez invraisemblable[5], *The Wrong Man* n'est pas sauvé du fatalisme par sa fin. La nécessité narrative est aussi économique, mais certainement pas philosophique. La façon dont Manny est sauvé en est un bon exemple : plus il cherche à trouver des témoins pour son alibi, plus ses chances s'amenuisent. L'ultime signe de défaite est la folie qui s'empare subitement de sa femme (Vera Miles), condamnée à l'institution psychiatrique. Quand la situation paraît inexorable, il arrête de se battre et se met à prier ; c'est à ce moment que le vrai coupable est attrapé. Ce miracle est montré par la superposition progressive du visage du voleur sur celui du héros malheureux. L'exemple de la fin de *Downhill* va dans le même sens que celle de *The*

1 Voir *infra.,* deuxième partie, III, 5 : « L'ambiguïté des *happy endings* ».

2 ARISTOTE, *Poétique* (1454b), traduit du grec par HARDY, J., Paris, Gallimard, 1996, p. 106.

3 ESCOLA, Marc, *Le Tragique, op.cit.,* p. 32.

4 *Grand Larousse encyclopédique*, tome 4, Paris, Larousse, 1961, p. 29 : Le *deus ex machina* (vient du latin signifiant un dieu descendu au moyen d'une machine) est « une expression désignant l'intervention, dans une pièce de théâtre, d'un dieu, d'un être surnaturel descendu de la scène au moyen d'une machine, et au figuré, toute intervention inattendue, venant opportunément dénouer une action dramatique ».

5 Pour l'explication concernant le changement de la fin, voir *supra.,* première partie, I, 2 : « Hitchcock à Hollywood ».

Wrong Man, trente ans auparavant. La chute sociale, psychologique et morale de Roddy Berwick (Ivor Novello) est tellement inexorable que la mort semble être la seule issue. En effet, l'intertitre de la dernière partie l'explique : « la chute. Jusqu'à ce que ses restes soient jetés aux rats du port de Marseille »[1]. Or, les marins qui l'ont recueilli apprennent qu'il vient de Londres et le mettent dans un bateau pour la capitale anglaise dans l'espoir d'une récompense. Une fois arrivé à destination, le jeune homme parvient à retrouver la route de la maison familiale. La situation finale ferme la boucle, et l'équilibre est rétabli : Berwick est innocenté, il retourne au lycée et redevient le capitaine de son équipe de football. La rapidité chronologique et la simplicité narrative rendent cette fin caduque, et invitent à conserver une interprétation relativement fataliste du film[2]. Quand un effet se voit comme tel, le film affirme qu'il est avant tout une construction. Même la fin de *Frenzy* procède d'un dénouement vraisemblable, mais dont la rapidité et la facilité dénote un renversement de situation assez caractéristique. La résolution du conflit est très rapide, puisqu'elle ne dure que quelques minutes sur presque deux heures de projection. La fatalité est sur le point d'être réalisée, car au moment où Blaney découvre qu'il a frappé une femme déjà morte, l'inspecteur Oxford entre dans la pièce et le surprend le pied-de-biche à la main. C'est la seconde fois qu'il est découvert dans l'appartement de Rusk et dans une situation très compromettante. En vérité, le *deus ex machina* est l'arrivée brutale du meurtrier (qui résulte également d'un hasard) car sans cela, il aurait une fois de plus été assimilé au tueur à la cravate. Le dénouement vient contrecarrer une logique funeste mais ne supprime pas l'atmosphère profondément morose du film.

Si certaines fins hitchcockiennes oscillent entre vraisemblable et irrationnel, coup de théâtre et *deus ex machina,* c'est parce que leur structure même est ambivalente. Qu'elles soient heureuses ou malheureuses, elles opèrent sur les deux modes à la fois. Par exemple, la fin de *Vertigo* joue sur le registre vraisemblable (une religieuse effraye Judy) et sur le registre surnaturel (son allure fantomatique, son aspect irréel). Il en va de même dans *The Wrong Man* : l'intervention divine prime (avec la superposition des visages et l'exacte simultanéité avec la prière de Manny) et la logique vraisemblable lui emboîte le pas (l'homme a continué à commettre des vols dans le même quartier, son arrestation était une question de temps). Ce

1 *Downhill* [1:13:57] : « *Downhill- till what was left of him was thrown to the rats of a Marseille dock-side* ».

2 Voir *infra.*, deuxième partie, III, 3 : « Une solitude ontologique ».

type de fin est à l'image de son cinéma : à la fois réaliste et illogique, vraisemblable et fantaisiste. Ainsi paraît-il fécond de le mettre en parallèle avec les propos de Jacqueline de Romilly sur la pensée grecque :

> Un des traits les plus remarquables de la pensée grecque est, en effet, la possibilité d'expliquer tout événement sur deux plans à la fois et par deux causalités, qui se combinent ou se superposent. Présente déjà chez Homère, cette double causalité existe presque toujours dans la tragédie. La condamnation d'Agamemnon vient d'un verdict divin ; mais sa réalisation passe par une série de volontés humaines […]. Pour un ancien Grec, les deux causalités existent sans contradiction. Comme le dit Eschyle, « quand un mortel s'emploie à sa perte, les dieux viennent l'y aider » (*Perses*, 742.). Rien de ce qui arrive n'arrive sans le vouloir d'un dieu ; mais rien de ce qui arrive n'arrive sans que l'homme y participe et y soit engagé[1].

La fatalité apparaîtrait donc comme la rencontre de deux causalités, l'une humaine et l'autre transcendante. Elle serait le signe de la liberté à l'épreuve de telles forces antagonistes, dans une lutte entre une causalité relevant de l'agir humain et une puissance suprasensible (sans être explicitement d'ordre divin). La tendance tragique serait peut-être alors la présence de la liberté malgré la vanité de la lutte. Comme le montre Henri Gaston Gouhier :

> Il y a dans la fatalité deux éléments – la nécessité et la transcendance. Ce qui est tragique en elle, ce n'est pas la nécessité : la fatalité est tragique malgré la nécessité. [...] La fatalité est antitragique dans la mesure où elle est nécessité. Elle ne conserve une valeur tragique qu'en se posant comme une transcendance. [...] La relation qui correspond au mot transcendance implique une certaine différence d'ordre : si l'un des termes est la nécessité, l'autre est évidemment autre que la nécessité. Il n'y a donc transcendance de la nécessité que par rapport à un être libre. Il n'y a donc pas de fatalité sans liberté, puisque le rayonnement tragique de la fatalité tient à sa transcendance et que cette transcendance transcende une liberté. Œdipe n'a pas voulu tuer son père ; il n'a pas voulu épouser sa mère : le destin est tragique parce qu'il écrase une volonté qui voulait une autre destinée[2].

Cette idée met en évidence la notion de force extérieure contre laquelle se bat l'homme, souvent en vain. De cela, il faut retenir le fait que la fatalité même implique une liberté à laquelle il ne peut renoncer. En effet, comme il sera montré tout au long de ce travail, le combat des personnages consiste à lutter contre les forces antagonistes qui pèsent sur eux et

---

1 DE ROMILLY, Jacqueline, *La Tragédie grecque* (1970), Paris, PUF, 1997, p. 172.

2 GOUHIER, Henri Gaston, *Le Théâtre et l'existence* (1952), cité dans ESCOLA, Marc, *Le tragique, op.cit.*, p. 50.

parmi elles, les forces naturelles et surnaturelles ne sont pas en reste. Ainsi, ne peut-on pas interpréter *The Birds* comme une fable écologique, une revanche de l'ordre naturel face aux humains principalement caractérisés par l'arrogance ? Le combat de Melanie Daniels (Tippi Hedren) et de la famille Brenner n'est-il pas le combat d'individualités prises au piège d'une instance qui les dépasse et qui les mène vers l'enfermement, puis la mort ? La fatalité hitchcockienne serait donc la lutte de l'homme contre les instances supérieures du monde, lutte qui semble vaine mais qui pose en son centre l'idée même de liberté. La menace deviendrait donc un élément structurel de la diégèse. La présence de forces qui obligent l'homme à ce combat contre la fatalité incite à poser la question de sa place, de son pouvoir et de ses limites. Il existe chez Hitchcock une lutte entre les héros, c'est-à-dire des êtres aspirants à la liberté, contre ce qui le dépasse et qui menace de l'écraser. Or, bien que le cinéma hitchcockien n'accomplisse pas cette fatalité en annihilant la réalisation de la liberté, il en présente la menace. Si l'instance divine n'est pas caractérisée, sa présence diffuse et oppressante indique l'existence de forces supérieures et parfois ennemies de l'homme. C'est pourquoi au-delà d'une simple nécessité, il s'agit d'une véritable menace tragique qui contraint les héros, luttant contre cette nécessité en devenir. Si la vanité de leur combat les incitait à accepter leur sort, alors il n'y aurait pas de tragique, car « il y a en effet une sorte d'apaisement dans la certitude de l'inévitable : cet apaisement, toutefois, supprime la tragédie »[1]. Le hasard permet aussi la création de personnages dont la vie et le bonheur ne tiennent parfois qu'à un fil. Dans tous les cas, l'œuvre représente un certain nombre de forces aveugles qui les mettent à mal. Cette description du monde est un élément parmi d'autres qui montre combien une interprétation pessimiste du cinéma hitchcockien est possible. Le hasard est un élément originel et fondamental de la diégèse, et constitue une structure défavorable à une conception naïve de la liberté humaine. Ainsi, à la lumière de la fatalité, considérée comme le combat vain entre des libertés et un déterminisme, il est désormais possible de se demander dans quelle mesure l'agir des héros est possible. Si autant de films montrent une réelle menace des forces transcendantes, comment envisager la mise en route de l'action ? Le cinéma hitchcockien ne serait-il que la représentation de ce combat perdu d'avance entre un être libre (le héros) et la nécessité ?

1 *Ibid*., p. 50.

Avant de répondre à ces questions, il faut affiner l'étude de la diégèse en montrant ce contre quoi doivent se battre les protagonistes : à cet ensemble de forces, il faut ajouter tout un réseau d'éléments relevant de la structure même de la société. En effet, les protagonistes doivent faire face aux intentions malveillantes des hommes, aux institutions défaillantes et à une nature humaine problématique. Par conséquent, la fatalité apparaît bien plus comme un ensemble d'éléments relevant aussi bien de la nature, de l'homme et du système que d'une simple succession de coïncidences interprétables en termes téléologiques. Comment dès lors envisager la représentation hitchcockienne des institutions ? La police, la justice et le mariage, considérés comme des cadres nécessaires de la vie sociale ne deviennent-ils pas des éléments allant à l'encontre de la liberté des héros, favorisant ainsi l'idée d'un écrasement de l'individualité par les structures ?

3. La critique de l'institution policière

Hitchcock, cinéaste dont la réputation fut assise grâce à sa mise en scène de récits criminels, a en toute logique intégré de nombreux policiers dans ses films : ils sont présents dans pas moins de trente et un films[1]. Toutes sortes de représentants de cette institution se succèdent, du simple agent à l'inspecteur le plus haut gradé et le plus respecté. De fait, en raison des nombreux *happy endings* qui résolvent l'intrigue et rétablissent l'équilibre initial et moral, il serait aisé d'imaginer que la police accomplit son rôle, qui consiste à « maintenir l'ordre public et la sécurité et à faire respecter la loi, ce qui inclut prévenir et détecter le crime »[2]. Or, il faut constater qu'un portait profondément ambigu en est dressé. Cette critique parfois amère et parfois amusée est un élément régulier dans l'œuvre du cinéaste. Quelle que soit l'époque, quel que soit le récit, quelle que soit son équipe de collaborateurs, la police n'est jamais montrée comme fondamentalement positive. Même si elle parvient à mettre en prison les coupables, le processus n'est jamais parfait et comporte des failles nombreuses, parfois anodines mais souvent plus graves. Cette représentation est largement reconnue mais reste sous-estimée par la critique[3]. Or, malgré ce paradoxe, la peur forgée dans l'enfance du cinéaste[4] est presque devenue un poncif des commentaires. La représentation majoritairement négative de l'institution policière participe pleinement à la constitution d'une lecture pessimiste.

---

1 BOURDON, Laurent, *Dictionnaire Hitchcock,* Paris, Larousse, 2007, p. 757-761. Parmi les nombreux représentants de la police, citons par exemple l'inspecteur Lepic (René Blancard, *To Catch a Thief*), l'inspecteur Oxford (*Frenzy*), l'inspecteur Larrue (Karl Malden, *I Confess*), le détective Jack Graham (Macdonald Carey, *Shadow of a Doubt*), le détective Franck Webber (John Longden, *Blackmail*), le shérif Al Chambers (John McIntire, *Psycho*), le shérif-adjoint Calvin Wiggs (Royal Dano, *The Trouble with Harry*), le policier James Trehearne (Robert Newton, *Jamaica Inn*), le policier Ted Spencer (John Loder, *Sabotage*), etc.

2 *The New Encyclopædia Britannica*, vol. 9 (1768), Encyclopaedia Britannica Inc., Chicago, 1998, p. 559 : « *Maintaining public order and safety and enforcing the law, including preventing and detecting crime* ».

3 Dans le livre de Jane E. Solan sur les références et les ressources parues sur Hitchcock entre 1925 et 1993, les entrées « *police* » et « *detective* » apparaissent surtout relativement au genre du film policier, plutôt qu'en tant qu'étude typologique de la figure ou du rôle du policier.

4 Voir *supra.*, première partie, II, 2 : « Qu'y a-t-il derrière le terme “Hitchcock” ? ».

Il est intéressant de remarquer que dans un récit criminel dont l'objet est la quête du coupable, beaucoup d'agents se trompent. De *The Lodger* à *Frenzy*, les films de faux coupables montrent une police accusant un innocent et laissant en liberté un coupable[1], cela est bien connu. Le premier constat est celui d'un échec à assurer la sécurité des citoyens et à faire respecter la loi. Cet état de fait prend une signification particulière dès lors que les causes de telles erreurs sont expliquées. Au lieu d'être juste, objective, désintéressée et dévouée, la police regorge de représentants corrompus, partiaux, aveugles, naïfs et pressés. Les officiers naïfs voire stupides sont trop nombreux pour être énumérés et révèlent une représentation critique avant tout comique, dont les implications sont peu importantes, du fait de leur place très secondaire. Ainsi les policiers de *Young and Innocent* remplissent-ils leur rôle comique lorsqu'ils doivent monter dans un grenier pour voir si le suspect y est : ni le subordonné ni son supérieur n'ont le courage de grimper l'échelle et le scandale lié à leur manque de professionnalisme n'est recouvert que par le registre amusant de cette scène. L'humour est la principale fonction de ces personnages et peut le rester tant qu'ils ne deviennent pas de sérieux adversaires pour les protagonistes. Ainsi, nombreux sont ceux qui ne possèdent pas les qualités nécessaires à l'exercice de leur métier, comme le courage et la perspicacité. Par exemple, le représentant de la police dans *The Trouble with Harry* est un jeune homme qui répare d'anciennes voitures et fait office de shérif adjoint dans un petit village, afin de compléter ses revenus. Calvin Wiggs incarne le type de personnage de la campagne, au parler peu délicat, pas le moins du monde habitué aux « hautes sphères artistiques »[2] et surtout peu futé. Ainsi, lorsqu'il vient chez Jennifer Rogers (Shirley MacLaine) pour enquêter sur le dessin de Sam, il ne voit même pas les pieds d'Harry dépasser

1 Treize films représentent des policiers faisant fausse route : *The Lodger*, *The 39 Steps*, *Rebecca*, *Saboteur*, *Spellbound*, *Strangers on a Train, I Confess*, *Dial M for Murder*, *Rear Window*, *To Catch a Thief*, *The Wrong Man*, *North by Northwest* et *Frenzy*.

2 *The Trouble with Harry* [1:26:07] : « *I ain't educated in fancy art* » . Cette utilisation du verbe « avoir » est très familière. Notons qu'un personnage assez similaire apparaît brièvement dans *Saboteur*. Le policier (Alan Baxter) qui emmène Barry Kane après son arrestation chez Charles Tobin (Otto Kruger) lui fait un discours provocateur dans la voiture sur la lenteur avec laquelle passe le temps en prison et sur le fait que Kane va y passer le reste de sa vie. Son accent, semblable à celui de Calvin Wiggs et son arrogance renforcent l'idée d'une certaine grossièreté intellectuelle du personnage, d'autant plus que le spectateur sait qu'il arrête un innocent. Citons également la police dans *Strangers on a Train*, à la fois sympathique et pathétique, notamment lors de la scène du match de tennis. Une simple manœuvre menée par deux jeunes femmes suffit à les distraire et à laisser s'échapper Guy.

de la baignoire alors que la porte de la salle de bain est grande ouverte. Bien que cet effet résulte de son placement et d'une composition ingénieuse du cadre, ce plan symbolise toute la critique hitchcockienne de la police, incapable de voir ce qui est pleinement visible ou de découvrir les signes qui sont juste là : son manque de discernement est cruellement amusant.

Le problème se complique lorsque le devenir du héros est véritablement en jeu. Si les policiers restent des personnages secondaires dans de nombreux films de faux coupables, leur action au centre d'un système judiciaire plus vaste peut avoir des conséquences désastreuses pour les personnages principaux. Ainsi dans des films comme *Saboteur*, *Spellbound* ou *North by Northwest,* la police n'est pas représentée par des personnages particuliers mais par ses agents aussi nombreux qu'anonymes et inefficaces. Dans *North by Northwest,* la scène de l'arrivée en gare de Chicago montre avec brio comment les officiers sont perdus dans cette foule à la recherche de Thornhill qui se cache derrière un costume de porteur. La caméra focalise l'attention du spectateur sur les chapeaux gris des policiers qui s'opposent aux chapeaux rouges des porteurs : le spectateur ne voit pas leurs visages mais seulement des couvre-chefs qui deviennent le signe d'une désincarnation et d'une certaine déshumanisation.

Cette erreur sur l'identité du coupable, si présente dans les films d'Hitchcock, acquiert une signification plus dramatique lorsque sont développés certains personnages, le plus souvent les détectives en charge des enquêtes. La première cause de leurs erreurs, celle qui englobe le plus grand nombre de films et de personnages, est la croyance dans les éléments accusant un innocent. Souvent à l'origine de son arrestation, les indices à charge sont mal interprétés par les détectives. Même les inspecteurs les plus respectables (Hubbard [John Williams] dans *Dial M for Murder,* Larrue dans *I Confess* et Oxford dans *Frenzy*) commencent par se tromper dans leurs accusations. Leur travail et leur probité ne sont pas mis en cause, ce sont des personnages intègres et méticuleux, soucieux d'aider les héros dans le champ du possible. Ainsi l'inspecteur Larrue multiplie-t-il les tentatives pour disculper le Père Logan (Montgomery Clift) : « Mon Père, ne voulez-vous pas m'aider ? »[1]. Lorsqu'il demande au procureur d'appeler Mrs Grandfort (Ann Baxter) pour l'interroger sur ses anciennes relations avec le prêtre, devant la gêne de ce dernier, Larrue répète qu'il s'excusera « si une

1 *I Confess* [00:28:52] : « *Father... don't you want to help me?* »

excuse est nécessaire »[1]. Son impartialité n'est donc pas remise en question. S'il devient de plus en plus suspicieux, donc de moins en moins sympathique pour le spectateur (qui connaît l'innocence du héros), c'est parce que tous les éléments se retournent contre le prêtre. Il en va de même pour les inspecteurs Oxford et Hubbard qui ne peuvent que déduire la culpabilité de Margot et de Blaney devant l'énormité des éléments accusateurs. Ainsi, lorsque Logan est innocenté, face aux jurés et au juge qui affirment leur doutes sur son innocence, Larrue proteste à voix basse : « Ils l'ont détruit. Pourquoi ne pouvaient-ils pas simplement dire "non coupable" ? »[2].

Mais cette prépondérance des apparences trompeuses ne recouvre pas les autres causes d'erreurs, qui se révèlent beaucoup plus difficiles à accepter. La filmographie hitchcockienne montre à plusieurs reprises des policiers aux rôles importants dans l'évolution de l'intrigue mais qui, à cause de sentiments qu'ils éprouvent, en viennent à agir d'une façon contraire à la déontologie qu'impose leur profession. Ainsi, l'humanité tant sollicitée par Ruth[3] peut se révéler non plus comme une faculté de compréhension et de compassion, mais comme un facteur d'erreur et de partialité. Certains policiers en viennent à subtiliser des preuves, à cacher des informations et à faire accuser un innocent afin de protéger celle qu'ils aiment. Les films les plus radicaux à cet égard sont *Blackmail*, *Sabotage* et *Vertigo* : dans le premier film le détective Frank Webber vole un gant retrouvé sur une scène de crime, qui appartient à Alice. La jeune femme a tué le peintre par légitime défense alors qu'il tentait de la violer. Pour la protéger de toute accusation, Frank subtilise le gant et parvient à faire accuser Tracy (Donald Calthrop), un homme qui les faisait chanter mais qui n'a rien à voir avec le meurtre. Poursuivi par la police, le maître chanteur finit par mourir en tombant du toit du British Museum de Londres. Dans *Sabotage,* le policier Ted Spencer est amoureux de Mrs Verloc, la femme d'un saboteur qui a fait tuer son petit frère. Elle l'assassine accidentellement d'un coup de couteau dans le ventre et veut se rendre à la police. Mais l'homme, qui est chargé de l'enquête, l'incite à taire le meurtre et à s'enfuir avec lui afin de refaire leur vie ensemble. Dans cette situation, le personnage doit choisir entre deux états : « Le choix de Ted à ce moment est clair. Il peut être soit un inspecteur soit un amant, mais pas les deux. Il choisit d'être un

1 [00:38:47] : « *I will apologize sir... if an apology is necessary* ».

2 [1:20:13] « *They've ruined him. Why couldn't they have said "not guilty" and let it go with that?* »

3 *I Confess* [00:45:18] : « *Are you a human being, inspector?* ».

amant »[1]. Cette suprématie des sentiments dans l'agir de certains met en valeur la supériorité de l'intérêt privé comme moteur de la narration. Le fait qu'ils soient les héros des films, leur amour et la situation dramatique dans laquelle se trouve le personnage féminin permettent au spectateur de ne pas condamner fermement cette attitude (sauf pour *The Lodger* car le policier est un opposant au bonheur des personnages avec lesquels sympathise le spectateur)[2]. Parce qu'ils ne sont pas fondamentalement mauvais et qu'ils agissent pour protéger la femme qu'ils aiment et parce qu'elle est montrée en partie comme une victime[3], leur personnage reste ambigu et difficilement condamnable. Est plutôt mise en avant la faiblesse du policier qui, comme tout homme, peut agir contre ses principes. *Vertigo* fonctionne de cette manière, mais d'une façon bien plus radicale. Scottie agit rapidement comme un homme amoureux désirant posséder celle qu'il aime plutôt qu'un détective désirant parvenir à la vérité. La seconde partie du film voit la dimension amoureuse prendre le dessus : il n'est plus un détective mais un homme cherchant à retrouver son amour perdu à travers une autre, quelles qu'en soient les conséquences[4]. Ce film est une version noire et tragique de la faiblesse et de l'humanité de la

1 POAGUE, Leland A., « The Detective in Hitchcock's *Frenzy*: His Ancestors and Significance », *Journal of Popular Film,* 2:1 (1973), p. 50 : « *Ted's choice at this point is clear. He can either be an inspector or a lover, but not both. He chooses to be a lover* ».

2 L'inspecteur Joe Chandler (Malcom Keen) chargé de retrouver l'*Avenger* est le fiancé de Daisy, dont l'attirance pour le mystérieux locataire est visible par tous. Quand les signes de culpabilité apparaissent, il n'hésite pas à l'accuser ouvertement d'être le tueur en série, mais la cause de cette accusation n'est autre que sa jalousie.

3 Dans *Blackmail*, le meurtre de l'artiste par Alice est un cas de légitime défense lors d'une tentative de viol. Mais l'innocence de l'héroïne n'est pas parfaite car, déjà fiancée, elle accepte de flirter avec un autre homme. Elle s'en donc en quelque sorte jetée dans la gueule du loup, ce qui ne justifie pas, évidemment, l'attitude du peintre. Dans *Sabotage,* Sylvia tue son mari d'un coup de couteau dans le ventre, après avoir compris que celui-ci a commis divers actes de sabotage. Le dernier, qui consistait à transporter une bombe, a été réalisé à son insu par Steve, le petit frère de Sylvia, qui meurt lors de l'explosion. Le manque de remords de Verloc, l'horreur de la mort du garçon et le caractère pulsionnel de l'acte de Sylvia empêchent toute condamnation de la part du spectateur. Par conséquent, lorsque Ted lui propose de ne pas se rendre à la police et de s'enfuir avec lui, cette attitude ne semble pas moralement condamnable dans les faits, même si elle l'est en droit. Le spectateur adhère trop à la cause des personnages pour cela.

4 Voir *infra*., deuxième partie, III, 2 : « L'hésitation initiale des protagonistes ».

figure du policier. Ainsi, il faut constater que ces films mettent en avant l'idée de l'humanité dans tout ce qu'elle a de faillible[1].

Mais d'autres exemples donnent à voir une forme plus dramatique d'avilissement de cette instance. Dans les films de faux coupables et d'espionnage, certains hauts dignitaires de l'autorité policière sont corrompus de façon financière et parfois idéologique. Si les exemples d'hommes idéologiquement malhonnêtes sont peu nombreux (les personnages qui leur font écho étant souvent les espions)[2], ils sont percutants : qu'il s'agisse de Michel, le directeur de la sûreté générale de Madagascar (*Aventure Malgache*) ou du shérif Watson (Frank Cellier, *The 39 Steps*), tous deux sont volontairement du côté des forces antagonistes représentées par la France collaboratrice du Maréchal Pétain et par une organisation qui vole les secrets les plus importants de son propre pays pour les offrir aux pays ennemis (la référence à la montée du Nazisme est présente dans ce film de 1935). Dans le cas du shérif Watson, son déni à propos des activités du professeur Jordan repose sur deux explications possibles : il est soit corrompu et très bon menteur, soit profondément ignorant, ce qui semble incompatible avec son statut professionnel et social. Dans ce cas, sa réplique sur la perspicacité de la police écossaise devient une subtile contre-vérité d'une ironie mordante : « Hannay, en Écosse nous ne sommes pas aussi stupides que ne le pensent certains londoniens qui se croient malins »[3]. Justement, ils sont stupides de ne pas croire le héros, aussi rocambolesque que sa version des faits paraisse. Dans *Aventure Malgache*, Michel est l'un des policiers les plus corrompus de la filmographie : en plus d'être accusé « d'avoir monté [une affaire de soie volée] dans l'unique but de toucher la prime accordée aux délateurs »[4], il est le premier à insister pour que Madagascar suive le Maréchal Pétain et capitule face aux Allemands. Accusant le héros Paul Clarus d'être le chef de la Résistance, il le fait emprisonner. Sa peine de mort

1 D'autres films mettent en scène des policiers amoureux, notamment *Number Seventeen, Shadow of a Doubt, Stage Fright,* mais dans ces cas-là leurs sentiments n'influencent pas leurs investigations.

2 Dans les films de la période antinazie et de la période anticommuniste les ennemis sont clairement identifiés comme les représentants de l'idéologie opposée. Les personnages les plus corrompus sont donc souvent plus des espions que des policiers, et travaillent pour le camp adverse au sein de leur pays. Citons Charles Tobin (*Saboteur*), Vandamm (*North by Northwest*), le couple Drayton (Brenda de Banzie, Bernard Miles, *The Man Who Knew too Much*) ou encore Jacques Granville (Michel Piccoli, *Topaz*).

3 *The 39 Steps* [00:44:24] : « *Hannay, we're not so daft in Scotland as some smart Londoners might think* ».

4 BOURDON, Laurent, *Dictionnaire Hitchcock, op.cit*., p. 75.

transformée en bagne, Michel exerce sur lui un chantage en lui promettant une réduction de peine s'il lui donne des informations sur ses camarades. Enfin, le 4 mai 1942, lorsque les Britanniques débarquent à Diego Suarez, Michel change de camp pour faire croire qu'il est du côté des Alliés. Comme souvent, la caméra parvient à donner à cette ultime scène toute son importance sans utiliser de dialogue. C'est à travers les petits gestes de Michel que le spectateur comprend son intention : il cache le portrait de Laval sous un meuble, remplace sa bouteille d'eau de Vichy par une bouteille de rhum et accroche au mur le portrait de la reine Victoria avec, en exergue flagrant et révélateur du caractère propagandiste du film, la devise : « Honni soit qui mal y pense ». Évidemment, il s'agissait d'un film de commande du MoI[1] pour vanter les efforts de la Résistance. Le discours orienté et profondément manichéen du film ne reflète pas la subtilité habituelle du cinéma hitchcockien. Mais le changement d'attitude de Michel, le silence de cette scène, sa sobriété opposée à la grandiloquence verbale des acteurs de la compagnie *Molière Players*, montrent l'instinct primaire d'un homme qui veut « sauver sa peau » avec un côté pathétique : cet homme de pouvoir n'est pas capable de garder sa position politique et morale face à l'adversité[2].

Ce bref survol des apparitions et des fonctions des policiers amène aux conclusions suivantes : tout d'abord, il faut faire un constat d'échec face à l'incapacité de cette institution à accomplir son rôle. Les innocents sont mis en prison, les coupables laissés en liberté, les intérêts privés dominent face au désir impartial de justice. De fait, la confiance semble difficilement atteignable. La corruption latente prend diverses formes et rend presque impossible l'accomplissement d'une justice équitable pour tous. Quant aux policiers vertueux, ils ne peuvent rendre justice qu'après avoir commis de grandes erreurs, à cause d'un nombre trop important d'éléments accusant le héros. Car le cinéma d'Hitchcock est bien un puissant révélateur des failles humaines et l'institution policière, résultat de l'addition de ceux qui la composent, s'avère tout aussi faillible que ses agents particuliers. Par conséquent, cette représentation révèle une humanité venant entraver la marche de la justice et renforçant la possibilité d'une vision pessimiste amorcée plus haut. Car si l'erreur est humaine, elle est ici presque systématique.

---

1 Le *Ministry of Information* (MoI) était le Ministère chargé de la publicité et de la propagande durant les deux guerres mondiales.

2 D'ailleurs la fin du film rétablit l'ordre moral puisque Michel est emprisonné.

4. L'inefficacité du pouvoir judiciaire

Une fois le héros arrêté, il doit subir l'épreuve du procès. Ce type de scène est une occasion pertinente pour montrer au spectateur l'aveuglement du système et son échec à faire appliquer une valeur fondamentale qui structure la société : la justice. Si de nombreux films mettent en leur centre ce thème, certains montrent les conditions de sa mise en œuvre, notamment par des scènes de procès. Si « la justice ne se borne pas à son exercice dans les tribunaux »[1], elle montre tout de même sa plus grande faiblesse dans ces lieux. L'étude de cette institution permet d'éclairer la raison pour laquelle, au lieu de favoriser un équilibre fondateur et d'être le lieu de l'exercice de la justice, elle favorise plutôt la corruption des âmes et des consciences, s'ajoutant ainsi aux éléments qui entravent la démarche des héros.

Les scènes de tribunaux sont visibles dans douze films[2] : parmi elles, certaines sont très elliptiques et ne durent que quelques minutes (*Aventure Malgache, Spellbound, Notorious, Dial M for Murder* et *Frenzy*). D'autres sont au cœur de la narration et occupent une place prépondérante dans le déroulement de l'action (trente-huit minutes dans *The Paradine Case*, près de vingt minutes dans *Murder!*, un quart d'heure dans *I Confess* et *Easy Virtue*[3]). L'étendue temporelle qui sépare *Easy Virtue* de *Frenzy* indique la longévité de cette problématique. La diversité de ses manifestations ne fait pas oublier la démarche récurrente d'une critique constante, acerbe, désabusée de la justice en tant qu'institution. Mais cette mise en scène prend parfois des airs grotesques et amusants, effets qui démontrent une volonté d'en aiguiser le propos. La majorité des scènes de tribunal, quelle que soit leur longueur, possède une importance primordiale tant sur le plan narratif que thématique. La représentation de l'exercice de ce pouvoir est une monstration permanente de la « justice en crise »[4], personne n'est épargné par la caméra qui montre, parfois par de petits détails, les failles d'une institution qui ne fonctionne pas. Ni les jurés, ni les avocats, ni les juges ne représentent la sagesse que

1 SIPIÈRE, Dominique, « La justice chez Alfred Hitchcock : procès et procédés », *CinémAction*, n°105 (2002), p. 158.

2 *Easy Virtue*, *The Manxman*, *Murder!*, *Young and Innocent*, *Aventure Malgache*, *Notorious*, *The Paradine Case*, *I Confess*, *Dial M for Murder*, *The Wrong Man*, *Vertigo* et *Frenzy*.

3 SIPIÈRE, Dominique, « La justice chez Alfred Hitchcock : procès et procédés », *op.cit.,* p. 158.

4 BOULLY, Fabien, « Condamné en tant qu'homme : les procès hitchcockiens », *Esprit* (2007), p. 196.

l'on supposerait pourtant caractériser ce type de personnes. Le manque de lucidité et de clairvoyance amène souvent les jurés à se tromper, condamnant ainsi des innocents. Cette rhétorique de l'erreur est récurrente dans la filmographie ; ainsi, parmi les films cités plus haut, quatre mettent en scène un verdict erroné (*Easy Virtue, Murder!, Dial M for Murder* et *Frenzy*)[1], trois contiennent des « accidents narratifs »[2] empêchant une délibération qui aurait de toute évidence abouti à la condamnation d'un innocent (*The Wrong Man, Young and Innocent* et *The Paradine Case*)[3], et deux montrent une « condamnation en tant qu'homme »[4], c'est-à-dire la condamnation morale d'un homme que la justice a pourtant innocenté (*I Confess, Vertigo*).

À l'intérieur de cet échec presque systématique, les trois instances représentatives de la justice ne parviennent pas à rétablir la vérité. Les juges hitchcockiens sont loin d'incarner la sagesse et la clairvoyance qu'impliquerait leur position. Dès 1926, ce manque de discernement est montré par une quasi-cécité d'un homme qui a besoin de son monocle pour distinguer le public de la salle d'audience. La caméra emprunte déjà le chemin de la subjectivité en montrant ce qu'il voit, c'est-à-dire presque rien, si ce n'est des silhouettes floues. La manifestation de l'ennui s'ajoute à cet aveuglement physique : attitude improbable dans un procès où l'on sait combien le sort d'une personne dépend de ce moment. Le juge baille ouvertement, comme s'il n'était d'aucune utilité de cacher son désintérêt. Ainsi, la première

---

1 Dans *Easy Virtue*, le récit de Larita Filton (Isabel Jeans) sur les circonstances du drame est mal interprété par les jurés et conduit à une condamnation injuste de la jeune femme, car le *flash-back* du film montre au spectateur son innocence. Dans, *Murder!,* Diana Baring, est accusée puis condamnée à la peine capitale pour avoir tué une collègue, de nombreux éléments à charge étant visibles. Pourtant, elle est innocente puisque c'est Handel Fane le coupable. Dans *Dial M for Murder,* Margot est condamnée à la peine de mort pour le meurtre de Swan (Anthony Dawson) alors qu'il ne s'agit que de la légitime défense puisque Tony Wendice (Ray Milland) avait commandité leur meurtre de sa femme. Dans *Frenzy*, Richard Blaney est condamné à la place de Bob Rusk.

2 SIPIÈRE, Dominique, « La justice chez Alfred Hitchcock : procès et procédés », *op.cit.*, p. 159.

3 Dans *Young and Innocent,* Robert Tisdall, injustement accusé du meurtre de Christine Clay, parvient à s'enfuir au début de son procès. Dans *The Paradine Case,* André Latour (Louis Jourdan) le valet de l'homme qui a été empoisonné (Mr Paradine) se suicide suite aux attaques virulentes de l'avocat Anthony Keane, qui tente de lui faire porter la responsabilité du meurtre à la place de l'accusée dont il est tombé amoureux (Mrs Paradine). Le suicide de Latour conduit la jeune femme à avouer le meurtre de son mari.

4 BOULLY, Fabien, « Condamné en tant qu'homme : les procès hitchcockiens », *op.cit.,* p. 203.

représentation du juge est dominée par la monstration de détails triviaux et significatifs, dont l'effet comique n'en est que plus critique. Dans *Murder!*, cette représentation vire au grotesque et au ridicule lorsqu'il se mouche dans un grand mouchoir blanc. Ce plan a-t-il pour vocation de rappeler, comme le suggère Dominique Sipière, son trop plein d'humanité, voire son inhumanité ?[1] Nombreux sont les juges qui ne font pas preuve d'humanité au sens d'une capacité à la bienveillance. Bien sûr, un juge ne doit pas céder à la compassion, il doit rester neutre et objectif face aux faits, mais les juges de la diégèse hitchcockienne, loin de montrer de telles capacités, tombent plutôt dans l'excès inverse : indifférence et détachement, parfois même une certaine complaisance à la sentence mortelle. Ainsi à la fin de *The Paradine Case*, Thomas Horfield (Charles Laughton) montre un tel respect de ce qu'il appelle le « devoir » qu'il en devient presque cruel, n'hésitant pas à affirmer à sa femme que Mrs Paradine sera pendue alors même que la sentence n'a pas encore été prononcée. La condamnation d'un juge qui connaît les rouages du système judiciaire ne peut qu'être méprisable à cause de sa facilité à anticiper l'exécution de quelqu'un. Sa façon de prononcer son nom (« *The Paradine woman will be hanged next Sunday* »[2]) donne l'impression qu'il ne la considère plus comme une personne mais comme un objet ou un numéro. Certes, « les juges ne sont pas les acteurs essentiels de la sentence dans la plupart des films de ce groupe. Ils en sont plutôt les arbitres »[3]. Ce ne sont pas eux qui prennent les décisions, mais leur pouvoir réside dans la puissance de la parole qui peut détruire les effets d'un acquittement. Dans *I Confess, Vertigo* et *Frenzy*, ils durcissent le ton en allant contre la décision des jurés ou en renforçant la réprimande et en provoquant une condamnation morale. Notons également que dans un film où il n'est pas question de procès (*Jamaica Inn*), le juge de paix (Charles Laughton) est même le chef d'une troupe de naufrageurs. Cette représentation extrême du renversement d'une instance si importante amène un malaise général quant au statut de la justice. Si les juges sont capables de tant de désintérêt, de cruauté et peuvent même commanditer des naufrages, des vols et des crimes, comment instaurer un climat de confiance ? C'est d'une méfiance à l'égard de ces figures paternalistes dont il est question, renversant ainsi la foi usuelle dans les

1 SIPIÈRE, Dominique, « La justice chez Alfred Hitchcock : procès et procédés », *op.cit.,* p. 159.

2 *The Paradine Case* [1:45:39]. Notons également que le juge Horfield s'appuie sur l'idée que le châtiment fait partie des us, justifiant ainsi son manque de compassion. Le respect de la convention est profondément critiqué ici, notamment par l'association très forte avec la cruauté du personnage.

3 *Idem.*

représentants du système judiciaire. Ce qui est particulièrement intéressant à cet égard est l'unité de ces représentations : d'*Easy Virtue* à *Vertigo* en passant par *Murder!* et *The Paradine Case*, cette figure n'évolue dans aucun sens car elle n'est pas au-delà de tout soupçon.

Si les instances décisionnelles des procès symbolisent le droit du peuple à décider, il semblerait possible d'entrevoir une chance de rétablir la confiance envers le système judiciaire. Car les citoyens jugeant d'autres citoyens sont peut-être les mieux à même de ressentir empathie et compréhension. Or, à la vision des scènes de tribunal, cette hypothèse s'effondre rapidement pour laisser place à une critique encore plus amère des jurés. En effet, ce sont eux qui ont le sort d'un accusé entre les mains et leur attitude révèle généralement une même indifférence, voire un désintéressement. Le film le plus représentatif est *The Wrong Man*, dans lequel le procès de Manny Balestrero est l'occasion de montrer à quel point la joute verbale, l'importance du détail et de la faille sont les points sur lesquels s'appuient les avocats pour faire condamner ou acquitter un accusé. Le héros assiste avec impuissance à un ennui général : un spectateur sort de la salle, les avocats de l'accusation discutent, rient en le regardant, dessinent, sa belle-sœur (Lola D'Annunzio) se remaquille et les membres du jury sont affalés sur leurs chaises, montrant des signes d'endormissement. Le spectateur partage cette impuissance en épousant à plusieurs reprises le point de vue du héros grâce au « décentrage de l'action qui déborde le discours de l'avocat »[1] et montre tout ce qui ne fait pas partie de la stratégie discursive. Finalement, par un retournement de situation ironique, c'est cette indifférence générale qui mène à la résolution de l'intrigue et à l'acquittement de Manny. C'est parce qu'un juré se lève et proteste contre cet épanchement de détails qu'il juge inutiles et ennuyeux que le procès est ajourné et le véritable voleur arrêté. Dans *Easy Virtue,* la caméra de Claude McDonnell prend la place d'un juré pour montrer ce qu'elle prend en note : « le peintre et la femme qu'il plaint, *seuls ensemble* », « pitié semblable à l'amour », « presque deux mille livres par an »[2]. Une brève scène de délibération concrétise ainsi cette partialité puisque l'établissement des faits se résume à deux intertitres : « La séduisante femme d'un mari alcoolique, seule toute la journée avec un autre homme amoureux d'elle – les preuves me semblent concluantes » et : « Rappelez-vous, le complice avait laissé tout son argent à Mme

1 SIPIÈRE, Dominique, « La justice chez Alfred Hitchcock : procès et procédés », *op.cit.*, p. 160.

2 *Easy Virtue* [00:15:35] : « *The artist and the woman he pitied* alone together » ; « *Pity as akind to love* ».

Filton – la femme d'un autre homme ! »[1]. Le spectateur sait que le jury ne retient que les éléments à charge, alors que la vision de l'ensemble démontre son innocence dans l'accusation d'adultère. Cette partialité mène inévitablement à un verdict erroné, comme dans bon nombre de films de faux coupables, dans lesquels les jurés ne détiennent qu'une partie de la vérité. Leur tort est donc de choisir les éléments à l'encontre de Larita alors même qu'il est prouvé que son mari est alcoolique et violent.

La partialité est une idée opérante dans l'analyse du système judiciaire dans la mesure où elle concerne également les avocats des différentes parties. Évidemment, chacun sait que son rôle est de défendre ou d'accuser, afin de servir au mieux les intérêts de son client. Le cinéma hitchcockien ne condamne donc pas une partialité de droit, mais plutôt une partialité de fait. Les avocats ne sont pas critiqués pour leur prise de position mais pour leur radicalité, dans des situations où le spectateur connaît la vérité et sait qu'ils vont dans la mauvaise direction. S'il y avait un doute, le spectateur ne les jugerait pas ainsi. Le procès le plus exemplaire à cet égard est peut-être celui de *I Confess,* dans lequel Michael Logan est injustement accusé du meurtre de Villette (Ovila Légaré) dont le véritable auteur est Otto Keller (O.E. Hasse), un immigré allemand travaillant à la paroisse. Enchaîné au secret de la confession, Logan ne peut dénoncer Keller, et devient ainsi le principal suspect. Cette accusation se renforce rapidement quand le policier apprend que Villette avait exercé du chantage sur Ruth Grandfort, son amour de jeunesse. Lorsqu'elle doit témoigner, le procureur (Brian Aherne), grand ami du couple, n'hésite pas à se servir de tous les moyens rhétoriques nécessaires pour la faire témoigner à charge. Alors, elle se rend compte qu'au lieu d'innocenter Logan, elle ne fait que renforcer l'accusation. Willy Robertson se sert des moyens du langage pour détourner le sens de ses paroles, en l'obligeant à répondre aux questions par « oui » ou par « non », à s'en tenir uniquement aux faits, à ne pas critiquer une question. Malgré ses protestations (« On ne peut répondre à certaines questions simplement par oui ou non »)[2], elle est obligée de répondre à des questions orientées, signe d'une domination de la parole dans les

1 [00 :15:35] : « *The attractive wife of a drunken husband - - alone all day with another man who loved her – the evidence looks conclusive to me* » ; [00: 15:53] : « *And remember, the co-respondent had left all his money to Mrs Fulton- another man's wife!* ».

2 *I Confess* [1:11:01] : « *Some questions can not be answered that way* ».

tribunaux, au détriment de la vérité[1]. La ténacité du procureur, la colère de Ruth et de Logan renforce l'amertume du spectateur qui se rend compte du degré de corruption d'un tel procès. Le tribunal n'est plus le lieu où il est question de faire surgir la vérité à partir de faits et de preuves, mais plutôt où se mélangent joute verbale, indifférence, inattention et partialité et où le meilleur orateur est le gagnant. Dans *The Wrong Man*, Frank O'Connor (Anthony Quayle) a bien du mal à faire usage des outils langagiers de la magistrature pour confondre les témoins face à leur conviction sur la culpabilité de Manny, son client. C'est pourquoi il enchaîne les questions fastidieuses afin de montrer que les jurés ne sont pas sûrs de leur témoignage. Mais ni le jury, ni le public ne comprennent cette stratégie discursive dont le but ne serait que de rétablir la vérité. Heureusement, cette attitude mène à une protestation qui aboutit à un vice de forme et donc à une annulation du procès. En fin de compte, les différentes ruses adoptées par les avocats sont efficaces pour accuser un innocent mais pas pour l'innocenter. Citons également un personnage plus anecdotique, dont la dimension comique révèle une certaine inquiétude. Il s'agit de l'avocat de Robert Tisdall dans *Young and Innocent* (J.H. Roberts). À l'instar du juge d'*Easy Virtue*, il est tellement myope qu'il ne voit rien ; de plus, il ne s'intéresse qu'à son argent (« Puis-je vous demander une petite provision ? »[2]) et à la renommée que lui apportera ce procès. C'est pourquoi ses propos censés réconforter le héros, tels que : « Quelle belle journée ! On ne se laisse pas abattre par un temps pareil, hein ? »[3] ou « Ne soyons pas défaitistes »[4] provoquent l'effet inverse : sa bonne humeur à l'occasion d'un temps ensoleillé contraste de manière humoristique avec la situation désespérée de son client. C'est la raison pour laquelle il aura « la fin qu'il mérite, en écho à l'aveuglement d'autres magistrats : dans le brouhaha général au cours duquel tout le monde sort du tribunal à la poursuite du fugitif [...], l'avocat reste seul, inconscient de l'agitation qui l'entoure, à scruter ses dossiers avec un ridicule lorgnon »[5].

Partialité, indifférence et inattention sont monnaie courante dans les procès hitchcockiens. Nous n'avons pas manqué d'affirmer à ce propos le manque de bienveillance et

---

1 [1:11:13] : « *You're twisting my words, you haven't listened to what I've said* ».

2 *Young and Innocent* [00:12:29] : « *I wonder if it would be asking too much if I could have a trifle account?* »

3 [00:11:05] : « *However we mustn't be depressed about it* » ?

4 [00:10:17] : « *Lovely morning! Mustn't be downhearted on a morning like this, must we?* ».

5 SIPIÈRE, Dominique, « La justice chez Alfred Hitchcock : procès et procédés », *op.cit.*, p. 160.

de compassion, grands absents de ce type de scènes. Mais Hitchcock montre également le caractère profondément humain de la justice avec toutes les failles qui en découlent. Ainsi, les rapports de force, de pouvoir et les conflits d'intérêts habitent les salles de tribunal. La scène de la délibération de *Murder!* est véritablement éloquente à ce sujet. Parmi les cinq jurés qui ne se prononcent pas dès le début pour la culpabilité de Diana, seuls deux revendiquent des raisons objectives : Sir John Menier (Herbert Marshall) évoque le manque de véritable preuve tandis qu'une femme tente une explication scientifique du phénomène psychologique de la dissociation. Les trois autres mentionnent des arguments bien plus prosaïques : l'un deux s'abstient parce qu'il ne se sent pas capable de prendre une telle décision, mais change bien vite d'avis pour annoncer la culpabilité de l'accusée ; un autre n'a tout simplement pas d'avis parce qu'il ne semble pas avoir de personnalité et ne pas comprendre grand-chose à ce procès ; le troisième, un vieux monsieur à moustache blanche, évoque avec un air séduit et impropre à son âge les charmes de la jeune fille[1]. Mis à part Sir John, tous les jurés changent rapidement d'avis et finissent par se liguer contre le héros pour le faire céder. Des phrases sont répétées progressivement de façon étrangement abstraite, en hors-champ, tandis que la caméra opère un gros plan sur son visage effaré par cette agression. Parmi elles, il en est une qui passe tout d'abord inaperçue, puis revient une seconde et une troisième fois. Un des jurés affirme que Sir John doit se décider car délibérer est une « perte de temps » et une « perte d'argent »[2]. Et comme il faut l'unanimité, l'emploi du temps de tous les jurés repose sur la décision du héros : cette phrase choque par sa signification. Le procès de *Murder!* est donc le lieu de rapports de pouvoir qui n'ont plus beaucoup de lien avec la recherche de la vérité. Cette idée saute d'autant plus aux yeux du spectateur averti, qui connaît déjà l'innocence de Diana.

À l'ennui que suscitent certains procès il faut ajouter la présence de certaines scènes qui rendent compte de l'indifférence du monde, par une mise en scène parfois d'autant plus significative qu'épurée. Comme il a été évoqué au début de cette analyse, certaines scènes sont très courtes, ne rendant compte que de la sentence (*Frenzy, Notorious*) ou réduisant le processus au strict minimum. Mise à part la durée narrative comme signe de la corruption d'un procès expéditif et injuste, la mise en scène montre également un certain degré d'esthétisation et d'abstraction des procès. Elle prend une expression radicale dans *Spellbound* : la

1 Ce type de personnage n'est pas sans rappeler les voyeurs du début de *The Pleasure Garden.*

2 *Murder!* [00:30:10] : « *Waste of time, waste of money* ».

représentation du procès de John Ballantine ne dure que dix secondes et s'insère dans une suite de plans focalisés sur Constance Peterson (Ingrid Bergman). Le décor préfigure celui de *Dial M for Murder* et n'est évoqué que par les ombres des policiers et quelques barreaux entre Constance et la caméra, qui est à la place de Ballantine. Le dernier plan n'évoque la prison que par l'ombre d'un barreau sur le visage de la jeune femme, rappelant ainsi l'effet de *Murder!* (voir illustration I, A). Dans le film de 1954 le dépouillement du plan, l'utilisation de tonalités jaune, orange et rouge, les voix hors-champ et l'absence de décor ont pour effet de d'abstraire la scène tout en la stylisant (voir illustration I, B)[1]. Ces trois films montrent ainsi que la force de la critique peut être proportionnelle à l'abstraction et à la stylisation de la mise en scène, car le réalisme n'est pas toujours le meilleur moyen pour critiquer la justice. L'extrême rapidité marque le caractère expéditif de la justice et la particularité de leur mise en scène renforce le caractère très étrange et incroyable de telles situations.

Mais au-delà de ces condamnations injustes, certains moments permettent une critique encore plus radicale, surtout quand des représentants osent remettre en question une décision pour exprimer leur avis personnel et détruire l'honneur du protagoniste. À cet égard, François Truffaut note qu'« il y a un principe de scénario que l'on retrouve dans plusieurs films : le personnage est soudainement en règle avec la justice, mais il reste condamné en tant qu'homme, car quelqu'un au tribunal blâme l'acquittement »[2]. Cette remarque est tout à fait juste et concerne des films tels que *I Confess, The Wrong Man, The Paradine Case* et *Vertigo.* Ces exemples sont représentatifs d'une attitude indigne de la part d'un juge, qui exprime son

1 Cet effet n'est pas sans rappeler celui de *Murder!,* véritable précurseur en la matière : la scène de délibérations évolue vers un rythme soutenu. Les jurés se regroupent autour de Sir John qui essaye de justifier ses réserves à l'égard de la condamnation de Diana Baring. Cette scène est fondée en grande partie sur le son à travers les phrases scandées par les jurés, telles que « *waste of time!* », « *waste of money!* », « *they were alone* », « *and they quarreled* », « *she admits it!* », « *that's right* », etc. Ces phrases sont censées persuader Sir John de changer son verdict. Au moment paroxystique de la scène, elles sont rythmées à intervalles réguliers, possédant ainsi une dimension musicale explicite. De plus, le dernier plan avant que Sir John ne change d'avis est centré sur le héros, qui regarde apeuré autour de lui. Sur son visage s'imprime les ombres des autres personnages, que l'on devine s'avancer vers lui. Il a tout d'une bête apeurée. Cette abstraction visuelle est ainsi agrémentée d'une musicalité de la parole, notamment par ce qui pourrait être considéré comme un refrain, la phrase scandée en cœur : « *any answer to that Sir John* », laquelle est explicitement construite sur un rythme binaire musical.

2 TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit.,* p. 172.

avis personnel à propos de la culpabilité du héros, attitude d'autant plus condamnable que le spectateur est au fait de son innocence. Par conséquent, là où la décision de justice vient rétablir la vérité et l'équilibre, l'opinion personnelle vient renforcer la critique de l'institution. Dans *I Confess*, la condamnation intervient avec le verdict, tandis que dans *Vertigo* et *The Wrong Man,* elle intervient avant. Enchaîné par le secret de la confession, le Père Logan ne peut pas dénoncer Keller : il se retrouve donc à la place du suspect principal et subit un procès pour assassinat. Malgré un « jeu de coïncidences et d'apparences trompeuses »[1], il est acquitté par manque de preuves[2]. Or, juste après le verdict, le juge prononce devant toute l'assemblée son avis personnel sur la décision définitive : « Michael Logan, je suis certain que le jury a jugé en pleine sérénité, en recherchant la justice, mais je tiens à exprimer personnellement mon désaccord avec ce verdict »[3]. Même l'inspecteur Larrue qui a participé à son arrestation critique l'attitude des jurés et du juge qui, en une phrase, détruisent la réputation et l'honneur du prêtre. Il est par conséquent logique que sa sortie du tribunal soit suivie par une vindicte populaire des habitants de Québec, qui se réunissent pour le huer et le malmener. Logan est suivi, entouré et encerclé par la foule qui le fixe silencieusement et le bouscule, infligeant une condamnation morale à un homme qui a été innocenté d'un crime qu'il n'a pas commis. Ainsi, au jugement d'un petit groupe de personnes se substitue celui d'une multitude qui, comme souvent chez Hitchcock, est assez nombreuse pour être anonyme et déshumanisée. Le spectateur devine donc que Logan n'est pas prêt de retrouver le chemin de la paix tant que la vérité ne sera pas découverte. L'intervention d'Alma Keller (Dolly Haas) permet le retournement tragique nécessaire à l'instauration de l'équilibre final. Sans cela, le film aurait un goût amer pour le spectateur. Mais le rétablissement de la justice est ici, comme dans de nombreux films, le résultat d'une initiative individuelle hors du système judiciaire. Notons dans *The Lodger* la présence d'une idée similaire, notamment dans l'attitude de la foule à l'égard du locataire qu'elle croit être le tueur en série. Le véritable meurtrier a été arrêté mais la foule ne le sait pas et pourchasse le pauvre homme, qui se retrouve coincé à cause de ses menottes à une grille, prêt à être lynché. Le célèbre plan montrant la position christique du

1 BOULLY, Fabien, « Condamné en tant qu'homme : les procès hitchcockiens », *op.cit.*, p. 199.

2 *I Confess* [1:19:37] : « *While we attach grave suspicion to the accused, we cannot find sufficient evidence to prove that he actually wielded the weapon that killed M. Villette, therefore our verdict is: not guilty* ».

3 [1:20:21] : « *Michael Logan, while I have no doubt that the jury must have reached their conclusion in outmost fairness and solemn regard for justice, I cannot help expressing my personal disagreement with their verdict* ».

héros ne peut que renforcer l'idée de figure sacrificielle, victime d'une injustice qui ronge la société.

Une condamnation morale a lieu également dans *Vertigo*, après la mort de Madeleine. Acquitté par manque de preuves, Scottie n'en est pas moins fortement accusé d'avoir indirectement causé la chute de la jeune femme. Le discours du juge, dont la rhétorique binaire alterne l'évocation de ses réussites et de ses échecs, parvient à mettre en place une accusation sous-jacente et insidieuse. En effet, lorsqu'une phrase possède deux alternatives, la position de la dernière a une importance plus prononcée :

> Bien sûr, nous devons féliciter M. Ferguson d'avoir sauvé la vie de cette femme lorsque, dans un précédent moment de folie, elle s'est jetée dans la Baie. Connaissant ses tendances suicidaires, il est dommage qu'il ne se soit pas montré plus vigilant la seconde fois. Mais nous ne sommes pas là pour juger le manque d'initiative de M. Ferguson. Il n'a rien fait. La loi a peu à dire sur ce qui n'a pas été accompli. Son étrange attitude après avoir vu le corps tomber ne doit non plus avoir aucune incidence sur votre verdict ; il n'est pas resté après la scène, il est parti. Il dit avoir souffert d'un trou de mémoire […]. Vous pouvez le croire... ou pas. Ou vous pouvez croire qu'après avoir laissé quelqu'un mourir une seconde fois, il n'a pas pu faire face aux tragiques conséquences de sa propre faiblesse et s'est enfui. Cela ne concerne pas votre verdict. C'est entre lui et sa conscience[1].

La stratégie rhétorique du juge allie l'importance de la seconde partie de la proposition à l'énonciation d'une phrase fortement ironique, à la limite de la prétérition. Quand il décrit à deux reprises les faiblesses de Scottie en disant au jury de ne pas prendre en compte ces éléments dans leur verdict, il les influence implicitement à faire le contraire. Contrairement au procès de *I Confess,* le juge prononce son discours d'accusation avant le verdict, influençant de fait le résultat. Ainsi, même si le jury statue sur le suicide de Madeleine, le discours est déjà imprimé dans l'esprit de Scottie. Son acquittement légal est donc remplacé

1 *Vertigo* [1:16:42] : « *Of course Mr Ferguson is to be congratulated for having once saved the woman's life when in a previous fit of aberration she threw herself into the Bay. It is a pity, knowing her suicidal tendencies, he did not make a greater effort the second time. But we are not here to pass judgment on Mr Ferguson's lack of initiative. He did nothing. The law has little on the subject of things left undone. Nor does his strange behaviour after he saw the body fall have any bearing on your verdict. He did not remain after the scene – he left. He claims he suffered a blackout* […]. *You may believe that... or not. Or you may believe that having once again allowed someone to die, he could not face the tragic result of his own weakness and run away. This has nothing to do with you verdict. It's between him and his conscience* ».

par une autre condamnation dont les conséquences sont désastreuses : il fait une grave dépression et doit rester de longs mois en maison de repos. À sa sortie, il n'est plus le même. Ici, la condamnation légale n'a aucun poids face à la condamnation morale, car le héros a été innocenté par manque de preuves. La justice le croit donc coupable alors qu'il ne l'est pas. Donc, si le résultat va en sa faveur, les conséquences de l'accusation du juge brisent toute positivité de son innocence. La justice, représentée par ses membres, semble donc profondément aveugle et injuste. Fabien Boully montre comment dans *The Wrong Man* « la condamnation en tant qu'homme prend la forme silencieuse d'une indifférence à peu près totale de son sort »[1] dont les manifestations ont été montrées plus haut, notamment l'attitude de sa famille, l'ennui des jurés et l'inattention de la salle. Tout semble appuyer le fait que le procès est décidé d'avance et qu'il ne s'agit que d'une simple formalité, d'où le désintérêt de la plupart des participants. La condamnation consiste en une désaffection d'autant plus insidieuse qu'elle est silencieuse. Mais le résultat est tout aussi terrible pour le héros dans la mesure où il ne reçoit aucun soutien, son cas ne suscitant que l'ennui général. Pire encore, toute la scène donne à penser qu'il est coupable.

Dans *The Manxman* et *The Paradine Case*, la condamnation en tant qu'homme ne concerne pas les victimes d'une erreur judiciaire (les héros injustement accusés) mais les acteurs de cette injustice. Les héros des deux films sont un juge et un avocat qui en viennent à interrompre le cours de la justice en fonction de leurs intérêts personnels. Dans le cas de Philip Christian (Malcom Keen), son désir de devenir *deemster*[2] l'incite à cacher le fait qu'il est le vrai père de l'enfant porté par Kate Cregeen (Anny Ondra) ; il fait croire à Pete Quilliam (Carl Brisson), son ami et mari de la jeune femme, que l'enfant est le sien. Sa condamnation en tant qu'homme survient lors de l'intervention du père de Kate qui crie la vérité dans le tribunal, forçant Philip à admettre qu'il est le père de l'enfant et à démissionner de ses fonctions. Il décide alors de partir avec la jeune femme et leur enfant. La foule est présente et conspue le couple, préfigurant ainsi la réaction générale de *I Confess.* Ici, la condamnation en tant qu'homme pourrait signifier une note d'espoir puisqu'elle concerne un traître ; pourtant, comme le montre la fin très sombre, aucune lueur n'est visible puisque Pete repart sur les mers pour rapporter du poisson, de la même manière qu'il le faisait au moment de sa rencontre

1 BOULLY, Fabien, « Condamné en tant qu'homme : les procès hitchcockiens », *op.cit.*, p. 203.

2 Un *deemster* est un juge sur l'île de Man.

avec Kate. Rien n'a changé, et le sentiment de solitude et de désespoir est considérable[1]. Dans *The Paradine Case*, le désir d'Anthony Keane (Gregory Peck) pour Anna Paradine l'incite à tout mettre en œuvre pour faire porter les soupçons de meurtre sur André Latour. Sa rhétorique très agressive est similaire à celle adoptée par les autres avocats de la filmographie. À l'instar de Willy Robertson (*I Confess*), sa stratégie se révèle injuste parce que le spectateur apprend que Mrs Paradine est bien la meurtrière de son mari. L'effet n'en est que plus dramatique, puisque c'est l'accusée est à l'origine de cette accusation. La condamnation en tant qu'homme a lieu lors de l'aveu de la jeune femme qui, après avoir appris le suicide de son amant, affirme devant toute la salle son mépris pour son avocat : « Je n'ai rien à vous dire. J'aimais André Latour et vous l'avez tué. Ma vie est finie, et c'est à cause de vous. Mon seul réconfort est la haine et le mépris que je ressens pour vous »[2]. Comme l'affirme justement Fabien Boully, l'ironie tient dans le fait que Mrs Paradine est coupable d'un crime odieux, mais elle parvient « à faire passer sa faute au second plan, en désavouant son avocat avec le ton de certitude et d'arrogance qu'on prête généralement au bon droit »[3]. Après l'aveu public de ses fautes, Keane sort de la salle de tribunal ; la caméra opère une contre-plongée totale, écrasant le personnage sous le poids de sa culpabilité et de son déshonneur face à une salle comble. Ainsi, tous ces exemples de condamnation en tant qu'hommes participent à l'élaboration d'une idée de profonde injustice morale qui domine cette institution ; même dans les cas où l'innocent est reconnu comme tel, le manque de rectitude des hommes vient apporter le coup fatal en jetant le doute, c'est-à-dire en annihilant toute possibilité de réhabilitation du héros. Dans un cas si particulier que celui d'*Easy Virtue*, ce sont les mœurs de la société qui sont pointées du doigt : en plus d'avoir été injustement condamnée, Larita voit son nom souillé à cause de son divorce, ce qui rend impossible son désir de refaire sa vie. Non seulement le divorce n'est pas accepté à l'époque, mais l'adultère peut être une cause de vindicte, ce qui semble d'autant plus injuste que seul le spectateur connaît l'innocence de l'héroïne. Ainsi, la condamnation morale est toujours liée à la mise en valeur d'une injustice, et d'une institution qui n'est que le résultat des tendances et croyances partiales, orientées et subjectives.

---

1 Voir *infra.*, deuxième partie, III, 5 : « L'ambiguïté des *happy endings* ».

2 *I Confess* [1:41:10] : « *I have nothing to say to you. I loved André Latour and you murdered him. My life is finished. It is you yourself who has finished it. My only comfort is the hatred and contempt I feel for you* ».

3 BOULLY, Fabien, « Condamné en tant qu'homme : les procès hitchcockiens », *op.cit.*, p. 204.

Il est ainsi possible de distinguer deux formes de condamnation dans le cinéma hitchcockien : un désaveu des jurés, des juges et des avocats qui discréditent l'institution et l'idée de justice qu'ils devraient transmettre, et une condamnation de l'opprobre de la foule qui entache la nature humaine[1]. À ce stade des recherches, il est possible d'affirmer avec certitude que le cinéma hitchcockien se garde bien de représenter naïvement une institution qui faillit de façon récurrente à assurer la sécurité et la liberté des hommes. La constance de cette thématique, le nombre de faux coupables, l'aveuglement des jurés, la partialité des avocats, l'incompréhension du peuple sont des éléments fondamentaux dans la constitution de la diégèse. C'est pourquoi cette œuvre invite le spectateur à garder une certaine méfiance vis-à-vis d'une institution dystopique, illustrant parfaitement l'idée que « tout ce qui est juridique n'est pas nécessairement juste »[2]. La vision hitchcockienne de la justice est amère face à une institution qui ne fait pas preuve de la clairvoyance ni de l'équité que les hommes seraient en droit d'exiger d'elle. Bien évidemment, la mise en place de tels obstacles s'inscrit dans une logique narrative de tension pour le spectateur, qui sait combien ces moments sont nécessaires dans l'évolution d'une intrigue qui a de fortes chances de se terminer de façon positive. Mais la récurrence de cette thématique est un indice probant pour attester de la difficulté à croire en ce cadre institutionnel. Avec la police, la justice participe donc à une représentation désabusée de l'institution dans sa généralité, qui s'oppose aux protagonistes plus qu'elle ne les aide. Mais alors, qu'en est-il du cadre marital qui, à l'époque de la création des films, représentait peut-être la promesse de bonheur la plus désirable ?

1 Voir *infra.,* deuxième partie, II, 1 : « La représentation de la foule ».

2 MÉNISSIER, Thierry, *Éléments de philosophie politique*, Paris, Ellipses, 2005, p. 59.

5. Le mariage : un cadre inopérant

L'importance accordée à la problématique de l'amour permet de considérer la conformité du cinéma hitchcockien avec son époque. En effet, dans son étude sur la fonction du couple dans le cinéma hollywoodien, Virginia Wright Wexman montre la forte prépondérance des récits romantiques : « Dans leur monumentale étude *The Classical Hollywood Cinema,* David Bordwell et Kristin Thompson ont calculé que quatre-vingt-cinq pour cent de tous les films hollywoodiens créés avant 1960 ont pour intrigue principale une histoire d'amour, et quatre-vingt-quinze pour cent ont l'histoire d'amour comme intrigue principale ou secondaire »[1]. À la vision de la filmographie, il est facile de constater combien l'œuvre d'Hitchcock fait la part belle aux histoires d'amour, qu'il s'agisse d'intrigues principales ou secondaires. Par exemple, des films qui n'appartiennent pas au registre policier ou criminel comme *The Manxman, The Ring, Under Capricorn, Mr and Mrs Smith* ou *Rich and Strange* font de l'intrigue amoureuse le point central de la narration. Quant aux policiers, aux thrillers ou aux films d'espionnage, l'intrigue principale est toujours secondée par une intrigue amoureuse : des films comme *The 39 Steps, Torn Curtain, Murder!, Young and Innocent, Dial M for Murder* et tant d'autres proposent au spectateur la création d'un suspense romantique concernant l'histoire d'amour entre les deux protagonistes. Bien évidemment, la présence constante du mariage atteste l'appartenance à l'idéologie du cinéma classique, qui fait de l'institution maritale le paroxysme et le point final du processus amoureux : « À Hollywood, le mariage a traditionnellement été considéré comme le point culminant de l'amour romantique. Ainsi, ces films sont presque exclusivement préoccupés par ce que la sagesse hollywoodienne a considéré comme sa formule la plus fiable : un garçon rencontre une fille, le garçon perd la fille, le garçon retrouve la fille »[2]. Hitchcock vécut en grande partie

1 WRIGHT WEXMAN, *Virginia, Creating the Couple: Love, Marriage and Hollywood Performance,* Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 3 : « *In their monumental study* The Classical Hollywood Cinema*, David Bordwell and Kristin Thompson have calculated that 85 per cent of all Hollywood film made before 1960 have romance in their main plot, and 95 per cent have romance as either the main plot or secondary plot* ».

2 *Ibid*., p. 4 : « *Romantic love in Hollywood has traditionally been seen as properly culminating in marriage; thus, these movies are overwhelmingly preoccupied with what received Hollywood wisdom knows as its most reliable formula: boy meets girl, boy loses girl, boy gets girl* ».

à une époque durant laquelle le divorce n'était pas considéré comme une solution aussi aisément envisageable qu'aujourd'hui[1]. Avec des degrés d'importance divers, le mariage reste considéré comme le cadre essentiel et indispensable à la légalisation de l'union d'un homme et d'une femme et à la création d'une famille. Son importance est renforcée par la représentation qu'en propose le cinéma de l'époque, comme accomplissement indispensable et parfait d'une histoire d'amour, gage d'un bonheur extra-diégétique pérenne. Le Code de production a largement participé à ce primat dans le cinéma classique hollywoodien en insistant sur « l'inviolabilité de l'institution du mariage et du foyer »[2]. C'est pourquoi l'adultère ou le sexe illicite ne devaient pas être « montré[s] explicitement »[3], ni « être justifiés ou perçus comme admissibles »[4]. Le mariage était considéré comme le moyen le plus sûr pour l'accomplissement de l'amour au sein des récits cinématographiques. Cette tradition culturelle a donc participé à toute une vision de l'institution maritale comme élément fondamental pour assurer le bonheur des personnages. C'est pourquoi en ce début de siècle, rares sont les histoires qui se situent en dehors de ce cadre. Inscrit dans une société et une culture donnée, partie intégrante d'un système établi, le cinéma hitchcockien fait du mariage le point final des histoires d'amour, qu'il s'agisse de mariages établis ou à venir. Les récits semblent alors en conformité avec leur époque ; en effet dans de nombreux cas, la rencontre entre un homme et une femme aboutit à un mariage ou à la promesse d'une telle union. Comme le remarque Lesley Brill, « les personnages adultes sont mariés, s'acheminent vers le mariage, ou alors sont en danger »[5]: le cinéma hitchcockien est donc « conforme aux critères narratifs

---

1 BÉDARIDA, François, *La Société anglaise, du milieu du XIXe siècle à nos jours* (1976), Paris, Le Seuil, 1990, p. 171 : « Un demi siècle après [le *Matrimonial Cause Act* en 1857] on ne comptera encore que mille dissolutions de mariage par an pour toute la Grande-Bretagne (0,2% des mariages). L'égalité entre époux ne sera admise qu'en 1923 et la procédure ne sera accessible à tous qu'en 1949 grâce à l'assistance légale ».

2 MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA, « The Motion Picture Code », *op.cit.,* p. 282 : « *The sanctity of the institution of marriage and home shall be upheld* ».

3 *Idem* : « *Adultery and illicit sex* […] *shall not explicitly be treated, nor shall they be justified or made seem right and permissible* ».

4 *Idem.*

5 BRILL, Lesley, *The Hitchcock Romance, Love and Irony in Hitchcock's Film*s, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 64 : « *It is roughly true that Hitchcock's adult figures are either married, working toward marriage, or in danger* ».

hollywoodiens »[1] dans la mesure où le mariage constitue le centre, le fondement ou le but des histoires d'amour.

Mais cet « optimisme de façade » pourrait aujourd'hui se révéler « assez formel »[2]. En effet, comme cette étude va le montrer, la conformité n'amène pas à un conformisme ; au contraire, elle cache une représentation critique face à cette institution, au ton « doux amer »[3]. Si le mariage est le but ultime de la relation amoureuse, le cinéma hitchcockien montre une prise de distance à cet égard. Tout d'abord, un certain nombre de films occultent la dimension conjugale et montrent une fin relativement ouverte concernant la question amoureuse. Par exemple à la fin de *The 39 Steps,* les héros sont réunis et le dernier plan les montre se tenant la main, mais aucune référence à un mariage futur n'est évoquée. À la fin de *Torn Curtain,* Michael Armstrong et Sarah Sherman (Julie Andrews) se retrouvent sous une couverture pour être à l'abri des regards ; si le spectateur peut imaginer un futur mariage, le film n'explicite pas cette question, sujet de désaccord antérieur[4]. La fin de *Blackmail* va dans le même sens, tout comme celle de *Sabotage* ou de *To Catch a Thief* : dans ces films, les héros s'unissent mais ni le mariage, ni les enfants ne sont évoqués. Parfois, lorsque le mariage est évoqué, la rapidité du moment rend compte d'un certain recul par rapport à cette question, comme s'il s'agissait principalement de légitimer aux yeux du Code de production l'existence d'une relation amoureuse. Dans *North by Northwest*, les héros dorment dans la même couchette, ce qui n'aurait pas été possible sans l'évocation d'un mariage. Cette annonce parvient au dernier moment et s'insère dans un montage particulier qui crée une ellipse : Eve est suspendue dans le vide et se raccroche désespérément à la main de Thornhill. Une succession de plans de plus en plus rapprochés sur les visages est effectuée à mesure qu'il tente de la tirer vers lui. La

1 SIPIÈRE, Dominique, « Le mariage dans les films d'Alfred Hitchcock : reflets, discours, symboles », in. LESJONE, Roger, SIPIÈRE, Dominique (dir.), *Mariages à la mode anglo-saxonne : Actes du colloque d'Amiens,* Amiens, Sterne, 1995, p. 194.

2 *Ibid.*, p. 204.

3 *Idem.*

4 Lors de la première scène, Sarah évoque son désir de se marier rapidement afin de ne pas être la seule concubine sur le campus (*Torn Curtain* [00:04:29] : « *I just don't want to be the only common-law wife on the campus* »). Alors, quand elle demande à Michael Armstrong (Paul Newman) ce qu'il pense d'un mariage en juillet, sa réponse est bien évasive : « *Oh, July, August, September, October....* » signe qu'il n'est pas pressé d'officialiser leur union.

phrase « *Come along... Mrs Thornhill* » permet de raccorder le début du mouvement effectué sur le Mont Rushmore à sa fin, effectuée sur la couchette d'un train. Grâce au champ et au contre-champ, l'impression procurée est celle d'une continuité entre les deux plans qui constituent une seule et même action. Mais surtout par cet effet, « Hitchcock […] désamorce le suspense de manière inattendue et libère la fin du film de la platitude conventionnelle »[1], cette brièveté montrant que le film ne prend même pas la peine de rendre crédible le mariage des héros car l'important se situe plutôt dans la joie de les voir réunis. Dans *The Lady Vanishes,* l'évocation du mariage tient en deux courtes phrases, qui attestent un respect minimal envers la convention : « Où allons-nous pour notre lune de miel ? Dans un endroit calme ». Le film ne va pas plus loin. Les demandes en mariage de *Foreign Correspondent* et *The Trouble with Harry* vont à l'encontre de la représentation traditionnelle et romantique de ce moment. Dans le premier exemple, la scène se déroule sur le pont du bateau qui ramène Huntley Haverstock (le nouveau nom de John Jones pour les besoins de sa mission, Joel McCrea) et Carol Fisher (Laraine Day) à Londres. Le dialogue constitue un contrepoint aux violons romantiques qui illustrent la scène : « Je vous aime, je veux vous épouser », lui dit-il. Elle lui répond simplement : « Je vous aime et je veux vous épouser »[2]. Cette réplique se retrouve à l'identique quinze ans plus tard dans *The Trouble with Harry,* lorsque Sam Marlowe dit à Jennifer qu'il connaît depuis peu : « Je vous aime et je veux vous épouser »[3]. La jeune femme demande à réfléchir, le temps d'aller du magasin de Mrs Wiggs à son domicile. Elle lui répond alors qu'elle accepte de l'épouser parce qu'elle l'aime beaucoup et qu'il fera un bon père pour Arnie[4]. Encore une fois, le contrepoint entre le dialogue d'une simplicité remarquable et la musique romantique est étonnant.

Il est intéressant de remarquer que de nombreux films proposent la représentation d'un couple déjà marié, ou celle d'un couple qui se marie très tôt, peu de temps après le début de l'intrigue. Dans *Suspicion, Rebecca, The Ring, The Manxman* ou *Marnie*, les protagonistes se marient relativement rapidement : ainsi, le mariage n'est plus considéré comme le point final à

---

1 MARIMBERT, Jean-Jacques (dir.), *Analyse d'une œuvre : La Mort aux trousses, op.cit.,* p. 48.

2 *Foreign Correspondent* [00:45:56] : « *You see... I love you, and I want to marry you. –I love you and I want to marry you* ».

3 *The Trouble with Harry* [1:10:28] : « *Cause I love you, and I want to marry you* ».

4 [1:14:40] : « *I'm very found of you and I think you'll make a good father for Arnie* ».

la question amoureuse mais plutôt comme son point de départ. Dans *Mr and Mrs Smith, Under Capricorn, Rich and Strange, The Man Who Knew too Much* ou *Topaz*, le couple s'est marié dans un temps pré-diégétique ; par conséquent, le récit s'élabore autour d'une vie maritale déjà constituée et dans une routine existante. D'ailleurs dans ces films, le mariage constitue plutôt un état critique que les protagonistes vont s'efforcer de résoudre. Lesley Brill le montre bien en affirmant que les couples en danger font partie des grandes catégories hitchcockiennes. C'est la crise conjugale qui est au cœur de ces récits, qu'elle survienne à cause d'un adultère (*Topaz, The Manxman, The Pleasure Garden*), d'un doute sur les sentiments et les intentions de l'autre (*The Ring, Suspicion*), d'une séparation ou d'un divorce (*Easy Virtue, Mr and Mrs Smith, Under Capricorn*). Pour les couples mariés depuis longtemps, la durée devient un ennemi crucial qui détruit peu à peu la vivacité du sentiment. C'est peut-être la raison pour laquelle André Devereaux (Frederick Stafford) et sa femme (Dany Robin) ont chacun une relation extraconjugale[1]. En tous les cas, c'est à cause de cet ennui que Fred Hill (*Rich and Strange*) se plaint d'une vie morne dont il ne veut plus ; sa soif d'aventures[2] se solde par une catastrophe : il tombe amoureux d'une inconnue, une fausse princesse (Betty Amann) qui profite de sa faiblesse et le dépouille de tout son argent. Ce récit fait partie des peintures du mariage comme lieu d'une détérioration de l'amour, voire un emprisonnement, dont la forme la plus radicale est probablement le couple de fermiers dans *The 39 Steps*[3].

1 La répétition est aussi un élément important dans *The Wrong Man.* À la différence des autres films, ce n'est pas le mariage de longue durée qui pose problème. Rose (Vera Miles) et Manny semblent s'aimer véritablement. Mais la routine participe à l'atmosphère très sombre du film. Voir VAN EYNDE, Laurent, *Vertige de l'image, op.cit.,* p. 224 : « La prise de conscience intime par Rose de cette répétition lui confère la forme vécue de l'enlisement ».

2 *Rich and Strange* [00:05:18] : « *I want some life ... life I tell you! Like that* ». Fred désigne un tableau représentant un voilier sur la mer.

3 Nous reprenons ici l'expression de l'historien du cinéma Charles Barr dans *English Hitchcock, op.cit*., p. 156. L'auteur évoque le mariage de Margaret et du fermier (John Laurie), que l'on peut sans conteste comprendre comme le plus inacceptable. Le mari est vieux, violent, stupide, avide et traite sa femme comme une servante, la privant de sa jeunesse. D'ailleurs quand Hannay arrive à la ferme, il pense que l'homme est le père de la jeune femme.

Ce cadre qui aurait dû permettre l'épanouissement du couple échoue et mène plus souvent à des crises structurelles. Pour bon nombre de personnages masculins, il signifie l'abrogation de la liberté individuelle : c'est pour cela que Jeff et Michael Armstrong ne veulent pas se marier (*Rear Window / Torn Curtain*), que Thornhill a déjà divorcé trois fois au moment où il rencontre Eve (*North by Northwest*) et que John Robie est un éternel célibataire (*To Catch a Thief*). La problématique du mariage est judicieusement résumée dans *Mr and Mrs Smith* lorsque Ann (Carol Lombard) demande à son mari (Robert Montgomery) : « Si tu devais tout recommencer, te serais-tu marié avec moi ? », celui-ci lui répond avec une sincérité déconcertante : « Honnêtement ? Non. Non pas que je veuille me marier avec quelqu'un d'autre ! Mais je pense que quand un homme est marié il abandonne une partie de sa liberté et de son indépendance. [...] Chérie, je veux être marié avec toi, je t'aime, je tiens à toi, je suis habitué à toi »[1]. Cette réplique tout à fait cocasse est révélatrice du fondement du mariage hitchcockien, lié plus à l'habitude qu'à l'intensité du sentiment amoureux. L'habitude, à force de temps, atténue et parfois corrompt les sentiments initiaux et intensifie l'impression de la perte de la liberté[2].

Un grand nombre de films appartiennent au registre criminel, il n'est donc pas étonnant de voir autant de mariages se solder par des tentatives plus ou moins réussies de meurtre, qui paraît être un moyen bien commode de se séparer de son conjoint. Citons *Young and Innocent, Rear Window, Dial M for Murder, Stage Fright, Vertigo, Notorious, The*

1 *Mr and Mrs Smith* [00:07:32] : « *If you had it all to do it over again, would you have married me ? - Honestly, no. Not that I want to be married to anyone else! But I think when a man is married he gives up certain part of freedom and independence.* [...] *Darling, I do want to be married to you, I love you, I wish of you, I am used to you* ».

2 L'absence d'enfant est également une thématique très forte dans le cinéma hitchcockien. Elle participe pleinement l'idée que le mariage en tant que cadre est un échec. En plus d'être un échec à l'épanouissement de l'amour et de la confiance, il est un échec à l'épanouissement de la parentalité. Presque tous les couples de la filmographie n'ont pas d'enfants. Le peu qui en ont ne sont pas montrés comme des parents heureux. L'enfant de *The Manxman* n'est pas désiré, sa paternité est cachée, il est enlevé à un père pour être mis dans les bras d'un autre père ; les enfants de *The Man Who Knew Too Much* sont enlevés ; l'enfant à venir de *Rich and Strange* est déjà le sujet de disputes (montrées sur le mode humoristique) ; l'enfant de *Topaz* est presque étrangère à son père, etc.

Paradine Case, et potentiellement *Suspicion*[1]. De tels événements sont avant tout liés au « poids du narratif sur le représentatif »[2], parce que la raison narrative l'emporte : les tentatives de meurtre constituent le nœud central de l'action et le fondement de l'intrigue. Sans de tels crimes, pas d'intrigue, pas de récit, pas de suspense et pas de film. Mais au-delà d'une nécessité structurelle évidente, la récurrence du crime domestique n'est pas anodine et concerne directement la problématique qui nous occupe. Il ne faut certainement pas y lire le constat que la suppression du conjoint serait une nécessité et le mariage la cause d'une telle dégradation des sentiments. Mais une lecture plus modérée peut y voir un argument de plus corroborant l'idée d'une représentation dystopique du mariage, cadre inefficace au maintien du sentiment amoureux. Si la haine n'est pas prépondérante, le désintérêt éprouvé par le personnage meurtrier se lie à un intérêt pratique, parfois pécuniaire mais toujours égoïste. C'est pour hériter de sa femme que Tony Wendice (*Dial M for Murder*) tente de la faire assassiner puis de l'inculper du meurtre de Charles Swan ; c'est pour se débarrasser d'une femme dont il ne veut plus qu'Elster crée la machination et tue son épouse (*Vertigo*) ; c'est pour vivre avec son amant que Mrs Paradine empoisonne son mari (*The Paradine Case*) ; c'est pour se protéger qu'Otto Keller (*I Confess*) n'hésite pas à tirer sur sa femme lorsqu'elle avoue publiquement que c'est lui l'assassin de Villette. Ces exemples sont pertinents car ils montrent les liens étroits entre le mariage et le meurtre, entre l'amour et la haine, tant il est connu que « le lien entre le meurtre et le mariage est l'un des grands sujets d'Hitchcock »[3]. Au cœur de cette criminalité domestique se trouve la mise en pratique extrême de la corruption de l'amour par le mariage, qui peut devenir un véritable carcan, au lieu d'un simple cadre.

Le mariage n'apparaît donc plus dans sa positivité superficielle. Au contraire, comme le montre William Rothman, il faut attester une indépendance systématique de l'institution maritale et du sentiment amoureux car « les films d'Hitchcock déclarent systématiquement

---

1 Nous employons l'adverbe « potentiellement » car la tentative de meurtre est imaginée par Lina. Mais, connaissant les aléas de la production de la fin du film, il semble légitime d'affirmer que l'idée de meurtre n'est pas tout à fait absente, notamment par le retournement de situation final peu vraisemblable.

2 SIPIÈRE, Dominique, *Le mariage dans les films d'Alfred Hitchcock* : *reflets, discours et symboles, op.cit*. L'auteur utilise cette expression à propos du mariage, mais elle paraît pertinente pour l'ensemble de son oeuvre.

3 ROTHMAN, William, *The Murderous Gaze, op.cit.*, p. 53 : « *The connexion between murder and marriage is one of Hitchcock's great subject* ».

que, dans leurs mondes, la société n'a pas le droit de juger l'union des véritables amants et que l'institution du mariage n'a pas l'autorité de légitimer l'amour »[1]. C'est également le propos de Stanley Cavell qui consacre ses recherches à la question de ce qui légitime, ou plus précisément de ce qui sanctifie le mariage. Précédant William Rothman, le philosophe affirme que dans les comédies de remariage, ce n'est ni l'Église ni la société qui possèdent ce pouvoir :

> La question qui domine les comédies du remariage est précisément la question de ce qui constitue une union, de ce qui, avec deux, ne fait qu'un, de ce qui dans le mariage lie et, pourrait-on dire, sanctifie. Quand le mariage constitue-t-il un état honorable ? En soulevant cette question, ces films impliquent non seulement que l'Église a perdu son ancien pouvoir d'authentification, mais que dans son ensemble la société ne peut pas se le voir conférer[2].

Il en va de même dans le cinéma hitchcockien : ni l'Église, ni la loi, ni la société ne peuvent apporter cette légitimation de l'union, qui doit trouver son fondement ailleurs. L'exemple de *The Manxman* est tout à fait éloquent à cet égard : lors du mariage malheureux de Kate et Pete, le père de la jeune femme prononce un discours sur la sacralité d'une telle union. Selon lui, « le mariage est une chose sacrée, toutes sortent de punitions attendent ceux qui y portent atteinte »[3]. Le propos est renforcé par le geste du personnage qui tape la Bible de son poing. Deux réactions sont suscitées à ce moment : la première est le sentiment d'une ironie tragique qui frappe les personnages puisque le spectateur sait que ce mariage est déjà bafoué. Ensuite vient le moment de la réaction collective : les invités sont affalés sur la table, profondément ennuyés ; c'est à ce moment que le jeune marié fait rire l'audience en disant tout fort que « ce n'est pas un enterrement mais un mariage ! »[4]. De fait, comme le montre Laurent Van Eynde, « le plan sur l'ennui des convives durant ce discours, puis le rire de Pete qui éclate et anime en écho celui de Kate et de toute la tablée, finissent de ridiculiser cette prétention à la maîtrise et à l'autorité »[5]. L'ironie de la narration (Kate et Philip ont un air atterré) s'ajoute ici à l'irrévérence à l'égard de la sacralité du mariage, dont il faut remarquer la

---

1 *Ibid.,* p. 358 : « *Hitchcock's films consistently declare that, in their worlds, society has no right to judge the union of true lovers and that the institution of marriage has no authority to legitimize love* ».

2 CAVELL, Stanley, *À la recherche du bonheur, op.cit.*, p. 55.

3 *The Manxman* [00:37:04] : « *Marriage be a mighty reverent thing. All manners of punishment come to them that's false to its sacred vows* ».

4 [00:38:18] : « *Hoy, Cesar – this is not a funeral- it's a wedding* ».

5 VAN EYNDE, Laurent, *Vertige de l'image, op.cit.,* p. 38.

précocité dans l'œuvre d'Hitchcock. L'Église ne peut donc qu'échouer à authentifier le mariage et la société ne peut rien contre les amours qui n'entrent pas dans son cadre. Cette position a le mérite de souligner que le cinéma hitchcockien possède une attitude originale à l'égard du mariage, parvenant au sein du système conventionnel à apporter un regard nuancé, voire méfiant à cet égard.

Il semble ainsi possible de voir dans la diégèse une séparation de la sphère légale, familiale et sentimentale. Si le mariage est le résultat de la volonté de deux être raisonnables, il ne suffit pas à l'établissement d'un bonheur recherché, loin de là. Cette ambivalence incite même Robin Wood à affirmer en 1989 que la position hitchcockienne « envers le mariage est (étant donné la très haute valeur accordée à cette institution à travers l'idéologie patriarcale en général et la *Motion Picture Code* en particulier), remarquablement sombre et sceptique »[1]. Si la position paraît radicale, certains éléments œuvrent en faveur d'une interprétation si ce n'est sceptique, du moins réservée face à cette institution. Comme le montrera l'ambiguïté des *happy endings* et le cheminement des couples de certains films de remariage, l'amour est le résultat d'un itinéraire initiatique qui nécessite la reconnaissance des difficultés inhérentes et l'acceptation des différences. Par conséquent, si le mariage ne signifie pas la négation de l'amour véritable, il ne le certifie aucunement. Pour être légitime, l'amour devra trouver un fondement ailleurs. En conséquence, l'analyse du mariage comme institution dominant les relations amoureuses montre toute son inadéquation avec l'idéal généralement véhiculé. Hitchcock se plie aux institutions mais les tord, montrant ainsi que le mariage est une forme possible de l'amour mais que la vraie vie est ailleurs. La représentation qu'il en propose se révèle sophistiquée et méfiante, montrant sans cesse les risques encourus pour les amoureux. Le mariage s'inscrit dans une critique plus vaste de l'autorité, les institutions ne parvenant pas à accomplir leur rôle ; au contraire, elles renforcent l'effet pervers des forces antagonistes envers les personnages, et viennent augmenter les obstacles déjà présents.

1 WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited, op.cit.,* p. 246 : « *The attitude to marriage is remarkably (given the very high value placed on that institution in particular) bleak and skeptical* ». L'idée de scepticisme n'est pas utilisée ici dans le sens d'une suspension de jugement, d'une incertitude ou de la recherche d'un examen critique constant, mais dans le sens d'incrédulité, c'est-à-dire d'un manque de confiance ou d'une défiance à l'égard d'une idée, ici le mariage.

* * *

Dans les propos qui ont été amenés concernant certains aspects de la diégèse hitchcockienne, la principale caractéristique est cet état de fragilité inhérente qui se transforme parfois en franche hostilité, et le hasard en ironie tragique. Mais si certaines forces qui régissent l'univers sont montrées comme trans-humaines, les institutions ne sont finalement que le résultat de ceux qui la composent. Il faudrait donc attester une conjoncture entre des facteurs humains et des facteurs externes. Par exemple, si la justice et la police sont aveugles, c'est parce que les policiers et les juges n'ont pas cette capacité de voir au-delà des apparences trompeuses. Si autant de personnages sont mis injustement en prison, c'est parce qu'ils ont l'air de criminels. Mais le cinéma hitchcockien montre tout de même une responsabilité de l'institution à travers ses représentants et s'évertue à établir une différence entre la structure et les hommes qui s'en détachent. C'est la raison pour laquelle il existe une distinction nette entre les policiers asservis à l'institution, aussi aveugles et sourds que déshumanisés et les policiers intègres de *I Confess*, de *Dial M for Murder* ou *Frenzy*, prêts à reconnaître leurs erreurs et à voir enfin la vérité. Quant au mariage, il ne parvient pas à faire durer le sentiment d'amour, à assurer la confiance dans le couple, à permettre la parentalité ou à légitimer une union. Alors, lorsque Laurent Van Eynde affirme à propos de *Strangers on a Train* qu'« au-delà du cercle étroit de la famille Morton [Leo G. Carroll, Ruth Roman, Patricia Hitchcock], c'est toute la sphère de l'autorité que Hitchcock se plaît à railler »[1] cette raillerie peut sans aucun doute concerner l'ensemble du corpus, particulièrement unifié dans cette critique. Mais alors, si la nature ou l'institution ne parvient pas à sauver cet équilibre si fragile, qu'en est-il des hommes et des femmes qui peuplent ce monde ? La description de la nature humaine parvient-elle à compenser cette défaillance intrinsèque ? En somme, les personnages sont-ils à même d'éclaircir ce tableau relativement sombre ? Pour répondre à ces questions, il faut envisager la manière dont ils sont représentés, en établissant en premier lieu le portrait des personnages qui entourent les protagonistes, principalement la foule et les méchants. Pour justifier ce choix analytique, procédons tout d'abord à une typologie des personnages.

1 VAN EYNDE, Laurent, *Vertige de l'image, op.cit.*, p. 91. *Ibid*., p. 90 : « Le sénateur nous est montré comme un être autoritaire jusqu'à l'absurde, bien sûr dépourvu de tout sens de l'humour. [...] La lâcheté du sénateur brouille l'image de l'autorité ».

II. Une étude critique de la nature humaine

Le début de ce travail a permis de décrire de nombreuses situations mettant en scène des personnages qualifiés de « héros » face à des forces hostiles constamment en jeu. Il faut spécifier et réduire le champ sémantique de ce terme qui s'emploie traditionnellement pour qualifier les personnages principaux de films ou de romans possédant des attributs particuliers : « Un héros est un personnage remarquable par son courage, qui affronte de grands dangers ou de grandes tâches, et porte à un degré éminent les qualités humaines »[1]. Même si « le caractère du héros change avec les cultures et les époques »[2], une détermination moralement positive est souvent attribuée à ce type de personnage. Ainsi, même une définition plus large qui l'envisage simplement comme le « personnage principal d'un roman, d'une pièce de théâtre s'il est doué de grandes qualités et sympathiques »[3] elle implique l'idée que « le lecteur, le spectateur souhaitent son bien, l'admirent ou s'identifient à lui »[4]. En général, le héros est axiologiquement orienté. Or, comme le montre la description des héros hitchcockiens, cette définition est problématique puisque si le spectateur souhaite son bien et s'identifie parfois à lui, ce n'est pas de prime abord pour ses qualités remarquables[5]. Pour le moment, il convient donc d'utiliser ce terme en le rapprochant de « protagoniste » qui, par son étymologie grecque *protagonistès*, signifie « celui qui a le rôle principal dans une pièce de théâtre »[6]. Cette distinction permet de mettre en valeur le statut du personnage principal par rapport aux personnages secondaires.

Tentons maintenant d'en établir une typologie succincte mais judicieuse. Pour ce faire, il est possible d'étudier la place et l'importance du nom des acteurs au générique qui étaient à

---

1 SOURIAU, Anne, « Héros », SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique, op.cit.,* p. 827.

2 ROY, A., *Dictionnaire du film,* Outremont, Éditions Logiques, 1999, p. 164-165.

3 SOURIAU, Anne, « Héros », *ibid.*, p. 827.

4 *Idem.*

5 Voir *infra., deuxième partie,* III : « Une représentation peu héroïque des protagonistes ».

6 BAUMGARTNER, Emmanuel, MÉNARD, Philippe, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française,* Paris, Libraire Générale Française, 1996, p. 643.

l'époque classés selon leur importance au box-office. La place et la typographie du nom sont donc un indice sur le statut de l'acteur et sur le rôle du personnage. Ainsi, les noms de James Stewart dans *Vertigo*, de Cary Grant dans *North by Northwest* ou de Robert Donat dans *The 39 Steps* sont placés en premier, indiquant un primat de la figure du personnage masculin dans le film. Dans *Rear Window*, le nom de James Stewart est détaché du reste, seul à l'écran. La police utilisée est plus grande que pour le réalisateur, ce qui montre tout le poids de l'acteur, aussi bien comme personnage principal que comme garant de la réussite du film. Mais cette indication n'est pas suffisante car de nombreux génériques montrent le nom du personnage féminin ou du méchant avec la même typographie que celle du protagoniste, alors que leur rôle n'a pas la même importance. Dans *The 39 Steps*, le personnage joué par Madeleine Carroll, bien qu'inscrit dans le même photogramme que celui de Robert Donat et de la même taille, n'a pas la même profondeur que son homologue masculin. À l'inverse, certains acteurs n'ont pas le privilège d'une inscription au générique de même ampleur que leur partenaire, ce qui ne signifie pas que leur rôle est proportionnellement moindre. Reprenons l'exemple de *Rear Window :* le nom de Grace Kelly se situe après celui de James Stewart et d'Alfred Hitchcock, au sein du même photogramme que Wendell Corey (Thomas Doyle) et Thelma Ritter (Stella). Pourtant, son personnage est bien plus important que celui de l'infirmière et surtout du policier. En réalité, ce placement est dû en partie au statut de Grace Kelly à l'époque du tournage : jeune actrice révélée par *Dial M for Murder,* elle n'a pas encore le poids de ses partenaires masculins. De même dans *The Birds*, si le nom de Tippi Hedren est inscrit avec la mention spéciale « *And introducing Tippi Hedren* », il n'apparaît qu'après celui de Rod Taylor (Mitch Brenner), Jessica Tandy (Lydia Brenner) et Suzanne Pleschette (Annie Hayworth). Parce qu'elle est encore inconnue en tant qu'actrice, elle ne bénéficie pas de la même inscription du générique alors que son rôle est avec celui de Mitch Brenner le plus important[1].

C'est donc plutôt à l'intérieur de la diégèse qu'une typologie peut être érigée. Peuvent ainsi être appelés protagonistes les personnages qui sont au centre de l'action. Le cinéma

1 Le générique de *Psycho* est également problématique. Janet Leigh était la « star » du film, la comédienne la plus connue. Pourtant au générique, son nom n'apparaît qu'en dernier, après Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam et John McIntire. Pourtant, bien qu'elle soit tuée à la moitié du film, elle reste le personnage principal de toute la première partie, avec lequel le spectateur est le plus amené à sympathiser.

hitchcockien place généralement au cœur de son récit un personnage central, souvent seul, plus ou moins entouré d'autres personnages aux fonctions différentes. Par exemple, la véritable protagoniste de *Rebecca* est la seconde Mrs de Winter car elle est au centre de l'intrigue et de la mise en scène, l'expérience du spectateur se confondant souvent avec la sienne. Le personnage incarné par Laurence Olivier, pourtant plus célèbre que Joan Fontaine en 1940, est un donc plutôt un partenaire[1]. Il arrive parfois que les protagonistes soient de au nombre de deux, comme le couple Ingrid Bergman / Cary Grant dans *Notorious* ou le couple James Stewart / Doris Day dans *The Man Who Knew too Much* (1956). Dans *Under Capricorn,* les trois personnages forment un triangle où chacun possède une importance égale. Il arrive également que le personnage principal soit un groupe, comme le montre l'exemple de *Lifeboat.* Enfin, le protagoniste d'un film peut être le méchant : *Shadow of a Doubt* et *Psycho* en sont les meilleurs exemples. Mais il est important de noter que leur présence est à chaque fois compensée par l'existence d'un protagoniste bon, comme Charlie (*Shadow of a Doubt*) et le couple Sam Loomis / Lila Crane (John Gavin / Vera Miles, *Psycho*)[2]. C'est la raison pour laquelle le personnage le spectateur est le plus attaché est le personnage positif[3].

Les protagonistes sont entourés de personnages dont l'importance n'est pas négligeable. Hitchcock est célèbre pour avoir créé tout un réseau de personnages secondaires hautement caractérisés. Ils sont parfois presque aussi importants et font intégralement partie du paysage diégétique. Ce type de personnage fait partie de la classe des opposants, comme Vandamm (*North by Northwest*), Alex Sebastian (Claude Rains, *Notorious*), Bruno Anthony (*Strangers on a Train*) ou Sir Humphrey Pengallan (*Jamaica Inn*). Ils peuvent aussi être des partenaires très importants, comme Lisa Carol Freemont (Grace Kelly, *Rear Window*), Pam (*The 39 Steps*), Patricia « Pat » Martin (Priscilla Lane, *Saboteur*), Maxim de Winter (*Rebecca*) ou Eve Kendall (Eva Marie Saint, *North by Northwest*). S'ils ne sont pas les centres d'attention et devraient plutôt être considérés comme des partenaires dont le rôle est essentiel pour

1 Parmi les nombreux personnages au cœur de l'action et de la mise en scène, citons Jeff (*Rear Window*), Manny Balastrero (*The Wrong Man*), Margot (*Dial M for Murder*), Lina (*Suspicion*), Sir John (*Murder!*), Scottie (*Vertigo*), Alicia (*Notorious*), etc.

2 Ce classement ne peut prétendre à la scientificité, dans la mesure où les critères établis ne valent qu'en fonction de l'instance réceptrice de l'œuvre. Différents spectateurs pourront s'identifier à des personnages différents, en fonction de critères qui leurs sont propres et irréductibles.

3 Voir *infra.*, quatrième partie, III, 1 : « Le jugement moral du spectateur ».

l'évolution des protagonistes, ils sont souvent qualifiés eux aussi de héros car ils font partie du couple principal. La représentation de personnages moins caractérisés est capitale elle aussi. Par exemple, la foule joue un rôle prépondérant pour décrire le monde dans lequel évoluent les protagonistes : nous allons le développer.

Grâce à ces définitions préalables, il est désormais possible de distinguer quatre grandes catégories de personnages qui peuplent le monde hitchcockien : les héros, les adjuvants, les opposants (ou les méchants) et la foule[1]. Quelle importance cette étude peut-elle avoir sur le problème principal du pessimisme premier qui règne sur la diégèse ? Cette analyse doit permettre de montrer comment le cinéma hitchcockien met en place le réseau de personnages. À cela s'ajoute une fonction d'étude de la nature humaine qui met en lumière certains aspects participant au pessimisme initial. Ce tour d'horizon montre que l'œuvre met l'accent sur un personnage central, parfois deux, quelques fois plus, qui focalise le regard de la caméra et l'attention du spectateur, lequel se reconnaît en lui et lui témoigne de la sympathie. Ainsi, avant d'étudier le fonctionnement des personnages principaux, envisageons le fonctionnement des personnages environnants afin de mieux comprendre par qui ils sont entourés.

1 Les héros, les adjuvants et les opposants sont des catégories actancielles proposées, entre autres, par A.J. Greimas. Le héros ou sujet est aidé dans sa quête par l'adjuvant ; il est mis en difficulté par l'opposant. Voir GREIMAS, A.J., *Sémantique Structurale,* Paris, Larousse, 1966, p. 181. Voir également PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte* (1928), traduit du russe par DERRIDA, Marguerite, TODOROV, Tzvetan, KHAN, Claude, Paris, Le Seuil, 1970. L'auteur distingue, entre autres, la sphère d'action de « l'agresseur (ou du méchant) » (p. 96), la sphère d'action de « l'auxiliaire » (p. 96), la sphère d'action du « héros » (p. 97).

1. La représentation de la foule

Tout au long de sa carrière, Hitchcock a mis en scène la foule des grandes villes. L'importance de cette représentation se manifeste tant sur le plan narratif que philosophique, les deux tendances ne s'excluant pas l'une l'autre. Dans *The 39 Steps,* c'est parce que Hannay est poussé contre Annabella Smith (Lucie Manheim) lors du coup de feu dans un music-hall bondé que l'action peut démarrer. Dans *Sabotage*, la foule londonienne présente lors du *Lord Mayor's Show Day* (la fête du Maire de Londres) retarde la tâche du jeune Steve, créant ainsi le suspense à propos de l'explosion de la bombe. Dans *Torn Curtain,* Michael Armstrong profite d'une salle de spectacle pleine pour lancer une alerte au feu, créer un mouvement de foule et s'échapper avec Sarah Sherman. Dans *The Lodger,* c'est la foule qui lance la course ultime lorsqu'elle pourchasse le locataire.

Une fonction documentaire s'ajoute à cette fonction narrative, procurant au spectateur une image de ce qu'étaient les grandes villes à l'époque. Le plus grand nombre de films représentant une telle foule se situe durant la période anglaise, entre 1925 et 1939. Dans *Blackmail*, *The 39 Steps, Rich and Strange* et *Sabotage*, elle est un élément constitutif de la représentation de Londres au début du XX^{e} siècle. Au-delà de la dimension informative, certains moments opèrent une véritable critique sociale, plus particulièrement au début de *Rich and Strange*. Par l'humour, le film montre les conditions de vie des employés des grandes firmes à l'ère industrielle, où l'individualité de chacun est effacée au prix de l'effort collectif. La première séquence, montrant la fin d'une journée de travail, est véritablement éloquente à ce sujet et la réalisation fonctionne sur le principe d'une synchronisation des mouvements de tous les employés. La caméra les montre sortant dans la rue deux par deux et ouvrant leur parapluie au même moment, créant ainsi une chorégraphie explicite. Tous les employés finissent le travail en même temps, les hommes portent les mêmes chapeaux, les gens montent dans le même métro et s'entassent dans des rames bondées. La bousculade dans le wagon focalise l'attention du spectateur sur Fred Hill, le héros et seul personnage qui semble être gêné par cette condition. Tous les autres ont une expression détachée, sans doute propre à la retenue anglaise, mais qui n'est pas sans évoquer l'acceptation passive d'une condition que le protagoniste refuse. L*'incipit* de *North by Northwest* reprend certains éléments de *Rich and Strange* presque trente ans plus tard, montrant au spectateur que les

choses n'ont pas changé, bien au contraire. La foule qui sort de l'immeuble new-yorkais est tout aussi indéterminée que celle de Londres plusieurs décennies auparavant. Le plan montrant la foule qui s'entasse dans le métro est similaire et procure avec légèreté l'idée d'une dissolution de l'individualité dans les foules des grandes villes. C'est pourquoi le protagoniste émerge de cette multitude comme une figure particulièrement identifiable et singulière.

La représentation d'une foule déshumanisée invite à interpréter ses relations avec les protagonistes : elles sont d'ordre conflictuel et hostile. Outre sa fonction narrative et documentaire, cette peinture possède également un rôle dans l'étude de la nature humaine. Le cinéma hitchcockien permet une interprétation accusatrice de la grégarisation des comportements, et ce dès *The Lodger, Easy Virtue, Murder!* et jusque dans *I Confess*. Dans tous ces films, la représentation de la population participe à une certaine forme de condamnation plus ou moins amusante mais très souvent critique. Dès *The Lodger,* la foule est représentée dans ses comportements les plus grossiers, qui vont être développés tout au long de la carrière du cinéaste : « Les londoniens sont montrés comme étant indirectement complices des meurtres sexuels. Ils apparaissent comme des témoins avides quand une autre victime a été faite par l'*Avenger*, comme des consommateurs avides de nouvelles à travers la radio, la presse et les commérages, et comme des meurtriers potentiels quand ils chassent le locataire et semblent prêts à le lyncher »[1]. Ce film précoce met ainsi en place un certain nombre d'éléments représentatifs de la foule hitchcockienne : l'avidité, le lynchage et surtout la curiosité morbide.

Cette manifestation est un élément récurrent du corpus : le latin « *morbus* » signifie « malade ». Est donc morbide une curiosité dont l'objet est malsain ou déviant ; une curiosité malsaine est répréhensible parce que son objet est lié au malheur d'autrui. Cet intérêt est presque toujours montré d'une façon négative, associant curiosité et inaction : dans *The Lodger*, la caméra s'approche d'un groupe qui regarde fixement un cadavre, les gens sont penchés sur la scène de crime et la curiosité transperce leur regard, mais ils restent

1 ROSENBLADT, Bettina, « Doubles and Doubts in Hitchcock », ALLEN, Richard, ISHII-GONZALES, Sam (ed.), *Hitchcock: Past and Future, op.cit*., p. 50 : « *Everyday Londoners are shown as indirectly complicit in the sexual murders. They appear as avid witnesses when another victim has been felled by the Avenger, as eager consumers of news about murder via radio, paper, and gossip, and as potential murderers themselves when they hunt down the lodger and seem prepared to lynch him* ».

complètement immobiles. Le vendeur de journaux semble même heureux que le meurtrier commette ses méfaits durant ses jours de travail[1]. Les médias, qui relayent l'information très rapidement, sont suivis par tous. Dans *Sabotage,* lorsque Mrs Verloc s'évanouit dans la rue après avoir appris la mort de son petit frère, un groupe d'enfants vient s'amasser autour d'elle. Quand elle reprend conscience, un plan subjectif montre tous les regards fixés sur elle, mais personne ne fait le moindre geste pour la secourir. Dans *Murder!*, cette curiosité est montrée à travers plusieurs groupes de personnages : l'un est dans la rue et regarde par la fenêtre, un autre est dans l'entrée de la maison, un autre sur le pas de la porte, puis un dernier devant le corps sans vie d'Edna Bruce. L'immobilité de ce plan est frappante : en effet, même le policier est statique, l'effroi lisible dans son regard. Il est curieux de le voir choqué par une scène de crime ; cela souligne l'horreur de la scène, mais aucun des badauds présents dans la pièce ne bouge. L'immobilité générale contraste avec l'effondrement de Gordon Bruce (Miles Mander), le mari de la défunte. La curiosité morbide va donc de pair avec une indifférence profonde au sort tragique de la jeune femme, comme le laisse penser la préparation du thé par la logeuse (Marie Wright) et les comérages de Doucie Markham[2]. Dans *I Confess*, la foule est également avide de morbidité : lors de la mort de Villette, un attroupement a lieu autour de sa maison ; après l'acquittement de Logan, la foule se regroupe autour et le fixe tout en se moquant de lui[3]. Comme le remarque François Truffaut, il est même possible de remarquer la présence à droite du cadre derrière Logan, d'une femme croquant dans une pomme, comme si elle assistait à un simple spectacle et « dont le regard exprime une curiosité malveillante »[4]. *Frenzy,* avant-dernier film du cinéaste, est la quintessence de la curiosité morbide traitée avec humour au sein d'un film particulièrement sombre. Elle est donc l'occasion de moments amusants, tous liés aux dires des londoniens. Lors de la première scène quand le corps d'une femme est découvert dans la Tamise, certains s'adonnent à des commentaires : l'un porte sur la différence entre le *Neck Tie Murderer* et *Jack the Ripper* qui, selon un passant, avait envoyé « le rein d'une nana à Scotland Yard, emballé dans du papier […] ou alors c'était un

1 *The Lodger* [00:04:55] : « *Always happens on Tuesday, that's my lucky day!* ».

2 Elle prépare un thé pour les policiers tandis que Doucie, une voisine et collègue de la jeune femme assassinée entreprend des commérages sur la victime et la suspecte. S'agit-il du signe d'une indifférence ou plutôt d'un rituel anglais : faire du thé pour vaincre la mort ? (Merci à Murray Pomerance pour cette suggestion).

3 *I Confess* [1:21:45] : « *Preach us a sermon, Logan!* ».

4 TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit.,* p. 172.

morceau de son foie »[1]. Un peu plus tard, deux hommes discutent des conséquences bénéfiques des crimes sur le tourisme. La serveuse du bar les entend et s'approche en leur demandant d'un regard avide s'il viole ses victimes avant de les tuer[2]. Un client rétorque une phrase dont l'humour noir est à l'image du film : « tout malheur a ses bons côtés »[3].

À la curiosité morbide, il faut ajouter une caractéristique propre à la foule hitchcockienne évoquée précédemment : il s'agit de la condamnation morale qui aboutit parfois à une forme de lynchage. Dans *The Lodger,* elle se donne le droit de faire sa propre justice en punissant physiquement le héros et en le frappant jusqu'à une mort certaine si la police n'était pas intervenue *in extremis*. Dans *I Confess,* Logan est condamné moralement par les habitants de Québec alors que la justice institutionnelle a malgré elle avéré son innocence. Le lynchage se fait d'abord par le regard silencieux lorsque le prêtre sort du tribunal : la caméra alterne les plans généraux d'une foule très dense avec ceux du protagoniste isolé dans le cadre, le regard balayant le hors-champ pour rendre compte de cette étendue. Le regard de Logan s'oppose à ce regard pluriel, déshumanisé et désincarné. Puis vient le mouvement de foule, les injures verbales et enfin les attaques physiques. Le héros est sauvé par l'aveu public d'Alma qui accuse son mari d'être le meurtrier. La maltraitance qu'il subit est le résultat d'une croyance commune en sa culpabilité car bien qu'il ait été innocenté, le mal produit par la suspicion est irréversible : en l'absence d'un autre coupable, il sera toujours le meurtrier. La critique est possible parce que le spectateur sait que Logan est innocent. Dans *Easy Virtue*, la condamnation populaire se voit non à travers une représentation visuelle de la foule mais par la fuite de Larita dans le sud de la France après son procès. Elle doit se cacher, c'est la raison pour laquelle elle change de pays. Mais lorsqu'elle rencontre sa nouvelle belle-famille, la mère et les sœurs de son mari découvrent la vérité et la chassent, considérant que sa réputation ne lui permet pas de rester parmi eux. La foule n'est également pas représentée dans *Murder!* mais les comportements grégaires sont mis en valeur dans la scène de la délibération du jury, qui a été évoquée plus haut[4].

---

1 *Frenzy* [00:04:00] : « *Sent a bird's kidney to Scotland Yard one. Wrapped in writing paper*. […] *Or was it a bit of a liver* ».

2 [00:11:53] « *He rapes them first doesn't he?* »

3 [00:12:03] : « *Every cloud has a silver lining* ».

4 Voir *supra.,* deuxième partie, I, 4 : « L'inefficacité du pouvoir judiciaire ».

Les scènes de lynchage populaire permettent de mettre en avant la bêtise et l'absence d'individualité des hommes quand ils appartiennent à un groupe. Cette représentation permet aussi une critique de l'indifférence du monde initiée par la mort d'Edna Bruce dans *Murder!*. Dans *I Confess,* un gag récurrent est constitué par la chute du vélo du père Benoît (Gilles Pelletier) qui l'emmène toujours dans le presbytère, au grand dam du père supérieur (Charles André). Mais la dernière occurrence a lieu lors de l'arrestation de Logan et l'éloigne du comique initial de la situation. En effet, « détachés de l'histoire du père Logan, les déboires du curé cycliste relèveraient du comique, ou du moins de l'absurde »[1]. Et si la gravité du contexte met en exergue leur fonction comique évidente, « cette drôlerie creuse véritablement l'écart avec la situation de Logan, marquant sa solitude et faisant ressortir, par contraste, la souffrance du protagoniste »[2]. En effet, « la chute du vélo est un fait concret et fortuit ; les choses suivent simplement leurs cours comme si de rien n'était »[3]. L'indifférence générale est représentée d'une façon encore plus forte dans *Blackmail*, lorsqu'Alice sort de chez le peintre après l'avoir tué. Elle erre au milieu de la foule dans les rues de Londres durant toute la nuit, personne ne prête attention à elle. Un plan la montre seule, les yeux dans le vide, marchant très lentement au milieu de l'affluence animée et mouvante de la ville ; il renforce le sentiment de solitude lié à l'indifférence générale du monde qui continue de tourner, malgré l'horreur des événements récents. Dans un film comme *Waltzes from Vienna,* la scène après le concert de Johann Strauss Junior (Esmond Knight) montre encore une fois la foule en contradiction avec les événements que vit le protagoniste. Elle le félicite pour la création du *Beau Danube bleu,* l'entoure de ferveur et de joie, le poussant dans les escaliers pour aller célébrer ce moment chez lui. Pourtant, le protagoniste est en complète contradiction avec cette gaieté, car Rasi sa fiancée (Jessie Matthews) l'a quitté et son père (Edmund Gwenn) l'a désavoué. Le montage crée un effet comique en juxtaposant la remarque d'un admirateur (« Strauss doit être un homme heureux ce soir »)[4] au plan suivant par une coupe franche : il est en train de se battre avec le comte Van Stahl (Frank Vosper). La discordance entre la foule et le destin des

1 SIZARET, Fabienne, *La question de l'humour au cinéma : L'Exemple d'Alfred Hitchcock,* Thèse de doctorat en études cinématographiques, Université Paris I, 2004, p. 186-187.

2 *Ibid.*, p. 187.

3 *Ibid*., p. 190. Cet épisode est analysé en parallèle des considérations des prêtres sur l'odeur de la peinture avec laquelle ils repeignent le presbytère. Comme le montre Fabienne Sizaret, « ces détails anempathiques, [...] procèdent donc bien d'un principe d'écriture accusant la futilité du quotidien » (*Ibid.*, p. 186).

4 *Waltzes from Vienna* [1:14:11] : « *I bet Strauss is a happy man tonight* ».

protagonistes permet donc de mettre en avant une indifférence du monde, sur un mode comique dans ce film. Ainsi, comme le remarque Fabienne Sizaret, « la superficialité (greffée d'indifférence) est […] une des cibles récurrentes du cinéaste lorsqu'il s'agit de peindre ses compatriotes »[1]. L'auteur prend l'exemple de *The Lady Vanishes* en montrant que les deux amis supporteurs de criquet (Basil Radford, Naunton Wayne) « se soucient peu qu'une passagère du train se soit volatilisée »[2]. D'ailleurs, ils participent même au mensonge généralisé puisqu'au lieu de dire la vérité (ils ont vu Miss Froy), ils préfèrent mentir afin de ne pas retarder le train : en effet, ils risqueraient de manquer les résultats d'un match de criquet, leur sport favori.

Au-delà d'une critique de l'indifférence, cette discordance permet également de faire émerger visuellement et symboliquement[3] les protagonistes de la foule. L'anonymat de la multitude est une façon pertinente de susciter l'édification individuelle des héros qui s'en distinguent visuellement. Dans de nombreux films peignant la foule urbaine, il existe une scène dans laquelle le protagoniste évolue au milieu d'elle. Par exemple dans *North by Northwest*, la mise en scène permet de situer Thornhill professionnellement et socialement : il émerge de la foule dans laquelle il est parfaitement intégré, avançant au même rythme que ses contemporains, en phase avec la frénésie ambiante. Cette introduction permet également d'anticiper la solitude qui sera bientôt la sienne et d'en amplifier par avance l'effet. Dans des films comme *Blackmail* ou *Rich and Strange*, les protagonistes sont plutôt en décalage avec la foule environnante. Fred Hill ne parvient pas à ouvrir son parapluie et Alice avance très lentement au milieu alors que l'atmosphère générale est très animée. En opposition avec la marche générale des Londoniens, elle diffère par sa lenteur et sa direction. À deux reprises la caméra de Jack Cox la montre allant dans le sens inverse des passants : au cours d'un travelling latéral, la caméra suit la jeune femme allant à contre-courant et mêle subtilement l'image réelle des passants avec des surimpressions d'autres passants, anticipant ainsi ses futures hallucinations. Que la représentation soit légère ou plus grave, comique ou sérieuse, la

1 SIZARET, Fabienne, *La Question de l'humour au cinéma*, *op.cit*., p. 121.

2 *Idem.*

3 Nous entendons le terme « symbole » dans son acception générale, c'est-à-dire « ce qui peut être considéré comme le signe figuratif d'une chose qui ne tombe pas sous le sens », *Grand Larousse encyclopédique,* vol. 10, *op.cit.*, p. 102.

foule est toujours montrée dans son anonymat, devenant une figure déshumanisée. Qu'il s'agisse d'une foule réglée au rythme standardisé du travail, lancée dans un processus d'accusation ou indifférente au devenir d'un protagoniste, la tendance générale du cinéma hitchcockien est de montrer la solitude du protagoniste au milieu de cette multitude. Ainsi, cette représentation est un élément supplémentaire dans l'interprétation du monde environnant les héros en termes d'hostilité.

Si la foule et les personnages représentatifs du peuple se déterminent par la curiosité morbide, la capacité au lynchage et à l'indifférence, leur présence permet toujours de mettre en valeur l'émergence des protagonistes. Afin de se rapprocher de cette figure, il faut désormais envisager les personnages antagonistes, c'est-à-dire les méchants, qui ont une influence directe sur les héros. Quel rôle jouent-ils dans l'hostilité générale du monde à l'encontre des protagonistes ? Pour répondre à cette question et envisager pleinement l'importance de tels personnages, il faut les étudier sous trois angles : tout d'abord, en considérant leur manière de se positionner par rapport au crime qui est le corollaire de cette catégorie actancielle. Ensuite, il faut considérer les justifications qui en résultent pour affiner la compréhension et en découvrir les subtilités ainsi que les conséquences morales qui en découlent. Enfin, en étudiant leurs véritables motivations et les raisons qui les poussent à agir, pour analyser la manière dont ils sont mis en scène et montrer à quel point leur représentation suscite une ambiguïté dans la réception que peut en avoir spectateur. Cette étude doit alors permettre de mettre en valeur la position des protagonistes au sein de ce système de personnages.

2. La justification du crime

Si les crimes ne sont pas propres au cinéma hitchcockien, ils sont suffisamment nombreux pour qu'une étude leur soit consacrée ; la période muette mise à part, ils sont présents dans la majorité des films. Il faut donc envisager la question de leur justification, afin d'identifier les types de comportement par rapport à l'acte immoral et de comprendre le fonctionnement de cette catégorie de personnages. En général, tous les crimes sont justifiés, c'est-à-dire qu'ils sont rationalisés dans une tentative d'explication des causes, dans le but de se dédouaner. En effet, « l'acte de justifier ou de se justifier, c'est-à-dire primitivement de rendre ou de se rendre juste puis, par affaiblissement du sens primitif, se dit de tout acte par lequel on réfute une imputation ou même par lequel on la devance en montrant qu'on est dans son droit (moral ou logique), qu'on avait raison de dire ce qu'on a dit, ou de faire ce qu'on a fait »[1]. La justification existe donc dans un contexte d'accusation ; c'est pourquoi elle est au centre des procès qui sont le lieu par excellence de l'explication des causes et des motifs d'un crime. Par exemple dans *The Paradine Case,* Anna Paradine explique qu'elle voulait vivre au grand jour son amour avec André Latour, impliquant alors la mort de son mari. Dans *Rope,* Brandon prend Rupert Cadell à partie lorsqu'il découvre le cadavre de David Kentley en lui remémorant ses propres théories et en expliquant qu'il n'a fait que les appliquer : « Vous rappelez-vous notre discussion avec M. Kentley ? "La vie des êtres inférieurs est sans intérêt" disions-nous. Vous et moi, nous prétendions que les concepts du Bien et du Mal n'existent pas pour une élite ! Vous vous en souvenez Rupert ? […] C'est tout ce que nous avons fait ! C'est tout ce que Philip et moi avons fait : nous avons vécu ce dont nous parlions, vous et moi ! »[2].

Le processus de justification implique donc l'idée d'une intentionnalité de l'action nécessaire pour expliquer les motivations et les buts recherchés par son accomplissement. Si la justification vise à légitimer, il faut se demander si le crime peut être justifié pour lui-même. Certaines mettent l'accent sur le crime comme dérapage non intentionnel. Le

1 LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie, op.cit.,* p. 552.

2 *Rope* [1:11:54] : « *Remember the discussion we had earlier with Mr Kentley? Remember we said "the lives of inferior beings are unimportant"? Remember we said, we've always said you and I, that moral concepts of good and evil, right and wrong don't hold for the intellectually superior. Remember Rupert?* […] *That's all we've done ! That's all Philip and I have done, he and I have lived what you and I had talked about* ».

dédouanement se fait alors par la mise en valeur du caractère accidentel du crime : l'intention de l'auteur était ailleurs. Handel Fane (*Murder!*) désire cacher le secret de son métissage à une époque où cette situation n'est pas tolérable. Il est métis, ce qui l'empêche de prétendre à aimer Diana Baring[1]. Otto Keller (*I Confess*) explique au père Logan qu'il veut simplement voler de l'argent à Villette, afin d'offrir une vie meilleure à sa femme car en tant qu'immigré allemand au sortir de la guerre, il est très difficile de s'intégrer socialement : « Je ne voulais pas le tuer. Je ne suis pas un meurtrier, c'était un accident. C'était pour l'argent. Comment pouvais-je te regarder travailler si dur... »[2]. Le meurtre était donc un accident. Mr Verloc (*Sabotage*) est dans le déni complet quant à sa responsabilité dans la mort de Steve, le petit frère de sa femme. Comme le montre William Drummin, son absence sur le lieu de l'accident lui permet de justifier cette mort comme s'il s'agissait d'un inconnu, car « s'il n'est pas physiquement connecté au lieu de la destruction, l'issue lui apparaîtra comme une abstraction sans danger, il s'en détachera et imaginera qu'il est libre de toute responsabilité morale »[3]. Il envisage cette mort de façon abstraite : Steve est un nom de plus à la liste des disparus et sa mort ne le touche pas personnellement, puisqu'il n'était pas là. C'est pour cela qu'il parvient à imputer la faute aux autres, notamment au policier qui le surveillait, car c'est à cause de lui qu'il a dû faire porter la bombe par Steve. C'est aussi pour cela qu'il va jusqu'à attribuer à cette disparition une moindre importance que s'il en avait été la victime et ose dire à sa femme :

---

1 Il est intéressant de noter que le film tend à mettre en avant une ambiguïté d'ordre sexuel plus que d'ordre ethnique, ce que de nombreux commentateurs ont remarqué. Voir ALLEN, Richard, « Sir John and the Half-Caste: Identity and Representation in Hitchcock's *Murder!* » (2004-2005), in. ALLEN, Richard, GOTTLIEB, Sidney (ed.), *The Hitchcock Annual Anthology, op.cit.*, p. 187-188 : « *Hitchcock and Alma at once distance themselves from the racial ideology of the novel (even as though they do not wholly overcome it) and display its concealed subtext. For what we see in the film is that Fane is defined not by his racial half-caste status but by his ambiguous masculine-feminine identity, that is, the queerness that is embodied in his performances of identity. For Hitchcock, though not for Sir John and Baring, this "queerness" is what Handel Fane's half-casteness seems to refer to* ».

2 *I Confess* [00:06:28] : « *I didn't mean to kill him. I'm not a murderer. It was an accident. It was the money. How could I watch you work so hard?* ».

3 DRUMMIN, William, « *Sabotage*: Chaos and the impossibility of utopia », *op.cit.*, p. 7-8 : « *For if Verloc can get someone else delivers the bomb, he can and will rationalize that the moral responsibility for the resulting loss of life attaches entirely to that other person. If he is not physically connected to the site of the destruction, the outcome will appear to him as a basically harmless abstraction* […] *and he will disconnect from it and imagine that he is free from moral responsibility* ».

« Tu imagines, si tu m'avais perdu, moi ? »[1]. Lorsqu'il affirme ne pas vouloir faire de mal au garçon[2], il agit selon la stratégie de justification qui met l'intention dans un acte répréhensible mais sans commune mesure avec l'horreur de sa mort. La justification de Verloc est particulière parce qu'elle montre une mauvaise foi inégalée dans la filmographie.

L'autre modalité de justification concerne un plus grand nombre de films. Elle est idéologique et concerne principalement les défenseurs du Nazisme des films de la Seconde Guerre mondiale, les défenseurs du Communisme dans les films de la Guerre froide et les cas particuliers comme Brandon (*Rope*) et Uncle Charlie (*Shadow of a Doubt*). Dans cette stratégie, la justification devient une évaluation qui renvoie à « des fins ou des valeurs méritant sacrifice et réclamées pour la justification d'actes »[3]. Si Hitchcock dit d'Uncle Charlie qu'il est un « assassin idéaliste »[4], c'est parce qu'il émet une théorie tout à fait glaçante mais cohérente sur les riches veuves américaines. Le personnage n'évoque pas directement ses meurtres mais, à l'occasion d'une réunion familiale, n'hésite pas à affirmer son mépris pour ces femmes. Ce discours devient rapidement une justification implicite pour le spectateur qui, à l'instar de l'héroïne, sait qu'il est l'assassin recherché dans tout le pays :

> Les grandes villes sont remplies de veuves d'âge mûr. Leurs maris ont travaillé toute leur vie comme des forcenés pour faire fortune, et à leur mort ils ont laissé tout leur argent à leurs épouses stupides. Et qu'en font-elles, ces femmes inutiles ? On les voit par milliers dans les meilleurs hôtels, à boire leur argent, à manger leur argent, à jouer leur argent nuit et jour, empestant leur richesse. Elles sont uniquement fières de leurs bijoux, rien d'autre. Elles sont fanées, grasses, avides. […] Sont-elles des êtres humains ou des animaux engraissés ? Et qu'arrive-t-il à un animal quand il devient trop vieux et trop gras ?[5]

---

1 *Sabotage* [00:56:58] : « *What would it have been, if you had lost me ?* ».

2 [00:56:37] : « *I didn't mean any harm to come to the boy* ».

3 NAGEL, Thomas, *Mortal Questions* (1979), cité dans CANTO-SPERBER, Monique, *Dictionnaire d'éthique et de morale*, *op.cit*., p. 1015.

4 TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit.*, p. 126.

5 *Shadow of a Doubt* [1:04:53] : « *Cities are full of women, middle-age widows, husbands dead, husbands who've spent their lives making fortunes, working and working, and they leave their money to their wives, their silly wives. And what do the wives do, theses useless women? You see them in the best hotels everyday by the thousands, drinking the money, eating the money, losing the money at bridge, playing the money day and night, smelling of money. Proud of that jewelery but of nothing else. Horrible, faded, fat, greedy women.* […] *Are they women or are they fat wheezing animals? And what happen to animals when they get to fat and*

Cette déclaration est fortement explicite pour un discours dont personne n'est censé comprendre les véritables implications. Le regard-caméra d'Uncle Charlie lorsqu'il demande à sa nièce / au spectateur si ces femmes sont vraiment des êtres humains est très clair. Ce moment est la confirmation d'une accumulation de doutes chez l'héroïne. Le spectateur comprend donc la signification du monologue, véritable déclaration d'intention de celui qui considère que « le monde est une porcherie »[1].

À l'instar d'Uncle Charlie, le personnage de *Rope* utilise une idéologie pour donner une légitimation à son crime et montrer qu'il est dans son bon droit. Le film se déroule à New York en 1948 dans la bourgeoisie intellectuelle et universitaire de l'époque. Brandon, défenseur de la théorie nietzschéenne que lui a enseignée son professeur de philosophie, s'en sert pour tuer l'un de ses camarades. La justification de son acte prend différentes formes : il affirme que « le meurtre aussi est un art »[2] et pense appartenir à une catégorie supérieure d'hommes. En effet, l'une de ses revendications[3] est la critique des concepts traditionnels de la morale, qu'il juge utiles pour ce qu'il nomme « l'homme inférieur ». Pour lui, les hommes supérieurs « sont d'une telle supériorité intellectuelle et culturelle qu'ils sont au-dessus des concepts moraux traditionnels. Le Bien et le Mal, le Vrai et le Faux ont été inventés pour l'homme ordinaire, l'homme inférieur, parce qu'il en a besoin ! »[4]. Lorsqu'il expose son point de vue, il admet être d'accord avec la théorie nietzschéenne du surhomme. Mr Kentley (Cedric Hardwicke) lui rétorque qu'Hitler l'était aussi, ce à quoi il répond : « Hitler était un sauvage paranoïaque. Tous ses surhommes fascistes n'étaient que des meurtriers sans cervelle. Si je pouvais, je pendrais tous ceux qui restent... à cause de leur stupidité. De toute façon je

---

too old? »

1 [1:12:58] : « *Do you know the world is a fool sty?* ».

2 *Rope* [00:07:15] : « *Murder can be an art too* ». Pour un approfondissement du plaisir esthétique lié à la mort, voir les propos de Thomas de Quincey dans *infra.,* quatrième partie, III, 1 : « Le jugement moral du spectateur ».

3 Nous excluons sciemment Philip car il ne prend jamais part à l'explication des théories et parce qu'il montre rapidement un fort sentiment de culpabilité.

4 *Rope* [00:36:26] : « *The few are those men of such intellectual and cultural superiority that they're above the traditional moral concepts. Good and Evil, Right and Wrong were invented for the ordinary average man, the inferior man, because he needs them!* »

pendrais tous les incompétents et les idiots, ils sont trop nombreux »[1]. L'élément le plus remarquable est l'assimilation entre Nietzsche et Hitler, qui résulte d'une erreur d'interprétation qui domina longtemps la réception de son œuvre. Nous sommes en 1948, juste après la Seconde Guerre mondiale et la découverte des horreurs du nazisme. À l'époque, Nietzsche est considéré comme un fasciste à cause d'une mauvaise interprétation de sa théorie du surhomme, lequel est assimilé à une classe dominante qui exprime son pouvoir sur les dominés. Sa propre sœur, Elisabeth Föster-Nietzsche était une fasciste convaincue mariée à un antisémite. À l'aide du philosophe nazi Alfred Baümler, elle participa activement à la falsification des œuvres de son frère, et fit de lui le père des théories nationalistes du Nazisme[2]. Or, Nietzsche était très critique à l'égard de ces concitoyens et de toute forme de nationalisme : « il existe réellement des gens qui croient avoir fait honneur à une chose en l'appelant *allemande.* C'est le comble de la crétinisation et de l'insolence nationaliste »[3]. Mr Kentley, Brandon, Rupert et par extension Hitchcock sont ainsi victimes de la compréhension falsifiée qui fait loi à leur époque. Comme le plus grand nombre, ils assimilent la philosophie de Nietzsche au Fascisme. La critique que Brandon adresse aux Nazis, il pourrait se l'appliquer à lui-même : non seulement il ne comprend pas les théories dont il se prétend l'héritier, mais ce ne sont que des excuses à son meurtre barbare. Malgré son haut niveau d'éducation et son statut social, il est finalement aussi sauvage, idiot et incompétent que ceux qu'il dénonce. Il reprend à son compte la critique des valeurs morales en montrant que le bien et le mal, le vrai et le faux ont été créés pour l'homme ordinaire. Nietzsche parle du « dernier homme » tandis que Brandon évoque « l'homme inférieur », par opposition à « l'homme supérieur », catégorie à laquelle il pense appartenir. Selon lui, les catégories morales précédemment évoquées ne sont pas pertinentes, il se situe au-dessus d'elles, par-delà le bien et le mal. Mais sa conception du renversement des valeurs et du surhomme va dans le sens contraire de celle de Nietzsche. Sa théorie sur le Bien et le Mal n'est qu'une version erronée du

---

1 [00:36:42] : « *Hitler was a paranoid savage. All his fascist supermen were brainless murderers. I'd hang any who left... for being stupid. I'd hang all incompetents and fools anyway, they're far too many in the world* ».

2 Pour cela, elle procéda de deux façons. Tout d'abord, elle édita ses œuvres posthumes en falsifiant les éditions et en censurant tous les éléments qui pouvaient démentir l'appartenance à l'idéologie fasciste. Ensuite, elle en donna une interprétation personnelle des œuvres déjà publiées, qu'elle imposa comme étant celle de la sœur même du philosophe. Voir BLONDEL, Éric, *Nietzsche, le « cinquième évangile »?,* Paris, Les Bergers et les Images, 1980, p. 50.

3 NIETZSCHE, Friedrich, *Aurore* (1881), cité dans BLONDEL, Éric, *ibid.*, p. 56.

renversement des valeurs. Nietzsche préconise une transvaluation plutôt qu'un simple renversement, afin d'apporter des nuances et des degrés d'évaluation morale au monde. D'ailleurs, une traduction plus perspicace de l'allemand *Übermensch* serait plutôt « surhumain » que « surhomme », parce qu'elle permettrait de mettre en avant l'idée de dépassement de soi dont est capable l'homme, et non pas la notion d'un certain type d'homme supérieur génétiquement ou intellectuellement. Le préfixe *über* désigne également l'idée d'élévation de degré et de valeur. Le but est finalement d'envisager la réalité dans sa totalité, en acceptant le négatif et en lui reconnaissant un rôle positif : « Ce que veut Zarathoustra : cette espèce d'hommes qu'il conçoit, conçoit la réalité telle qu'elle est : elle est assez forte pour cela – la réalité ne lui apparaît pas étrangère et éloignée, elle est elle-même, elle renferme en elle-même tout ce que cette espèce a de terrible et de problématique car c'est par là seulement que l'homme peut avoir de la grandeur »[1]. Brandon ne semble pas concevoir la réalité telle qu'elle est. Au contraire, il désire la modifier à son propre avantage car pour lui, les valeurs n'ont pas lieu d'être. Il procède ainsi à un renversement simpliste et très réducteur, en décidant qu'un mal aussi universel que le meurtre est un bien pour lui. Par conséquent, il fait exactement le contraire de ce que le surhomme ferait : l'homme de la volonté de puissance forte crée de nouvelles valeurs, tandis que l'homme de la volonté faible s'appuie sur des valeurs déjà existantes, sur des critères de distinction traditionnels entre les hommes pour assouvir sa soif de domination. En effet, Brandon interprète et agit en fonction d'une conception de la volonté de puissance comme un droit de supériorité sur quelqu'un d'autre. Il entend ainsi l'idée de puissance dans son sens banal, comme force, pouvoir ; or pour le surhomme, la volonté de puissance n'est pas un désir de domination. Comme le dit Éric Blondel, « il y a un contresens sur la volonté de puissance lorsqu'on cherche à la réduire au désir de dominer, de s'imposer par la force physique, matérielle, économique, politique, sociale, morale : car ce désir de domination n'est pas créateur, n'innove pas »[2]. La volonté de puissance du surhomme est un désir de dépassement de soi créateur et non pas destructeur. Car le surhomme de détruit pas, il crée ses propres valeurs pour affronter la difficulté de la vie. Or Brandon détruit la difficulté et les obstacles de la vie en détruisant celle d'autrui : il croit ainsi montrer sa supériorité, mais c'est en fait son infériorité qu'il montre à travers ce

1 NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce Homo,* « Pourquoi je suis une fatalité » §5 (1888), traduit de l'allemand par ALBERT, Henri, *Œuvres,* vol 2, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 1195.

2 BLONDEL, Éric, *Nietzsche, le « cinquième Évangile » ?*, *op.cit.*, p. 71.

meurtre. Pour lui, la faiblesse est le seul véritable crime que lui et Philip pourraient commettre en laissant une erreur dévoiler leur culpabilité. Par conséquent, il est dans le contresens de la théorie nietzschéenne, car il s'agit d'un désir de pouvoir et de domination qui, nous le verrons, possède des origines prosaïques. De fait, l'homme de la volonté de puissance forte, le surhomme accomplit finalement les mêmes actions que l'homme du peuple, le faible, mais pour des motifs différents et bien supérieurs :

> [Une telle morale] met au premier plan le sentiment de la plénitude, d'une force qui veut déborder, la joie d'une tension haute, la conscience d'une richesse qui aimerait se donner et prodiguer : l'homme noble, lui aussi, vient en aide aux malheureux, non pas par pitié, le plus souvent, mais poussé par la surabondance de force qu'il sent en lui. L'homme noble […] honore en lui celui qui est maître de soi, qui sait parler et se taire, qui pratique avec joie la sévérité et la dureté envers soi[1].

La philosophie nietzschéenne du surhomme n'est donc pas un appel à l'immoralisme, bien au contraire : « Je ne nie pas, ainsi qu'il va de soi – en admettant que je ne sois pas insensé – qu'il faille éviter et combattre beaucoup des actions que l'on dit immorales, de même qu'il faut exécuter et encourager beaucoup de celles que l'on dit morales ; mais je crois qu'il faut faire l'une et l'autre pour d'autres raisons que l'on a fait jusqu'à présent »[2]. De fait la justification idéologique de Brandon est doublement inopérante : elle résulte d'une mauvaise interprétation de la philosophie nietzschéenne et se révèle en partie une excuse pour justifier des acteurs dont les véritables motivations sont ailleurs ; car si Brandon et Philip étaient de véritables surhommes, ils reconnaîtraient « la présence du chaos dans le monde et dans la vie », ils n'y participeraient pas[3].

Que faut-il dire de la justification idéologique des films d'espionnage ? La longévité de la carrière d'Hitchcock l'a mené à réaliser des films durant deux périodes d'affrontement

---

1 NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà le bien et le mal* §259 (1886), traduit de l'allemand par ALBERT, Henri, *Œuvres*, vol. 2, *op.cit.*, p. 710.

2 NIETZSCHE, Friedrich, *Aurore*, §103 (1881), traduit de l'allemand par ALBERT, Henri, *Œuvres*, vol. 1, *op.cit*., p. 1027. Les italiques du texte original ne sont pas reproduits ici.

3 BIDERMAN, Shai, JACOBOWITZ, Eliana, « *Rope*: Nietzsche and the Art of Murder », BAGGETT, David, DRUMMIN, William (ed.), *Hitchcock and Philosophy, op.cit.*, p. 41 : « *The superman is the one who recognizes the chaos of life, not the one who adds it* ».

majeurs dans l'histoire mondiale : la Seconde Guerre mondiale et la Guerre froide. Il serait donc aisé de penser que ces criminels agissent selon des idéaux bien déterminés, et apporteraient une justification à la mesure de leurs croyances. Or, la justification idéologique de ce genre de films est plutôt rare. Dans les films de la Guerre froide comme *Topaz* ou *Torn Curtain*, la doctrine ennemie n'est pas exposée. Même les films réalisés durant ou peu après la Seconde Guerre mondiale se gardent généralement de donner des explications fondamentales, le seul personnage à le faire d'une façon aussi claire et univoque étant Willie (*Lifeboat*). Après avoir poussé Gus hors du bateau, l'entraînant dans une noyade immédiate à cause de son amputation, il explique ses raisons aux autres rescapés : selon lui, donc selon l'idéologie nazie, la vie d'un homme estropié ne vaut pas la peine d'être vécue. Voici ses propos : « La meilleure façon de l'aider était de le laisser aller. Je n'avais pas le droit de l'arrêter, même si je le voulais. Un pauvre estropié mourant de faim et de soif. Qu'est-ce que la vie pouvait lui offrir ? »[1] Cette réplique montre que les indigents, les hommes qui ne sont pas en pleine possession de leurs facultés n'ont pas le droit à la vie. À cause de son prosélytisme, ses actes vont plus loin que ses paroles, ce qui démontre une volonté de participer à la purification des indigents. Mais, à l'inverse des autres personnages qui se justifient, il ne montre aucune autre motivation, aucune raison sous-jacente. Il est le porteur le plus représentatif de l'idéologie nazie et semble être un dangereux précurseur de la revendication de Brandon, qu'il précède de quelques années. Quant aux autres ennemis politiques, l'absence d'explication à leur comportement ne fait que renforcer leur inhumanité : qu'il s'agisse d'Eric Mathis (Ivan Triesault, *Notorious*), du professeur Jordan (*The 39 Steps*) ou de Heinrich Gerhard (Hansjörg Felmy, *Torn Curtain*), ce sont des personnages bien déterminés à défendre leur pays, mais ils ne sont jamais montrés en train d'expliquer les raisons de leur engagement.

Ainsi, il est possible de remarquer que l'évocation des différentes justifications à l'acte criminel recouvre deux types d'attitude. La première consiste à justifier *a posteriori* un meurtre en évoquant l'accident, le dérapage non intentionnel. La seconde consiste à recourir à une idéologie ou à une théorie, c'est-à-dire à une justification intellectuelle. Or, comme cette analyse l'a montré, elles sont largement insuffisantes pour répondre de tels actes. Certains personnages comme Otto Keller ou Mr Verloc cherchent une raison après coup, Brandon

1 *Lifeboat* [1:17:35] : « *The best way to help him was to let him go. I had no right to stop him even if I wanted to. A poor cripple dying of hunger and thirst, what good could life be to him?* »

utilise un prétexte philosophique et Uncle Charlie accompagne son idéal d'une pathologie[1]. L'assassin le plus idéaliste n'est peut-être pas tant lui que Willie, seul personnage de la filmographie à ne montrer aucune autre raison que l'idéologie défendue. Au contraire, la majeure partie des assassins agissent selon des motivations bien différentes que celles montrées au grand jour. Dès lors, quelles sont les véritables raisons qui poussent les personnages à des actes criminels ?

1 Voir *infra.,* deuxième partie, II, 3 : « Les véritables motivations ».

3. Les véritables motivations

Au-delà d'une justification d'ordre intellectuel, idéologique ou théorique, l'étude du crime a montré que les raisons avouées pouvaient être complétées par d'autres motivations. En effet, si Willie semble être animé uniquement par ses croyances, les autres méchants de la diégèse révèlent des raisons sous-jacentes à leurs actes. Sans grande surprise, les crimes sont pour la plupart motivés par l'argent et le pouvoir : l'expression qui traverse *Vertigo*, « *power and freedom* » peut être envisagée pour décrire bon nombre d'attitudes criminelles. L'argent est au cœur de nombreux crimes domestiques, comme le montrent les exemples de *Dial M for Murder*, *The Paradine Case* ou *Vertigo.* La criminalité au sein du foyer, qui sera l'objet d'un développement ultérieur[1], est un élément déterminant dans la caractérisation du cinéma hitchcockien. Par exemple, de nombreux meurtriers veulent hériter d'une fortune tout en retrouvant une liberté annihilée par le mariage. Cette prédominance n'est pas propre à Hitchcock, mais la récurrence de tels motifs invite le spectateur à y déceler un argument en faveur d'une représentation particulière de la nature humaine, dominée par la satisfaction des intérêts personnels. Le spectateur n'est donc pas surpris de voir combien l'argent prend une place fondamentale dans les rapports humains. *Downhill*, le film le plus éloquent à cet égard, fait de l'argent le principe même des relations entre le protagoniste et les personnages secondaires qui n'agissent que pour profiter de sa fortune[2]. Bien sûr, ce rapport à l'argent concerne toutes les couches de la société : qu'il s'agisse de la classe moyenne ou de la classe aisée, les personnages agissent de la même manière. De fait, s'il est possible de comprendre l'acte désespéré d'Otto Keller, il est beaucoup plus difficile de justifier celui de Tony Wendice ou d'Anna Paradine, qui sont déjà riches au moment du meurtre. En fait, même si le cinéma hitchcockien n'a pas pour vocation une critique sociale, il est possible de mettre en avant l'avidité des personnages riches qui ne peuvent se satisfaire de leur richesse et veulent en profiter seuls. Ainsi, l'argent est accompagné chez certains par la soif de pouvoir et de liberté qu'ils ne veulent partager. L'autre n'est plus considéré que dans sa dimension pratique : s'il

1 Voir *infra.,* deuxième partie, III, 4 : « L'inquiétude hitchcockienne ».

2 Dans *Downhill*, le rapport à l'argent est omniprésent et constitue la cause de toutes les relations que Berwick entretient avec les femmes du film : Mabel (Annette Benson) invente un méfait pour que son père lui donne de l'argent, Julia Fotheringale (Isabel Jeans) se marie avec lui dès qu'il reçoit son héritage et le dilapide en peu de temps et les femmes du dancing club le payent cinquante francs pour une danse avec lui.

n'est plus utile, il faut s'en débarrasser. Le crime est donc particulièrement présent dans la classe bourgeoise, « la plupart des meurtriers sont des bourgeois attitrés et, s'ils ne le sont pas, leurs complices le sont »[1]. Remarquons une différence notoire entre les crimes effectués dans la classe bourgeoise et ceux commis dans la classe populaire : la préméditation. En effet, les personnages préméditant leurs crimes appartiennent à la classe la plus favorisée, comme le montrent les exemples de Sir Humphrey Pengallan (*Jamaica Inn*), Uncle Charlie (*Shadow of a Doubt*), Alex Sebastian (Claude Rains) et sa mère (Leopoldine Konstantin, *Notorious*), Brandon et Philip (*Rope*), Mrs Paradine (*The Paradine Case*), Bruno Anthony (*Strangers on a Train*), Tony Wendice (*Dial M for Murder*), Elster (*Vertigo*) et Vandamm (*North by Northwest*). Tous ces personnages tuent de façon préméditée, soit pour profiter seuls d'une fortune déjà existence, soit pour se débarrasser d'un autre gênant, comme un père ou une femme, par exemple. Indirectement, il est possible d'établir une critique plus ou moins cachée du désir d'argent des personnages déjà fortunés qui, plus que les autres, considèrent autrui dans une dimension pratique et utilitaire qui serait choquante si elle ne s'insérait dans le contexte du cinéma criminel tel que l'offre Hitchcock. Malgré ses limites, une telle étude peut inciter le spectateur à prendre la mesure de la tendance humaine à l'avidité, à la soif de pouvoir et de richesses, une soif qui ne s'apaise pas avec leur possession. Par conséquent, cette enquête montre bien que le regard moraliste de l'œuvre hitchcockienne amplifie l'interprétation bilieuse de la diégèse. Au-delà de l'immoralité de l'acte criminel, l'étude de la nature humaine montre des personnages animés par des motivations bien peu reluisantes.

Même dans les films plus politiquement engagés, Hitchcock et son équipe montrent l'importance de ce désir constant de satisfaire l'intérêt. Dans *Saboteur*, l'antagoniste principal s'adonne à un discours qui vient rompre l'élan démocratique de Kane. Mais ce cynisme n'est que le prétexte pour exposer les véritables raisons qui poussent le citoyen américain à choisir le camp nazi. S'il choisit ce parti, c'est parce qu'il représente une grande chance de victoire, par conséquent une possibilité d'accéder au pouvoir :

1 ORR, John, *Hitchcock and Twentieth-Century Cinema, op.cit.*, p. 160 : « *Most of his murderers have impeccable bourgeois credentials, and if they do not, their confederates do* ».

> Vous êtes un des fervents adeptes – un bon Américain. Oh, il y en a des millions comme vous, des gens qui coopèrent sans se poser de questions. Je déteste utiliser le mot « stupide », mais il semble être le seul adéquat ici. Les grandes masses, les millions de crétins. Et bien, nous sommes quelques-uns à vouloir sortir du rang, à ê assez intelligents pour voir qu'il y a beaucoup plus à faire que de vivre des petites vies suffisantes, quelques-uns qui désirent un gouvernement plus profitable pour l'Amérique. Quand on y pense M. Kane, les compétences des gouvernements totalitaires sont beaucoup plus grandes que les nôtres. Ils font ce qu'il faut [...]. Peut-être obtiendrais-je ce que je veux : le pouvoir[1].

Un mot suffit donc pour orienter toute la lecture de ce discours qui, derrière la croyance en une idéologie, révèle une volonté de profiter de la situation la plus favorable. D'une certaine manière, il est possible de se demander s'il n'est pas pire que le traître politique ait choisi le camp ennemi à des fins pratiques et personnelles qu'à des fins idéologiques. Le film ne donne pas de réponse mais permet de poser la question de l'intérêt personnel dans les situations de guerre, qui nécessiteraient pourtant leur abandon au profit de l'intérêt collectif.

Même dans un film comme *Rope,* les revendications idéologiques cachent une motivation d'un autre ordre. Comme l'a remarqué précocement Robin Wood, l'homosexualité latente du film invite le spectateur à lire un sens caché dans la description du meurtre par Brandon : « Je ne me rappelle pas avoir éprouvé grand-chose... jusqu'à ce que [le corps de David] devienne flasque, et j'ai su que c'était fini. Ensuite une joie énorme m'a submergé »[2]. Le jeu tremblant et le bégaiement de John Dall montrent un fort degré d'excitation à la remémoration de l'événement. Ainsi, le sous-texte sexuel devient évident : « En 1948, nous ne pouvions pas voir Brandon et Philip s'embrasser, ni même avoir connaissance de ce baiser, mais nous pouvions les voir partager l'expérience intime d'avoir étranglé ensemble un jeune homme. Si la nature du meurtre comme acte sexuel n'est pas claire au départ, elle le devient à

---

1 *Saboteur* [1:18:06] : « *You're one of the ardent believers - a good American. Oh, there are millions like you. People who play along, without asking questions. I hate to use the word stupid, but it seems to be the only one that applies. The great masses, the moron millions. Well, there are a few of us unwilling to troop along... a few of us who are clever enough to see that there's much more to be done than just live small complacent lives, a few of us in America who desire a more profitable type of government. When you think about it, Mr Kane, the competence of totalitarian nations is much higher than ours. They get things done.* […] *Perhaps I get what I want: power* ».

2 *Rope* [00:08:37] : « *I don't remember feeling very much of anything... until his body went limp, and I knew it was over. And then I felt tremendously exhilarated* ».

sa réminiscence quand Brandon essaye d'ouvrir la bouteille de champagne »[1]. Ainsi, si la référence à l'acte sexuel n'exclut pas les justifications idéologiques, elle les accompagne et les complète. Ajoutons également que la référence au meurtre comme acte artistique recouvre elle aussi l'idée d'une satisfaction et d'un désir de domination. Quand Brandon affirme que le meurtre est un art, il prolonge son propos en disant que « le pouvoir de tuer peut être aussi satisfaisant que le pouvoir de créer »[2]. Là encore il est question de pouvoir et de désir plutôt que l'intérêt purement formel de l'acte artistique. Comme Charles Tobin ou Gavin Elster, Brandon veut se mettre dans la peau d'un artiste lors du processus de création[3]. Il se considère comme un artiste de la mort qui détruit au lieu de créer : cette destruction lui procure un sentiment de puissance et le plaisir qui en découle.

Les personnages considérés comme pathologiquement déviants, tels Norman Bates (Anthony Perkins), Bob Rusk ou Uncle Charlie, sont des cas particuliers car ils agissent selon des pulsions ou à cause d'une défaillance de leurs facultés mentales. Reprenons l'analyse de *Shadow of a Doubt* : si le film donne une autre explication au comportement du meurtrier, c'est peut-être pour mettre à distance l'horreur en offrant au spectateur une raison externe qui ne relève pas de sa volonté, c'est-à-dire en évoquant un accident qui aurait changé son comportement. Cette scène n'est intelligible que pour les spectateurs connaissant déjà l'issue du film, car elle précède les découvertes de l'héroïne. Lorsqu'il était enfant, Charles avait été victime d'un accident de vélo : un tramway l'avait renversé. Cet épisode évoqué brièvement vient apporter une explication psychologique et traumatique, permettant de montrer

1 WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited, op.cit.*, p. 353 : « *In 1948 we could not Brandon and Philip kiss, or even be told that they ever did so, but we could watch them share the intimate experience of jointly strangling another young man. If the nature of the murder as sexual is not clear from the outset, it becomes so from their reminiscence of it as Brandon tries to open the champagne bottle later in the same take* […] *Brandon, his hands struggling with the cork in a manner that evokes at once strangulation, masturbation and impotence (Philip has eventually to open the bottle for him)*».

2 *Rope* [00:07:15] : « *The power to kill can be just as satisfying as the power to create* ». Même l'humour de Brandon, à l'instar de Bruno dans *Strangers on a Train*, peut être compris comme un désir d'asseoir son pouvoir sur les convives. Voir SIZARET, Fabienne, *La Question de l'humour au cinéma, op.cit.,* p. 322 : « Les plaisanteries des deux assassins [Brandon et Bruno] ne se veulent pas des outils de communication, mais de domination ».

3 Notons également que la référence à la vie artiste peut également faire penser à une référence à Nietzsche, référence encore une fois mal interprétée.

rétrospectivement que son attitude ne vient pas d'un constat rationnel sur le monde mais d'un traumatisme. Cette tentative de justification constitue une « modalité régulatoire »[1] de l'identification au méchant proposée par Francis Vanoye. En effet, le cinéma emploie la plupart du temps différentes stratégies afin de provoquer une « rédemption du Méchant »[2]. L'une d'entre elles consiste à « déresponsabiliser le méchant, [à] rapporter la méchanceté à un dérèglement psychologique, social ou familial »[3]. Le but est clair : il s'agit bien d'amoindrir l'horreur de tels comportements en apportant une explication qui situerait la cause en dehors de la volonté ou de la croyance du méchant. Le dérèglement psychologique apparaît alors comme une stratégie particulièrement efficace pour rendre les horreurs d'Uncle Charlie plus supportables, voire compréhensibles si ce n'est pour le déresponsabiliser[4]. Dans un film comme *Shadow of a Doubt,* qui joue de manière frontale la carte de la sympathie avec le meurtrier, cette stratégie semble nécessaire même s'il est possible d'en questionner l'effet, dans la mesure où cette évocation reste furtive. Le mobile apparaît donc comme un rempart contre l'horreur d'une inhumanité aussi déterminée. De fait, cette explication permet de comprendre l'effet produit par des personnages qui, nous l'avons vu plus haut, se passent de

---

1 VANOYE, Francis, « L'identification au Méchant », BORDAT, Francis, CHAUVIN, Serge (coord.), *Les Bons et les Méchants,* Actes du congrès de la SERCIA (2001), Université Paris Ouest Nanterre-La Défense, 2005, p. 236.

2 *Ibid.*, p. 237. Le terme « identification », pouvant inclure différentes significations, est défini par l'auteur comme « le plein contact avec la pure jouissance du Mauvais » lorsque l'identification est pleine et entière (*Ibid.*, p. 238). Il est donc possible de comprendre l'idée d'identification comme une participation intense à la fiction, de plaisir pris au spectacle de la méchanceté. Pour un approfondissement de la question, voir *infra.*, quatrième partie, I, 3 : « La question de l'identification » et quatrième partie, II, 1 : « La vicarialité de l'expérience spectatorielle ».

3 *Ibid.*, p. 237. Selon l'auteur, cette modalité régulatoire est caractéristique des récits modernes et post-modernes. Il est donc possible d'y voir le signe d'une modernité du film hitchcockien à l'égard de la représentation des méchants.

4 La stratégie est similaire dans *Psycho*. Norman Bates est un être déréglé, comme l'explique le psychiatre à la fin du film. *Psycho* [1:41:55] : « *Norman Bates no longer exists. He only half existed to begin with. And now... the other half has taken over.* […] *He was already dangerously disturbed, had been even since his father died.* […] *[His mother] met a man.* […] *He killed them both.* […] *He had to erase the crime, at least in his own mind. He stole her corpse.* […] *He began to think and speak for her, give her half his life, so to speak.* […] *He was never all Norman, but he was often only Mother. When he met your sister, he was touched by her.* […] *Mother killed the girl! After the murder Norman returned from a deep sleep, and like a dutiful son, covered up all traces of the crime he was convinced his mother had committed!* »

toute explication ou qui ne cachent rien derrière leur justification. Si des ennemis comme Willie, Eric Mathis ou les Communistes apparaissent encore plus inhumains, c'est précisément parce qu'ils ne cachent pas d'autre motivation, que leurs choix sont rationnels ou qu'ils ne proposent aucune justification pour tenter de comprendre leurs comportements. L'explication psychologique concernant Brandon, Norman Bates ou Uncle Charlie servirait donc à les humaniser dans la mesure du possible, c'est-à-dire à les rendre faillibles. Il est difficile de savoir si cette tentative fonctionne ; ce qui est sûr, c'est que de tels personnages sont encore plus épouvantables lorsqu'ils sont rationnellement déterminés, car pleinement responsables.

Ainsi au terme de cette analyse, il est possible de retenir les éléments suivants : tout d'abord, il faut constater une dualité des motivations, qui sont l'argent et le pouvoir. Dès lors qu'un acte tente d'être justifié, expliqué ou rationalisé, la mise en scène apporte un nouvel élément qui évite à l'univers hitchcockien de tomber dans une horreur métaphysique, laquelle deviendrait possible si des personnages comme Uncle Charlie, Brandon ou Charles Tobin n'étaient animés que par des idéologies odieuses. Quant aux personnages convaincus, ils sont montrés d'une façon univoque : ce sont des êtres fondamentalement mauvais, inhumains[1]. Les criminels hitchcockiens peuvent donc apporter des indices sur la représentation de la nature humaine à l'œuvre dans la filmographie. La peinture dystopique du monde proposée par cette diégèse est amplifiée par la représentation de ces personnages qui sont effroyables par leur sang-froid, par leur déviance, par leur assurance et par leur détermination. Ce monde environnant qui va à l'encontre des protagonistes semble perdu d'avance, participant ainsi à l'inquiétude générale de l'œuvre. La monstration des méchants participe pleinement à une représentation profondément sombre, presque défaitiste de la nature humaine.

1 Le cas de Willie est particulier dans la mesure où le personnage est montré pendant une grande partie du film de façon positive. En fait, cette ambiguïté sert principalement à mettre en avant sa monstruosité dès lors que sa véritable nature est révélée.

4. La détermination des méchants

Qu'il s'agisse des Nazis ou des Communistes, la mise en scène montre des hommes absolument convaincus, dont l'absence de motivation sous-jacente contribue fortement à leur ôter toute humanité, ce qui permettrait par contraste d'en attribuer aux autres antagonistes. C'est l'intention de William Rothman qui établit une distinction entre deux types de méchants : d'un côté, ceux qui « possèdent le sang-froid des manipulateurs, qui considèrent la vie et la mort simplement comme des questions d'ordre esthétique »[1] ou ceux qui n'expriment rien et d'un autre côté les « tourmentés »[2], ceux qui expriment des états d'âme. L'examen des justifications a permis d'établir une distinction entre ceux qui tentent de rationaliser leurs actes criminels et les autres, exemptés d'un tel effort. Ces personnages peuvent donc être considérés comme des monstres sans cœur et cruels qui ne montrent aucune émotion[3], tout simplement parce qu'ils en sont dépourvus. Eric Mathis, Willie ou le professeur Jordan ne montrent aucun signe de faiblesse et possèdent un sang-froid infaillible qui les prévient de toute humanisation[4].

Mais si les personnages les plus monstrueux sont les plus enclins à une cruauté sans vergogne, il faut remarquer que tous les méchants hitchcockiens montrent une grande détermination à accomplir leurs actes, détermination que les héros ne possèdent pas d'emblée. Les représentants des forces antagonistes possèdent une conviction parfois proportionnelle à l'infamie des causes défendues. Les forces politiques auxquelles ils appartiennent sont souvent indéterminées (dans *The Lady Vanishes*[5], *The 39 Steps, North by Northwest*). Il n'y a guère

---

1 *Ibid*., p. 254 : « *Most often, Hitchcock's villains possess the sang-froid of the gamesman, who treats matters of life and death as merely aesthetics matters* ».

2 ROTHMAN, William, « The Villain in Hitchcock: Does he Look Like a "Wrong One" to You? », *The I Of The Camera, op.cit.*, p. 255 : « *Tormented villains* ».

3 *Ibid.*, p. 255 : « *Despite his disciplined efforts to keep his feelings hidden, this villain is tormented by seething, violent emotions that he struggles to control and mask* ».

4 À propos du professeur Jordan dans *The 39 Steps*, voir *ibid.*, p. 256 : « *We never see the Professor's sang-froid decisively break down* ».

5 Le pays ennemi n'est pas mentionné, et la région que quittent les personnages s'appelle la Bandrika, lieu inventé.

que les films les plus politiques qui dénoncent ouvertement leurs ennemis : Nazis (*Saboteur, Lifeboat, Notorious*) et Communistes (*Topaz, Torn Curtain*). Mais qu'ils soient plus ou moins explicitement nommés, ils possèdent tous cette même confiance. Ainsi, lorsque Charles Tobin affirme qu'il est « prêt à utiliser la force nécessaire pour atteindre [ses] objectifs »[1], il pourrait parler au nom de tous les malfaiteurs. Un personnage comme Willie, s'il incarne à la perfection l'auto-complaisance et le sentiment de supériorité, possède une dimension diabolique qui réside dans son plan pour cacher ses véritables intentions. À première vue bon enfant, rond et serviable, il prétend n'être qu'un subalterne du U-Boat et ne pas parler anglais. La découverte progressive de ses mensonges est compensée par son utilité au sein de l'équipe en perdition : il sauve Gus en lui amputant la jambe et rame alors que tout le monde est épuisé. Tous ces services sont accomplis dans le but d'amadouer l'équipage, afin de les inciter à lui faire confiance pour diriger le canot. Le coup de grâce est la mise à mort de Gus qu'il revendique comme nécessaire. Un indice *a posteriori* de sa nature véritable est le fameux cadrage sur son visage, progressivement recouvert par l'ombre de la voile : ce plan pourrait symboliser tout ce que représente Willie, un homme trompeur, radicalement mauvais et prêt à tout pour aller au bout. Ce personnage est représentatif de la détermination à toute épreuve de certains méchants, à l'instar d'Eric Mathis qui n'hésite pas à sacrifier ses plus proches collaborateurs pour préserver le groupe. Le dernier plan de *Notorious* indique clairement qu'Alex Sebastian est sur le point de perdre la vie : malgré leur petitesse due à l'éloignement de la caméra, les silhouettes des hommes dans l'entrebâillement de la porte indiquent une menace réelle. L'arrêt de mort de Sebastian est signé, il sera puni d'avoir trahi ses collègues, payant ainsi son trop plein d'humanité, son tourment face à des êtres si déterminés, si impitoyables et presque mécaniques. Pris à leur propre piège, Sebastian et Emil Hupka (Eberhard Krumschmidt) sont ainsi punis d'être humains et faillibles. Citons également Gromek Hermann (Wolfgang Kieling), le garde du corps de Michael Armstrong (*Torn Curtain*) : malgré son apparente amabilité, il se montre méprisant et suffisant. Après avoir découvert que Michael est en réalité un agent des services secrets américains, il le suit dans une ferme qui sert de point de rencontre avec les autres membres du réseau espion (Mort Mills, Carolyn Conwell). Il le menace de le faire emprisonner et fait semblant de tirer sur la fermière pour mimer l'idée qu'elle sera exécutée pour sa trahison. Puis calmement, il prend une cigarette et essaye de l'allumer avec son briquet qui ne marche pas. Tout en composant le

1 *Saboteur* [1:19:22] : « *I am willing to back my tastes with the necessary force* ».

numéro de la police, il leur parle de tous les films de prison qu'il a vu, persuadé que rien ne peut lui arriver. Lors de la lutte, il continue à être condescendant alors même qu'il est à leur merci. Il provoque la fermière qui l'approche un couteau de cuisine à la main, en disant au héros : « Dites à la fille de lâcher ça, elle risque de vous couper les doigts »[1], une expression ironique et amusée dans sa voix. Puis il rit et s'adresse à eux comme à des enfants[2], alors qu'il est maintenu par le héros et que la fermière est sur le point de lui planter un couteau dans le torse.

Mais les monstres sans cœur décrits par Rothman ne sont pas les seuls à faire preuve d'une détermination sans faille. Même les méchants tourmentés tels Vandamm, Handel Fane, Alex Sebastian, Mr Verloc, Otto Keller ou Bruno Anthony font preuve d'une grande fermeté. Ils sont considérés comme tourmentés parce que leur infamie se manifeste parallèlement ou après la monstration d'émotions qui ont trait à l'amour et au désir (Rico Parra [John Vernon], Alex Sebastian, Vandamm), à la perte de contrôle (Handel Fane) ou au respect filial (Bruno Anthony). Quant à Mr Verloc, il incarne l'homme commun, enrôlé malgré lui dans une situation qui le dépasse. Pourtant, malgré leur capacité au sentiment, ils sombrent à un moment donné dans le vice : Alex empoisonne lentement Alicia une fois qu'il a découvert la vérité ; Bruno harcèle Guy et s'immisce dans son cercle familial afin de le pousser à commettre le second crime ; Otto Keller pousse Logan à être accusé du meurtre à sa place, Mr Verloc fait porter la bombe à son neveu, etc. Par conséquent, ces personnages sombrent progressivement ou soudainement dans l'horreur. Parfois, il suffit d'un plan unique pour indiquer visuellement ce basculement. Dans *Lifeboat*, c'est l'ombre de la voile couvrant le visage de Willie; dans *Rear Window*, c'est la lumière de la cigarette allumée dans l'ombre de l'appartement de Lars Thorwald (Raymond Burr) ; dans *Notorious*, c'est la manière dont Alex Sebastian regarde Alicia monter les marches après la fête ; dans *Psycho*, c'est le travelling avant de Norman sur le perron du motel au clair de lune. Sam Loomis vient au Bates Motel pour chercher Arbogast qui ne rentre pas. Le jeune homme crie son nom et cet appel résonne dans la nature. À ce moment, la caméra effectue un travelling avant, se rapproche de Norman qui regarde droit dans la caméra, c'est-à-dire dans les yeux du spectateur. Les jeux d'ombre et de lumière créent un fort contraste sur son visage : les côtés de son visage sont éclairés mais

1 *Torn Curtain* [00:47:12] : « *Tell the cookie to turn that down, she's gonna cut your fingers off!* ».

2 « *Ok you had your fun, no let's stop these games* ».

tout le milieu est tellement sombre que les détails ne peuvent être distingués. Son expression reste fermée et cette noirceur est amplifiée par le décor : un arbre mort est positionné juste derrière lui, conférant ainsi une atmosphère profondément mortifère à ce plan qui n'a d'égale que l'horreur de sa signification (voir illustration IX, B). Dans *I Confess,* c'est le plan montrant Otto Keller dans les bras de sa femme. Lorsqu'elle lui dit que Logan va probablement le dénoncer à la police, il se redresse et passe de la position d'infériorité (comme celle adoptée avec le prêtre dans la scène de l'église) à une position de supériorité physique. Il comprend que le secret de la confession peut le protéger de la police et il va s'en servir pour faire accuser le prêtre. Enfin dans *The 39 Steps,* c'est le gros plan sur le doigt manquant du professeur Jordan qui atteste sa véritable identité de chef du réseau espion.

Une telle détermination conduit certains d'entre eux au sacrifice pour accomplir leur but. Par exemple, Mrs Danvers (Judith Anderson, *Rebecca*) met le feu à Manderley parce qu'elle préfère périr à l'intérieur de l'incendie plutôt que d'assister au bonheur de Maxim de Winter (Laurence Olivier) et de sa femme (Joan Fontaine) ; Anna Paradine (*The Paradine Case*) avoue le meurtre de son mari après avoir appris que son amant s'est suicidé, préférant ainsi exposer son amour au grand jour et finir sa vie en prison plutôt que de vivre dehors sans lui ; Leonard (Martin Landau, *North by Northwest*) se fait tuer alors qu'il prend les microfilms de la main d'Eve, qui contiennent des secrets d'espions et que son patron, Vandamm, doit récupérer ; Gromek (*Torn Curtain*) se fait tuer par Michael Armstrong et la fermière, tout comme Willie (*Lifeboat*) qui n'hésite pas à provoquer les autres passagers du bateau en leur disant : « Vous devriez me remercier d'être prévoyant »[1]. Cette catégorie de personnages montrerait ainsi un comportement exemplaire s'il ne servait un but profondément repoussant, car la détermination jusqu'au sacrifice se fait sans le moindre indice d'hésitation ou de remords[2] alors même que l'infamie est attestée. De fait, il faut remarquer à quel point les méchants sont motivés par un but précis qui, malgré l'horreur, n'en est pas moins poursuivi avec ardeur. Leur détermination et leur confiance en soi sont un moteur qui, nous le verrons, les distingue des protagonistes. L'indépendance qui en découle creuse l'écart avec des héros qui entrent dans leur quête de façon contingente, sans assurance et sans repères. Ainsi, cette détermination et force de caractère ne sont pas représentées dans le but de les rendre

1 *Lifeboat* [1:18:51] : « *you should be grateful to me for having the foresight to think ahead* ».

2 Voir *infra.,* troisième partie, I, 2 : « La critique des risques inutiles ».

attrayants ou sympathiques, mais de mettre en valeur par contraste la position des protagonistes[1]. Mais cette image si négative des ennemis des héros n'est-elle pas en contradiction avec l'idée bien connue d'une ambiguïté de cette figure ? Comment la mise en scène montre-t-elle ces personnages ? Pour affiner notre propos, étudions avec précision les rouages de la mise en scène hitchcockienne à ce sujet.

1 Voir *infra.,* deuxième partie, III, 2 : « L'hésitation initiale des protagonistes ».

5. La mise en scène des méchants

Hitchcock est célèbre pour avoir montré des méchants profondément ambigus. Pour le cinéaste, le personnage antagoniste est l'une des clés de voûte dans la réussite d'un film : « Plus réussi est le méchant, plus réussi sera le film. C'est une règle cardinale »[1], dit-il à François Truffaut en 1966. Cette réussite vient de la similarité entre le monde réel et le monde fictionnel, dans la mesure où « tous les méchants ne sont pas noirs et tous les héros ne sont pas blancs. Il y a des gris partout »[2]. Pour que les récits soient menés à bien, ce type de personnage ne doit pas être visiblement monstrueux. Cette nécessité narrative est exprimée lors d'un entretien télévisé en 1973, au cours duquel il explique que « l'une des qualités essentielles dans la construction d'une histoire est de s'assurer que le méchant ne ressemble pas à un méchant. Dans la réalité, le méchant ne peut exercer sa méchanceté s'il porte une casquette avec le mot "M-A-L" inscrit dessus, pas plus qu'un espion ne peut porter une casquette avec le mot "E-S-P-I-O-N" dessus »[3]. La logique paraît évidente, mais si Hitchcock se distingue, c'est parce qu'il a systématisé ce parti pris et fait de cette figure une catégorie générique appelée le « méchant hitchcockien ». En effet, de nombreux méchants ne répondent pas aux critères consensuels et habituels de ce type de personnages[4]. Ils ne portent pas la méchanceté sur leur visage, ne font pas peur et semblent plutôt normaux. Ce sont donc des méchants non conventionnels[5], souvent attirants et charismatiques, parfois émouvants voire pathétiques, comme l'a montré la distinction entre les monstres sans cœurs et les tourmentés.

---

1 TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit.,* p. 153.

2 *Ibid.*, p. 126.

3 SCHIKEL, Richard, « Alfred Hitchcock », *The Men Who Made the Movies,* New York, Atheneum, 1975, p. 281 : « *One of the main essentials in constructing a story is to make sure that your bad man or your villain doesn't behave like or even look one.* […] *In reality he can't practice his evil wearing a cap with the word EVIL on it, anymore than a man can be a spy with S-P-Y on the front of his cap* ».

4 Même s'il faut accorder à Raymond Durgnat la présence d'autres méchants sympathiques ou pathétiques dans le champ cinématographique, l'originalité d'Hitchcock tient dans la systématisation et dans la sophistication de cette catégorie. Voir *supra.*, introduction générale.

5 FINLER, Joel, *Hitchcock in Hollywood,* New York, Continuum, 1992, p. 7 : « *Many of Hitchcock's best films are memorable for their unconventional villains* ».

Cette représentation particulière a été très tôt mise en œuvre. Bien qu'il s'agisse de la figure héroïque de *The Lodger,* le personnage incarné par Ivor Novello est présenté tout au long du film comme le potentiel tueur de femmes blondes. Hitchcock voulait laisser planer le doute sur sa culpabilité, à l'instar du roman ayant inspiré le film[1]. Mais la popularité de l'acteur ne le permettait pas, ce qui explique le propos du cinéaste : « J'aurais aimé qu'il s'en aille dans la nuit et que nous ne sachions jamais [s'il est coupable]. Mais on ne peut faire cela avec un héros joué par une vedette. Il faut dire : il est innocent »[2]. La délivrance du héros se joue durant les derniers moments du film et le retournement de situation qui tient du miracle préfigure *Suspicion* : son innocence est prouvée au dernier moment. Quinze ans après, Hitchcock dût faire face aux mêmes contraintes et, ne pouvant faire de son héros un coupable, inventa un bouleversement pour l'innocenter[3]. Dans le cinéma hitchcockien, l'innocence et la culpabilité d'un personnage sont deux états proches l'un de l'autre, et l'ambiguïté du héros n'a d'égale que celle du méchant : les innocents ont souvent l'air coupable et les coupables ont souvent l'air innocent. Il n'est donc pas étonnant de voir que les méchants ambivalents soient monnaie courante. Revenons sur la généalogie de cette figure archétypale qui se construit et se complexifie peu à peu avec le temps : bien qu'Uncle Charlie soit souvent considéré comme le premier véritable méchant hitchcockien[4], il suffit de remonter la chronologie pour voir dès les premiers films l'émergence de cette catégorie. Par exemple dès *The Pleasure Garden*, le personnage de Levett (Miles Manders) met en place certaines caractéristiques : il est d'abord montré comme un homme plutôt gentil, doux et sincère avec celle qu'il courtise. Le seul élément qui contredit cette image est l'attitude du chien de Patsy Brand (Virginia Valli) qui lui aboie dessus, ce qu'il ne fait avec aucune autre personne. Au cours de leur voyage de noces, Levett devient de plus en plus antipathique : il jette la rose que sa femme lui offre dans la rivière, chasse de jeunes enfants italiens en les traitant de voleurs et ne prend pas la peine de lui dire au revoir quand son bateau part pour les Indes. Finalement, ce personnage se révèle être un alcoolique qui a déjà une maîtresse au pays. Lorsque Patsy découvre la vérité, Levett assassine sa maîtresse avant de tenter de la tuer dans un accès de délire. Ainsi, sans être un

---

1 BELLOC LOWNDES, Mary, *The Lodger,* Londres, Methuen, 1913.

2 TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit.,* p. 31.

3 Voir *supra.,* première partie, I, 2 : « Hitchcock à Hollywood ».

4 FINLER, Joel, *Hitchcock in Hollywood, op.cit.,* p. 7 : « *Beginning with Joseph Cotten* (Shadow of a Doubt) *and Claude Rains* (Notorious) ».

homme particulièrement charmant, il met en place le fondement du méchant hitchcockien : un homme d'abord représenté de façon plutôt sympathique avant que ses véritables intentions ne soient découvertes. *The Lodger* est le premier film à créer un personnage profondément charmant et ambigu à la fois qui, s'il n'est pas coupable, aurait tout à fait pu l'être. C'est pourquoi il n'est pas surprenant de voir le premier véritable méchant de ce type dès *Blackmail.* Malgré la brièveté de son rôle, le peintre est un homme charmant, séduisant et artiste qui parvient à attirer l'héroïne jusque chez lui où il tente de la violer. Il est donc le premier de toute une liste de méchants à être « charmants et séduisants. S'ils ne l'étaient pas, ils ne parviendraient jamais à approcher leurs victimes »[1]. Robert Marvin (Robert Young, *The Secret Agent*), Jack Favell (Georges Sanders, *Rebecca*), Bruno Anthony (*Strangers on a Train*), Tony Wendice (*Dial M for Murder*), Bob Rusk (*Frenzy*), Stephen Fischer (Herbert Marshall, *Foreign Correspondent*), Brandon (*Rope*), Norman Bates (*Psycho*) et Uncle Charlie (*Shadow of a Doubt*) appartiennent à cette catégorie.

Dans *The Man Who Knew too Much* (1934)*,* Abbott (Peter Lorre) constitue une autre avancée dans cette construction. Le personnage est révélé dès le début comme un malfaiteur, il n'y a donc pas de surprise à propos de ses intentions. Dévoiler son identité permet de développer son caractère afin de l'enrichir et de le complexifier. Cela permet également d'instaurer un climat propice au suspense et à la tension plutôt qu'à la surprise, et de susciter des sentiments relativement problématiques comme la sympathie à l'égard de ce personnage que l'on sait être malveillant. Deux ans plus tard, la création de Robert Marvin (*The Secret Agent*) constitue une autre avancée car il est le premier personnage hitchcockien possédant un charme développé tout au long du film ; il est beaucoup plus substantiel que le peintre de *Blackmail* ou que Handel Fane dans *Murder!*. Dans la logique narrative du film, il se doit d'être sympathique, charmant, attirant et charismatique, afin que la révélation finale constitue un choc pour les personnages et pour les spectateurs, qui l'ont apprécié dès son apparition à l'écran. La volonté de surprendre nécessite donc la constitution d'un personnage à l'opposé de ce qu'il est vraiment : fourbe, cruel, déterminé. Dans une certaine mesure, Norman Bates appartient à cette catégorie, puisque c'est principalement sa mère qui est soupçonnée jusqu'à la révélation finale. Citons également les cas de Sir Pengallan dans *Jamaica Inn* et du professeur

1 Alfred Hitchcock dans SHICKEL, Richard, *The Men Who Made the Movies, op.cit.*, p. 282 : « *He has to be charming, attractive. If he weren't he'd never get near one of his victims* ».

Jordan dans *The 39 Steps* car sans être particulièrement charmants, ils n'en sont pas moins montrés de manière relativement positive avant que la révélation ne vienne entraver cette représentation. Ils font même semblant d'aider les protagonistes dans leur quête, ce qui renforce l'effet de surprise quand leur infamie est révélée, le sentiment de solitude des héros[1] et l'impression que le monde ne possède pas les assises suffisantes pour savoir qui est digne de confiance et ce qui ne l'est pas. Le pessimisme qui en découle n'en est que plus vivace.

Dans le processus de complexification de cette figure, Uncle Charlie représente un moment charnière dans la mesure où il apparaît aussi charmant que Marvin alors que sa nature malveillante est révélée, du moins soupçonnée dès le début de l'intrigue (à l'instar d'Abbott). Il apparaît comme un homme aux nombreuses qualités, il est beau, sympathique, séduisant, charmeur, poli, élégant, attentionné, aimant, même si le spectateur sait que quelque chose ne va pas depuis l'*incipit* qui le montre recherché par la police. Le film apporte donc un savoir plus important que celui de l'héroïne, mais insuffisant pour connaître ce qu'il est vraiment (la raison pour laquelle il est recherché n'est pas donnée). Par conséquent, le public apprend en même temps que l'héroïne (Teresa Wright) les méfaits de son oncle après avoir été comme elle, sous son charme. Bien sûr, certains indices formels étaient là pour le guider, comme la fumée noire sur le quai de la gare de Santa Rosa et la musique menaçante de Dimitri Tiomkin accompagnant son arrivée. Et s'il devient progressivement un homme diabolique qui n'hésite pas à tenter de tuer sa nièce pour protéger son secret, il faut admettre que son charme opère une grande partie du film, alors que le doute est déjà installé. Cette évolution n'avait jamais atteint un tel point, ce qui explique pourquoi il est souvent considéré comme le premier véritable méchant hitchcockien. Quant à Norman Bates, il constitue peut-être l'acmé de cette sophistication et représente un changement historique dans le traitement cinématographique de ce genre de personnage. Comme le montre Joel Finler :

1 Voir *supra.,* deuxième partie, III, 3 : « Une solitude ontologique ».

> Le film lui-même, la représentation du personnage central psychopathe et surtout le meurtre dans la douche, eurent une grande influence sur les thrillers et les films d'horreur des années soixante et soixante-dix. En 1960, il était très original de présenter Norman comme un personnage sympathique, séduisant et « normal », dans un cadre ordinaire, américain et contemporain […] plutôt que de le présenter comme un personnage manifestement dérangé, conformément aux conventions du film d'horreur traditionnel, à l'instar des scientifiques fous et des maisons hantées[1].

Comme Uncle Charlie, Norman est un être dérangé, mais la grande différence réside dans sa fragilité, dans son dévouement pour sa « mère » et dans la mixité des sentiments qu'il parvient à susciter : charmant et attachant, voire pathétique, il combine les deux grands traits caractérisant les méchants hitchcockiens. De plus, sa présence dans un film d'horreur contraste avec les autres méchants du corpus et explique la raison pour laquelle il fit un tel effet pour le public de ce genre de films, habitué à voir des êtres manifestement déviants ou des montres (le spectateur n'apprend sa pathologie que très tard dans le déroulement de l'intrigue).

La difficulté morale de la mise en scène hitchcockienne réside ainsi dans le fait qu'elle parvient à susciter chez le spectateur des sentiments positifs à l'égard de personnages mauvais. Ces sentiments sont toujours problématiques, surtout lorsque le spectateur connaît ses méfaits. La représentation d'Uncle Charlie est la première à être véritablement complexe et équivoque puisque le public sait dès le début qu'il n'est pas innocent. Nombreuses sont les filiations qui jouent sur les sentiments que suscitent de tels personnages : attirance, charme, admiration, sympathie, etc. Les jeux d'acteurs de Joseph Cotten, d'Anthony Perkins, de James Mason, de Robert Walker ou de John Dall constituent une part fondamentale dans la création de ce charisme. La plupart apparaissent comme des *gentlemen*[2] aux yeux de la société par leurs tenues, leurs manières et certains signes extérieurs de richesse. Pour preuve la maison

---

1 FINLER, Joel, *Hitchcock in Hollywood, op.cit.*, p. 135 : « *The film itself, the treatment of the psychopathic central character and especially the murder in the shower, had a great influence on the many thrillers and horror movies that followed in the 1960s and 1970s. It was a most original touch for 1960 for Hitchcock to present Norman as sympathetic, appealing and "normal" looking figure within an ordinary, American, contemporary setting* […] *rather than as a more obviously deranged character conforming to the conventions of the traditional horror movie of mad scientists, haunted houses* ».

2 Nous utilisons ce terme dans son acceptation la plus large, c'est-à-dire comme « homme distingué, de bonne compagnie », *Grand Larousse Encyclopédique,* tome 5*, op.cit.*, p. 436

d'architecte de Vandamm près du Mont Rushmore, l'appartement de Brandon et Philip à New York, de Tony et Margot Wendice à Londres et le ranch de Charles Tobin à Springville en Californie. Les méchants sont des hommes de bonne famille ou qui ont fait fortune et sont socialement intégrés. Ainsi, comme l'affirme William Rothman, il semble qu'Hitchcock ait « trouvé une grande satisfaction à embrasser l'honorable et ancienne tradition d'associer l'infamie aux manières de la haute société anglaise »[1]. Cette bienséance extérieure est l'occasion de moments de politesse amusants en décalage avec l'action criminelle, attitude typique de l'*understatement*[2] anglais. Par exemple dans *North by Northwest* lors de la vente aux enchères, Vandamm fait comprendre à Thornhill qu'ils vont tenter de le tuer en lui disant : « M. Kaplan, nous en avons assez de vous »[3]. Quand il voit Leonard se faire abattre par les policiers, il leur dit que « ce n'était pas très sportif d'utiliser de vraies balles »[4]. Ainsi, au-delà de son cynisme et de son indifférence au sort de son fidèle coéquipier, il convient de noter l'humour de cette phrase qui signe sa dernière apparition dans le film.

En revanche, tous les méchants de la filmographie ne sont pas charismatiques ou séduisants[5], la sympathie passe parfois par d'autres procédés. Ne laissant pas indifférents, ils tendent à susciter chez le spectateur un sentiment de compassion, ce qui rend leur attitude criminelle d'autant plus surprenante et scandaleuse. Dans cette catégorie de personnages figurent Willie dans *Lifeboat*, Thorwald dans *Rear Window,* Otto Keller dans *I Confess*, Frank Fry dans *Saboteur*, Mr Verloc dans *Sabotage,* Mr Hornblower (Edmund Gwenn) dans *The Skin Game* et Alex Sebastian dans *Notorious.* Contrairement aux méchants charismatiques, ils

---

1 ROTHMAN, William, « The Villain in Hitchcock », *op.cit.*, p. 255 : « *Hitchcock no doubt found satisfaction in embracing the honorable, time-honored tradition of associating villainy with the manners of the English upper class* »

2 Signifiant littéralement une affirmation en dessous de la vérité ou une litote, l'*understatement* est une attitude qui consiste à minimiser les événements malheureux, attitude souvent attribuée aux Anglais.

3 *North by Northwest* [1:25:45] : « *Mr Kaplan, we've had just about enough of you* ».

4 [2:10:08] : « *That wasn't very sporting, using real bullets* ».

5 Tous les méchants charismatiques ne sont pas sympathiques. Pour preuve la création du personnage du professeur Jordan dans *The 39 Steps*, un homme antipathique et cruel mais socialement très bien intégré. Prenons également l'exemple de Tony Wendice qui, s'il est tout à fait poli, lisse, souriant et très bien élevé, digne de l'*upper-class* à laquelle il appartient, est profondément antipathique. La raison est le fait que ces deux personnages ne montrent aucune émotion.

ne possèdent pas les critères traditionnels de la séduction : nombre d'entre eux sont corpulents (Verloc, Willie, Thorwald, Otto Keller) ou âgés (Hornblower, Alex Sebastian). Les hommes ronds sont *a priori* considérés comme gentils et affables ; les hommes âgés inspirent de prime abord respect et confiance. Les films incitent les spectateurs à ressentir de la pitié pour ces personnages afin de baisser leur méfiance. Cet effet est créé par la mise en situation de leur vulnérabilité, pour certains de leur tourment, associée à leur physique particulier et au jeu des acteurs. Toute la première partie de *Lifeboat* montre Willie comme un homme fragile, en situation d'infériorité par rapport aux autres occupants du radeau. Le deuxième plan le montre parlant en allemand à Constance « Connie » Porter (Tallulah Bankhead) la tête baissée, dans une posture de soumission ; le rejet des rescapés le rend d'autant plus sympathique qu'il rend de nombreux services et qu'il apparaît comme un simple exécutant de la force ennemie. Lorsqu'il propose son aide pour l'amputation, son sourire semble indiquer qu'il n'est pas un véritable partisan du Nazisme, et que certains personnages comme John Kovac (John Hodiak) sont injustes avec lui. Même les signes de son infamie ne sont pas interprétables comme tels à ce stade de l'intrigue : le fait qu'il regarde sa boussole en cachette ou qu'il s'endort lors du drame du bébé ne prend sa signification qu'à une vision ultérieure du film, quand le spectateur connaît ses véritables motivations. Ces épisodes sont donc des indices *a posteriori*[1]. La compassion liée à sa situation ne peut avoir lieu quand sa dimension diabolique est connue ; c'est peut-être ce qu'ont manqué les critiques de l'époque qui ont vu dans *Lifeboat* une apologie du Nazi[2]. Mais au contraire, l'ambiguïté et la sympathie renforcent l'horreur de la découverte de ses véritables intentions.

Dans *Rear Window,* Lars Thorwald semble d'abord suspicieux aux yeux de Jeff et du spectateur puis maléfique lors de l'épisode de la cigarette. Pendant l'intrusion de Lisa, il voit qu'elle porte l'alliance de sa femme (Irene Winston) et qu'elle essaye d'en avertir quelqu'un. Il regarde donc en face de lui et voit Jeff en train d'observer à travers le téléobjectif. Ce regard-caméra est menaçant car il implique directement le spectateur qui est dans la même position que le héros depuis le début de l'intrigue. Mais lors de la dernière scène, quand il s'introduit chez le photographe, c'est lui qui demande : « Que voulez-vous de moi ? De

1 Pour un approfondissement des indices *a posteriori*, voir *infra.*, quatrième partie, introduction.

2 Voir *infra.*, troisième partie, I, 4 : « Les films de guerre et la nécessité de l'engagement ».

l'argent ? Je n'en ai pas… Dites quelque chose, dites-moi ce que vous voulez ! »[1]. Il va même jusqu'à employer la formule de politesse « pouvez-vous récupérer la bague ? », montrant l'espace d'un instant une position d'infériorité et presque d'imploration avant de s'approcher de Jeff pour le jeter par-dessus la fenêtre. Ce bouleversement a beau être bref, il n'en montre pas moins une certaine fragilité qui est une condition de possibilité à la naissance de la compassion. Dans *I Confess,* Otto Keller devient maléfique progressivement après avoir montré une image pathétique. Au début, lorsqu'il confesse au Père Logan le meurtre de Villette, c'est un homme pris de remords et ressentant une forte culpabilité. Dans la scène de l'église, sa position par rapport au prêtre indique clairement qu'il est dans une attitude d'imploration et de rédemption. Cherchant le secours grâce à la foi, il se confie pour chercher du réconfort. La mise en scène montre combien l'esthétique participe à la signification de ce moment : à ce stade, Keller est un homme ordinaire qui a commis une grave erreur et qui a conscience de l'horreur de son acte. Son regard exprime toute sa détresse et incite fortement le spectateur à ressentir de la compassion pour lui. C'est après l'aveu à sa femme qu'il change de comportement, poussant Logan dans les retranchements de son secret.

L'itinéraire est quelque peu similaire dans *Notorious* ; la fragilité de Sebastian concerne sa relation avec Alicia qui l'épouse pour infiltrer son réseau. Bien qu'il soit d'emblée considéré comme un méchant, sa petite taille par rapport à elle, son infériorité physique par rapport à T.R. Devlin (Cary Grant) participent à la sympathie du personnage, d'autant plus qu'il est trompé et abusé. Il est bien un méchant tourmenté et la sincérité de ses sentiments permet au spectateur de ressentir de la compassion pour cet homme. Lors de la scène du baiser entre Alicia et Devlin dans la cave, le spectateur le voit se faire humilier devant son personnel. La compassion cesse dès qu'il découvre la bouteille d'uranium cassée lors de la fête. Faisant semblant de pardonner à Alicia, il la regarde monter les escaliers ; son regard trahit la méfiance et la colère mises en valeur par la musique de Roy Webb et le lent fondu enchaîné. Tout le moment de l'empoisonnement renforce l'hypocrisie du personnage qui plonge véritablement du côté maléfique. Pourtant, malgré cette dernière partie particulièrement difficile à supporter tant l'héroïne semble en danger, « nous ne pouvons que ressentir un peu de sympathie pour lui à la fin du film, lorsqu'il doit faire face à une mort

1 *Rear Window* [1:43:02] : « *What do you want from me* […]*? What is it you want a lot of money? I don't have any money. Say something, tell me what you want! Can you get me that ring back?* ».

certaine du fait de ses associés, une fois qu'il est devenu évident qu'il s'est marié à un agent américain »[1]. Mais la sympathie de bon nombre de méchants suffit-elle pour rendre compte de cette représentation si particulière ? Dans cette ambivalence de la représentation, où est la position du spectateur ? Afin d'approfondir ce propos, il faut remarquer que certains procédés formels l'empêchent d'avoir un avis conventionnel à leur égard.

Les films montrent une certaine humilité face à la mort et au crime perpétré par les personnages malveillants. N'étant presque jamais montrés en train de tuer, ils n'en sont que plus sympathiques. Cette attitude participe à la régulation de l'identification au méchant décrite par Francis Vanoye[2] qui consiste à « éviter de faire ou de voir des films représentant des actes méchants, des films à configuration victime / bourreau »[3]. Bien entendu, la prise de distance à l'égard de l'acte meurtrier est une réponse nécessaire aux obligations du Code de production, qui stipule que « l'action montrant la prise d'une vie humaine doit être montrée le moins possible »[4]. Comme l'acte sexuel, l'acte meurtrier ne peut apparaître de manière frontale, ce qui explique pourquoi les films tardifs comme *Psycho* et surtout *Frenzy* s'avancent

---

1 FINLER, Joel, *Hitchcock in Hollywood, op.cit.,* p. 69 : « *We can't help but feel a bit of sympathy for him at the end of the film, faced with almost certain death at the hands of his associates once it has become apparent that he has unwittingly married an American agent* ».

2 Les autres modalités régulatoires sont la présence d'un personnage bon qui vient compenser celle du méchant (voir *infra*., quatrième partie, III, 1 : « Le jugement moral du spectateur ») et la déresponsabilisation, en imputant sa méchanceté à une cause extérieure : dérèglement psychologique, cause sociale, etc. (voir *supra*., deuxième partie, II, 3 : « Les véritables motivations »).

3 VANOYE, Francis, « L'identification au Méchant », *op.cit.*, p. 236.

4 MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA, « The Motion Picture Production Code », *op.cit*., p. 280 : « *Action showing the taking of human life is to be held to the minimum* ». Le Code de production incitait à éviter de montrer la déviation de manière explicite selon le critère du bon goût, et interdisait de la rendre séduisante. *Ibid*., p. 281 : « (a) *The technique of murder must not be presented in a way that will inspire imitation. (b) Brutal killings are not to be presented in detail* [...] *Excessive and inhuman acts of cruelty and brutality shall not be presented. This includes all detailed and protracted presentation of physical violence, torture and abuse* ». Voir Jean-Loup Bourget dans *supra.*, première partie, I, 2 : « Hitchcock à Hollywood ». Comme le montre Jacqueline Nacache, le Code visait également à ne pas susciter l'imitation, ce qui expliquait pourquoi il ne fallait pas montrer les détails. Voir NACACHE, Jacqueline, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé,* Paris, L'Harmattan, 2001, p. 273 : « Alors que les rituels du professionnalisme fascinent Hollywood, ils sont ici écartés ; pas plus qu'il ne peut être un initiateur sexuel, le film ne doit pas être un mode d'emploi criminel ».

« peu à peu vers le montrable de la mort violente »[1]. Mais au-delà de cette considération factuelle, la distance a pour effet de les rendre moins détestables : par exemple, si Uncle Charlie garde un certain charme tout au long du film, c'est parce que ses victimes ne sont pas montrées. Dès lors qu'il essaye de tuer sa nièce, il suscite une profonde antipathie. Le meurtre de David par Brandon et Philip (*Rope*) n'est montré qu'un instant très bref ; le meurtre de Villette par Otto Keller (*I Confess*) est subtilement suggéré par le mouvement des rideaux de la porte, suggérant que le tueur vient à peine de partir. Ainsi, qu'il s'agisse de les rendre plus sympathiques ou de parvenir à une « rédemption du Méchant »[2], la mise à distance de la mort demeure relativement problématique dans sa propension à favoriser chez le public des sentiments positifs à l'égard de tels personnages[3].

De plus, la mise en scène a plutôt tendance à tisser des liens entre eux et le spectateur. La fascination du vice passe aussi par le conditionnement de la caméra qui, à travers différents procédés, parvient à établir une connexion visuelle très forte. En effet, si le public est amené à s'identifier la plupart du temps aux protagonistes, il peut également être incité à partager étroitement l'expérience du personnage antagoniste. Un motif très efficace pour créer une telle implication consiste à le faire regarder dans la caméra. Par exemple dans *The Lodger* ou dans *Psycho*, les regards-caméra du locataire et de Norman Bates donnent lieu à une implication physique et émotionnelle du spectateur qui a peu d'équivalents. Ce regard brise la règle implicite de séparation de la diégèse et de la réalité extra-diégétique en établissant un

1 *Ibid.*, p. 278.

2 VANOYE, Francis, « L'identification au Méchant », *op.cit.*, p. 231.

3 C'est le même processus décrit par Laurent Jullier à propos d'un cinéaste comme Eisenstein qui lui aussi, évite la représentation directe de la mort. Voir JULLIER, Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film ?, op.cit.,* p. 185-186 : « Des scènes de meurtre, de viol, éclaboussantes de gros plans sanglants et de hurlements dénoncent en même temps qu'elles contribuent, en vertu de notre propension génétiquement programmée à attribuer des référents réels à tout acte simulé, à les faire exister. D'un point de vue moral, l'effet est presque toujours aussi ambigu : ces séquences disent à égalité combien il est très vilain de faire des choses pareilles et combien pourtant il y a là un spectacle comme un autre, aussi supportable qu'un autre, et de supportable à inévitable on glisse vite. C'est pour éviter ce genre de travers qu'un réalisateur ouvertement propagandiste comme Eisenstein construisait une situation transgressive sans montrer l'événement (bébé tranché hors-champ dans *Potemkine*, bœufs égorgés à la place des ouvriers dans *La Grève*). »

lien direct entre les deux instances. Mais le procédé le plus efficace est celui qui définit pour une large part le cinéma hitchcockien : il s'agit bien sûr du suspense.

Afin de bien comprendre les enjeux d'une telle mise en scène, il faut étudier plus précisément comment le suspense agit en faveur des méchants et des actions immorales. Il vise à la participation émotionnelle du spectateur qui doit se sentir profondément impliqué dans l'issue crainte ou espérée pour le personnage en question. La problématique concerne la création d'un suspense en faveur du vice. Cette présence récurrente incite Richard Allen à questionner les conséquences morales d'une telle attitude : « Hitchcock renverse nos allégeances morales habituelles en nous encourageant à souhaiter une issue contraire à ce qui est moralement désirable »[1]. Parmi les exemples les plus emblématiques, citons *Marnie* et *Frenzy :* dans le premier film, la scène concerne l'héroïne incarnée par Tippi Hedren sur le point d'être découverte par la femme de ménage alors qu'elle est en train de commettre un vol. Marnie est kleptomane et a décidé de voler le coffre-fort de son patron, Mark Rutland (Sean Connery). Cette scène est silencieuse : pas de mots ni de musique ne viennent l'ornementer, le suspense est exclusivement visuel. Dans la première partie de la séquence, la caméra de Robert Burks est placée au milieu des bureaux, séparant l'espace diégétique en deux parties. À droite du cadre, Marnie est en train d'ouvrir le coffre ; à gauche, une femme de ménage avance à reculons tout en passant la serpillière. Ce plan d'exposition est neutre car il garde la même distance par rapport aux personnages, mais cède rapidement la place à une succession de plans objectifs proches de la protagoniste et de plans subjectifs montrant ce qu'elle voit. Le spectateur est donc étroitement associé à son regard et le suspense est augmenté par la supériorité de son savoir. En effet, elle a enlevé ses chaussures et les a mises dans les poches de son manteau, mais l'une d'entre elles glisse doucement au point de tomber. Elle ne le voit pas, le spectateur si. La menace est montrée avec insistance au public qui redoute ainsi l'issue fortement probable ; il est donc soulagé lorsqu'il comprend que la femme de ménage est sourde et qu'elle n'a rien entendu. Ici, le suspense fonctionne sur la différence entre le savoir du personnage et celui du spectateur. Si celui-ci en savait autant que la femme de ménage, le bruit de la chaussure tombant au sol susciterait la surprise, pas le suspense. Or, c'est l'état de

1 ALLEN, Richard, « Hitchcock and Narrative Suspense », *op.cit.*, p. 177 : « *Hitchcock subverts our customary moral allegiances by encouraging us to wish for an outcome that runs contrary to what is morally desirable* ».

tension qui est favorisé, tension d'autant plus problématique qu'elle incite le spectateur à souhaiter une issue favorable pour un acte répréhensible. Dans le cas de *Frenzy*, le suspense ne fonctionne pas exactement sur le même principe, puisque le public n'en sait pas beaucoup plus que Bob Rusk. Lors de la scène des pommes de terre, seuls quelques plans sont filmés à l'extérieur du camion lorsque le conducteur remet en place le coffre. Pour le reste, tout est vu de l'intérieur, les plans sur le visage du meurtrier alternant avec l'objet de son regard. L'intimité de cette scène suscite donc un sentiment plus ou moins conscient en faveur de ce personnage qui est un pervers sexuel, violeur et étrangleur de femmes. Citons également les suspenses de *Rope* et de *Psycho* qui fonctionnent sur le même principe. La scène du coffre est particulièrement éloquente car elle montre Mrs Wilson (Edith Evanson) le débarrasser afin d'y ranger des livres. Sachant que les deux étudiants y ont mis le corps de David Kentley, le spectateur ressent un soulagement lorsque Brandon pose sa main dessus *in extremis*, au moment même où l'employée de maison l'ouvre. Dans *Psycho*, le public est également soulagé quand il voit la voiture sombrer dans le marais, après un temps d'arrêt paraissant relativement long et la naissance d'une certaine nervosité chez Norman qui, pour le moment, ne cherche qu'à protéger sa mère.

Après le suspense et la mise à distance de la mort, le troisième procédé formel moralement problématique réside dans la proximité entre l'acte meurtrier et l'acte amoureux. Dans la postface de l'édition définitive de son entretien, Truffaut affirme qu'« il était impossible de ne pas voir que toutes les scènes d'amour étaient filmées comme des scènes de meurtre et toutes les scènes de meurtre comme des scènes d'amour »[1]. Cette proposition fut pensée par le cinéaste à l'occasion de la cérémonie du *Life Achievement Award,* un an avant la mort d'Hitchcock. Il raconte qu'en voyant les nombreux morceaux de films projetés lors de cette soirée et sortis de leur contexte, il comprit « la sincérité et la sauvagerie de l'œuvre hitchcockienne »[2] dans laquelle « faire l'amour et mourir ne [faisaient] qu'un »[3]. Comment la mise à mort de personnages s'inscrit dans une logique visuelle qui a trait aux rapports amoureux ? À la vision des principaux crimes de la filmographie, le propos de Truffaut s'avère particulièrement pertinent. La plupart des scènes suscitent une ambiguïté même

1 TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit.*, p. 294.

2 *Idem*.

3 *Idem.*

l'espace d'un instant. Dès *The Pleasure Garden*, le meurtre commence par un geste d'amour. Après que Patsy a surpris Levett avec sa maîtresse, il décide de s'enivrer pour oublier ; il rejoint la jeune indigène dans la mer où elle se baigne. Elle l'accueille les bras ouverts, il la prend dans les siens, regarde autour de lui et soudain lui plonge la tête sous l'eau pour la noyer. Dans *Blackmail,* Alice tue le peintre pour se défendre d'un viol qu'il s'apprête à commettre. La scène se déroule dans le lit, derrière un voile qui empêche le spectateur de voir la scène. Par conséquent, c'est par l'agitation de son bras qui dépasse et par ses cris que le public comprend qu'un crime est en train d'être commis. Dans *Strangers on a Train*, Bruno Anthony tue Myriam, la femme de Guy Haines dont elle ne veut pas divorcer. Pour cela, il la suit dans une fête foraine ; la jeune femme croit à un jeu et se laisse séduire. C'est pourquoi, lorsqu'il l'accoste en lui demandant si elle s'appelle Myriam, elle lui sourit ; mais en un instant il l'étrangle. Le crime de Charles Swan par Margot dans *Dial M for Murder* constitue également un parangon de cette imbrication entre la représentation de la mort et de l'amour. La mise en scène est particulièrement évocatrice : Margot est couchée sur le bureau, Swan est au-dessus d'elle, son visage touchant presque le sien. Au-delà de l'intérêt narratif de cette position qui permet à la jeune femme de saisir les ciseaux et de tuer son agresseur, elle crée un lien évident entre l'acte meurtrier et l'acte amoureux grâce à la composition du cadre : la tentative d'assassinat revêt ainsi une dimension étonnamment romantique. Citons enfin *Topaz,* film dans lequel l'ambivalence entre l'acte amoureux et l'acte meurtrier est au plus haut degré. La scène est construite autour d'une scène d'amour dans laquelle deux personnes s'enlacent et se termine brusquement par la mort de la femme. Rico Parra a découvert que Juanita de Cordoba (Karin Dor) est une espionne cubaine au service des Américains. Une grande partie de la scène relève du registre amoureux : il lui tient et embrasse ses mains, la regarde amoureusement sur la musique romantique de Maurice Jarre. La scène s'étire en longueur et en lenteur, donnant l'impression que l'issue va être un baiser. Mais au contraire, elle se termine brusquement par le bruit d'une balle. Juanita est surprise et tombe sur le sol, morte. La mise à mort revêt donc un aspect sensuel, suscitant une ambiguïté qui repose sur la réalisation subtilement stylisée et visuellement plaisante. La volupté et la beauté formelle de telles scènes sont en contradiction avec la violence des événements et montrent bien que la représentation hitchcockienne du crime, quand il est relégué hors-champ « n'a nulle valeur

morale et protectrice »[1] et que son esthétisation montre une volonté de fascination de cet objet.

La mise en scène des méchants est le résultat d'un parti pris esthétique dont l'effet vise à amplifier la tension entre le crime comme problème moral et le plaisir de l'instance réceptrice. Le cinéma hitchcockien se situe donc dans cette tentative de montrer la sphère de la criminalité sous un jour particulier : en plus d'être déterminés et diaboliques, les méchants sont aussi charmants ou pathétiques. La structure du récit et la mise en forme, par le suspense et l'alliance entre l'amour et le meurtre en font des personnages profondément menaçants eu égard à la problématique qui nous occupe. Le cinéma hitchccokien peut donc se targuer d'« ambiguïser le personnage » et de « lui conférer deux visages »[2], suscitant ainsi une position instable chez le spectateur, qui ne peut le condamner unanimement.

* * *

Cette analyse a permis de mettre en lumière certaines caractéristiques importantes dans la compréhension de l'hostilité générale à laquelle sont confrontés les protagonistes. Tout d'abord, la présence de cette catégorie de personnages communément appelée les méchants se distingue par sa position envers le crime : la question de la justification établit une différence entre ceux qui clament l'absence d'intention pour se dédouaner, ceux qui revendiquent le respect d'une idéologie et ceux qui se passent d'une telle peine. L'étude des motivations sous-jacentes montre la récurrence avec laquelle les raisons explicitées cachent des raisons plus prosaïques, voire humaines. S'agit-il d'une stratégie pour minimiser l'horreur de comportements motivés uniquement par l'idéologique ? Si une réponse ferme est difficilement envisageable, il est possible de conclure cette analyse en remarquant à la suite de William Rothman que le cinéma hitchcockien distingue les monstres impitoyables et sans cœurs des méchants capables de ressentir souffrance et tourment. Malgré cette subtilité, leurs

1 NACACHE, Jacqueline, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé, op.cit.,* p. 278. Pour un approfondissement de la question de la stylisation de la violence, voir *infra.*, quatrième partie, II, 1 : « Vicarialité de l'expérience cinématographique ».

2 VANOYE, Francis, « L'identification au Méchant », *op.cit.*, p. 237.

caractéristiques communes sont leur détermination et leur ténacité, alliées à leur capacité à cacher leurs véritables intentions, leur charme apparent et la sympathie qu'ils suscitent. Associée à la peinture de la foule, cette représentation participe à la construction d'un monde rempli d'obstacles pour les protagonistes. Mais en quoi est-elle si particulière ? La réponse se trouve dans l'association entre le diabolisme des intentions et l'attractivité superficielle de tels personnages. En effet, les méchants sont déterminés, sûrs d'eux et prêts au sacrifice ; mais l'objet de leur quête est effroyable et rend compte de leur monstruosité. Ainsi, le fait que la mise en scène puisse susciter des sentiments positifs à leur égard – même l'espace d'un instant – rend compte de l'ambiguïté morale du cinéma hitchcockien, qui pousse le spectateur vers des limites jusqu'alors peu atteintes[1]. Concernant notre étude, la description met en valeur la menace à laquelle doivent faire face les héros, confrontés à tout un réseau antagoniste périlleux : la foule possède une tendance à la curiosité morbide et à l'indifférence, les méchants montrent la facilité avec laquelle ils peuvent tromper les héros et la police. Même ceux capables de souffrance sombrent à un moment ou à un autre dans l'infamie. Mais alors, afin de comprendre le fonctionnement de la diégèse dans son ensemble, il est désormais nécessaire de porter notre attention sur les protagonistes qui sont au cœur de cette représentation dystopique du monde et des hommes. Objets de toutes les attentions de la caméra, le spectateur s'attache à eux, témoigne de la sympathie pour eux et parfois s'identifie à eux. Quelle elle alors la spécificité de cette représentation qui se construit au regard des personnages et du monde environnant ? Comment les héros se distinguent-ils de leurs ennemis ? Portons désormais notre attention sur la description des personnages centraux, afin d'en découvrir les caractéristiques fondamentales.

1 Ce problème sera l'objet de la dernière partie de ce travail. Voir *infra.,* quatrième partie : « Étude de la dimension éthique de la réception ».

III. Une représentation peu héroïque des protagonistes

Les héros hitchcockiens ne se distinguent pas par leurs qualités exceptionnelles, qui feraient d'eux des objets d'admiration de la part du public. En effet, si la catégorie des méchants possède un certain panache ou une propension à susciter des sentiments parfois anormalement positifs, les personnages centraux se distinguent au contraire par leur normalité. L'originalité de la mise en scène réside dans la systématisation de cette inversion qui montre des méchants charismatiques et des héros peu brillants, souvent seuls, trompés, parfois trahis et en proie à des inquiétudes qui semblent difficilement surmontables. Les caractéristiques les plus importantes à remarquer sont la solitude, le manque d'héroïsme, l'hésitation initiale et le manque de confiance qui gangrène l'univers hitchcockien, constituant ainsi une menace particulièrement importante. Mais cela ne signifie pas que les films plongent dans une transgression délibérée à l'égard de la représentation traditionnelle de tels personnages ; la manière dont les contraires sont mis au jour ne peut manquer de susciter des interrogations sur la spécificité hitchcockienne et sur les conséquences morales d'une telle représentation.

1. Caractéristiques principales

La représentation dont il est question depuis le début de ce travail se fonde sur un ensemble de caractéristiques procurant une image anti-utopique du monde et des hommes. Pour découvrir ce qu'il en est des protagonistes, il faut introduire notre propos par un examen de leurs caractéristiques principales. Par exemple, les classes sociales aisées sont le cadre de nombreux films américains, et les classes populaires sont plus visibles durant la période anglaise. Des films comme *The Man Who Knew too Much* (1956), *North by Northwest, Mr and Mrs Smith*, *The Paradine Case* ou *Strangers on a Train* ont pour protagonistes des personnages dans une situation tout à fait favorable : David Smith et Anthony Keane sont avocats, Ben McKenna (James Stewart) est chirurgien et sa femme est une ancienne chanteuse à succès, Roger Thornhill est un riche publicitaire[1] et Guy Haines est un joueur de tennis renommé, fiancé à la fille du sénateur Morton (Edward G. Robinson). Dans *To Catch a Thief, Rear Window* ou *Rebecca* par exemple, les héros n'appartiennent pas à cette classe sociale : John Robie est un ancien voleur de bijoux, Mrs de Winter était auparavant une dame de compagnie qui ne parvient pas à assumer son nouveau statut social et Jeff est un photographe aventureux, plus intéressé par la découverte du monde que par la réussite sociale. Les classes moyennes et populaires sont également très présentes ; par exemple, Marion Crane et Marnie sont secrétaires (*Psycho, Marnie*) George Lumley est chauffeur de taxi (Bruce Dern, *Family Plot*), Jack est un boxeur de foire (*The Ring*), Pete est un pêcheur (*The Manxman*), etc.

Le cinéma hitchcockien met en scène des protagonistes n'étant pas au-dessus de tout soupçon. Par exemple, la représentation de leur rapport à l'amour et l'argent est parfois critique et parfois amusée, mais toujours pointée du doigt. Qu'il s'agisse de Thornhill ou de Ben McKenna ces représentants du mérite par le travail montrent une attitude mercantile dans leurs rapports à autrui. Le début de *North by Northwest* met en scène le protagoniste commettant un acte de fausse gentillesse, cliché des relations professionnelles. À propos d'une cliente, il dit à sa secrétaire : « Envoyez-lui une boîte de chocolats à dix dollars ; dans du

1 POMERANCE, Murray, *An Eye for Hitchcock*, Rutgers University Press, 2004, p. 40 : « *Advertising genii were fabulously wealthy* ».

papier doré, elle aura l'impression de manger de l'or. Ajoutez ce petit mot : "chérie, je compte les jours, les heures, les minutes..." − Vous avez déjà marqué cela la dernière fois. − Vraiment ? »[1]. Ce dialogue, déjà significatif en lui-même, est prononcé au cours d'un long plan séquence montrant l'empressement du personnage commercial et mondain, noyé dans la foule anonyme des grandes villes américaines à l'ère de la consommation reine de la fin des années cinquante. Le client est considéré à travers ce qu'il va pouvoir rapporter au principal intéressé, dans une logique pécuniaire évidente. Pour Thornhill, un papier doré fait penser à de l'or, une fausse déclaration d'amour sera prise pour vraie, un mensonge évident ne sera pas vu comme tel, mais comme une petite exagération de la vérité. Comme le montre Murray Pomerance, il appartient à cette classe particulière qui « règle la circulation d'argent d'une grande partie de la société »[2]. Il considère donc ses semblables comme des figures guère plus individualisées que la foule qui l'entoure chaque jour et qu'il manipule sans complexe[3]. Cette logique n'est pas sans rappeler celle de Ben McKenna. La relation médecin / patient est représentée plutôt comme une relation médecin / client. Le début du film met en scène une famille américaine en voyage à Marrakech ; le lendemain de leur arrivée, ils vont au marché, accompagnés d'un couple d'Anglais rencontrés la veille. Pendant un aparté, les époux imaginent ce qui leur a permis de payer le voyage. Le dialogue est exemplaire :

> – Sais-tu par qui sont payés ces trois jours à Marrakech ?
> – Par moi !
> – Non, par les calculs biliaires de Mme Campbell. Et le sac que j'ai acheté à Paris ? Par les amygdales de Bill Edward.
> – Tu sais je n'y avais jamais pensé avant. Je porte l'appendicite de Johnny Matthiew ! […] Pour le retour nous embarquerons sur l'ulcère d'Herbie Taylor...
> – Et sur l'asthme d'Allida Markle !
> – Si je pouvais avoir quatre cas de « démons de midi » je serais bon pour la retraire. Et si Mme Yorrow accouche réellement de triplés, nous pourrons décorer la maison ![4]

---

1 *North by Northwest* [00:02:39] : « *Send her a box of candy from Blum's. Ten dollars. Each piece wrapped in gold paper. She'll think she eats money. Just tell: " Darling I count the days, the hours, the minutes..." – You sent that one last time. −I did?* »

2 POMERANCE, Murray, *An Eye for Hitchcock, op.cit.*, p. 40 : « *They controlled the cash flow of the society at large, since consumption was the piety of the age* ».

3 *North by Northwest* [00:03:18] : « *In the world of advertising there is no such thing as a lie, there's only "Expedient exaggeration"* ».

4 *The Man Who Knew too Much* [00:24:52] : « *You know what's paying for these three days in Marrakesh?*

– Me!

Dans cet exemple de dialogue intime entre un mari et sa femme, l'humour est créé par la synecdoque : les patients sont désignés par l'organe malade et l'humour est permis par un raccourci entre le patient et sa maladie. L'effet le plus fort se trouve dans l'évocation du retour, encore plus significative dans la version anglaise : « *all the way back we'll be riding on Herbie Taylor's ulcers* ». Tous les événements entre l'ulcère de Mr. Taylor et la croisière sont effacés ; ne sont mentionnés ni la consultation, ni le traitement, ni l'encaissement de l'argent, ni l'achat des places. Cette idée de « *to ride on* » donne également une impression d'utilisation, voire de domination. Ce type de figure de style est récurrent dans la littérature, et son humour n'est pas inoffensif. Tout comme Thornhill, Ben et Jo MacKenna envisagent le rapport du patient au médecin sous l'angle du profit, la personne elle-même est niée. Elle l'est également dans *Mr and Mrs Smith* où la thématique qui seconde l'intrigue amoureuse est celle du financement d'Ann si elle décide de divorcer. Comme l'affirme Murray Pomerance, le film « raconte l'histoire d'une femme à marier, considérée comme un produit »[1]. Dans *The Skin Game,* les rapports mercantiles sont l'occasion d'une lutte entre deux familles pour l'obtention d'une terre. Si les intentions de la famille Hillcrest (Helen Haye, Jill Esmond, C.V France) sont louables (ils désirent éviter l'expropriation des habitants et la construction d'usines), le résultat est le suicide de la belle-fille de leur adversaire. Que les intentions soient humanistes ou mercantiles, le résultat en est tout aussi tragique. Nombre d'entre eux sont même impliqués dans des situations compromettantes, qu'il s'agisse de vols ou parfois de crimes. John Robie, Marion Crane et Marnie volent ou ont volé, Mrs Verloc (*Sabotage*), les héros de *Lifeboat,* Richard Ashenden et le général Montezumo Ensalada (John Gielgud et Peter Lorre, *The Secret Agent*), la famille Hillcrest (*The Skin Game*), Maxim de Winter (*Rebecca*), Lady Henrietta (Ingrid Bergman, *Under Capricorn*), Margot (*Dial M for Murder*) et Scottie tuent ou sont indirectement responsables de la mort de quelqu'un. La violence n'est donc pas l'apanage des méchants, et William Rothman affirme à juste titre que « ce n'est pas

---

–Mrs Dampbell's gallstones. And you know the purse I bought in Paris? Bill Edward's tonsils. [...]

– You know I never thought of it that way before. I'm wearing Johnny Matthew's appendix. [...] *All the way home we'll be riding on Herbie Taylor's ulcers.*

– And Allida Markle's asthma. – Now if we could get cases of seven-year-itch we could retire. Or if Mrs Yorrow's really gonna have triplets we could completely redecorate the house! ».

1 POMERANCE, Murray, *An Eye for Hitchcock, op.cit.,* p. 40 : « Mr and Mrs Smith *is about the marriageable woman as product* ».

la capacité pour la cruauté qui distingue les méchants des autres personnages »[1]. En effet, certains protagonistes ont un comportement peu recommandable ; pensons notamment à l'attitude de Scottie envers Judy et Midge (*Vertigo*), de Jeff envers Lisa (*Rear Window*), de Rasi envers Johann Strauss Junior (*Waltzes from Vienna*)[2] ou de Devlin envers Alicia (*Notorious*). Les héros sont donc capables de faire souffrir autrui, de voler ou de tuer, ce qui ne favorise pas une représentation positive de cette catégorie. À l'inverse, les protagonistes les plus vertueux sont souvent les plus innocents, mais cette qualité se révèle être la cause de leur malheur. Des personnages comme Johann Strauss Junior (*Waltzes from Vienna*), Berwick (*Downhill*), Mary Yellen (Maureen O'Hara, *Jamaica Inn*), Charlotte « Charlie » Oakley (*Shadow of a Doubt*), Lina (*Rebecca*), Patsy (*The Pleasure Garden*), Manny Balestrero (*The Wrong Man*) ou Mrs de Winter (*Rebecca*) sont essentiellement innocents. Mais la naïveté qui en est le corollaire les amène à être les plus malmenés de la diégèse : victimes des autres, ils sont abusés, trompés et trahis. Ainsi, les personnages initialement vertueux sont souvent les plus mis à mal, ce qui corrobore l'idée d'une hostilité générale du monde encore plus violente envers les innocents.

Généralement, les protagonistes hitchcockiens sont des hommes et des femmes ordinaires, pris dans des réseaux d'influences et d'obstacles qui dépassent largement le cadre de leur vécu habituel[3]. S'il est difficile de rendre compte de l'ensemble de leurs attributs, il est pertinent de mettre en lumière leur manière d'être. La banalité est un élément indispensable à la compréhension de la diégèse car elle caractérise bon nombre de personnages et de situations initiales, ce que n'ont pas manqué de remarquer plusieurs commentateurs. Ainsi, la critique Laura Laufer montre que ce trait est un élément indispensable à la constitution de la narration :

---

1 ROTHMAN, William, « The Villain in Hitchcock », *op.cit.,* p. 257 : « *It is not a capacity for cruelty, then, that distinguishes Hitchcock's villains from his other characters* ».

2 Scottie rejette Midge lors de la séquence du tableau et oblige Judy à se transformer en Madeleine ; Devlin pousse Alicia dans les bras d'Alex Sebastian ; Jeff refuse d'épouser Lisa et d'envisager un possible changement dans leur couple.

3 La médiocrité de la vie de Thornhill est d'ailleurs la raison pour laquelle, selon lui, ses deux femmes l'ont quitté. Voir *North by Northwest* [2:06:24] : « *They said I led a too dull life* ».

> Pour que l'aventure hitchcockienne livre toute sa philosophie il aura fallu aux héros créés par le cinéaste qu'ils soient d'abord immergés dans le concret du monde puis frappés de plein fouet par les périls qui les guettent. C'est pour cela que les héros hitchcockiens sont souvent des gens très ordinaires. […] Leur caractéristique première est de vivre dans une atmosphère dont la tonalité est rigoureusement choisie et construite par le réalisateur aux fins de mieux valoriser l'aventure qui adviendra, brisant le déroulement courant de leur vie[1].

Cette idée d'état initial bouleversé par la fiction est également au cœur du propos de Pascal Bonitzer, qui affirme que « le cinéma hitchcockien commence ainsi : tout marche normalement, dans la moyenne, voire la médiocrité et l'insensibilité, jusqu'à ce que quelqu'un (le protagoniste principal, le plus souvent) s'aperçoive qu'un élément du tout, par son comportement, fait tache. Cette tache est un trou par où s'engouffre la fiction »[2]. Chez ces auteurs est développée la thèse selon laquelle l'œuvre place ses personnages dans des situations ordinaires et banales, avant d'introduire un désordre qui menace de se généraliser. Dans un chapitre consacré à *Sabotage*, William Drummin expose l'idée selon laquelle « nous vivons dans un monde défectueux, qui donne corps au mal inflexible et dans lequel l'éruption de la violence et du chaos est une possibilité et une menace permanente »[3]. Cette théorie fait suite à l'idée de chaos proposée par Robin Wood qui avait déjà remarqué lors de son analyse de *Rear Window* que le « héros hitchcockien vit dans un petit monde qu'il a lui-même fabriqué, servant parfois de protection et de prison, artificiel et irréaliste, dans lequel le véritable chaos surgit, exigeant d'être affronté »[4]. Si tous ces auteurs s'accordent pour montrer que la diégèse est caractérisée par l'irruption d'un scandale au sein de situations banales,

---

1 LAUFER, Laura, « Le chant d'Ariel », *Trafic,* n° 41 (2002), p. 35.

2 BONITZER, Pascal, « It's only a film ou la face du néant », *Cahiers du cinéma*, hors-série n°8 spécial « Alfred Hitchcock » (1980), p. 13. Voir aussi « Le suspense hitchcockien », *Le Champ aveugle : Essai sur le cinéma,* Paris, Gallimard, 1982, p. 53.

3 DRUMMIN, William, « *Sabotage*: Chaos Unleashed and the Impossibility of Utopia », *op.cit*., p. 5 : « *We live in a flawed universe, one that embodies intractable evil, one in which the eruption of violence and chaos is a permanent possibility and threat* ». *Ibid*., p. 3 : « *Attraction to chaos and destruction lies very deep at the heart of the individual and social psyche* ». *Ibid*., p. 5 : « *It is not only the human psyche that is inclined to the unleashing of chaos, the very universe itself has a chaotic and destructive dimension* ».

4 WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited, op.cit.*, p. 106 : « *The hitchcockian hero typically leaves un a small, enclosed world of his own fabrication, at once a protection and a prison, artificial and unrealistic, into which the real chaos erupts, demanding to be faced: consider Henry Fonda's descent onto Hell in* The Wrong Man, *or Cary Grant deprived of the security of office and cocktail bar in* North by Northwest ». ».

exigeant de la part des protagonistes une réponse, c'est parce qu'il existe au sein des films l'idée d'un état initial perverti par l'apparition d'un mal. Les protagonistes ne peuvent rester dans leur médiocrité et dans leur petit monde ; ils doivent réagir. Mais leur ordinaire, le crime, la capacité à la cruauté de certains et les relations mercantiles des autres n'empêche-t-elle pas l'espoir d'un héroïsme positif ? Pour avoir une idée claire de la représentation de ces personnages, il faut prendre la peine de préciser cette situation qui semble paradoxale. Car si, comme l'affirme Robin Wood, l'œuvre hitchcockienne montre que « les tendances maléfiques existent en chacun de nous »[1], comment envisager la possibilité même d'une vie morale et d'un perfectionnement éthique ?

1 Voir *supra*., première partie, II, 3 : « Justification de l'approche éthique et morale ».

2. L'hésitation initiale des protagonistes

Quand le chaos surgit, il serait légitime de penser que les héros entrent en action afin d'apporter une réponse à cet état problématique. Or, une analyse des situations diégétiques tend à montrer qu'ils sont dans la pensée plutôt que dans l'action, dans le raisonnement plutôt que dans l'agir. Si l'œuvre hitchcockienne est un « cinéma de la pensée »[1], c'est principalement parce que « les actions, les affections, tout est interprétation, du début jusqu'à la fin » comme le montre justement Gilles Deleuze[2]. De fait, les personnages « ne se contentent plus d'agir mais commencent à se regarder agir. L'immobilisation guette les figures hitchcockiennes »[3]. Bien sûr, cet état peut être le résultat de la nécessité narrative qui impose à certains une « impuissance motrice »[4]: les narrations de *Rear Window* (Jeff a une jambe dans le plâtre) et de *Vertigo* (Scottie souffre d'acrophobie et porte un corset)[5] justifient pleinement la difficulté des héros à entrer dans l'action car ils en sont physiquement incapables. C'est pourquoi un personnage comme Jeff en est réduit « à une situation optique pure »[6]. Dans *The Wrong Man,* l'incrédulité de Manny face à ce qui lui arrive le met dans une position d'immobilisation morale[7]: « Spectateur impuissant, il est essentiellement dans l'attente – inquiète, bien sûr – du déroulement de cette action inattendue »[8]. Cette attente se manifeste par une grande passivité face à l'injustice : il reste soumis à l'autorité et se laisse

1 ISHII-GONZALES, Sam, « Hitchcock with Deleuze », in. ALLEN, Richard, ISHII-GONZALES, Sam, *Hitchcock: Past and Future, op.cit.*, p. 136 : « *Cinema of thoughts* ».

2 DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement, op.cit.,* p. 270.

3 ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo, op.cit.,* p. 64.

4 DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement, op.cit.,* p. 276.

5 Cette justification narrative sépare le cinéma hitchcockien des cinémas de la modernité, qui ôtent tout support narratif à la mise en place de la situation optique. Voir ISHII-GONZALES, Sam, « Hitchcock with Deleuze », *op.cit.*, p. 137 : « *Deleuze* [Rear Window]*, notes a similarity between Hitchcock's immobile protagonists* […] *and the characters who populate the modern cinema (optical situation), but he also wishes to make clear the difference that keeps Hitchcock from completely crossing over the divide from classical to modern. The difference is this: Hitchcock provides a narrative rationale for the passivity of his photographer protagonist, whereas the modern cinema removes this diegetic support* ».

6 DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement, op.cit.,* p. 276.

7 Cette expression est empruntée à Jean-Pierre Esquenazi (*Hitchcock et l'aventure de Vertigo, op.cit.,* p. 64).

8 VAN EYNDE, Laurent, *Vertige de l'image, op.cit.,* p. 224.

faire, ne persévérant pas dans une protestation qui aurait tout à fait lieu d'exister. Quant à Logan (*I Confess*), il souffre de la même impassibilité face au chaos qui se déroule devant ses yeux. Ce personnage incarne l'immobilité morale la plus radicale dans la mesure où, préfigurant Manny, il ne réagit pas, ne se met pas en colère, ne se défend pas, ne se sauve pas, ne pleure pas, ne répond pas à l'amour de Ruth. Les seuls moments où son visage exprime quelque chose surviennent peu avant qu'il ne se rende, lorsqu'il enfouit son visage dans ses mains et lors de son procès, quand il hausse le ton face aux questions accusatrices du procureur.

Ainsi, nombreux sont ceux qui « hésitent, incertains de la façon dont ils doivent agir, et même incertains s'ils doivent agir »[1]. En effet, bon nombre de films représentent des personnages centraux mettant un certain temps à entrer dans l'action, subissant les événements et hésitant à leur accorder l'attention relative à la gravité de la situation. Ce type de personnage apparaît durant la période anglaise, notamment à travers l'humour de Richard Hannay et de Robert Tisdall. C'est durant cette ère que « le héros flegmatique, qu'Hitchcock reprendra de nombreuses fois par la suite, y fait son apparition. Avec lui, le sujet de l'humour est comme introduit à l'intérieur de la fiction, dans la mesure où le personnage, souvent menacé par des péripéties, ne cesse pourtant, jusqu'à un certain point […] de s'amuser. Le plus concerné est parfois même celui qui semble le moins en pâtir »[2]. Dans *Young and Innocent*, Tisdall rit de sa situation parce qu'il est persuadé qu'étant innocent, l'issue ne pourra qu'être positive : « je ris parce que je suis innocent »[3] dit-il à Erica choquée par sa nonchalance. Dans *The 39 Steps*, il faut qu'Hannay voit Annabella se faire assassiner juste à côté de lui pour croire à l'existence de l'organisation espionne. Auparavant, lorsqu'elle lui explique la situation, il réplique d'un air ironique : « Une femme mystérieuse poursuivie par des hommes armés. Ça m'a tout l'air d'une histoire d'espionnage ! […] Je suppose que vous êtes venue pour déterrer des secrets d'État bien enfouis et de la plus haute importance »[4]. Dans *Vertigo*,

---

1 ISHII-GONZALES, Sam, « Hitchcock with Deleuze », *op.cit.,* p. 137 : « *The characters hesitate, uncertain of how to act or even if they can act* ».

2 SIZARET, Fabienne, *La Question de l'humour au cinéma, op.cit.,* p. 123.

3 *Young and Innocent* [00:20:53] : « *I can laugh because I'm innocent* ».

4 *The 39 Steps* [00:10:46] : « *Mysterious woman pursued by gun men. Sounds lie a spy story!* [...] *I suppose you came over here to dig up some great deep state secret* ».

lorsque Elster demande à Scottie s'il croit possible « qu'une personne du passé, morte, puisse s'emparer de l'esprit de quelqu'un ? »[1], l'ancien détective lui conseille d'emmener sa femme voir un médecin pour se faire soigner : « Je te dirais de l'emmener chez un psychiatre ou un psychologue ou un neurologue, ou simplement chez votre médecin de famille ! Et fais-toi examiner par la même occasion »[2]. L'humour révèle une incrédulité face à la situation que lui présente son ancien ami. Il lui faudra voir Madeleine chez Ernie's pour tomber sous son charme et se plonger dans son enquête.

Bien entendu, le comique de certaines situations et de certains personnages n'est pas le seul moyen de mettre en valeur ce détachement caractéristique du héros hitchcockien. La gravité d'un drame est particulièrement féconde à cet égard, comme le montre le moment où Scottie s'éloigne de toute participation au monde. Après son procès et le suicide de celle qu'il aime, il entre dans une période critique d'aphasie morbide qui l'oblige à un séjour prolongé dans une maison de repos. Lorsque Midge lui rend visite, elle découvre un homme aux traits tirés, au regard vide et au mutisme constant. Dans *Rope*, Rupert Cadell a bien du mal à accepter que ses soupçons sur l'existence du meurtre de David Kentley soient fondés. L'horreur du crime auquel il est confronté l'incite à la prudence et provoque une évolution très progressive de la narration, qui ne prend un tournant radical qu'au moment où il met par inadvertance le chapeau de David sur sa tête. Dans *Psycho*, la mort de Marion s'accompagne de « l'impuissance du héros à la sauver, […] exposée dans tous les détails »[3] lors de la scène de nettoyage : Norman ne peut plus rien si ce n'est effacer les traces de sa mère. La précision froide et presque clinique de cette description participe à ce sentiment d'impuissance et de vanité. Dans *Saboteur*, Barry Kane est effondré par la perte de son ami et ne songe à s'enfuir que lorsque les policiers sont sur le point de l'arrêter[4]. Dans *Dial M for Murder,* Margot subit

---

1 *Vertigo* [00:13:09] : « *Scottie, do you believe that someone from the past, someone dead, can enter and take position of a living being?* »

2 *Vertigo* [00:13:25] : « *Well I'd say take her to see a psychiatrist, or a psychologist, or a neurologist, or maybe just the plain family doctor! I'll have him check on you too* ».

3 ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Alfred Hitchcock et l'aventure de Vertigo, op.cit.*, p. 164.

4 Citons également l'incrédulité de Thornhill face à ce qui lui arrive, et plus particulièrement lors de la scène de l'avion. Voir SIZARET, Fabienne, *La Question de l'humour au cinéma, op.cit.,* p. 401-402 : « Plus que de la peur, les traits et le corps de Thornhill expriment alors un ahurissement presque incrédule, non exempt de drôlerie en de telles circonstances authentiquement périlleuses. D'où le léger temps de retard avec lequel il

les doutes de l'inspecteur Hubbard sans pouvoir se défendre, car elle ne pense pas que son mari puisse être à l'origine de toute cette machination. Comme Manny, elle subit une accusation injuste sans pouvoir se défendre. Enfin, citons *The Man Who Knew too Much* (1956) qui met en scène l'« abattement résigné »[1] de Jo McKenna lors de l'enlèvement de son fils. Avant de lui annoncer la nouvelle, Ben lui administre des médicaments pour la calmer, la privant ainsi de sa liberté pour réagir pleinement face à ce drame.

Même les mélodrames montrent une certaine incrédulité de la part des héros. Par exemple dans *The Manxman*, Pete se comporte d'une façon similaire à Margot, ne voyant pas ce qui se passe réellement. Tandis que la situation est claire pour le public, il persiste à croire en son bonheur et fait preuve d'une naïveté qui l'empêche de se défendre ; sa chute n'en sera que plus dure. Dans *Under Capricorn*, Sam Flusky (Joseph Cotten) semble déjà vaincu lorsque la narration débute : l'alcoolisme de sa femme ayant commencé dans un temps pré-diégétique, il est déjà dans une position proche de l'abandon contrairement à Charles Adare (Michael Wilding) qui a confiance dans sa rédemption. L'ensemble du film montre Flusky dépourvu des forces nécessaires pour sauver sa femme. La scène la plus éloquente à cet égard est celle du collier : Adare a réussi à convaincre Lady Henrietta de l'accompagner au bal du gouverneur (Cecil Parker). Sam, qui y voit une lueur d'espoir, désire lui offrir un collier de rubis. Mais lorsqu'il s'apprête à le faire, Charles rétorque qu'elle serait ridicule[2] et elle lui donne raison[3]. Bien sûr, elle ne sait pas que son mari possède le cadeau et ne veut probablement pas avoir l'air d'en exiger trop. Mais au lieu de s'affirmer, Sam range le collier dans son manteau. La mise en scène évoque cette idée grâce à un plan sur ses mains, tandis que les dialogues sont entendus hors-champ, devenant le symbole de sa passivité et de sa renonciation. Dans *Rich and Strange,* Emilie Hill semble étrangement accepter le départ de son mari pour une autre femme. Elle fait également une rencontre amoureuse, mais décide de ne pas partir avec son prétendant qui lui avoue ne pas supporter de la voir « courber

---

réagit, notamment à chaque charge de l'avion. Il semble, littéralement, ne pas en croire ses yeux – ou ses oreilles ».

1 *Ibid.*, p. 392.

2 *Under Capricorn* [1:03:39] : « *Rubies with that dress? Do you want to watch her like a christmas tree?* ».

3 « *I think he's right Sam, rubies wouldn't go with this dress* ».

l'échine »[1] face au comportement de Fred. Ce n'est que lorsqu'elle apprend que la princesse est un imposteur qu'elle décide alors de le prévenir puis de rester avec lui.

Dans les films d'espionnage ou d'enquête, c'est souvent l'amateurisme qui prime. En effet, les protagonistes qui enfilent un costume de détective sont à la retraite comme Scottie, ou exercent d'autres métiers : Jeff est photographe, Lumley est chauffeur de taxi, Blanche Tyler (Barbara Harris) est une fausse voyante, Gilbert Redman (Michael Redgrave) est musicien, Constante est psychiatre, Sir John est un homme de théâtre. Les personnages qui enfilent un costume d'espion sont tout aussi étrangers à ce domaine : Michael Armstrong est un scientifique, Elsa Carrington (Madeleine Carroll) et Eve Kendall sont des jeunes femmes qui s'ennuient ; Ashenden (de son vrai nom Edgar Brodie) est un romancier. Quant aux fugitifs, ils sont tout sauf des criminels professionnels habitués à la prison et à l'évasion : Hannay est un touriste, Kane est un ouvrier, Thornhill est publicitaire, Margot est femme au foyer, Ballantine est médecin, etc. *Torn Curtain* est l'un des films qui développe le mieux l'absence de professionnalisme de son héros, un scientifique dont la mission d'espionnage l'incite à commettre de nombreuses erreurs et l'amenant à être rapidement démasqué par sa fiancée puis par ses ennemis. Dès le début de l'intrigue, le spectateur averti peut s'apercevoir de cela. Par exemple lors de la première scène, il reçoit un télégramme qui constitue la première étape de sa mission et doit lui permettre d'accéder à un code secret afin de prendre contact avec le réseau. Or, il prétend que l'employé du bateau s'est trompé de destinataire parce que Sarah est à côté de lui ; il ne veut pas éveiller ses soupçons (pourtant elle ne prête aucune attention à lui car elle est concentrée sur son futur petit-déjeuner). Quelques instants plus tard, il se rend au bureau des communications pour répondre à ce télégramme. Il aurait pu l'accepter, dire à sa fiancée à propos du livre sans avoir à lui avouer que le code secret se trouve à l'intérieur. Ainsi, lorsque Sarah lui donne le livre qu'elle a été chercher, il commet une nouvelle erreur en prétextant vouloir le déposer dans sa chambre mais au lieu de cela, elle le voit courir aux toilettes, ce qui éveille ses soupçons. À son arrivée à Berlin-Est, il commet sa plus grande erreur : alors qu'il est suivi de près par Gromek (son garde du corps), il ne prend pas le temps de gagner sa confiance et va immédiatement à la rencontre des espions. Bien entendu, la supercherie est découverte et oblige le héros à commettre un assassinat, qui ne tarde pas à déclencher une alterne générale dans toute la ville. De plus, n'ayant pas eu la

1 *Rich and Strange* [00:49:50] : « *while you kowtowed* ».

précaution de prendre les transports en commun, il est rapidement dénoncé par un chauffeur de taxi (Peter Lorre Jr.) qui indique aux autorités l'adresse de la ferme espionne. L'espion amateur n'est donc pas particulièrement doué.

L'exemple de *Torn Curtain* est singulier dans une filmographie ayant plutôt tendance à montrer des protagonistes qui ne choisissent pas les aventures auxquelles ils sont confrontés ; ils se trouvent dans des situations critiques malgré eux, le plus souvent en contradiction avec la vie à laquelle ils sont habitués. La majorité se retrouve dans des situations anormales et parfois inouïes sans l'avoir voulu, à cause d'un hasard, d'un concours de circonstances ou d'une rencontre. Parfois, de mauvaises raisons les poussent à agir. Même dans le cas de Scottie, qui est pourtant un détective professionnel, son véritable motif pour reprendre le métier n'est pas son désir de découvrir la vérité mais plutôt sa fascination pour Madeleine. De fait, il n'est pas surprenant de voir que tous ces personnages ne font pas preuve des compétences requises dans de telles circonstances, mais plutôt d'un comportement relativement inadéquat. Scottie est un personnage duel, oscillant sans cesse entre le détective professionnel et l'amoureux transi. Le film montre à quel point ces deux statuts sont peu compatibles. Dans des films comme *Blackmail* ou *Sabotage*, les détectives sont guidés par des motifs en contradiction avec leur mission[1] et leur amour les pousse dans l'illégalité.

Par conséquent, le nombre important d'exemples atteste une tendance à l'hésitation, à la passivité et à l'incrédulité. Ces personnages sont comme tout le monde, ils vivent dans un quotidien normal, ce qui explique pourquoi ils ne réagissent pas immédiatement au chaos mis en place par la narration. Leur monde et celui de l'espionnage, du crime ou de l'aventure sont séparés. Ce qui caractérise peut-être le mieux leur proximité à l'homme commun est leur vulnérabilité, ce que défend James Stewart en affirmant qu'« il y a quelque chose de vulnérable dans tout ce qu'[il] fai[t] »[2]. Voilà ce qui fonde la différence entre les protagonistes et leurs adversaires : ces derniers donnent à voir une force de caractère et une détermination qui les rendent presque invincibles. Si cette force est avant tout représentée chez les

1 Voir également les détectives amoureux et agissant à l'encontre de la déontologie de leur métier (*Sabotage*, *Blackmail*). Voir *supra.*, deuxième partie, I, 3 : « Une critique de l'institution policière ».

2 NAREMORE, James, *Acting in the Cinema*, Los Angeles, University of California Press, 1988, p. 253 : « *"There is something vulnerable about everything I do" Stewart once told an interviewer* ».

personnages idéologiquement caractérisés, tous les méchants sont bien plus déterminés que les protagonistes vulnérables, pris dans un réseau dont ils ne veulent pas et qu'ils ne maîtrisent pas. Par conséquent, il n'est pas étonnant de voir qu'ils ne revendiquent rien et que leur position initiale est relativement éloignée d'une représentation conventionnelle du héros. L'observation de ces personnages invite donc à constater une certaine tendance à la neutralité, ce que n'ont pas manqué de remarquer certains commentateurs. Parmi eux, Charles Barr note que Hannay et Ashenden ne sont « personne »[1]. De fait, l'indétermination du héros de *The 39 Steps* lui permet de jouer différents rôles, à l'instar des héros de films d'espionnage ; c'est ce qu'ont récemment montré King Noël et Toby Miller :

> L'homme sans identité est un protagoniste typique des films d'espionnage, nulle part mieux illustré que dans la réplique mémorable de Hannay "Je ne suis personne". À partir de là, il peut devenir successivement un livreur de lait, un mécanicien, un participant à une parade, un homme politique, et un criminel – une figure parfaitement sans profondeur qui peut être n'importe qui et n'importe où sans se faire remarquer[2].

Cette idée est également évoquée dans *North by Northwest* par l'initiale au milieu du nom Roger O. Thornhill, qui ne veut rien dire[3] : elle ne signifie pas qu'il ne vaut rien, mais plutôt que son degré de caractérisation tend à la neutralité, au degré zéro de détermination, laissant ainsi le champ libre pour toute évolution psychologique. C'est pourquoi il va devenir « quelqu'un » au gré de ses aventures et des qualités dont il va devoir faire preuve pour sauver Eve Kendall. Figures sans profondeurs, indéterminées, aphasiques ou flegmatiques, les protagonistes hitchcockiens sont principalement caractérisés par une certaine neutralité psychologique ou morale. Ils ne revendiquent aucune valeur spécifique et ne peuvent ainsi prétendre au statut de héros tel qu'il est traditionnellement défini :

---

1 BARR, Charles, *English Hitchcock*, *op.cit.,* p. 149 : « *He is a cipher* » ; *ibid.*, p. 163 : « *The opening sets ups Ashenden as, like Hannay, a cipher* ».

2 KING, Noël, MILLER, Toby, « Accidental Heroes and Gifted Amateurs: Hitchcock and Ideology », LEITCH, Thomas, POAGUE, Leland (ed.), *A Companion to Alfred Hitchcock, op.cit*., p. 439 : « *The man with no identity is typical of spy-genre protagonists, nowhere more fully than in Hannay's memorable utterance, "I'm nobody". From there, he proceeds to be, serially, a milkman, a mechanic, a parade marcher, a politician, and a criminal – a perfectly depthless figure who can be anyone and be inconspicuous anywhere* ».

3 *North by Northwest* [00:48:17] : « *Roger O. Thornhill. What does the O. Stand for ? – Nothin*g ».

> Le héros littéraire est le personnage dont la reconnaissance procède à la fois d'une définition fonctionnelle – il est le personnage principal, souvent éponyme de l'œuvre – et d'une caractérisation axiologique – il est celui qui porte (comme l'homonyme héraut), défend ou remet en cause les valeurs dominantes de la société. La figure du héros devient de plus en plus problématique à mesure que le roman domine la littérature, au point qu'on parle d'antihéros pour celui qui, au centre de l'histoire, abandonne ou conteste les valeurs collectives. Aussi l'héroïsme du XXe siècle doit-il inventer le vocable de héros positif pour contredire l'implicite négativité du héros contemporain[1].

Si le héros hitchcockien est bien le centre de l'attention, il n'est pas celui qui, *a priori,* défend les valeurs d'une société. Il n'est pas non plus celui qui les critique ou qui les remet en question, il n'a donc aucun rapport particulier avec elles. Par conséquent, il n'est ni positif ni négatif, mais plutôt neutre. Vulnérabilité, absence de valeurs défendues, incompréhension et hésitation, telles sont les caractéristiques des protagonistes à ce stade de notre étude. Cette difficulté à entrer dans l'action, relevant parfois de l'apathie[2] montre que leur héroïsme, si héroïsme il y a, sera bien accidentel, dû aux circonstances extérieures qui les élèveront « de leurs vies ordinaires pour adopter la position d'espions doués et de fugitifs désespérés »[3]. Mais à la lumière des analyses précédentes, le chemin semble bien long car pour le moment, la force des éléments contrariant les protagonistes dépasse largement leurs actions : c'est la raison pour laquelle la fatalité émerge en filigrane, tant le combat de la liberté humaine face au déterministe apparaît vain.

---

1 DE CHALONGE, Florence, « Héros et antihéros », ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 273.

2 Nous empruntons ce terme à Fabienne Sizaret, dans *La Question de l'humour au cinéma : l'exemple d'Alfred Hitchcock, op.cit.,* p. 392.

3 KING, Noël, MILLER, Toby, « Accidental Heroes and Gifted Amateurs: Hitchcock and Ideology », *op.cit.,* p. 428 : « *Naifs are lifted up from their ordinary lives to adopt the subject position of skilled spies and desperate fugitives. Their accidental heroism is constructed through Hitchcock's MacGuffins, narrative alibis that set in train supposed quest where the getting of knowledge matters more than the knowledge itself* ».

3. Une solitude ontologique

Les différents éléments évoqués depuis le début de ce travail tendent à démontrer que la diégèse hitchcockienne fonctionne de la manière suivante : le système des personnages, complexe, isole les protagonistes. Ils sont pris dans un réseau de forces et d'influences structurelles (le hasard, la fatalité, la contingence), institutionnelles (l'échec de la justice, de la police et du mariage) et relationnelles (avec les autres personnages) qui, au-delà de répondre uniquement à une mise en crise par le dispositif, peuvent être interprétées comme une hostilité générale qui tend à les reclure du monde et des autres. Ils se retrouvent alors en décalage avec l'environnement dans lequel ils évoluent. Par conséquent, il en résulte une solitude ontologique et structurelle, qui peut être repérée selon diverses manifestations. Tout d'abord, comme pour bon nombre d'éléments étudiés ici, elle est avant tout le fait de la nécessité narrative. Si le cinéma hitchcockien est axé sur les figures centrales, c'est parce qu'elles sont en grande partie isolées, leur combat devenant celui du héros face à une hostilité générale. Cette structure narrative implique donc l'existence de personnages centraux, les récits filmiques étant principalement les récits de leurs aventures, odyssées personnelles et solitaires[1].

La solitude peut prendre différentes formes selon les contextes et les histoires mises en scène. La plus importante manifestation concerne les rapports des protagonistes aux autres personnages, et notamment l'absence de relations fortes entre eux et le reste du monde. S'il est évident que dans les films de faux coupables l'isolement fonctionne comme une autoprotection face à une exposition publique, une analyse plus approfondie incite à adopter une interprétation thématique de ce phénomène. Par exemple, dans *North by Northwest* ou dans *Saboteur*, les héros n'ont pas de relations suffisamment fortes pour qu'elles puissent leur venir en aide. Roger Thornhill n'a que des ex-épouses et ne semble pas avoir d'amis, tout comme Barry Kane qui est accusé du meurtre de son meilleur et apparemment seul ami.

1 Comme nous l'avons remarqué précédemment, il est probable que cet isolement hérite en partie des thrillers littéraires dont c'est l'une des principales caractéristiques (Jerry Palmer). Mais cette utilisation pour les films de tous les genres approchés par Hitchcock montre une systématisation de cet isolement, pouvant alors être compris comme ontologique et structurel. Voir *supra*., première partie, I, 1 : « Hitchcock en Grande-Bretagne ».

Même sa rencontre avec Pat ne signifie pas la fin de sa solitude : la présence de la jeune femme ne lui est d'aucune aide puisqu'elle le croit coupable et tente de le dénoncer à plusieurs reprises. Au début de *To Catch a Thief,* John Robie a perdu contact avec ses amis de la Résistance qui l'accueillent comme un traître quand le voleur de bijoux surnommé « le Chat » fait la une des journaux. Dans *Rebecca*, les parents de l'héroïne sont décédés dans un temps pré-diégétique ; elle n'a donc pas d'attaches et doit exercer le métier de dame de compagnie pour subvenir à ses besoins, partageant le quotidien d'une femme aussi antipathique que fortunée (Florence Bates).

Les protagonistes hitchcockiens sont seuls même en couple, et ceux qui possèdent des liens familiaux, amicaux ou amoureux ne sont pas mieux lotis. Certains sont même désavoués par ceux qu'ils aiment le plus. Dans *The Manxman*, les deux relations les plus importantes de Pete, sa femme et son meilleur ami, le trahissent puisqu'ils deviennent rapidement amants. Dans *Waltzes from Vienna*, Johan Strauss Junior n'est compris ni par son père ni par sa fiancée, qui s'opposent tous les deux à son avenir de musicien. Même des personnages mondains comme le couple Lawrence (Leslie Banks, Edna Best) et McKenna (*The Man Who Knew too Much*) se retrouvent seuls et sans leurs amis, obligés de cacher aux autorités et à leurs amis la terrible vérité sur l'enlèvement de leur enfant (Nova Pilbeam, Christopher Olsen). Marnie est rejetée par sa mère qui préfère donner son affection à Jessie Cotton (Kimberley Beck), sa petite voisine ; Alicia est rejetée par Devlin (*Notorious*) qui la pousse dans les bras d'Alex Sebastian ; Jack (*The Ring*) est rejeté par sa femme (« *The Girl* » [Lillian Hall-Davis]) qui est tentée de lui être infidèle avec Bob Corby (Ian Hunter) ; une fois mariée, Mrs de Winter (*Rebecca*) n'en est pas moins seule car l'attitude de son mari, et les allégations de Mrs Danvers renforcent son sentiment d'incompréhension et de solitude.

North by Northwest est l'occasion d'une représentation profondément ambiguë de la figure de la mère ; amputée de toute habilité à protéger, elle devient un élément de plus dans le système d'hostilité générale. Cette ambiguïté se voit chaque fois que Clara Thornhill apparaît à l'écran. Son attitude montre un profond désintérêt pour la situation et l'avenir de son fils et ce, malgré l'ancrage comique du film et l'humour récurrent du personnage. La première scène se déroule après le kidnapping chez Lester Townsend (Philip Ober) et la course folle sur la route de montagne. Arrêté par la police pour conduite en état d'ivresse, il subit un procès

dès le lendemain. Après que son avocat a raconté les aventures invraisemblables de son client, le juge lui demande si Thornhill est un « homme raisonnable »[1]. Au vu des circonstances, la question est très importante. Or sa mère, assise au premier rang, répond par une exclamation qui exprime à quel point elle trouve la question absurde : non, son fils n'est pas un homme raisonnable, bien au contraire. Par ce geste certes comique, elle le décrédibilise aux yeux de la loi et renforce sa solitude aux yeux des spectateurs ; comme le reste du monde, elle ne croit pas à ses histoires. Ensuite vient le moment de retourner chez Townsend, la maison où il a été séquestré. Afin de prouver la véracité de ses propos, le héros veut montrer aux policiers l'endroit où les malfaiteurs cachent l'alcool avec lequel ils l'ont saoulé : « l'alcool se trouve ici : scotch, gin vodka.... »[2]. Il ouvre la porte du placard, et découvre avec stupeur que des livres ont remplacé les bouteilles. Sa mère rétorque d'un air ironique : « et du Bourbon... De mon temps, on le livrait en bouteilles »[3]. Incitant son fils à cesser de discuter avec les policiers et à payer les deux dollars d'amende[4], elle le suit à l'hôtel Plazza où est censé loger Georges Kaplan, l'agent avec lequel les hommes de Vandamm l'ont confondu. Une fois dans la chambre, elle veut s'en aller non par crainte du danger, mais parce qu'elle sera en retard pour sa partie de bridge. La dernière scène où elle apparaît est caustique et humoristique à la fois. Ayant appris que les espions sont sur le point d'arriver dans la chambre, le duo se dépêche de prendre l'ascenseur pour sortir de l'hôtel. Une fois à l'intérieur, ils se retrouvent face à face avec leurs ennemis et après un long silence, elle leur demande tout haut : « vous essayez vraiment de tuer mon fils, messieurs ? »[5] provoquant un rire général. Cet épisode a au moins le mérite de permettre au héros de créer une diversion afin de

---

1 *North by Northwest* [00:20:58] : « *Do you know him to be a... reasonable man?* ».

2 [00:22:53] : « *This is the cabinet where they keep the liquor, scotch, gin vodka....* ».

3 [00:22:59] : « *And Bourbon. I remember when it used to come in bottles!* ».

4 Il est possible que la réplique de Clara Thornhill « *Pay the two dollars* » soit une référence au sketch éponyme réalisé par George Sidney, faisant partie de la comédie musicale *Ziegfeld Follies* (AYERS, Lemuel, LEWIS, Robert, MINELLI, Vincente *et al*., 1946). Une scène du film, appelée « Pay the two dollars », raconte l'histoire d'un homme devant payer une amende pour avoir fumé un cigare dans un bus. Or, l'homme n'a pas d'argent sur lui et son avocat ne veut pas payer pour lui et désire à tout prix gagner cette affaire grâce à son talent. L'homme est donc emmené en prison et se voit bientôt condamné à une lourde peine de prison parce que son avocat ne veut pas payer les deux dollars. Évidemment, l'affaire se termine bien. Merci à Murray Pomerance pour cette information.

5 [00:32:13] : « *Gentlemen, are you really trying to kill my son?* ».

s'échapper. Bien sûr, ces moments participent pleinement à l'atmosphère comique du film, et le personnage de la mère permet la création d'un moment divertissant. Il possède donc un rôle double : il renforce le processus de désamorçage du sérieux de tels événements grâce l'humour récurrent. Mais en même temps, la légèreté sert à intensifier l'inquiétude adjacente qui résulte des manquements d'une mère. Elle devrait soutenir son fils et non pas le critiquer ouvertement comme elle le fait, d'autant plus qu'elle constitue son seul entourage. Sans véritables attaches autres que professionnelles, Roger n'a de liens réguliers qu'avec sa mère qu'il emmène régulièrement au théâtre. Il fait donc partie des nombreux « fils à maman » du corpus[1], et l'humour traditionnel lié à ce genre de situation recouvre une réalité plus dramatique. Par conséquent, le pacte de confiance entre un fils et sa mère ne peut avoir lieu ici, et c'est pourquoi ce personnage est voué à disparaître rapidement. Puisqu'elle n'est d'aucune aide, le film tend ainsi à l'effacer pour augmenter l'impression de solitude du héros.

Une autre manifestation est constituée par les protagonistes seuls même lorsqu'ils sont entourés de proches. Dans *The Ring,* une scène est emblématique de cette solitude. Après un match de boxe important, Jack désire célébrer sa victoire en compagnie de son entourage. Une fois arrivé chez lui, il sert du champagne à ses amis ; il verse l'alcool dans les coupes et leur demande d'attendre le retour de sa femme pour le déguster. Or, elle ne rentre pas. La superposition des plans montrant les coupes pétillantes puis les coupes sans bulles crée une métaphore évidente sur le temps qui passe. Mais elle révèle également la solitude du héros désavoué par sa femme : regardant par la fenêtre, il tourne le dos aux autres et agit comme s'il était seul. C'est pourquoi ses amis quittent l'appartement, le laissant attendre. À plusieurs reprises, Jack entend l'ascenseur monter et croit à l'arrivée de sa femme ; le montage suscite une forme de suspense en alternant des plans de l'ascenseur et des plans montrant ses réactions, ses espoirs et ses déceptions. Mais le personnage le plus archétypal de cette solitude mondaine est sans conteste Roddy Berwick, le héros de *Downhill.* Les péripéties du film sont constituées par une succession de rencontres et de désaveux qui finissent par le plonger dans une solitude telle qu'il en devient presque fou. Renvoyé de son lycée à cause d'un larcin qu'il n'a pas commis, il est mis à la porte du foyer familial par son père (Norman McKinnel) qui ne croit pas à sa sincérité. Il devient figurant dans un cabaret et grâce à un héritage inattendu,

1 Parmi les nombreux exemples, citons Bruno Anthony (*Strangers on a Train*), Bob Rusk (*Frenzy*), Norman Bates (*Psycho*) ou Mitch Brenner (*The Birds*), qui devient adulte à la fin.

parvient à séduire Julia Fotheringale la vedette du spectacle, et à l'épouser. Peu de temps après, il se rend compte qu'elle a dépensé sa fortune tout en continuant à fréquenter Archie, son ancien amant (Ian Hunter). À la suite d'une dispute, il quitte le foyer, ruiné (il avait mis l'appartement au nom de sa femme) et devient « *dance-boy* » à Montmartre, où de vieilles femmes le louent cinquante francs la danse. Un plan est particulièrement révélateur : le héros est au milieu de la salle bondée, le regard dans le vide, éprouvant une solitude fondamentale et intrinsèque malgré une présence constante de gens autour de lui. Son regard exprime toute la détresse de sa condition, car il est trahi à plusieurs reprises et notamment par son entourage proche. C'est pourquoi sa solitude est peut-être la plus tragique tant elle paraît inextricable.

Dans cette catégorie se trouvent également les protagonistes entourés de leurs partenaires dont le rôle a d'abord pour conséquence d'entraver leur démarche. Comme a pu l'introduire l'exemple de *Saboteur*, nombreux sont ceux qui, avant de devenir de véritables adjuvants, sont inutiles dans la quête du protagoniste. Dans *The 39 Steps,* Pam est en désaccord total avec Hannay et tente de le remettre à la police au lieu de l'aider. Dans *Dial M for Murder* et dans *Frenzy*, le policier est dans l'erreur avant de devenir celui qui permet la libération des innocents. Mark Halliday (Robert Cummings) l'amant de Margot, ne devient un véritable adjuvant qu'à la fin de l'intrigue lorsqu'il se bat pour trouver un moyen de la faire libérer, face à la ténacité du mari. L'utilité du personnage prend alors tout son sens, car c'est lui qui tente désespérément de sauver la femme qu'il aime. Pourtant, cette révélation survient tardivement dans la narration et dans le temps diégétique, puisqu'il ne vient se confronter à Tony Wendice que la veille de l'exécution. Dans *The Paradine Case*, c'est le protagoniste qui désavoue sa femme aimante et affectueuse, succombant plutôt au charme mystérieux de Mrs Paradine. L'utilité de Gay Keane (Ann Todd) n'est véritablement mise en valeur qu'à la fin du film, lorsqu'elle soutient son mari après son humiliation publique et son abandon du procès. Jusqu'à ce moment, elle semble impuissante face au charme de l'accusée.

Un certain nombre de personnages considérés comme seuls même s'ils sont entourés doivent cette condition au silence auquel ils sont acculés, ne pouvant révéler un terrible secret. Les personnages illustrant le mieux cette idée sont Logan dans *I Confess*, Lina dans *Suspicion,* Charlie dans *Shadow of a Doubt*, le couple Lawrence et McKenna dans les deux versions de *The Man Who Knew too Much* et Mrs de Winter dans *Rebecca.* Dans tous ces

films, les héros doivent taire leurs doutes et leurs blessures, ne pouvant les partager qu'avec un nombre très restreint d'individus et parfois avec personne. Il arrive que la résolution de l'intrigue permette, souvent à l'occasion d'une scène d'aveu, de rompre le silence et de rétablir une vérité jusque-là passée sous silence. Dans *Rebecca* la scène de la maisonnette sur la plage permet à Mrs de Winter de comprendre enfin que *Rebecca* était bien loin de l'image qu'elle s'en faisait, et que son mari la détestait. Dans *I Confess,* l'aveu sacrificiel d'Alma lui permet de désigner à la face du monde le véritable coupable du meurtre de Villette, Otto Keller. Dans *Suspicion*, la scène finale permet aussi d'apprendre que Johnnie ne désirait pas assassiner sa femme mais se suicider. En revanche, dans d'autres films du corpus le secret, même s'il est partagé avec quelqu'un, ne doit être révélé à personne d'autre. Dans *Sabotage, Shadow of a Doubt* et *Blackmail,* l'héroïne partage son secret avec son amant, mais pas avec le reste du monde. Dans *Blackmail* et *Sabotage*, l'amant est un policier qui met tout en œuvre pour éviter de voir celle qu'il aime aller en prison ; dans *Shadow of a Doubt,* Charlie ne partage son savoir sur la véritable nature de son oncle qu'avec Jack Graham, le policier qu'elle va probablement épouser. Mais elle ne peut le révéler à sa famille, et encore moins à sa mère. Un plan est tout à fait significatif de cette solitude liée au secret : il se trouve lors du discours d'Uncle Charlie, après que l'héroïne a réussi à le convaincre de quitter Santa Rosa. Emma Newton (Patricia Collinge) sa mère, exprime sa tristesse devant l'assemblée. Pendant ce bref monologue, la caméra opère un léger travelling avant sur le visage de Charlie profondément affectée, pendant qu'Emma explique la condition des femmes qui se marient trop tôt et qui ne deviennent plus que les « femme[s] de leur mari »[1]. La caméra se rapproche encore de Charlie, bouleversée. Le magnifique fondu au noir survient en plein milieu de cette phrase dont la fin est prononcée hors-champ et s'éteint en même temps que l'image. L'utilisation de l'image en décalage avec le son crée un effet particulièrement frappant pour le spectateur qui comprend en même temps que la jeune femme la gravité de la situation : en chassant Uncle Charlie, elle fait souffrir sa mère. Mais elle ne peut évidemment pas lui révéler la vérité sur ce mal nécessaire ; c'est pourquoi la dernière scène du film est si sinistre. Le poids du secret est tel qu'elle ne peut entrer dans l'église lors de l'enterrement grandiose de son oncle. Avec son futur fiancé, ils semblent s'exclure eux-mêmes de la société. Ce dernier plan reflète donc l'idée

1 *Shadow of a Doubt* [1:38:34] : « *We were so close growing up. And then Charles went away, and I got married and... then you know how it is. You sort of forget yourself. You're your husband's wife...* »

qu'elle devra vivre avec cette solitude morale pour le restant de ses jours, conférant au film une dimension lugubre finale et profondément problématique[1].

Parfois, c'est la situation sociale qui provoque les déviances relationnelles menant à la solitude des héros, et notamment ceux ayant bénéficié d'une ascension comme Sam Flusky (*Under Capricorn*), John Robie (*To Catch a Thief*), Roddy Berwick (*Downhill*) ou Mrs de Winter (*Rebecca*). Les protagonistes portent les stigmates de cette origine qui devient pour certains un véritable fardeau. Un changement de statut, quelle que soit sa durée, provoque inévitablement des problèmes relationnels avec leur entourage. Malgré sa réussite, Sam Flusky reste en marge de la société australienne ; il est et restera aux yeux de tous un ancien bagnard qui emploie des délinquants, dont la femme est alcoolique. La scène du premier dîner est particulièrement éloquente à cet égard : chaque invité vient sans son épouse et invente un prétexte pour justifier cette absence. La représentation de la table à moitié vide symbolise cette impossibilité d'être accepté par la société. Mrs de Winter a le plus grand mal à faire accepter son nouveau statut social et ne parvient pas à s'imposer face Mrs Danvers. Robie a beau être rentré dans le droit chemin, sa situation crée une grande jalousie chez ses anciens amis de la Résistance qui n'hésitent pas à l'accuser d'être le « Chat ». Quant à Berwick, nous avons vu que son argent était la source de tous ses problèmes, puisque Mabel invente un mensonge pour toucher la fortune de son père et Julia se marie avec lui pour son héritage.

Une forme de solitude qui se manifeste par des hallucinations s'ajoute à la solitude relationnelle et morale de certains. Perceptions sans objet, elles sont le moment paroxystique du mal-être d'un personnage qui sombre dans un état psychologique en rupture totale avec la réalité. Pour illustrer cette idée, citons les hallucinations de Pete dans *The Manxman,* d'Alice dans *Blackmail*, de Mrs Verloc dans *Sabotage*, de Jack dans *The Ring* et de Berwick dans *Downhill*. Le boxeur est sujet à des craintes paranoïaques sur la possibilité d'être trompé par sa femme. La réalisation de l'hallucination est très intéressante car elle résulte d'une véritable écriture visuelle, qui permet le partage de cette expérience avec le spectateur (voir illlustration II, A). Jack voit sa femme assise sur l'accoudoir du fauteuil où se trouve Bob Corby, son rival professionnel et amoureux. Il les voit proches l'un de l'autre et se met à imaginer ce qu'il

1 Voir également description de la fin de *Sabotage* et de *Blackmail*, *infra.,* deuxième partie, III, 5 : « L'ambiguïté des *happy endings* ».

redoute le plus : un baiser. Le montage alterne les plans sur le visage de Jack en train de regarder quelque chose, puis des plans subjectifs sur l'objet de son regard. Or, le spectateur se rend rapidement compte que ce qu'il voit est en partie altéré par ce qu'il imagine. Dans le même cadre sont montrés son entraîneur, qui lui fait comprendre qu'il a du chemin à parcourir avant d'atteindre le niveau de Bob Corby et en superposition, son rival avec sa femme, se rapprochant de plus en plus l'un de l'autre. Ce procédé permet de montrer le lien entre le réel et l'imaginaire, mais en même temps de rendre les frontières entre les deux sphères relativement floues. La dernière phase de l'hallucination intègre un plan déformé de jeunes femmes en train de danser de manière exubérante puis une superposition des instruments joués lors de cette soirée, toujours de manière déformée, indiquant ainsi l'altération des sens provoquée au cours de la fête. Au-delà d'évoquer la musique sur un support qui ne le permet pas encore, ces plans suggèrent également l'idée d'une bacchanale, où la réalité n'a plus prise et où tous les excès de l'imagination sont permis. Le baiser est donc une hallucination du héros, mais il y croit tellement qu'il ne peut s'empêcher de crier, suscitant le regard circonspect de ses invités. Cette scène montre ainsi comment un personnage vit une expérience profondément solitaire tout en étant en société, cet événement n'étant partagé qu'avec le spectateur. L'imagination du héros contamine ainsi l'écran, qui se transforme en support de ses délires. Ainsi, le spectateur partage sa solitude dans un processus de fabrication de l'empathie[1].

L'expérience est similaire dans *Downhill*, lors de la crise de folie de Berwick qui se met à percevoir la réalité de façon altérée, alors qu'il est alité dans la cale d'un bateau (voir illustration II, B). Au cours d'un plan subjectif, la caméra montre un marin assis de dos ; lorsqu'il se retourne, son visage est en fait celui de son père. S'agissant évidemment d'une vision dont l'objet n'existe pas, ce plan crée une inquiétante étrangeté par une impossibilité rationnelle puisque son père n'est pas un marin. Cette bizarrerie est renforcée par la continuité visuelle entre les deux plans et la surprise qui en découle. De plus, contrairement à *The Ring*,

1 Citons également les hallucinations d'Alice après le meurtre du peintre (*Blackmail*). Errant dans les rues de Londres, elle regarde un panneau lumineux montrant une main qui agite un shaker à cocktail. Mais soudain, l'image se transforme et Alice voit une main agitant un couteau de haut en bas. L'hallucination est donc créée par une transformation de l'image, qui devient le reflet de la pensée perturbée de l'héroïne. Pour une description de l'hallucination de Mrs Verloc, voir *supra.*, deuxième partie, II, 1 : « La représentation de la foule ».

rien dans le montage ou dans le cadre ne suscite l'idée qu'il ne s'agit que de l'imagination du héros : pas de superpositions ou de déformations des plans. C'est la réalité toute entière qui semble s'altérer, préfigurant ainsi le célèbre baiser de *Vertigo*[1]. Ces deux exemples montrent avec justesse l'irréductible solitude qui découle de ces expériences limites. Les héros sont emprisonnés dans leur déviance qui les empêche d'avoir une représentation adéquate de la réalité. Par conséquent, leur solitude n'en est que plus dramatique : ne pouvant partager avec autrui leurs hallucinations, ils sont condamnés à vivre cette expérience traumatisante seuls. Le cinéma hitchcockien possède ainsi cette particularité de faire partager cette épreuve au spectateur, lui donnant un aperçu de ce que vivent les protagonistes.

La solitude générale domine ainsi la condition des héros. L'étude de la foule avait mis en valeur l'idée d'une indifférence et d'une incompréhension du monde, les héros allant à l'encontre de ce mouvement général et se détachant de cet environnement anonyme. Ainsi, qu'il s'agisse de la joie d'un public ne comprenant pas la gravité de la situation (*Waltzes from Vienna*), d'une agitation citadine alors qu'un terrible meurtre vient d'être commis (*Blackmail*) ou d'un enterrement élogieux pour un homme ayant commis les pires atrocités (*Shadow of a Doubt*), le cinéma hitchcockien montre une inadéquation récurrente du monde avec le sort des protagonistes. Bien sûr, l'intérêt narratif est évident car il permet de mettre en lumière la figure du héros qui est la source d'affection du spectateur. Nous l'avons vu, le cinéma hitchcockien est un cinéma de l'isolement et du vécu personnel. Mais au-delà de cette justification formelle, la récurrence de ces situations atteste d'une dystopie dont l'analyse a été amorcée précédemment. Si la solitude est telle, c'est parce qu'elle est accompagnée d'une perte de confiance et d'une inquiétude fondamentale. Comme il a été montré précédemment, de nombreux partenaires ne se déclarent pas comme de véritables adjuvants tout de suite, ils œuvrent souvent à l'encontre des protagonistes et entravent leur démarche. Ils ont donc un rôle très important à jouer dans la création de cette solitude. Hormis ceux qui ne croient pas le héros (la police en est un bon exemple), il existe aussi des personnages les trahissant. C'est le cas de Thornhill, trahi par Eve qui l'envoie au pilori (*North by Northwest*) ; de Berwick, trahi par son père et par sa femme qui le chassent du foyer (*Downhill*) ; de Pete, trahi par sa femme et son meilleur ami (*The Manxman*) ; de Jack, trahi par sa femme qui en désire un autre (*The Ring*) ; de Margot et Mrs Verloc, trahies par leurs maris qui plongent dans le crime (*Dial M*

1 Voir *infra*., quatrième partie, I, 3 : « La question de l'identification ».

for Murder et *Sabotage*) ; de Robie, trahi par Frances qui le livre à la police (*To Catch a Thief*) ou de Blaney, trahi son ami qui le livre à la police (*Frenzy*). Dès lors, cette notion met sur la voie pour comprendre l'un des principaux éléments du pessimisme hitchcockien : les protagonistes sont seuls parce qu'ils ne peuvent plus faire confiance, et qu'ils évoluent dans une atmosphère d'inquiétude qui tend à se généraliser. Si Berwick est aussi seul, c'est parce qu'il ne peut plus avoir confiance en personne, pas même en lui et en ses représentations. La solitude des protagonistes est donc irrémédiablement liée à la perte de confiance en soi, en les autres et en le monde, qui doit désormais être l'objet d'un développement.

4. L'inquiétude hitchcockienne

Dès 1969, Noël Simsolo remarque l'« inquiétude permanente qui règne à l'intérieur du cinéma hitchcockien »[1]. Cette constante résulte de l'isolement psychologique et moral des protagonistes, mis à l'épreuve dans un environnement généralement préjudiciable et indifférent. Il en résulte ainsi une inquiétude générale et structurelle à cause de l'effondrement des repères habituels et d'un doute fondamental et omniprésent. Plus qu'un effet de style, l'inquiétude est le résultat d'une triple perte de confiance : perte de confiance en soi, en ses représentations, ses croyances voire son identité, perte de confiance en les autres qui trahissent, deviennent des étrangers et parfois des ennemis, et perte de confiance dans le monde qui n'offre plus les repères rassurants de la rationalité. La perte de confiance favorise donc l'émergence d'une inquiétude générale qui, selon Dominique Sipière, participe à l'interprétation sceptique proposée par Robin Wood :

> Le scepticisme dont parle Wood […] n'est qu'un aspect du thème omniprésent du doute hitchcockien qui occulte un peu son revers, […] celui de la confiance : confiance dans l'existence du monde extérieur, qui n'est qu'un acte de foi, confiance dans l'autre, qui manque tant à Devlin dans *Notorious*, qu'il y risque la vie de celle qu'il aime ; confiance en soi, surtout, dans *Spellbound* et dans *Rebecca* où l'héroïne est civilement Madame de Winter sans parvenir à assumer son identité[2].

Le scepticisme de Wood est donc le versant négatif de la confiance, qui semble dominer la diégèse hitchcockienne. En effet, il faut remarquer combien le doute est présent et menace d'envahir l'univers des films. Tout d'abord, remarquons que cette menace a souvent pour origine une situation tout à fait banale et ordinaire. Cet état initial, nous l'avons évoqué précédemment, constitue un point de départ fortement contrasté avec l'orientation que prennent les récits. Le concept de tache de Pascal Bonitzer[3] permet de montrer l'importance de la situation originelle, qui doit paraître la plus normale possible avant que le doute ne se constitue : « Plus une situation est *a priori* quelconque, familière, conventionnelle, plus elle

---

1 SIMSOLO, Noël, *Hitchcock*, Paris, Seghers, 1969, p. 130.

2 SIPIÈRE, Dominique, « Le mariage dans les films d'Hitchcock : reflets, discours et symboles », *op.cit.,* p. 203.

3 Voir *supra.*, deuxième partie, III, 1 : « Caractéristiques générales ».

est susceptible de devenir dérangeante, *unheimlich*, pour peu que l'un des éléments dont elle se compose se mette à tourner dans le sens contraire du vent »[1]. La tache met en avant l'idée de fragilité du monde, dont l'équilibre est susceptible d'être brisé en un instant ; elle permet de montrer comment la fiction hitchcockienne s'engouffre dans l'inquiétude[2].

Ainsi, à partir d'une situation banale, le doute s'installe rapidement et mène inéluctablement à la perte de confiance. Liée à l'idée d'assurance et de sécurité, elle est le « sentiment de s'en remettre à quelqu'un ou à soi-même »[3]. Il est facile d'imaginer que les protagonistes, subissant des hostilités de toute part, en viennent à perdre le sentiment de confiance qui fonde l'équilibre diégétique. Utilisés, trompés et déçus, ils ne peuvent plus se fier à ceux qui les entourent et à ceux qu'ils chérissent. Cette perte de confiance prend parfois racine au sein du cercle amical, amoureux ou familial, créant ainsi une rupture progressive et radicale entre eux et leurs proches. La figure la plus emblématique est peut-être celle du proche connu et chéri qui se transforme peu à peu en figure inconnue, voire ennemie. Uncle Charlie (*Shadow of a Doubt*) fait partie des exemples les plus probants de cette figure inquiétante et traîtresse. Il illustre ainsi l'idée du double, introduite par Sigmund Freud en 1910 : « Le double était à l'origine une assurance contre la disparition du moi, un démenti énergique de la puissance de la mort. […] D'assurance de survie qu'il était, il devient l'inquiétant [*unheimlich*] avant-coureur de la mort »[4]. Cette description est particulièrement pertinente pour un tel personnage, qui intègre la famille Newton (Henry Travers, Charles Bates, Edna May Wonacott) comme un miracle qui seul pourra la sauver de la décomposition. Selon Charlie, « il ne nous reste plus qu'à attendre un miracle »[5] face à la déliquescence intellectuelle de sa famille. Ce miracle survient grâce à l'arrivée d'Uncle Charlie qui leur annonce un séjour inopiné. Lors du premier repas, la jeune fille lui avoue qu'il en est l'élément stabilisateur : « Nous sommes tous heureux, Oncle Charlie. Regarde, pour une fois, nous

1 BONITZER, Pascal, « It's only a film », *op.cit.,* p. 14.

2 Voir les propos de William Drummin et de Robin Wood : *supra*., deuxième partie, III, 1 : « Caractéristiques générales ».

3 *Grand Larousse Encyclopédique, op.cit.*, p. 381.

4 FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante Étrangeté* (1919), traduit de l'allemand par FÉROND, Bertrand, Paris, Folio, 2008, p. 236-237.

5 *Shadow of a Doubt* [00:10:57] : « *I guess we'll just have to wait for a miracle or something* ».

sommes tous heureux en même temps »[1]. Il apparaît comme le sauveur, celui sans qui la famille serait vouée à la destruction ; il est une assurance de survie pour le foyer qui ne peut plus se suffire à lui-même. La figure du double réconfortant, qui est récurrente tout au long du film, possède d'abord des aspects positifs et salvateurs[2]. Mais il devient rapidement étrangement inquiétant pour la jeune femme, qui se rend compte que quelque chose ne va pas. Peu à peu, ses comportements apparaissent comme des taches dans le quotidien des Newton, et le doute prend place dans l'esprit de la jeune femme à l'occasion d'événements qui lui semblent de plus en plus bizarres. Cet étrange sentiment naît lors de la scène du journal. Après son premier repas, Uncle Charlie lit tranquillement le journal lorsqu'il découvre que ses méfaits sont l'objet d'un article (qui ne cite pourtant pas son nom)[3]. En effet, il est recherché dans tout le pays, mais la police ne connaît pas encore son identité ; pour ne pas éveiller les soupçons, il déchire l'article en prétextant vouloir fabriquer une maison en papier, puis le range dans sa veste. Charlie comprend que son oncle doit être le sujet de l'article et pense naïvement qu'il s'agit d'un éloge. Elle entre dans sa chambre et saisit le bout de papier, provoquant chez lui une colère agressive : il lui saisit violemment les mains en la réprimandant[4]. La musique de Dimitri Tiomkin participe activement à instaurer un climat de menace ; le doute naît à ce moment-là et va grandir au fur et à mesure des découvertes de Charlie. L'inquiétude de *Shadow of a Doubt* est donc fondée à la fois sur l'idée du double comme figure de la menace et sur l'idée du foyer comme noyau de l'inquiétude. L'héroïne ne reconnaît plus son oncle, ou plutôt, elle ne reconnaît plus l'image qu'elle s'en faisait et

---

1 [00:21:54] : « *We're all happy now Uncle Charlie. Look at us! For once we're all happy at the same time* ».

2 Considérés par Charlie comme des jumeaux qui communiquent par télépathie, les deux personnages ont également été interprétés comme une figure de double mais au sein d'un même personnage. Dans leur ouvrage de 1957, Rohmer et Chabrol montrent, à la suite de Truffaut, la duplicité à l'œuvre dans la rhétorique du film (les scènes-clé sont doubles). Pour eux, l'oncle et la nièce sont « un être unique en deux personnes distinctes » et antithétiques : « l'oncle, le damné ; la nièce, l'ange ». Voir CHABROL, Claude, ROHMER, Éric, *Hitchcock, op.cit.,* p. 76.

3 Notons l'ingéniosité par laquelle le public comprend l'enjeu de cette scène. Légèrement en avance sur Charlie, il sait que son oncle est recherché par la police, mais ne sais pas pourquoi. Il comprend que le personnage est l'objet de l'article uniquement grâce à ses mouvements et à l'expression de son visage : tournant les pages du journal, Uncle Charlie le positionne en face de lui. Comme la caméra est en légère contre-plongée, le spectateur ne voit pas son visage. Soudain, il s'arrête de bouger et baisse les bras ; son visage apparaît, il est bouche bée, son cigare pendant aux lèvres, visiblement très anxieux.

4 *Shadow of a Doubt* [00:31:25] : « *It's none of your business* ».

n'accepte pas le véritable Charles, tueur de riches veuves. Ce film met donc en scène l'idée que la menace la plus terrible peut venir du cercle le plus proche. Le double incarné par le personnage de l'oncle diabolique représente la figure la plus exemplaire de cette menace de la mort[1]. L'innocence de la jeune Charlie se transforme de façon radicale lorsqu'elle réalise que celui sur lequel elle fondait le plus d'espoir est le plus dangereux. L'inquiétude causée par les proches illustre ainsi l'inquiétante étrangeté freudienne dans laquelle « le familier peut devenir étrangement inquiétant, effrayant »[2]. La trahison de l'oncle adoré constitue alors le point de départ de la perte de confiance dans le proche, et de l'inquiétude qui en découle.

La perte de confiance dans l'autre est un motif particulièrement angoissant, surtout lorsqu'il concerne le cercle familial, amoureux ou amical le plus proche. Johnnie Aysgart (*Suspicion*) représente lui aussi parfaitement cette inquiétude au sein du familier. À la différence de *Shadow of a Doubt,* ce film laisse l'héroïne et le spectateur dans le doute, basculant du registre comique au registre dramatique[3] à mesure que Lina est convaincue des intentions meurtrières de son mari. La mise en scène de ses apparitions procure ainsi des signes de sa possible culpabilité : toute l'intrigue de *Suspicion* repose sur l'idée qu'étant un

1 Une autre figure du double maléfique est incarnée par Bruno Anthony dans *Strangers on a Train* et par Albert Pelham dans *The Case o*f *Mr Pelham* (1955), un épisode de la série télévisée *Alfred Hitchcock presents*. À propos de Bruno, voir VAN EYNDE, Laurent, *Vertige de l'image, op.cit.*, p. 119 : « Il est toujours déjà là où va Guy. […] La chose paraît évidemment tout à fait invraisemblable : comment le harceleur pourrait-il prévoir que etc. ? La seule explication se situe au-delà d'une logique de la distinction, qui veut que deux êtres ne soient jamais tout à fait identiques. Bruno va là où est Guy, parce qu'il est Guy, tout simplement. Il est d'ailleurs si équivalent à Guy que, dans ces situations, Hitchcock s'efforce de l'individualiser le moins possible. D'où son inquiétante immobilité dans ces séquences, exigée par Hitchcock ». À propos de M. Pelham, voir BOURDON, Laurent, *Dictionnaire Hitchcock, op.cit*., p. 162-163 : « Arthus Pelham [Tom Ewell] rapporte au docteur Harley [Raymond Bailey] qu'un parfait sosie s'est immiscé dans sa vie, prenant sa place à son club, à la tête de la société qu'il dirige et même chez lui où Peterson [Justice Watson], son maître d'hôtel, ne fait pas la différence entre l'un et l'autre. Sur les conseils du psychiatre, Pelham tente de se démarquer de son double, changeant d'habitudes, de signature et même de cravate. Mais, en modifiant ainsi sa personnalité et son apparence, c'est lui qui, finalement, passera pour l'usurpateur ».

2 FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante Étrangeté, op.cit.,* p. 214-215.

3 « Dramatique » s'entend ici non pas relativement à l'action théâtrale, mais comme une catégorie esthétique, favorisant la tension et la gravité de la situation. Voir SOURIAU, Anne, « Dramatique », SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique, op.cit.,* p. 615.

homme charmeur, joueur et menteur, il puisse être en vérité un meurtrier. Son attitude, traitée sur le mode humoristique, devient inquiétante à partir du moment où le spectateur apprend avec Lina qu'il a été renvoyé de son travail plusieurs semaines auparavant, pour avoir volé dans la caisse. Johnnie vole et ment à sa femme, sans montrer le moindre remord. C'est à partir de ce moment que ses apparitions à l'écran se transforment et rendent tangibles l'inquiétude qui se dégage du personnage. Il entre dans le cadre de façon impromptue, surprenant sa femme : il est de côté ou de dos, parfois sans rien dire, l'éclairage souvent sous exposé le laissant dans l'ombre[1]. Étudions la séquence de la lettre (voir illustration III, A) : la caméra reste centrée sur Lina pendant qu'elle annonce son départ, puis se lève et la déchire. À ce moment, le bruit d'une porte se fait entendre hors-champ. Lina, dos à la porte et tournée vers la caméra, dirige son regard vers le côté sans tourner la tête. À ce moment, Johnnie entre par le côté gauche du cadre, l'air grave et le visage fermé. Elle pense qu'il va lui expliquer les raisons de son mensonge. Or, si son apparition est de la sorte, c'est en vertu de la justification narrative, qui sert de prétexte à cette entrée si mystérieuse : le père de Lina est mort. Par la suite, cette nécessité narrative tend à s'effacer, comme le montre la scène de la haie qui s'ouvre sur Lina en plein jardinage (voir illustration III, B). Johnnie arrive peu après, et entre par le côté droit du cadre. Cette fois-ci il est de dos, en costume noir et se place doucement dans le cadre, sans rien dire[2]. Après quelques secondes il dit bonjour à sa femme qui est surprise de le voir et reste relativement méfiante durant toute leur conversation. Une troisième apparition corrobore cette idée : Lina reçoit la visite de policiers (Lumsden Hare, Vernon Downing) qui enquêtent sur la mort de Beaky (voir illustration III, C). Croyant que Johnnie est le coupable, elle entre dans un état de désespoir et d'angoisse profond. Assise dans un grand fauteuil, elle le voit arriver dans la maison, la caméra reste sur elle. Le spectateur entend d'abord Johnnie avant de le voir, Lina ne bouge pas. Puis la caméra le montre sur le pas de la porte, debout, le visage fermé, baigné d'une lumière si contrastée que la moitié de son corps est dans l'ombre. Lorsqu'il avance dans la pièce, son visage s'assombrit progressivement, jusqu'à être recouvert brièvement par une obscurité totale. Toutes ces entrées préfigurent la scène du verre de lait, apogée du doute sur sa culpabilité à travers la mise en scène. Johnnie apporte un verre de lait à sa femme souffrante ; à aucun moment le

1 Ces apparitions sont préfigurées par son entrée en scène qui a lieu dans le noir le plus complet. Il s'agit du début du film qui se déroule dans un tunnel.

2 Ce qui n'est pas sans évoquer son apparition dans *Notorious*, quelques années après.

spectateur ne peut voir son visage car il reste dans l'ombre. À l'inverse, le verre de lait est éclairé de l'intérieur, ce qui lui apporte une effervescence lumineuse inhabituelle et irréelle. Le spectateur tout comme Lina est persuadé que le lait est empoisonné, sentiment conforté par les jeux d'ombre et de lumière dont le symbole est, à ce moment, évident. Ainsi avec *Suspicion*, l'inquiétante étrangeté est au cœur même du foyer. Il ne s'agit plus d'un oncle chéri et lointain, mais de la personne censée être la plus connue, la plus protectrice et la plus rassurante : le mari.

Dans *Torn Curtain*, Armstrong devient méconnaissable aux yeux de sa fiancée, Sarah Sherman. Si le spectateur se doute avant elle que quelque chose d'étrange est en train d'arriver, l'effet de surprise lors de la révélation sur ses activités est saisissant. En l'espace de quelques secondes, Sarah découvre qu'il part à Berlin-Est pour travailler à un projet de missile avec les Communistes, en plein cœur de la Guerre froide. Soudain, la figure aimée et à laquelle le spectateur sympathise devient autre, méconnue et inquiétante. Contrairement à *Rebecca* ou à *Suspicion*, la rupture de la confiance n'est pas progressive mais soudaine et radicale, à la faveur d'un seul évènement dont la contingence augmente l'effet. Bien que le spectateur apprenne avant elle que Michael Armstrong est un espion au service des Américains, une longue partie du film cantonne le spectateur à son expérience, l'obligeant aux mêmes croyances. C'est cette simultanéité qui favorise l'impression d'étrangeté du héros aux yeux de l'héroïne et du spectateur.

L'inquiétude hitchcockienne s'insère donc dans une logique de la menace au sein même du familier. Un mari, un fiancé, un proche peuvent devenir dangereux et méconnaissables ; personne n'est en sécurité nulle part, pas même au sein de son propre foyer. L'idée d'une perte de confiance au sein même du foyer trouve une judicieuse illustration à travers certains décors, qui participent pleinement à la création de cet univers inquiétant. Certaines demeures créent des conditions propices à l'émergence de ce sentiment. La maison, qui est censée être le lieu de la sécurité, du familier et du rassurant devient parfois chez Hitchcock menaçante et étrangement inquiétante. C'est ce que montre Dominique Païni dans son commentaire à l'exposition *Hitchcock et l'art : Coïncidences fatales* : « Le spectateur n'oubliera jamais ces maisons quelconques que l'isolement transforme en tombeaux, ces châteaux néogothiques que les éclairs d'orages sculptent à l'image de sépulcres hantés, ces

seuils d'appartement sombres et enfilades de portes »[1]. Parmi elles, les demeures les plus à même de susciter ce sentiment sont le manoir de Manderley, celui de Mr Paradine et bien sûr la maison de Norman Bates. Mais toutes sont susceptibles de devenir le lieu même où naît le danger, car « l'inquiétude hitchcockienne naît dans des sites d'apparence familière, des situations de la vie ordinaire »[2] : par exemple, Uncle Charlie menace sa nièce dans la maison familiale où il est accueilli chaleureusement. Les protagonistes de *The Birds* ne sont plus en sécurité dans leur maison qui, face à la menace extérieure, devient un véritable « terrier »[3]. Citons bien sûr *Suspicion,* dont la plus grande partie se déroule à l'intérieur de la maison : Lina vit son angoisse principalement chez elle, dans cette maison presque trop grande pour eux, qui devient paradoxalement le lieu de l'émergence de cette inquiétude. Hitchcock filme le foyer du couple Aysgarth comme le lieu du doute sur la nature meurtrière de Johnnie et comme l'expression de l'état psychologique de l'héroïne, parvenant ainsi à refléter son désarroi. Pour étayer cette idée, reprenons la scène de la visite des policiers. Lina doute de plus en plus des intentions de Johnnie, elle est sur le point de perdre toute confiance en lui. Après avoir raccompagné les policiers à la porte, elle revient lentement sur ses pas : pris en plongée de l'étage, le plan met en évidence sa petitesse par rapport l'imposante entrée. Cet effet est exacerbé par l'ombre immense des barreaux des fenêtres qui se reflètent sur elle et qui semblent l'entraver et montrer son emprisonnement tant physique que moral. Ses premiers pas sont hésitants, elle regarde dans le vide, effarée par ce qu'elle vient d'apprendre. La mise en scène renforce le sentiment d'accablement et la maison, supposée être le lieu de la sécurité et du réconfort contre la menace du monde extérieur, devient le lieu où prend corps cette menace. La musique de Franz Waxman illustre cette menace tragique qui pèse sur l'héroïne. La maison, censée être un lieu rassurant (*heim*)[4], participe au contraire à cet étrangement inquiétant (*unheimlich*)[5].

---

1 PAÏNI, Dominique, COGEVAL, Guy (dir.), *Hitchcock et l'art : Coïncidences fatales, op.cit.,* p. 313. Les demeures sont d'ailleurs l'objet d'une partie de l'exposition, intitulée « Inquiétudes ».

2 *Idem.*

3 VAN EYNDE, Laurent, *Vertige de l'image, op.cit.,* p. 179.

4 « *Heim* » signifie également en allemand le foyer ou la maison.

5 Ajoutons à cela la présence récurrente des barreaux des fenêtres ou de leur ombre qui semblent encadrer, voire entraver l'héroïne. Lorsqu'elle rencontre Johnnie, quand elle lit un article sur lui, quand elle lit l'invitation au bal, lorsqu'elle écrit la lettre de rupture, quand elle s'adresse à son défunt père par le tableau et

La perte de confiance en l'autre est donc une grande source d'angoisse et d'inquiétude dans l'univers hitchcockien. Mais ce qui en renforce l'effet, c'est que le monde extérieur devient parfois la source même de ce doute. La perte de confiance dans les personnes les plus proches a pour effet une inévitable perte de confiance plus générale et plus angoissante. Elle peut être due à un doute sur la rationalité de celui-ci, une grande partie du sentiment d'inquiétude provenant de la rupture de la rationalité à laquelle s'accrochent les protagonistes[1]. Ainsi n'est-t-il pas rare de voir les récits tendre vers le fantastique et mettre en scène des événements étranges posant le doute sur l'existence possible de fantômes ou du retour des morts[2]. Manderley est le lieu du retour du fantôme de Rebecca, tandis que dans *Vertigo*, le fantôme est la grand-mère de Madeleine[3]. Dans les deux cas, l'existence du fantôme est affirmée par quelqu'un pour mettre en place le doute dans l'esprit du héros ou de l'héroïne, afin de l'amener à des actions bien précises (se suicider pour Lina et suivre Madeleine pour Scottie). Le film démontrera que le fantôme n'existe pas, mais la fiction parvient à créer le doute dans l'esprit du spectateur. Qu'il s'agisse du fantôme de Rebecca ou de Carlotta, l'insinuation est faite à propos d'un retour malveillant. Ainsi Mrs Danvers suggère-t-elle à la craintive Mrs de Winter que Rebecca revient régulièrement observer le couple, provoquant l'effroi de la jeune femme : « Parfois, dans les couloirs, il me semble sentir sa présence. Ce

---

quand elle apprend la mort de Beaky, tous ces moments sont représentés avec l'ombre des barreaux qui la traversent, créant un effet visuel tout à fait particulier. La maison a donc une influence spécifique sur la jeune femme, comme si elle prolongeait l'inquiétude en l'oppressant.

1 Les hallucinations dont il a été question plus haut participent directement à cette rupture de la rationalité vécue par les protagonistes et à leur sentiment de solitude.

2 PINEL, Vincent, *Écoles, genres et mouvements au cinéma, op.cit.,* p. 102 : « Le fantastique, déséquilibre du réel, fait apparaître au sein d'un univers crédible et reconnaissable des éléments étranges et inexplicables qui suscitent la peur ».

3 Citons également l'épisode de la série télévisée *Alfred Hitchcock Presents* intitulé *Banquo's Chair* (1959), treizième épisode réalité par Hitchcock. Voir BOURDON Laurent, *Dictionnaire Hitchcock, op.cit*., p. 320 : « Un soir de 1903, dans les environs de Londres, l'ex-inspecteur Brent a l'intention de confondre un criminel en se livrant à une expérience peu orthodoxe. Dans la maison où fut assassinée, il y a deux ans jour pour jour, la vieille et riche Miss Ferguson, il a convié à dîner le neveu de celle-ci, Roger Bedford qui, malgré un solide alibi, reste à ses yeux le suspect numéro un puisque son unique héritier. [Est] également présente Mae Thorpe, une comédienne grimée, invitée à jouer le fantôme de Miss Ferguson. L'apparition ayant produit l'effet escompté, Roger Bedford est immédiatement emmené au commissariat […]. C'est alors qu'apparaît Mae Thorpe qui arrive à l'instant. "Est-ce trop tard ?" demande-t-elle à l'inspecteur médusé ».

pas léger et rapide, on le reconnaîtrait entre mille. Pas seulement dans cette pièce, mais partout dans la maison. Je crois l'entendre à cet instant. Pensez-vous que les morts reviennent et observent les vivants ? Parfois, je me demande si elle ne revient pas ici, à Manderley. Elle vous observe, vous et Mr de Winter »[1]. Ces insinuations créent un sentiment d'inquiétude face à la présence du fantôme, effet renforcé par l'attitude de Mrs Danvers : sa démarche participe à l'aspect fantomatique du personnage, nous ne la voyons pas entrer dans le cadre, elle se situe toujours déjà là, ou alors est toujours déjà repartie[2]. Son costume amplifie cet effet : sa longue robe noire empêche de voir sa démarche, donnant l'impression qu'elle glisse sur le sol. Les doutes de l'héroïne sur la rationalité du monde s'amplifient jusqu'au retournement de situation, lorsqu'elle découvre la vérité sur les relations entre Maxim et Rebecca. La rationalité qui s'effile peu à peu reprend ainsi tous ses droits, et la menace d'un danger au sein même de Manderley disparaît.

La perte de confiance qui constitue une menace permanente est avant tout structurée par le doute, état fluctuant et peu rassurant. Par exemple, *Vertigo* ne peut échapper au doute sur l'existence de Carlotta. L'incrédulité de Scottie face aux insinuations d'Elster[3] est mise à mal tout au long du film par la présence d'éléments venant troubler une rationalité nécessaire au maintien de la position de Scottie. Un exemple célèbre est la disparition de Madeleine de la chambre de l'hôtel McKittrick : « Il la voit à l'une des fenêtres du second étage, mais quand il pénètre dans la sombre entrée et interroge la propriétaire [Ellen Corby], elle affirme que Mlle Valdez n'est pas venue ce jour-là et lui montre sa chambre vide. Regardant vers la rue, il voit

---

1 *Rebecca* [1:08:42] : « *Sometimes, when I walk along the corridors, I fancy I hear her just behind me. That quick light step, I couldn't be mistaken anywhere. Not only in this room, in all the rooms and the house. I could almost hear it now. Do you think the dead come back and watch the living? Sometimes, I wonder if she doesn't come back here to Manderley, She watches you and Mr de Winter together* ».

2 Il en va de même pour Bruno Anthony qui se situe toujours déjà là où va Guy Haines. Voir KROHN, Bill, *Hitchcock au travail, op.cit.,* p. 119 : « Une sorte d'ubiquité qui évoque Droopy, le personnage de dessin animé de Tex Avery, au sommet de son succès à l'époque de la réalisation du film. […] Comme Droopy, Bruno est toujours déjà là ». Voir également les propos de Laurent Van Eynde ci-dessus.

3 Voir *supra.*, deuxième partie, III, 2 : « L'hésitation initiale des protagonistes ». Notons qu'Elster prononce une phrase similaire à Mrs Danvers, puisqu'il demande à Scottie [00:13:15] : « *Do you believe that someone out of the past, someone dead, can enter and take possession of a living being?* ».

que sa voiture est partie »[1]. Cette tache dans la normalité du monde fonde l'inquiétude en brisant le confort de l'explication rationnelle, et en intégrant un élément logiquement impossible. Le doute mis en place est agrémenté par des données supplémentaires qui viennent déséquilibrer le réel et y introduire de l'inexplicable. Par exemple les absences de Madeleine, ses kilomètres parcourus sans qu'elle s'en souvienne, sa phrase prononcée dans la forêt des séquoias[2] ou encore l'affirmation d'Elster qu'elle ne connaît pas l'existence de sa grand-mère sont autant d'éléments qui lorgnent du côté du fantastique. Ils imprègnent un doute, une angoisse, une perte progressive de contrôle sur la rationalité, tout en restant dans ses limites. Les croyances de Scottie sont peu à peu mises à mal et ses certitudes se fissurent au fur et à mesure du récit.

Certains films vont même jusqu'à plonger les héros dans des doutes radicaux à l'égard de certains aspects du monde. Dans *Spellbound*, la rupture de la rationalité provoque chez le protagoniste une terreur anormale. À cause d'un traumatisme d'origine psychanalytique, John Ballantine expérimente ce que Freud appelle le « retour du refoulé »[3] en voyant la blancheur et les lignes de certains objets. La vision d'un lavabo, de mousse à raser, de lignes sur une robe de chambre ou sur un dessus de lit provoquent chez lui une terreur irrationnelle. Les objets du monde sont détournés de leur usage habituel et ne sont plus reconnus dans leur utilité mais deviennent de véritables armes pour la santé mentale du protagoniste. Leur étrangeté est montrée grâce au montage, aux réactions du héros ainsi qu'à la musique de Miklos Rozsa : le *leitmotiv* de l'étrangeté créé par les ondes Martinot et les trompettes participe activement à faire partager l'état émotionnel de Ballantine. Mais les objets

---

1 SLOAN, Jane E., *Alfred Hitchcock: The Definitive Filmography, op.cit.,* p. 290 : « *Finally, he follows her to the old McKittrick Hotel. He sees her in a second-floor window, but when he goes in to the dark, paneled central hall and queries the intendant, she insists that Miss Valdez has not been there today and shows him her empty room to prove it. Looking down at the street, he sees that her car is gone* ».

2 *Vertigo* [00:57:15] : « *Here I was born... and here I died* ».

3 LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, J.B., *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), Paris, PUF, 2007, p. 424 : « Processus par lequel les éléments refoulés, n'étant jamais anéantis par le refoulement, tendent à réapparaître et y parviennent de manière déformée sous forme de compromis. Freud a toujours insisté sur le caractère "indestructible" des contenus inconscients. Non seulement les éléments refoulés ne sont pas anéantis, mais encore ils tendent sans cesse à réapparaître à la conscience, par des voies plus ou moins détournées et par l'intermédiaire de formations dérivées plus ou moins reconnaissables ».

deviennent aussi des armes pour les autres, car leur vue provoque chez lui une crise de démence, notamment lorsqu'il tient un rasoir à la main.

Parfois, il suffit qu'un seul élément diffère d'un tout cohérent (nous en revenons toujours à l'idée de tache), pour créer une brèche entre le normal et l'anormal. Dans *The Lady Vanishes*, Iris sympathise avec Miss Froy qui disparaît mystérieusement pendant la sieste de la jeune femme ; elle se met donc à sa recherche. Le siège vide en face d'elle est le signe de son absence et lorsqu'elle interroge les autres passagers, tous affirment qu'aucune vieille dame n'a été à cette place. L'effet est créé par la mise en parallèle de deux séquences identiques où le seul élément manquant est Miss Froy. À chaque fois, la caméra alterne des champs et les contrechamps montrant Iris et l'objet de son regard, à savoir les personnages du compartiment. Dans la première séquence, tous les personnages sont là, ainsi que Miss Froy qui la regarde avec bienveillance. Dans la seconde séquence, tous les personnages sont assis à la même place, excepté la vieille dame. Clément Rosset explique cette étrangeté par la présence même de deux éléments réels et impossibles à la fois :

> Dans le film de Hitchcock, la jeune fille se trouve dans une situation étrange […] qui tient du cauchemar mais aussi du fantastique par son caractère à la fois réel et impossible : car, s'il est impossible que la personne avec laquelle elle a longuement conversé et pris le thé au wagon - restaurant n'existe que dans son imagination, il est également impossible que […] tous les passagers du train aient pris soudain le parti de lui mentir pour des raisons incompréhensibles et plus qu'improbables[1].

Par conséquent, le flottement est produit par un moment inexplicable. L'étrangeté qui en découle va perdurer tout au long du film, jusqu'à ce que l'explication rationnelle vienne éclairer ce mystère : Miss Froy existe bien et a été enlevée par des espions. Un certain nombre de passagers est de mèche avec eux (les serveurs notamment) et les autres ont une bonne raison de nier la version d'Iris : les deux amateurs de cricket ne veulent pas qu'elle arrête le train, ce qui leur ferait manquer un match et l'autre couple (Cecil Parker, Linden Travers) nie avoir vu Miss Froy parce qu'ils se cachent. En effet, c'est un couple illégitime. C'est la raison pour laquelle cette conspiration extérieure (et improbable) amène Iris à ne plus pouvoir faire confiance à qui que ce soit, à douter de ses propres capacités intellectuelles et à ressentir une solitude profonde. Tout concourt à lui faire perdre confiance en elle, et l'absence d'adjuvant

1 ROSSET, Clément, *Propos sur le cinéma*, *op.cit*., p. 103-104.

amplifie son isolement ; c'est la raison pour laquelle elle est sur le point de capituler et de s'avouer folle. Dans *The Wrong Man*, tant d'éléments s'érigent contre Manny qu'il en vient à affirmer ironiquement qu'il ne peut s'agir que d'une conspiration : sa femme devenue folle, il ne peut que s'abandonner à la prière, son dernier recours. Dans *North by Northwest,* la scène chez Townsend est exemplaire de cette perte de confiance[1]. La tache d'alcool sur le fauteuil a disparu et les bouteilles ont été remplacées par des livres. La modification d'un seul élément dans une situation en tous points similaire crée une rupture de la rationalité pour le protagoniste qui est accusé de tout inventer. Ici, l'inquiétude vient également de sa solitude car il n'a personne pour prouver ses dires. La figure utilisée est l'ellipse, qui « signe l'abstraction hitchcockienne »[2]. Identique à celle du meurtre du véritable Townsend au siège des Nations-Unies, elle fonctionne sur le fait de ne pas montrer les liens entre l'avant et l'après. C'est la raison pour laquelle elle fonde cette abstraction, qui « est d'autant plus forte que l'omission concerne des moments centraux auxquels on pouvait au contraire s'attendre »[3]. De fait, elle participe activement à la constitution du doute sur la rationalité du monde (comme le montre aussi l'exemple précédemment cité de l'hôtel Mc Kittrick dans *Vertigo*). Dans *The Birds*, l'inquiétude qui précède la découverte du voisin aux yeux crevés est suscitée par le même processus : un élément détone par rapport à un ensemble cohérent et fait tache. Ce phénomène fonctionne de la manière suivante : la maison du voisin est en ordre, rien ne signale une attaque d'oiseaux. Mais dans la cuisine, toutes les tasses accrochées sont brisées. Ayant déjà été attaquée, Lydia Brenner se met à douter. Le fait que la maison soit parfaitement en ordre ne concorde pas avec la maison des Brenner, où tout a été dévasté ; quelque chose ne va pas dans cette situation déjà étrange. Paradoxalement, le décalage entre les tasses et le reste du plan renforce l'inquiétude du personnage, la découverte du corps sans yeux du voisin confirmera la menace. *The Birds* est le film le plus abouti à propos de la perte de confiance dans le monde et dans sa rationalité, dans la mesure où il brise la tradition de la fin fermée pour laisser l'inquiétude pleine et entière après le générique. Aucune réponse n'est apportée pour expliquer les attaques des oiseaux, et le dernier plan n'indique aucunement si les personnages s'en sortiront où s'ils seront victimes d'autres attaques. Ainsi à la fin, « la rationalité paraît perdue – et la conclusion du film confirmera qu'elle n'est pas recouvrée dans

1 Voir *supra.,* deuxième partie, III, 3 : « Une solitude ontologique ».

2 MARIMBERT, Jean-Jacques (dir.), *Analyse d'une œuvre : La Mort aux trousses, op.cit.*, p. 51.

3 *Idem.*

la fuite »[1]. Les tentatives d'explications apportées par différents personnages lors de la scène du restaurant sont absurdes et ne relèvent aucunement d'une volonté de rationaliser ce phénomène. Comme le montre Laurent Van Eynde :

> Chacune de ces explications est brutalement disqualifiée ou même tournée en ridicule : le policier du village [Malcon Atterbury] est tout simplement pathétique de bêtise et d'incrédulité. Les Écritures sont citées par un ivrogne [Karl Swenson]. L'accusation de sorcellerie émane d'une femme hystérique et est balayée d'une gifle. Et la vieille dame, insupportable de fatuité, qui se pique d'ornithologie [Ethel Griffies] et nie la possibilité même d'une attaque des oiseaux, se terre ensuite au fin fond du restaurant, en proie à l'effroi aux coté de la femme hystérique [Doreen Lang][2].

Dans tous ces exemples, la perte des repères traditionnels entraîne les héros dans une solitude profondément angoissante, en rupture avec la réalité, face à un monde aux lois étranges et irrationnelles. Dans cet univers si déconcertant, ils en viennent à douter d'eux-mêmes et de leurs représentations. Cette perte des repères qui fondent la rationalité et la compréhension du monde est d'autant plus angoissante qu'elle mène au risque permanent de perdre confiance en soi. Cette menace est probablement la plus dangereuse parce qu'elle présente un risque important de capituler face aux forces hostiles et conspiratrices, aux obsessions et aux doutes les plus radicaux. Certains films montrent leurs protagonistes à la limite de l'abandon lorsque les pressions extérieures sont trop grandes, car ils sont seuls avec leurs convictions. L'absence de confiance en soi de la seconde Mrs de Winter est déjà présente dès le début de l'action de *Rebecca* et perdure tout au long du film, montrant l'héroïne incapable d'assumer son nouveau statut et sa nouvelle identité. Elle est renforcée par la cabale créée autour de la défunte et la croyance (fausse) que Maxim est encore amoureux d'elle. N'ayant personne à qui se confier[3], son doute ne fait que se renforcer jusqu'au point ultime de

---

1 Voir VAN EYNDE, Laurent, *Vertige de l'image, op.cit.*, p. 181.

2 *Ibid*., p. 192

3 L'héroïne est induite en erreur par tous les autres personnages, parfois malgré eux. En effet, si Maxim ne parle pas, elle interprète son silence comme le malheur de la mort de Rebecca ; ajoutons les insinuations de Mrs Danvers et les propos de l'entourage du couple qui participe malgré lui à renforcer les croyances de l'héroïne. Par exemple, lorsqu'elle rencontre Beatrice Lacy (Gladys Cooper), celle-ci lui dit que Mrs Danvers adorait Rebecca (« *She simply adored Rebecca* » [00:41:20]). Lors d'une conversation avec Franck Crawley (Reginald Denny) au cours de laquelle il tente de la rassurer en lui affirmant qu'elle possède des qualités, elle

la scène du bal au cours de laquelle elle manque de se suicider. Même dans *Rear Window*, Jeff et Lisa sont sur le point d'abandonner leur enquête à cause du manque de preuves et par culpabilité. Jeff se demande même « s'il est moral d'observer un homme avec des jumelles et un téléobjectif, même si c'est pour prouver son innocence »[1]. L'environnement entourant les protagonistes est parfois tel qu'il parvient à leur faire perdre confiance en eux et à capituler devant les apparences et la facilité. La perte de confiance en le monde peut alors causer la perte de confiance en soi, car il faut un certain courage pour affronter une certitude générale qui n'est pas la sienne, des témoignages concordant ou une réalité qui ne correspond pas à ses représentations. Les seuls personnages à ne jamais capituler sont les faux coupables, ce qui n'empêche nullement le reste du monde de les prendre pour ce qu'ils ne sont pas. La perte d'identité devient dans l'œuvre hitchcockienne le danger le plus angoissant car le plus radical. L'inquiétude au cœur d'un film comme *North by Northwest* vient de la menace de la perte de soi face à la croyance des autres. Les autres personnages croient en l'existence de Kaplan et ceux qui connaissent la vérité, comme le professeur (Leo G. Carroll), n'hésitent pas à prolonger l'erreur ou sa mère, dont la disparition rapide constitue un pas de plus vers la confusion identitaire. Ainsi, comme le montre justement Clément Rosset, le cinéma hitchcockien met en son centre le thème du doute devenant presque radical :

> Le thème de ce doute existentiel – suis-je bien moi ? Suis-je bien sûr de n'avoir ni dit ni fait ce dont je ne me souviens en aucune façon, mais que tous à présent assurent m'avoir entendu dire ou faire ? - apparaît dans presque tous les films de Hitchcock. On dirait que toute une société s'acharne à y démontrer, contre toute vérité mais aidée dans sa tâche par une implacable vraisemblance, que le héros du film n'est pas celui qu'il croit être, qu'il n'a pas pu accomplir les actes qu'il a accomplis, qu'il a en revanche commis des méfaits qu'il n'a pas commis et qu'il s'entête puérilement à les démentir alors que tous les faits, toutes les circonstances, tous les témoignages lui donnent tort[2].

Le poids des apparences, de la société ou des rumeurs menace souvent les héros hitchcockiens face à leur propre identité, leur être même. Car si les faux coupables sont les

---

lui demande comment était vraiment Rebecca, ce à quoi il ne peut que répondre que Rebecca est le plus bel être qu'il ait jamais vu (« *I suppose she was the most beautiful creature I ever saw* » [00:52:35]).

1 *Rear Window* [1:17:30] : « *I wonder if it's ethical to watch a man with binoculars and a long-focus lens, do you suppose it is ethical even if it proves that he didn't commit a crime?* ».

2 ROSSET, Clément, *Propos sur le cinéma, op.cit.,* p. 104. Ajoutons à la liste *To Catch a Thief,* qui montre sur le mode léger et humoristique la confusion identitaire de John Robie, accusé à tort d'être « Le chat ».

seuls à ne jamais capituler, et si le spectateur est à leur côté, les films montrent la généralisation du doute, qui gangrène toutes les branches du système : la police et la justice en sont les premières victimes. L'idée de conspiration n'est jamais loin et participe pleinement à renforcer, encore une fois, le sentiment de solitude des protagonistes. Dès lors, il devient difficile d'envisager une possible délivrance de cet état si problématique, même dans les films légers, même à travers l'humour. La perte de confiance est alors généralisée et généralisable : elle concerne à la fois les autres, soi-même et le monde. Mais alors, comment dépasser l'inquiétude qui en découle et qui semble inexorable ? Dès lors, il faut postuler l'idée que les dénouements permettent le rétablissement d'un certain équilibre.

5. L'ambiguïté des *happy endings*

Alfred Hitchcock est un cinéaste appartenant en partie au classicisme hollywoodien. Malgré ses fréquents écarts par rapport aux codes d'un tel système, il a produit la majorité de son œuvre au sein de cette industrie. De fait, la réponse à l'analyse de l'inquiétude hitchcockienne devrait être immédiate : les films se rattrapent en quelque sorte grâce à leurs fin heureuses ou, pour employer la terminologie anglo-saxonne à leurs *happy endings*. En effet, la fin d'un film est un moment à part qu'il est pertinent d'isoler : il représente souvent le paroxysme de la narration, survenant après le climax. Si le public se met à imaginer comment pourraient vivre les personnages dans un temps extra-diégétique, il le fait à partir de la dernière scène qui conditionne en partie l'avenir possible des personnages. Elle va donc orienter la lecture générale du film par l'impression finale qu'elle laisse dans l'esprit des spectateurs. La fin survient donc après le dénouement créé par l'élément perturbateur[1]. De fait, la résolution du conflit peut arriver de manière satisfaisante ou non satisfaisante, et peut également ne pas arriver. Mais « les dénouements traduisant un conflit résolu sont fréquents dans le cinéma classique occidental, la résolution du conflit se voulant généralement satisfaisante pour le public. La plupart des films populaires souscrivent à ce postulat »[2]. Dans le cinéma hollywoodien classique, la fin doit clore le récit, ce qui explique pourquoi elle est généralement heureuse. C'est ce que montre Jacqueline Nacache :

> La fin heureuse permet de « boucler » le récit, d'en repérer nettement le dernier épisode […]; comme le montre Jean-Loup Bourget à propos du mélodrame, il ne se passe plus rien après le *happy end*, les gens heureux n'ayant à proprement parler plus d'histoire[3]. Une fin tragique, si elle clôt le récit de la même façon, sous-entend un supplément de chagrin ou de souffrance pour l'existence imaginaire que tout personnage garde, pour le spectateur, après le film ; le *happy end* lui, met purement et simplement un terme à cette existence imaginaire. À ce titre, il représente l'irruption de l'économique dans la fiction : il faut que le film finisse de façon nette et un *happy end* est la façon la plus claire de signaler au spectateur que la projection est terminée et qu'il doit laisser son siège au suivant[1].

---

1 Voir BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film, op.cit.,* p. 157 : « *The plot consists of an undisturbed stage, the disturbance, the struggle, and the elimination of the disturbance* ».

2 PARENT-ALTIER, Dominique, *Approche du scénario,* Paris, Nathan, 1997, p. 92.

3 BOURGET, Jean-Loup, *Le Mélodrame hollywoodien, op.cit.,* p. 157-158 : « Pour de nombreux romanciers du XIX^e^ siècle, dont les œuvres sont publiées en feuilleton, et doivent tenir leurs lecteurs en haleine, "fiction" est

En général, les fins hitchcockiennes répondent à cette exigence de clôture. Rares sont les fins ouvertes qui ne ferment pas le récit. Le dénouement de *The Birds* en fait partie, car s'il résout le conflit familial en intégrant Melanie à la famille Brenner, il ne résout pas l'intrigue principale à propos des oiseaux. L'incertitude quant à l'avenir des personnages est renforcée par l'intensification des attaques dans des lieux proches de Bodega Bay. Mais aucune réponse n'est donnée sur les causes des attaques, ni sur ce qui pourrait advenir : les oiseaux vont-ils étendre leurs attaques ? Les protagonistes vont-ils trouver refuge quelque part ? S'agit-il de la fin du monde ? Le mystère demeure entier[2]. Cependant, cet exemple fait figure d'exception car dans les autres films, que la fin soit heureuse ou malheureuse, elle clôture le récit et résout les principales questions posées dans l'intrigue.

Certaines fins sont explicitement tristes. Elles ne sont pas nombreuses et se trouvent principalement dans *Easy Virtue, Vertigo, The Manxman, The Skin Game* et *Juno and the Peacock*. Dans *Easy Virtue,* Larita doit partir de chez sa belle-famille (Robin Irvine, Violet Farebrother, Dacia Deane, Dorothy Boyd, Frank Elliott) qui a découvert son secret ; elle doit alors subir un second procès auquel assistent des photographes. Face à leurs assauts, elle leur rétorque : « *shoot, there's nothing left to kill* »[3]. Le terme anglais « *shoot* » possède un double sens et signifie à la fois « prendre en photo » et « tirer ». Le film se termine sur cette phrase, qui indique clairement un avenir probablement pénible pour la jeune femme. *Vertigo* se solde par la seconde mort de Judy, tandis que *The Skin Game* se termine par la mort de Chloé et le déchirement des familles Hillcrest et Hornblower. Dans *Juno and the Peacock*, la famille Boyle se fait escroquer et ne reçoit pas un sous. Alors qu'ils étaient déjà pauvres, ils ont dépensé une grosse somme d'argent avant de recevoir l'héritage. Cette nouvelle qui plonge la famille dans le dénuement le plus total est suivie par la mort du fils et le départ de la fille, future mère célibataire, situation inacceptable et honteuse à l'époque. La construction cyclique

---

synonyme d'intrigue complexe, de rebondissements multiples ; à la fin de la fiction, comme par définition, il ne se passe plus rien. Sinon, la fiction n'aurait pas de fin. Le *happy ending* apparaît alors comme une conclusion commode : les peuples, mais aussi les personnages heureux, n'ont pas d'histoire ».

1 NACACHE, Jacqueline, *Le Film hollywoodien classique, op.cit.*, p. 105.

2 À l'origine, la fin devait être plus développée et montrer le départ des héros dans le cabriolet et la dévastation de toute la ville. Mais des raisons de budget empêchèrent le tournage qui s'annonçait très long et compliqué. Voir HUNTER, Evan, *Hitch et moi, op.cit.*, p. 59-62.

3 *Easy Virtue* [1:19:56]

de *The Manxman* évoque également un dénouement explicitement malheureux : Pete est de nouveau seul, sans femme et sans enfant et doit retourner pêcher pour subvenir à ses besoins. Le dernier moment du film est similaire au début, montrant un gros plan sur le visage de Pete lorsqu'il quitte le port. Mais cette fois-ci son visage indique une grande tristesse qui ne peut laisser présager un espoir futur (voir illustration IV, A). Le pathétique de ces situations atteint son apogée durant la période anglaise qui comporte le plus grand nombre de fins malheureuses. Avec le temps et l'intégration au cinéma hollywoodien, elles deviennent plus conventionnelles.

En effet, la majorité des fins répond à l'idéal du *happy ending* qui résout l'intrigue de façon positive. Bien sûr, cette façon de les percevoir n'est pas entièrement objective, dans la mesure où « l'appréhension de la résolution d'un conflit est sujette à l'appréciation personnelle du spectateur »[1]. La réception des films n'est pas unique et change souvent en fonction du public et des individus. Mais en analysant les caractéristiques narratives et formelles des fins, il faut en conclure qu'elles sont heureuses : la majorité des films du corpus montre des *happy endings,* répondant ainsi au désir de satisfaire le public, les censeurs et les producteurs. Les films se terminent généralement sur la réunion du couple et l'arrestation des méchants. Qu'il s'agisse des films de remariage, de doutes conjugaux, de retrouvailles ou de rencontres amoureuses, les amants sont réunis dans des circonstances favorables : Devlin sauve Alicia de la mort et part avec elle après lui avoir avoué son amour (*Notorious*), Wilfred Smith (Michael Wilding) et Eve Gill (Jane Wynman) vont probablement se marier (*Stage Fright*), Michael et Sarah se lovent sous une couverture (*Torn Curtain*), Richard Hannay et Pamela se donnent la main (*The 39 Steps*), Jeff et Lisa semblent enfin avoir trouvé un terrain d'entente (*Rear Window*), Thornhill et Eve Kendall se marient (*North by Northwest*), le fermier trouve enfin une femme (*The Farmer's Wife*), Daisy et le locataire peuvent s'aimer au grand jour (*The Lodger*), tout comme Alice et Franck Webber (*Blackmail*), Mrs Verloc et Ted Spencer (*Sabotage*), Fred et Emily Hil désirent avoir un enfant (*Rich and Strange*), Erica Burgoyne peut enfin inviter Robert Tisdall à dîner chez son père (*Young and Innocent*), etc. Les

1 PARENT-ALTIER, Dominique, *Approche du scénario, op.cit.,* p. 93. Notons par exemple que pour François Truffaut, la fin de *Vertigo* est sinon heureuse, du moins positive, tandis qu'il semblerait plus légitime d'y voir une fin malheureuse. Voir TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit*., p. 206 : « Lorsqu'à la fin, Scottie a compris que Judy était Madeleine, il l'entraîne de force au clocher, surmonte son vertige, voit la jeune femme terrorisée tomber dans le vide de saisissement et il repart, sinon heureux, du moins libéré ».

dénouements permettent également de résoudre le conflit d'ordre criminel : les espions sont démasqués, les meurtriers jugés et les innocents remis en liberté. Dans *Frenzy, The Wrong Man, The 39 Steps* et *Saboteur,* les protagonistes sont innocentés des crimes qu'ils n'ont pas commis, condition *sine qua non* pour que leur romance devienne possible. Dans *Rear Window, Strangers on a Train, Rope, Psycho* et *I Confess*, les meurtriers sont arrêtés ou tués lors du combat final. Dans *North by Northwest, Secret Agent, Lifeboat,* et *Topaz,* les espions sont démasqués, arrêtés ou tués. Dans le cinéma hitchcockien, comme dans le cinéma classique en général, la justice est donc rétablie et l'équilibre initial mis en péril au début de l'intrigue est restauré.

Mais une attention plus précise montre que de nombreuses fins heureuses sont relativement superficielles. Encore une fois, les films d'Hitchcock respectent les conventions pour mieux les tordre et montrer que la vérité se situe ailleurs. Ces exceptions sont trop nombreuses pour être tout à fait anodines : qu'il s'agisse de retrouvailles amoureuses ou de la punition des criminels, le retour à l'ordre et à la justice, la promesse du bonheur futur ne sont jamais aussi simples qu'il y paraît. C'est pourquoi certaines fins répondent à cette exigence de clôture et de satisfaction du public de manière tout à fait superficielle et montrent paradoxalement leur artificialité. Comme l'affirme David Bordwell, « parfois la motivation échoue, et une discordance entre la causalité précédente et le dénouement heureux se montre comme une difficulté idéologique »[1]. En effet, le manque de crédibilité des brusques changements de *Suspicion* et de *The Wrong Man* constitue un frein à l'adhésion du *happy ending*. Pour approfondir cette analyse, citons le dernier plan du film de 1956 qui constitue selon David Sterritt un alignement d'Hitchcock à la convention hollywoodienne, car dans la véritable histoire la femme de Manny reste internée pendant un long moment après la découverte du véritable meurtrier. Hitchcock et ses collaborateurs ajoutent donc un plan ultime montrant la nouvelle vie de la famille en Floride : mais « l'image est trop (délibérément) distante et sans conviction pour être convaincante »[2]. Le *happy ending*

1 BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film, op. cit*., p. 159 : « *At times, the motivation fails, and a discordance between preceding causality and happy denouement may become noticeable as an ideological difficulty* ». Voir *supra.*, deuxième partie, I, 2 : « Un cinéma fataliste ? » et *supra.*, première partie, I, 2 : « Hitchcock à Hollywood ».

2 STERRITT, David, « The Destruction That Wasteth at Noonday: Hitchcock's Atheology » [en ligne], disponible sur : http://www.davidsterritt.com/ (page consultée le 21 mai 2012), p. 112 : « *Hitchcock follows*

hitchcockien est donc loin d'être une image naïve et utopique. Quand le cinéaste est obligé de se soumettre aux conventions, la contrainte devient visible et la fin heureuse injustifiée prend une tournure critique tout à fait remarquable. C'est la raison pour laquelle Noël Simsolo affirme que « le *happy end* est rarement définitif et derrière son apparence, il est fréquent de trouver l'image tragique et ambiguë de la précarité du couple »[1]. Si l'ambiguïté ne relève pas toujours du tragique, elle permet néanmoins de remettre constamment en question la positivité inhérente de l'amour.

Parmi les fins ambiguës appartenant au registre amoureux, la plus célèbre est peut-être celle de *Rear Window.* La caméra montre d'abord qu'un avenir devient possible pour Jeff et Lisa, qui est en train de changer. Vêtue de façon décontractée, en pantalon et mocassins et légèrement maquillée, elle lit un livre intitulé *Beyond the High Himalayas*[2]. Son intérêt semble se porter désormais sur des récits d'aventures, ce qui laisse présager qu'elle s'adaptera à la vie de Jeff. Mais cette orientation est remise en question par un seul élément visuel qui apparaît au cours du même plan : voyant que Jeff dort, elle pose le livre pour lire le *Harper's Bazaar,* un magazine de mode, affichant alors un sourire de satisfaction. Ce petit élément, si court et amusant, est pourtant lourd de sens car il signifie que Lisa n'est pas prête à changer. Cette fin traitée sur le mode humoristique montre tout de même que les problèmes du couple sont loin d'être résolus grâce à un mariage futur. De même dans *To Catch a Thief,* lorsque Frances rejoint Robie dans sa villa, elle lui fait admettre qu'il n'est pas « le loup solitaire qu'[il] croyait être »[3] et qu'il a besoin de l'aide d'une femme. Leur baiser final donne lieu à une réplique d'autant plus significative qu'elle suit immédiatement cet aveu : la jeune femme

---

Hollywood convention (and the real-life story that the film was based on) by adding a final shot of the Balestrero family starting a new life in Florida and a printed text saying that Rose has been "completely cured," but the image is too (deliberately) distant and perfunctory to be persuasive ». Notons également qu'une fin alternative de *Vertigo* était prévue pour contourner la censure qui aurait pu émettre un jugement négatif sur le fait de montrer un meurtrier non pris en charge par la justice. Un dernier plan a donc été tourné, montrant Midge chez elle écoutant à la radio l'arrestation d'Elster ; Scottie arrive et, en silence, elle lui sert un verre. Cette fin a été enlevée, elle peut être visionnée dans l'édition spéciale du DVD édité par Universal (2000 et 2003).

1 SIMSOLO, Noël, *Hitchcock*, Paris, Seghers, 1969, p. 130.

2 DOUGLAS, William, O., *Beyond the High Himalayas,* New York, Garden City, 1952.

3 *To Catch a Thief* [1:41:20] : « *I guess I'm not the lonely wolf I thought I was* ».

dit que sa mère va adorer cet endroit[1]. L'expression douteuse sur le visage de Robie montre une ambiguïté traitée avec humour et ne remet pas en cause l'idée d'un amour entre les deux personnages. Simplement elle permet, tout en gardant le *happy ending* désiré par les producteurs[2], de montrer que le bonheur n'est pas acquis et que leur futur ne sera pas parfait. L'humour paraît donc être un moyen très utile pour minorer cette ingénuité des sentiments. *Rich and Strange* joue également sur ce registre en montrant que le futur du couple ne sera pas moins conflictuel qu'auparavant. Le dernier plan présente Fred et Emily qui se disputent à propos de l'endroit où le landau de l'enfant trouvera sa place. Emily veut déménager dans un appartement plus grand mais Fred n'est pas d'accord. Ainsi, sans représenter une circularité parfaite, la fin du film fait écho à son début et montre une situation différente (ils font faire un enfant) mais similaire (ils se disputent toujours). Dans *Mr and Mrs Smith* joue sur le même registre puisque le couple se réunit au dernier moment et continue à se disputer juste avant le baiser final.

Certains films comme *Blackmail* et *Sabotage* se terminent sur une union future entre les protagonistes, grâce à la liberté pour l'héroïne. Mais à chaque fois, le bonheur à venir est altéré par le savoir que possèdent les personnages (et le spectateur) sur la véritable identité du meurtrier. Alice et Mrs Verloc sont les auteurs des meurtres et c'est parce qu'un policier amoureux oriente l'enquête dans une autre direction qu'elles ne sont pas mises en prison. Le secret auquel les couples sont condamnés vient renforcer la gravité de ces films, le spectateur peut ainsi imaginer que les couples vivront dans la culpabilité de leurs actes. Dans *Blackmail*, le dernier plan montre le tableau du clown filmé de telle façon qu'il pointe son doigt accusateur directement à la face d'Alice. Le symbole est évident et procure l'une des fins les plus ambiguës de la filmographie. Dans *Psycho* et *Rope,* les coupables sont découverts et la vérité rétablie, mais cela n'empêche pas la création d'une atmosphère sombre. Certes, une explication rationnelle est donnée à propos du comportement de Norman Bates, Brandon et Philip iront en prison. Pourtant, il semble difficile de pouvoir qualifier ces fins d'heureuses ; n'oublions pas la mort tragique de Marion et le jeu infâme du coffre. Ni véritablement heureuses ni explicitement tristes, de telles fins sont sujettes à l'appréciation personnelle. Le conflit est résolu, ne laissant peu ou pas de place à des interrogations importantes. La fin de

1 [1:48:47] : « *So this is where you leave. Oh mother will love it up here!* »

2 Voir *supra.,* première partie, II, 2 : « Qu'il y a-t-il derrière le terme "Hitchcock" ? ».

Shadow of a Doubt n'est pas plus optimiste, car les époux futurs sont voués au silence sur la véritable nature d'Uncle Charlie. La scène de l'enterrement, qui montre le retour du policier, indique qu'ils feront probablement leur vie ensemble puisqu'ils se tiennent par la main. Mais l'atmosphère de la scène, la musique et le discours de la jeune femme impriment sur le film un sentiment profondément triste et nostalgique qui annihile toute possibilité de bonheur réel et renforce le sentiment de solitude[1]. Cette fin rejoint donc toute une suite de dénouements qui, selon William Rothman, héritent de *The 39 Steps*. L'auteur explique que dans certains films, la joie créée par le bonheur à venir des protagonistes (avec ou sans mariage) est tempérée par une « mélancolie »[2] découlant des événements qui ont précédé. Parmi ces exemples, citons la mort de Mr Memory et le futur malheureux de Margaret (*The 39 Steps*), l'ignorance naïve d'Emma sur son frère (*Shadow of a Doubt*), la mort annoncée d'Alex Sebastian (*Notorious*), la destruction de Manderley (*Rebecca*), le sacrifice de Stephen Fisher (*Foreign Correspondent*), le suicide d'Handel Fane (*Murder!*), la trahison de Tony Wendice (*Dial M for Murder*) ou encore la mort d'Alma et d'Otto Keller (*I Confess*)[3]. Le degré de sympathie pour le méchant entre donc en jeu dans l'ambiguïté des *happy endings*. Cela explique pourquoi la fin de *Rope* est aussi sombre malgré l'arrestation des meurtriers : le dernier plan montrant l'attente des personnages susicte autant la tristesse que le soulagement. Brandon et Philip sont des personnages suscitant un certain degré de sympathie ; par conséquent, quand leur méfait est découvert et quand Rupert tire le coup de feu pour faire venir la police, une grande ambiguïté est favorisée, la joie est tempérée par une certaine mélancolie.

Pour terminer ce tour d'horizon, citons l'exemple de *Downhill* qui, à l'instar de *The Manxman,* montre une circularité narrative et formelle mettant en valeur l'idée d'un retour de l'identique. La dernière scène fait écho au début du film : Berwick dispute un match de rugby dans son lycée (voir illustration IV, B). Le dernier plan montre le jeune homme se jetant à terre pour attraper le ballon, rappelant ainsi fortement un plan similaire lors du premier

1 *Shadow of a Doubt* [1:42:15] : « *He thought the world was a horrible place. He couldn't have been very happy ever. He didn't trust people. He seemed to hate them. He hated the whole world. You know, he said people like us had no idea what the world was really like* ».

2 ROTHMAN, William, *The Murderous Gaze, op.cit.*, p. 171.

3 *Ibid*., p. 358 (note n°15).

match. La construction cyclique donne ainsi l'impression d'un retour à l'équilibre initial qui pourrait être le signe d'un bonheur retrouvé, si un léger détail ne venait minorer cet effet. Au début, le héros dispute un match du rugby. Il affiche un grand sourire lorsqu'il se jette à terre pour attraper le ballon : c'est le temps de l'innocence, de la jeunesse et de la naïveté. Le film se termine sur une idée similaire : Berwick est de retour dans son lycée, il a réintégré son équipe. Le dernier plan débute lorsque le personnage est déjà à terre pour attraper le ballon. Mais contrairement au début, il ne sourit pas et regarde autour de lui, tandis qu'un fondu au noir vient mettre un terme au film. Cette altération peut ainsi être interprétée comme le signe d'un changement fondamental chez le héros. Roddy Berwick n'est plus tout à fait le même ; douloureusement, il est passé à l'âge adulte et a perdu l'innocence de sa jeunesse.

Ce tour d'horizon apporte des précisions sur la narration hitchcockienne : après toute une série de dénouements explicitement malheureux, les films ont tendance à se conformer à la satisfaction du public, en lui apportant des résolutions positives et joyeuses. Considérée de cette manière, l'œuvre s'insère parfaitement dans cette dynamique et respecte les attentes. Mais, comme l'a révélé l'analyse précise de ces moments, si le consensus est respecté, il ne l'est qu'en surface. Les fins sont souvent moins parfaites et parfois plus maussades qu'il y paraît. Que ces ambiguïtés soient représentées avec humour ou avec sérieux, le cinéma hitchcockien se révèle dans toute sa complexité, éloigné d'un utopisme naïf. La nécessité narrative et économique a sans doute largement contribué à respecter l'idéal du bonheur éternel dans un temps extra-diégétique, mais la « nature conventionnelle de tant de *happy endings* »[1] permet au spectateur de dépasser cette conception naïve et conventionnelle. Grâce à la patte d'Hitchcock et à l'ingéniosité de ses collaborateurs, son œuvre échappe ainsi à la stigmatisation du bonheur.

* * *

1 WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited*, *op.cit*., p. 246: « *"conventional" nature of so many Hitchcock happy endings* ».

> Je sais ce qu'être seul dans un monde hostile. Cela ne devrait arriver à personne. Je demande à votre candidat et à tous ceux qui aiment leur prochain de travailler à un monde meilleur, où aucune nation ne complotera contre une autre, où aucun voisin ne complotera contre un autre, où nul ne sera pourchassé, où chacun aura sa chance, un monde où l'entraide régnera et d'où suspicion, cruauté et peur seront bannies. Voilà le monde que je veux, en voulez-vous ?[1]

Le discours de Richard Hannay lors de sa réunion politique inattendue pourrait tout à fait résumer la situation de bon nombre de protagonistes hitchcockiens où règne la solitude, l'angoisse paranoïaque et l'incompréhension généralisée. Il a été démontré combien le hasard est récurrent ; s'il est parfois positif et permet de résoudre certaines intrigues, il est majoritairement montré dans sa dimension négative, mettant les héros dans des positions délicates et parfois inextricables. Il révèle ainsi la fragilité inhérente du monde et participe à cette vision sombre dans laquelle le destin de l'homme semblerait dépendant de forces qui le dépassent. L'humanité serait donc soumise à la contingence du monde, une contingence aveugle qui tendrait parfois à la fatalité quand le sort s'acharne, menaçant l'idée même de liberté. Les institutions ne peuvent compenser ce déséquilibre parce qu'elles ne parviennent pas à assurer leur rôle de protection ; la police et la justice sont aveugles et sourdes, partiales et subjectives. Si certains de leurs membres sauvent les héros de la catastrophe, ils ne parviennent pas à améliorer l'image de ces systèmes qui semblent vides de toute humanité. Le cadre marital n'est pas en reste et sa représentation va à l'encontre de l'image traditionnellement véhiculée dans le cinéma classique : il n'est pas le lieu du bonheur éternel et de la parentalité. Il n'assure pas contre les disputes et ne promet pas une félicité débarrassée de tout conflit ; bien que les récits se terminent généralement de façon positive, leur ambiguïté révèle toute l'importance de ce pessimisme qui contamine même les moments censés apaiser le danger.

À ce stade, la diégèse peut difficilement être sauvée du pessimisme par la description des hommes. Qu'il s'agisse des personnages secondaires, des méchants comme des

1 *The 39 Steps* [00:49:30] : « *I know what it is to feel lonely and helpless and to have the whole world against me. I know the things that to men or women ought to feel! And I ask you candidate and those who love their fellowmen to make this world a happy place, world where no nation plots against nation, where no neighbour plots against neighbor, where there is no persecution or hunting down, where everybody gets a square deal and a sporting chance* […] *a world where suspicion and cruelty and fear are forever banished. This is the sort of world I want, is this the sort of world you want?* »

protagonistes, le cinéma hitchcockien ne montre pas une nature humaine bonne *a priori.* Peu de personnages sont montrés comme tels : mis à part Philip Martin, la femme à barbe (Anita Sharp-Bolster), le routier (*Saboteur*), Margaret (*The 39 Steps*) et Charles Adare (*Under Capricorn*), la majorité des personnages ne peuvent prétendre à cette positivité inhérente. La foule est montrée comme une figure déshumanisée, comme un corps dont les parties sont indéterminées, sujette à des vices qui ne peuvent que heurter les protagonistes. Cette représentation intensifie la solitude des héros par l'indifférence et la curiosité morbide qu'elle véhicule. Les méchants qui constituent une catégorie particulière se révèlent eux aussi dans leur dimension la plus malveillante, car s'ils font preuve de certaines qualités, ils finissent toujours par montrer leur côté le plus sombre et leur infamie la plus flagrante. De plus, la mise en scène participe activement à une représentation peu orthodoxe qui met le spectateur dans une position particulièrement équivoque, souhaitant parfois ce qui serait moralement à bannir. Philosophiquement, cette « inversion morale qui rend les méchants charmants »[1] et les héros peu héroïques possède une conséquence importante, car elle « réduit l'opposition morale apparente entre les héros et les méchants »[2] : si les méchants sont charmants, déterminés et sûrs d'eux, les héros sont hésitants, parfois aphasiques et relativement communs. En effet, ils n'ont pas choisi leur situation et ne peuvent devenir de véritables héros que malgré eux. C'est la raison pour laquelle il existe dans la narration un stade d'hésitation initiale pour certains, d'incrédulité ou de passivité pour d'autres. Le dénominateur commun est leur vulnérabilité qui, au-delà de l'intérêt narratif, permet de mettre en avant représentation complexe des rapports sociaux. Pas de héros fondamentalement bons ni de méchants fondamentalement mauvais, pas plus que d'antihéros affirmés. Mais si la représentation hitchcockienne n'est pas manichéenne, elle n'en est pas moins sombre et parfois désabusée car les héros doivent lutter face à une hostilité générale du monde et ne peuvent s'appuyer sur personne : étant parfois trahis, la confiance s'enlise peu à peu. S'ensuit alors parfois une remise en question, un doute fondamental qui porte tout autant sur le monde que sur les autres et sur soi-même.

1 ALLEN, Richard, « Hitchcock and Narrative Suspense », *op.cit.,* p. 163 : « *The moral inversion that renders villainy alluring* ».

2 *Idem*. : « *Undercuts the ostensible moral opposition between hero and villain* ».

De fait, il semblerait difficile de répondre positivement à la question d'un lien entre le cinéma hitchcockien et une certaine conception du bien tant les difficultés sont importantes. Mais si cette hostilité générale détermine un pessimisme initial, cela ne signifie pas qu'il faille renoncer à toute évolution des personnages. Si les personnages s'adonnent à des transferts de culpabilité, c'est moins à cause d'une faute originelle que par un besoin égoïste de se dédouaner de leurs actes. Ce qui apparaît finalement, c'est bien que « la faute n'est pas dans les étoiles mais en nous-mêmes »[1] : la responsabilité de l'homme est donc engagée. En effet, la grande majorité des obstacles rencontrés par les héros vient des hommes eux-mêmes : curiosité morbide, égoïsme, primat des intérêts personnels, désir d'argent et de pouvoir, aveuglement, grégarisme, etc. Ce sont les hommes composant le monde qui le rendent si difficile. Il en va de même pour les institutions, résultat des membres qui la composent, du trop plein d'humanité de ses représentants. Et si l'animosité dépend en partie de la fatalité, elle ne reste finalement qu'une menace. Le combat de la liberté face à l'inexorable n'est jamais vain. Dès lors, si l'homme est en grande partie responsable de ce pessimisme, n'incarne-t-il pas également l'espoir d'une amélioration ?

1 Exergue de *Spellbound* [00:01:25]. Voir SHAKESPEARE, William, *Julius Caesar,* I, 2 (1623), Londres, Methuen, 1966, p. 15-16 :

« *Men at some times are masters of their fates :*

The fault, dear Brutus, is not in our stars

But in ourselves, that we are underlings ».

TROISIÈME PARTIE
L'ENGAGEMENT ET LE DÉVOUEMENT

L'objectif de cette troisième partie consiste à examiner comment le pessimisme latent qui gouverne la diégèse peut être dépassé. En effet, le cinéma hitchcockien ne sombre pas dans une représentation cynique et sans espoir du monde et des hommes. La nécessité narrative et économique explique la présence d'un rétablissement presque constant de l'équilibre initial, et les *happy endings* attestent une tendance générale pour satisfaire le public. C'est justement cette satisfaction qui permet au cinéaste et aux scénaristes de créer des obstacles périlleux : sachant que l'issue sera favorable, le spectateur est prêt à être malmené. Mais l'ambiguïté des fins ne peut être expliquée uniquement en fonction d'un degré d'adhésion à des conventions ; dans l'optique de ce travail, il faut montrer qu'elle est le signe d'une illustration complexe du bonheur humain. Si la joie des fins est souvent minorée par une certaine nostalgie, par le souvenir de morts adjacentes ou par l'appréhension d'un avenir incertain, elles témoignent néanmoins d'une amélioration et d'un perfectionnement des personnages. Mais comment arriver à cette constatation ? Comment rétablir la confiance perdue ? Pour répondre à ces questions, l'hypothèse développée est la suivante : les protagonistes se servent de cette hostilité fondatrice pour développer des capacités physiques, psychologiques et morales. À l'occasion d'une mise en route de l'action et d'un engagement fort et durable, ils deviennent de véritables héros dévoués. Les méchants sont, tandis que les héros et leurs partenaires deviennent : être et devenir, voilà peut-être ce qui fonde l'opposition principale entre ces deux catégories de personnages. L'enjeu de ces recherches consiste alors à comprendre comment ils deviennent moraux et axiologiquement positifs. L'œuvre hitchcockienne ne montre pas un héroïsme revendiqué ou prodigieux qui les élèverait au rang de demi-dieux. Pour envisager ce propos, il faut comprendre comment ils peuvent expérimenter un perfectionnement, grâce au passage de la passivité à l'action.

Comment qualifier cet engagement ? S'agit-il d'un simple investissement[1] ou d'un véritable dévouement positif et altruiste ? Les protagonistes sont-ils animés d'un désir de bienveillance et d'un amour de l'humanité ? La réponse se trouve principalement dans une représentation de l'engagement éloignée d'un sentiment altruiste et désintéressé. Mais l'amoralité des motivations n'empêche pas toute prétention à voir en lui une propension à

1 Ce terme doit être compris dans son acception la plus large et la moins connotée, c'est-à-dire comme le fait de s'investir, de donner de soi-même pour accomplir un but. Il sera employé comme synonyme d'engagement et d'implication.

l'amélioration, surtout quand il permet le passage de l'initiative individuelle à l'utilité publique. Le mouvement allant de l'engagement au dévouement constitue donc le point central de cette partie. Enfin, si le devenir éthique et moral des personnages est attesté, il est alors possible de réfléchir à la présence d'une axiologie, suggérant les qualités nécessaires pour une vie meilleure : voici comment peut s'ériger une éthique hitchcockienne fondée sur l'étude de la diégèse.

I. De l'initiative individuelle à l'utilité publique

Le dévouement est un outil théorique particulièrement pertinent pour comprendre l'évolution morale des protagonistes ; telle est la thèse principale de ce travail, qui peut sembler *a priori* paradoxale. Du latin « *vovere »* qui implique l'idée de consacrer quelque chose ou quelqu'un à des puissances surnaturelles, il possède deux réseaux de significations intimement liés. Au sens fort, il peut être considéré comme un sacrifice total ou partiel de soi, de ses intérêts et même de sa vie « à une personne, une collectivité ou une cause jugées de haute valeur »[1]. Dans une acception plus large, il signifie également l'idée de s'appliquer et de se consacrer à quelque chose ou à quelqu'un ; il serait alors une « disposition à prendre de la peine pour rendre service, ou même bienveillance »[2]. Si la langue anglaise utilise le mot « *devotion* » pour signifier à la fois l'idée de dévouement et de dévotion, la langue française établit une distinction entre les deux, la dévotion étant une forme particulière de dévouement religieux. Ces définitions préalables permettent d'envisager dès à présent toute la difficulté d'un tel concept qui semble pour le moment inadéquat pour caractériser le cinéma hitchcockien. En effet, dans la lignée du pessimisme initial, il faut prendre acte de l'égoïsme général qui règne sur le monde fictionnel. L'étude de l'investissement des personnages met en avant l'existence d'une volonté d'engagement, mais dont les causes principales semblent s'opposer à l'altruisme et à la bienveillance supposées du dévouement. Si les motivations de l'investissement sont amorales et individuelles, leurs conséquences peuvent avoir des effets collectifs : expliquer cette antinomie de surface est l'enjeu de ce développement.

1 LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie, op.cit.,* p. 225.

2 *Idem.*

1. Les motivations internes et externes

La définition la plus large du dévouement indique une disposition qui porte l'attention sur l'autre. La personne dévouée consacre du temps et des efforts pour son objet, qu'il s'agisse d'une cause ou d'une personne qui se distingue de lui-même. Le bien d'autrui étant le but recherché, le dévouement apparaît donc comme un décentrement de l'attention des personnages vers l'extérieur, vers le prochain. Dans l'exécution d'une tâche visant au bien d'autrui, il faut également mettre en avant l'idée de volonté, c'est-à-dire la dimension active et intentionnelle de la personne. Comme le montre l'exemple classique, un serviteur dévoué est différent d'un serviteur obligé. Le serviteur dévoué a du zèle pour servir les buts de son maître : une certaine ardeur est donc nécessaire.

En règle générale, les intrigues du corpus hitchcockien mettent les personnages dans des situations les obligeant à régler un certain nombre de problèmes, à résoudre des conflits en y consacrant du temps et des efforts. Le dévouement fait donc partie intégrante de leur parcours et de leur apprentissage moral. Mais il est le résultat d'un processus complexe et différent selon les personnages et les situations, qui invite à s'interroger sur ses causes. Comment envisager un tel investissement, l'incrédulité et l'hésitation initiale dépassées ? Est-il légitime de parler de dévouement ? La définition de ce terme invite à voir en lui l'idée d'altruisme, c'est-à-dire la prise en compte de l'autre comme le but à atteindre. L'altruisme apparaît donc comme le point cardinal dans la constitution d'une attitude dévouée qui met en avant le bien-être de l'autre comme le fondement de l'action et le but à atteindre. Le dévouement implique donc le caractère profondément hétéro-centré de l'agent et la volonté de faire le bien pour l'autre, qu'il s'agisse d'une personne ou d'une cause défendue. L'égoïsme est donc banni de cette attitude et le désintéressement en est un corollaire : si le bien d'autrui ne correspond pas à celui de la personne dévouée, le dévouement devra faire primer le premier sur le second.

L'œuvre hitchcockienne contient de nombreux exemples de personnages dont l'action vise au bien d'autrui ; le dévouement semble être au cœur de la diégèse. Par exemple, Iris Henderson (*The Lady Vanishes*) passe son temps à chercher Miss Froy, malgré l'avis général que cette dame n'existe pas ; Rose Balestrero aide son mari à prouver son alibi (*The Wrong*

Man) ; Scottie se dévoue corps et âme pour résoudre le mystère de Carlotta et sauver Madeleine (*Vertigo*) ; Sir John tente de prouver l'innocence de Diana Baring et lui éviter la peine capitale (*Murder!*) ; Sarah suit son fiancé de l'autre côté du rideau de fer et accepte de rester auprès de lui, pensant qu'il travaille avec l'ennemi (*Torn Curtain*) ; Mark Rutland incite Marnie à se confronter à ses démons pour régler son problème avec les hommes et sa kleptomanie (*Marnie*), etc. Certains vont jusqu'à sacrifier leurs intérêts pour accomplir leur but. La forme la plus forte et restrictive du dévouement concerne un certain nombre de personnages, parmi lesquels Logan (*I Confess*), Alicia (*Notorious*), Leonard (Martin Landau) et Eve Kendall (*North by Northwest*), Sam Flusky (*Under Capricorn*) ou encore Lina (*Suspicion*). Ces personnages sont prêts à sacrifier leurs intérêts et parfois même à risquer leur vie. Logan accepte d'être traîné en justice pour un meurtre qu'il n'a pas commis, par respect du secret de la confession ; Alicia épouse Alex Sebastian plutôt que Devlin, l'homme qu'elle aime, afin de parfaire sa mission pour le compte du gouvernement américain ; Sam Flusky est condamné à dix ans de bagne en Australie pour le meurtre du frère de sa femme pour lequel il a pris la responsabilité ; Lina met de côté son propre bonheur pour rester auprès de son mari qui est voleur, jouer, menteur, et possiblement meurtrier. Le dévouement, considéré comme un engagement visant au bien d'autrui, existe donc bel et bien dans la diégèse hitchcockienne, et son existence fonde en partie les relations entre les personnages.

Une telle position semble avoir pour origine un altruisme des motivations de l'agent : elles sont des causes homogènes et ne dépendent que de lui. Structurelles et authentiques, elles sont intrinsèquement liées aux personnages, elles n'ont d'autre source qu'elles-mêmes et ne sont pas liées à des déterminations extérieures et contingentes. Les causes internes sont des sentiments qui lient les personnages à l'objet de leur attention. C'est pourquoi il faut constater que l'amour est le moteur de bien des engagements et mène à des actions courageuses. Les personnages amoureux sont sûrs d'eux-mêmes, comme le montre l'exemple de Lisa disant à Jeff : « Je t'aime, je me moque de ce que tu fais dans la vie »[1]. La pureté et la force du sentiment procure à certains une capacité à se consacrer à l'autre, même au risque de leur propre vie. Par amour pour sa fille et pour expier ses fautes, Stephen Fisher (*Foreign Correspondent*) saute de l'aile de l'avion qui s'est écrasé en mer afin de l'alléger et d'augmenter les chances de survie des autres survivants. Lisa (*Rear Window*) se dévoue par

1 *Rear Window* [00:28:52] : « *I'm in love with you, I don't care what you do for a living* ».

amour pour Jeff, mettant de côté ses convictions et allant jusqu'à chez Thorwald pour récupérer l'alliance de sa femme. Constance Peterson (*Spellbound*) met sa carrière en jeu pour aider John à retrouver la mémoire. Lina (*Suspicion*) reste auprès de son mari malgré les preuves incessantes de sa mauvaise conduite. Quant à Pete (*The Manxman*), il implore le juge de permettre à sa femme de rentrer chez eux alors qu'elle l'a quitté et tenté de se suicider. Se consacrer à quelque chose ou à quelqu'un permet ainsi d'améliorer un état, qu'il s'agisse du bonheur d'une personne ou de l'amélioration de conditions de vie. Dans *Notorious*, l'héroïne est montrée très rapidement comme un personnage perverti par l'alcool et les hommes, comme une femme aux mœurs légères. Pourtant, dès le début de l'intrigue, son patriotisme est mis en avant par les enregistrements du FBI dans lequel elle dit à son père, un défenseur du Nazisme : « J'aime ce pays, tu comprends cela ? Je l'aime. Je vous regarderai tous être pendus et je ne ferai rien pour l'en empêcher »[1]. L'amour qu'elle porte à son pays est plus fort que son amour filial, et s'il est possible de remettre en cause l'existence du sentiment d'humanité chez un personnage prêt à sacrifier son propre père, le fait qu'il s'agisse d'un Nazi impitoyable suffit pour justifier cette attitude[2]. Ici, le spectateur serait donc enclin à penser que l'altruisme (amour de l'humanité) dépasse l'amour particulier (amour du père). Or, cet exemple est assez rare pour être cité, car la majorité des protagonistes et ceux qui les entourent ne montrent pas de sentiment d'humanité généralisé.

L'altruisme et de bienveillance cités dans la définition générale du dévouement mettent en avant deux principes : celui d'un amour de l'autre en général et celui d'une volonté de servir une cause (ou une personne) jugée de haute valeur, c'est-à-dire une cause (ou une personne) bonne. Avec la bienveillance, comprise comme « l'acte de tendre vers ce qui, pour l'autre, est le bien, sans que ce bien coïncide nécessairement avec ce que l'acteur considère comme tel pour sa propre vie »[3], l'altruisme est le fondement le plus désirable pour expliquer le dévouement, dans la mesure où il « pose au départ l'intérêt de nos semblables, en tant que tel,

---

1 *Notorious* [00:13:54] : « *And I love this country you understand that? I love it. I'll see you all hanged and I'll do nothing against it* ».

2 Ajouté au fait que la mise en scène évite toute monstration directe de ce personnage. Le spectateur ne peut donc ressentir de la sympathie puisqu'il ne le connaît pas.

3 CLÉRO, Jean-Pierre, « Sympathie », CANTO-SPERBER, Monique, *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale, op.cit.,* p. 1906.

comme but de la conduite morale »[1]. Par conséquent, il implique la bienveillance et l'altruisme, deux sentiments d'amour à l'égard de l'humanité, deux sentiments faisant primer l'autre sur soi-même. En effet, comme le montre Jankélévitch :

> Si nous aimons ceux qui nous aiment, l'amour n'est plus méritoire : cet amour là […] est naturel comme l'autre amour [...] est surnaturel ou contre-nature. Mais quand l'autre est n'importe qui, quand il est l'Autre simple et le simple aimé du plus simple amour, il est devenu évident que notre amour pour lui ne doit plus rien à l'estime : l'autre alors n'est aimé que parce qu'il est l'autre […] cet autre en effet n'est pas un « autre moi-même » mais un autre que moi-même[2].

Le dévouement le plus raffiné serait donc l'indice d'un amour de l'humanité ou la reconnaissance d'une très grande valeur de l'objet. Ainsi, dans le cinéma hitchcockien, il faut reconnaître qu'il n'est pas aussi noble qu'il y paraît. Le fait de se consacrer à une cause ou à quelqu'un n'implique pas obligatoirement la bonne moralité de l'objet de l'investissement, ni la bienveillance du sujet investi.

En fait, peu d'exemples ont pour moteur la revendication d'un quelconque sentiment d'humanité ou d'un élan altruiste ; souvent, les véritables motifs sont eux aussi égoïstes et intéressés, parfois très loin de l'amour de l'humanité : le sectarisme, la haine et la cupidité font partie des véritables motivations à l'engagement de certains personnages. Il faut donc revoir l'utilisation du concept de dévouement et le remettre en question, car il n'est peut-être pas le plus approprié pour décrire la diégèse. En effet, le cinéma hitchcockien possède un nombre probant de motifs amoraux ou immoraux, rendant cet objet d'analyse complexe. Nombreux sont les personnages motivés par des objets représentés comme fondamentalement mauvais. La détermination des méchants a permis de mettre en avant la force de conviction de leur combat. Ils ne sont évidemment pas animés par la volonté d'augmenter le bonheur autour d'eux ou de faire le bien, et ne possèdent pas un quelconque sentiment d'humanité. La filmographie montre que chaque époque contient son lot de fanatiques : les Nazis et les Communistes sont les principales cibles politiques. Leur engagement est à la mesure de ce qu'ils défendent et le danger vient de cette corrélation paradoxale : plus l'objet défendu est scandaleux, plus l'investissement est affirmé et assumé. Par exemple dans *Lifeboat*, Willie

1 LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie, op.cit.*, p. 40.

2 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Traité des vertus,* tome 2 *: Les Vertus et l'Amour,* Paris, Bordas, 1970, p. 873.

n’hésite pas à pousser Gus par-dessus bord et à justifier hautainement son geste aux autres rescapés, risquant bien évidemment des représailles fatales. Afin de protéger le secret de son organisation, Eric Mathis (*Notorious*) sacrifie son collègue qui a laissé transparaître ses émotions l’espace d’un instant. D'autres exemples viennent corroborer l'idée que la haine et le sectarisme peuvent être au fondement d'un certain investissement. Mrs Danvers se plonge toute entière dans sa haine pour la seconde Mrs de Winter, allant jusqu'à la pousser au suicide (*Rebecca*) ; le couple Drayton est déterminé à défendre une cause politique non précisée mais clairement terroriste, et enlève un enfant (*The Man Who Knew too Much*) ; l'engagement politique des Nazis n'a d'égale que l’intolérance des motivations qui les animent, éliminant tous ceux qui ne possèdent pas les critères pour avoir le droit de vivre. Comme nous l'avons montré précédemment, un certain nombre de méchants idéologiquement déterminés sont animés par d'autres motivations sous-jacentes, qui leur procurent paradoxalement un tant soit peu d'humanité et les différencient des véritables monstres, des « Nazis impitoyables » rationnels. Les méchants les plus diaboliques sont persuadés d'être dans leur bon droit et parfois se passent de justification. Les méchants rationnels sont pires que les fous serait-on en droit de dire à la vision des situations diégétiques.

Mais s'il existe probablement une légère différence entre ces deux catégories de méchants, la présence même de leur détermination doit orienter l'utilisation du concept de dévouement. En effet, comme l'a montré sa définition, il s'agit avant tout d'un engagement altruiste et bienveillant accompagné d'un sentiment que l'objet ou la personne est irréductiblement bonne. Quelle que définition qui lui soit attribuée, il est toujours compris en fonction d'un bien. Par conséquent, il est impossible d'envisager l'engagement des méchants sous cet angle, car s'ils se sentent probablement dévoués, le spectateur sait bien que leur cause est profondément immorale. Dès lors, s'ils ne peuvent être considérés comme dévoués, mais engagés (le terme est moins connoté), il en va de même pour les protagonistes qui ne montrent, *a priori,* aucun signe de vertu ou de bienveillance. Il convient donc pour le moment d'envisager leur comportement comme un simple engagement.

En effet, ce sont souvent les intérêts égoïstes qui sont au fondement des comportements humains. L'altruisme est donc sujet à caution et amène à poser la question des intérêts cachés ou inconscients de ces attitudes. Dans bon nombre de situations, il est possible

de découvrir que les véritables motivations sont d'un autre ordre. Par exemple, l'amour n'est pas tant l'expression d'un amour général de l'humanité que d'un sentiment personnel et un désir de l'autre, moyen de parvenir à son propre bonheur. Prenons quelques exemples : les protagonistes féminines de *Rear Window* et de *Vertigo* agissent dans le but d'être aimées. Lisa décide d'entrer dans l'action en allant chercher l'alliance chez le voisin pendant son absence ; en retour, elle gagne un sentiment de fierté de la part de Jeff qui la considère enfin avec admiration. Judy accepte de se laisser transformer en Madeleine parce que c'est l'unique moyen d'être aimée de Scottie. Paradoxalement, son désir d'être aimée est tellement fort qu'elle est prête à se sacrifier en abandonnant son identité : « Je ne me soucie plus de moi »[1] lui accorde-t-elle lorsqu'il insiste pour qu'elle s'habille et se coiffe comme la défunte. Judy scelle son destin tragique, accédant ainsi au statut de personne sacrifiée. Elle satisfait son amour pour Scottie en sacrifiant son être, dans une attitude faible à l'égard de sa volonté. Frank Webber (*Blackmail*) et Ted Spencer (*Sabotage*) veulent sauver celles qu'ils aiment pour les épouser ; sauver Alice et Mrs Verloc est donc tout autant dans leur intérêt que dans celui des héroïnes criminelles.

Même dans les intrigues politiques, nombreux sont ceux qui n'agissent pas uniquement par patriotisme. Les exemples de protagonistes jetés malgré eux dans les aventures d'espionnage montrent à quel point leur investissement n'est pas dû à une bienveillance générale. Il n'y a guère que Michael Armstrong (*Torn Curtain*) qui soit un héros d'emblée engagé dans une position politique. Mais la beauté morale de son dévouement est compensée par son amateurisme et par l'attitude guère patriotique de Sarah. Croyant comme tout le monde que Michael a trahi son pays pour entrer au service des Communistes, elle décide de rester et de travailler avec lui en faveur du bloc de l'Est, donc des ennemis. C'est pourquoi la question de Michael est facilement compréhensible pour le spectateur qui connaît sa situation : « Tu veux dire que tu veux travailler pour... tu veux travailler pour moi ? »[2]. Son argument, formulé simplement, montre l'origine égocentrée de son attitude : « Y a-t-il une seule raison qui devrait m'en empêcher ? […] Je veux être avec toi »[3]. Sarah est véritablement prête à travailler avec l'ennemi et à mettre sa propre patrie en danger pour rester avec celui

1 *Vertigo* [1:46:54] : « *I don't care anymore about me* ».

2 *Torn Curtain* [00:53:50] : « *You mean you want to work for... you mean you want to work with me?* »

3 « *Is there any reason why I shouldn't ?* [...] *I want to be with you* ».

qu'elle aime, connaissant les enjeux et les dangers des recherches. Sa position est donc profondément ambivalente.

Par conséquent, il est clair que le dévouement hitchcockien est loin de remplir la condition de l'altruisme, qui semblait pourtant fondamentale à sa définition ; il n'est pas montré comme une disposition morale en soi et ne peut plus être qualifié de la sorte. Au contraire, la plupart des exemples donne à voir un engagement d'origine égoïste, individuelle et passionnée, ce qui conduit à revoir le terme le plus adéquat pour caractériser cette situation. Les personnages tirent tous un intérêt à s'investir pour une cause, un gouvernement ou à se consacrer à une personne. Qu'il s'agisse des protagonistes ou des personnages secondaires, l'intérêt prime sur la volonté d'un bien général et l'objet n'est pas tout le temps bon, moral ou désirable. Dans la plupart des cas, les causes les plus conatives sont égoïstes, beaucoup de personnages cherchant une rétribution à leur acte. Dans *Family Plot*, les deux héros s'investissent dans la recherche d'Edward Shoebridge (William Devane), non pour apaiser Julia Rainbird (Cathleen Nesbitt) mais pour recevoir la récompense de dix mille dollars. Dans *North by Northwest,* Eve est motivée par son envie de se sentir utile ; décrivant son recrutement par le service de contre-espionnage, elle raconte que « c'était la première fois que quiconque [lui] demandait de faire quelque chose d'utile »[1]. Même Alicia (*Notorious*) qui est l'un des rares personnages à être d'emblée dévoué à une cause idéologique, possède d'autres motivations exploitées par les agents du FBI. Étant la fille d'un traître Nazi, Devlin lui fait comprendre que son engagement serait une bonne façon de racheter les crimes de son père. Parallèlement, il lui permettrait donner un sens à sa vie, elle qui a trop longtemps vécu dans la lascivité et l'oisiveté. Ainsi, lors de la première semaine à Rio, elle se montre fière d'avoir renoncé à l'alcool et semble prête à changer de vie. Le mobile le plus important est formulé de manière problématique : « Escroc un jour, escroc toujours ; coureuse un jour, coureuse toujours »[2] remarque-t-elle avec amertume quand Devlin doute de sa capacité à changer. Son engagement politique doit ainsi lui donner l'occasion de devenir quelqu'un. À cette liste, il est possible d'ajouter Elsa Carrington (*The Secret Agent*), qui est la première héroïne à montrer des motivations aussi amorales à son engagement politique : elle ne cherche pas grand-chose

1 *To Catch a Thief* [1:44:20] : « *Maybe it was the first time anyone ever asked me to do anything worthwhile* ».

2 *Notorious* [00:19:00] : « *Once a krook always a krook, once a tramp always a tramp* ».

si ce n'est l'excitation du danger[1]. Ainsi, le cinéma hitchcockien représente un investissement et un engagement des protagonistes et de leurs partenaires, mais certainement pas moral en soi. Et si Jankélévitch affirme que « le désintéressement est méritoire parce qu'il est coûteux, [et] le sacrifice […] sublime justement parce qu'il est déchirant »[2], c'est parce qu'ils ne demandent rien en retour, contrairement à la plupart des personnages de la diégèse.

Parfois, les limites entre l'amour comme cause interne de l'investissement et l'amour passionnel prenant les traits de l'obligation invitent également à remettre en question sa positivité. *Vertigo* ouvre la voie pour l'interpréter comme un assujettissement du personnage à une passion incontrôlable, parfois en totale contradiction avec ses propres intérêts. *Suspicion* montre la contradiction entre les sentiments de Lina et ce qu'elle devrait raisonnablement faire pour assurer sa sécurité. La narration glisse doucement vers le doute et le sentiment de danger s'intensifie à mesure des dérapages de Johnnie. Le spectateur partage ainsi les craintes de Lina et son combat contre elle-même. À cet égard, il faut constater qu'elle partage avec Judy cette particularité d'être sa propre ennemie. Les deux femmes tentent de partir, de fuir celui qu'elles aiment et qu'elles leur savent nuisible mais n'y parviennent pas, se ravisent et restent. Il est intéressant de noter la similarité des scènes de lettres qui, à dix-sept ans d'intervalle, sont construites sur le même principe et possèdent des similarités visuelles (voir illustration V, A et B). Dans les deux cas l'héroïne sort une valise, commence à y mettre des vêtements puis rédige une lettre d'adieux. Dans les deux cas elle la finit, se lève, et regardant droit devant elle, la déchire. La proximité des scènes permet d'établir une corrélation formelle et thématique entre les situations : la posture des personnages, les musiques et la contradiction entre leur volonté affichée et leur comportement. *Vertigo* et *Suspicion* sont les deux films montrant le plus ouvertement la difficulté à dépasser la force du sentiment qui menace de conduire au pire. En effet, ces moments inaugurent une phase sombre et dangereuse : Lina reste auprès de son mari qui agit de façon de plus en plus douteuse et Judy se laisse transformer en Madeleine. Elles agissent en connaissance de cause et leur comportement passionnel coexiste en parallèle de leur raisonnement qui passe au second plan. Pour preuve

1 *The Secret Agent* [00:13:58] : « *I'm no ministry angel. I come* [?] *for thrill.* [...] *Excitement, big risk, danger* » et la jeune femme mime un révolver avec sa main.

2 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Traité des vertus, op.cit.,* p. 852.

les explications des lettres : Lina laisse à son mari le soin de deviner les raisons de son départ[1] et Judy exprime son désir d'apaiser la conscience de Scottie en lui expliquant le plan diabolique d'Elster[2]. Ayant vu son état psychologique, elle a conscience de ce qu'il faudrait raisonnablement faire. Le pouvoir de ce sentiment peut ainsi être considéré comme une contrainte extérieure qui relève plus de l'obligation que du sentiment originel. C'est peut-être pour cela que *Vertigo* va si loin, au point d'en faire une disposition dangereuse qui n'apporte rien de bon pour les deux parties. C'est ce que reconnaît Scottie quand Judy lui demande ce qu'il pourrait tirer de sa transformation : « je ne sais pas, rien de bon j'imagine »[3]. Motivé par une passion destructrice pour une morte, son attitude envers Judy peut être considérée comme névrotique[4]. Cet amour inconditionnel amène la jeune femme au renoncement et au sacrifice de soi, d'une manière si extrême qu'elle semble plus contrainte que choisie. Repoussant sans cesse les changements que lui impose Scottie, elle finit toujours par accepter car elle ne se soucie plus d'elle. La force du sentiment devient donc une contrainte externe, sur laquelle sa volonté n'a plus prise.

Ainsi, l'étude des causes permet de montrer la difficulté de ce concept et invite à remettre en cause sa positivité inhérente et généralement admise, pour adopter les idées d'investissement ou d'engagement, moins axiologiquement connotées[5]. Les motivations internes ne relèvent pas de sentiments dénués de tout intérêt et le mouvement de décentrement paraît difficilement acceptable dans cette situation. De plus, cette complexité s'enrichit d'une autre forme d'engagement qui ne possède même plus les apparences d'une motivation interne.

---

1 Elle apprend qu'il a été licencié de son travail pour avoir volé de l'argent dans la caisse, plusieurs semaines auparavant.

2 *Vertigo* [1:36:13] : « *Now you can give up your search. I want you to have peace of mind, you've nothing to blame yourself for. You were the victim. I was and you were the victim of Gavin Elster's plan to murder his wife* ». Notons que Bernard Herrmann a créé un morceau unique pour le moment de la lettre qui, grâce aux violons, procure un sentiment romantique et mélancolique à la fois, et qui permet de bien identifier cette phrase musicale avec le personnage de Judy.

3 [1:44:53] : « *What good it'll do ? - I don't know, no good I guess* ».

4 TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit.,* p. 208 : « Cet homme veut coucher avec une morte, c'est de la pure nécrophilie ».

5 Notons également que le terme anglais « *devotion* » signifie autant « dévouement » qu' « investissement », ce qui nous conforte dans l'utilisation de ce terme.

Parfois, les raisons sont externes et prennent les traits de l'obligation, renforçant l'idée que les personnages hitchcockiens sont parfois condamnés à s'engager. En effet, l'œuvre contient de nombreux exemples de liens extrinsèques qui relèvent de contraintes matérielles, physiques et parfois psychologiques. L'hostilité générale de la diégèse, les trahisons récurrentes, la contingence ambivalente, la menace d'un fatalisme, la défaillance des institutions, l'indifférence du monde et la méchanceté de certains mènent inexorablement à l'idée que l'implication des protagonistes est forcée, obligée par le monde. Ils doivent répondre au scandale qui leur arrive : leur engagement relève alors de contraintes externes.

Parfois, le lien entre les personnages est imposé, comme le montre l'exemple archétypal des menottes dans *The 39 Steps*. L'aide de Pamela envers Richard Hannay n'a lieu qu'à la fin du film, une bonne partie du temps ayant été occupé à montrer leurs rapports conflictuels. En effet les deux personnages sont d'abord attachés l'un à l'autre par des menottes, ce qui oblige la jeune femme à suivre le héros dans sa fuite. Après l'épisode de l'auberge, au cours duquel elle apprend son innocence, elle décide de rester avec lui, de l'aider et de l'aimer. Ainsi, *The 39 Steps* est l'exemple le plus représentatif de cette mise en marche d'un engagement contraint et forcé. Dans *Saboteur*, ce ne sont pas les menottes qui obligent Pat à rester avec Barry Kane, le héros injustement accusé. Voulant le dénoncer aux autorités, elle le suit malgré tout car sa voiture tombe en panne en plein désert. Dans ce cas de figure, c'est l'environnement géographique qui constitue la principale contrainte pour la jeune femme. Ne voulant pas passer la nuit seule, elle se voit obligée de faire le chemin avec Barry qui tente de la convaincre de son innocence. Il faudra attendre la scène de la roulotte pour qu'elle prenne conscience de son égoïsme, qu'elle soit convaincue de son innocence et qu'elle l'accompagne dans sa quête[1]. Dans les deux situations, les rapports initiaux sont forcés par des contraintes extérieures : menottes, menace ou supériorité physique sont les moteurs primitifs de leurs relations.

Les fausses accusations, les enlèvements, les erreurs de la police, les hasards, la géographie sont des causes externes qui obligent les personnages à entrer dans l'engagement le plus total. Leur sujétion à l'implication va donc dans le sens contraire d'une idée de volonté altruiste et bienveillante. Si les couples McKenna et Lawrence s'investissent dans une enquête

1 Voir *infra.,* troisième partie, II, 1 : « Le rétablissement de la confiance ».

parallèle à celle de la police, c'est parce que leur enfant a été enlevé (*The Man Who Knew too Much*). Si Betty (Betty Balfour, *Champagne*) s'occupe de son père (Gordon Harker) et des affaires domestiques, c'est parce que ce dernier lui fait croire qu'il est ruiné : le manque d'argent l'oblige à s'impliquer dans les tâches quotidiennes, ce qu'elle n'aurait jamais fait en temps normal. Si tous les faux coupables se lancent dans une quête effrénée nécessitant un tel engagement, c'est pour se libérer d'une accusation malencontreuse qui menace leurs vies. Les héros injustement accusés sont donc les exemples les plus adéquats de cet engagement imposé. Par exemple, si Roger Thornhill (*North by Northwest*) doit fuir la police et prendre de nombreux risques, c'est parce qu'il est confondu avec un agent des services secrets américains qui n'existe pas, résultat d'une suite de facteurs hasardeux. Si Richard Blaney (*Frenzy*) doit se battre pour sa liberté, c'est parce que la police possède des éléments qui l'accusent à tort d'être le tueur à la cravate. Quant au locataire, il enquête avec ferveur pour retrouver le meurtrier de sa petite sœur (*The Lodger*).

D'autres liens montrent la contrainte de l'agent, comme les liens familiaux à l'œuvre dans *Marnie* : la jeune femme souffre d'importants problèmes relationnels avec les hommes mais est totalement dévouée à sa mère (Louise Latham), qui ne lui rend pas son amour. Pourtant, Marnie fait beaucoup pour elle : elle lui envoie la majorité de l'argent qu'elle vole, lui offre des fleurs, un col en fourrure, elle est très affectueuse. Son dévouement est d'autant plus contraint par son lien filial que sa mère ne supporte aucune marque de tendresse. Par exemple, elle ne peut tolérer le contact physique avec sa fille, qui se demande pourquoi elle ne l'aime pas[1]. La première scène à Baltimore révèle une cruauté incompréhensible pour l'héroïne : plus elle essaye d'obtenir son amour, plus sa mère la rejette. Dans ce cas, l'externalité du lien est psychologique. Malgré le lien familial, aucune communication n'est possible entre les deux femmes. Marnie est condamnée à être dévouée à sa mère car le lien familial prime malgré les rejets constants. À plusieurs reprises l'héroïne prend une posture d'infériorité, montrant ainsi son désir de retrouver son statut de petite fille. Mais à chaque fois, sa mère l'en empêche : quand elle s'assoit par terre et met sa tête sur ses genoux, elle lui demande rapidement de se relever car sa jambe lui fait mal, mais aussi parce qu'elle désire brosser les cheveux de sa petite voisine. Le deuxième refus a lieu lorsque Marnie demande à

1 *Marnie* [00:15:13] : « *Why don't you love me, Mama? I've always wondered why you don't*. […] *My God when I think of the things I've done to try to make you love me* ».

sa mère pourquoi elle ne l'aime pas ; elle lui touche la main, mais Bernice la retire rapidement évitant ainsi tout contact. Enfin le dernier refus se trouve après la gifle, quand l'héroïne s'apprête à se baisser pour ramasser les noix tombées par terre ; sa mère lui dit d'aller se reposer, Jessie Cotton va les ramasser. L'élément pivot de leur relation est la dimension matérielle car la seule allusion positive de Bernice envers sa fille concerne sa situation professionnelle et sociale. Ses rejets constants font du dévouement de Marnie un sacerdoce d'autant plus difficile à supporter qu'elle ne comprend pas les raisons de ce comportement. La présence de liens forcés entre les personnages vient corroborer l'idée d'une ambivalence de l'engagement dans le corpus filmique. Rares sont les bienveillants et les altruistes qui s'investissent dans une cause bonne ou pour une personne de manière totalement désintéressée. Encore plus rares sont ceux qui s'investissent pour l'humanité toute entière. Que les liens soient internes ou externes, la pureté morale de l'acte est rejetée avec force.

2. La critique des risques inutiles

Après ces quelques développements, il apparaît que le dévouement ne peut pas être envisagé dans sa dimension positive initiale, et que le terme n'est pas le plus adéquat ; les motivations qui le mettent en marche et les buts recherchés sont montrés de façon problématique. À cette ambiguïté en amont (ambiguïté des intentions), il faut ajouter une ambiguïté en aval, en considérant les conséquences possibles et réelles de tels engagements. Comme il a été dit en introduction, les risques pris mènent certains personnages à sacrifier leurs intérêts et parfois, dans des cas extrêmes, à risquer leur vie pour ce qu'ils défendent. Cette idée devrait inciter à penser de nouveau le dévouement, mais les risques mal calculés et les dangers trop importants peuvent faire l'objet d'une critique dans l'œuvre hitchcockienne.

Dans *Rear Window,* Jeff s'évertue à prouver l'existence d'un meurtre ; il y consacre tout son temps, n'ayant au départ rien de plus intéressant à faire. Mais son passe-temps prend rapidement un tournant bien plus sérieux, car il est intimement persuadé que son voisin a assassiné sa femme. Luttant seul puis avec l'aide de Lisa et de Stella, il parvient à confondre le tueur, mais son zèle le mène à risquer sa vie car le meurtrier, Thorwald, découvre son identité et son adresse. Il vient alors chez lui et tente de le jeter par la fenêtre : Jeff s'en sort miraculeusement indemne, les deux jambes dans le plâtre. Dans *Stage Fright*, Eve Gill tente de prouver la culpabilité de Charlotte Inwood du meurtre de son mari, pour lequel est accusé son ami Jonathan Cooper (Richard Todd). Elle se fait passer pour une employée de maison afin d'infiltrer l'entourage de la chanteuse et mener son enquête. Si elle permet de confondre les deux meurtriers (elle a poussé Jonathan à tuer son mari), elle n'en risque pas moins sa vie, ce qui donne lieu à une scène particulièrement marquante par le degré de tension et de suspense suscité dans une immobilité et une lenteur admirables. La scène se situe dans les décors d'un théâtre, Eve et Jonathan sont cachés dans un carrosse. Le jeune homme lui avoue la vérité : il est bien le meurtrier. Il affirme aussi être prêt à la tuer afin de se faire passer pour irresponsable et éviter la peine de mort. Elle s'en sort grâce à son calme et à sa ruse, en posant ses mains sur les siennes lorsqu'il commence à s'agiter, en l'incitant à sortir de la cachette et en le livrant à la police. Au-delà de l'inventivité esthétique de cette scène et de la représentation d'un courage exemplaire, une interprétation ne peut manquer d'y voir un risque qui aurait pu être évité. Eve agit avec sincérité (elle croit Jonathan innocent), la moralité de

son acte permet donc de valoriser son engagement tout en conservant une certaine ambiguïté quant au bien-fondé de son comportement. Le dévouement purement altruiste n'est pas une manne du cinéma hitchcockien, ce qui inciterait alors à penser que le sacrifice est exclu de notre corpus. En effet, le sacrifice implique un degré de désintéressement tel que la personne dévouée est prête à donner sa vie. Selon Vladimir Jankélévitch le sacrifice possède alors une valeur infinie :

> C'est une valeur qui n'a pas de « prix ». Celui qui donne sa vie ne peut, par définition, rien recevoir en échange, car il n'y aura après le sacrifice, le sujet-donateur s'étant donné lui-même, plus personne pour recevoir ; et d'autre part le donateur donne, en sa personne, le tout de lui-même ; il donne ce dont il n'existe qu'un seul et unique exemplaire dans l'univers entier, et il donne ce qui apparaît une seule et unique fois dans toute l'histoire de l'homme et même dans toute l'éternité ; il donne ce qui en aucun cas ne lui sera rendu et jamais ne sera remplacé[1].

Offrir sa vie peut donc facilement être considéré comme le sacrifice absolu qui nécessite un altruisme et un désintéressement à la mesure de l'acte. Comme le montre le philosophe, celui qui se sacrifie ne peut aucunement attendre un quelconque retour ou une rétribution. Il apparaît donc contradictoire qu'un tel sacrifice existe dans la diégèse hitchcockienne pour autant que les motivations égocentrées et intéressées sont au cœur de l'engagement. De fait, les exemples de personnages prêts à aller jusqu'au sacrifice de soi méritent d'être cités tant leur représentation est l'occasion d'un regard critique. Dans la version originale de *Suspicion*, Lina accepte de boire le verre de lait empoisonné afin que Johnny puisse récupérer son assurance vie. Elle écrit toutefois une lettre à sa mère lui affirmant qu'elle ne pouvait vivre sans lui mais que la société devait être protégée, l'envoyant ainsi en prison[2]. Dans *North by Northwest*, Leonard sacrifie sa vie pour tuer Eve et Thornhill en les faisant tomber du haut du Mont Rushmore. Cependant Vandamm, son chef, est déjà arrêté par la police. Il n'a donc rien à gagner à tuer les deux héros puisque de toute façon, lui aussi est sur le point d'être arrêté. Or, il s'empare de la statue et écrase la main du héros avec son pied ; soudain, il est tué par la police et tombe dans le vide. Il est donc aisé de comprendre que son dernier acte était inutile et l'a mené à une mort elle aussi inutile. Eve risque également sa vie lorsqu'elle décide de monter dans l'avion malgré les avertissements de Thornhill. Vandamm et

1 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Traité des vertus, op.cit.*, p. 1007.

2 Voir les propos d'Hitchcock dans TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit.,* p. 155

Leonard ont découvert qu'elle était un agent du gouvernement. Feignant de ne rien savoir, ils prévoient de la jeter de l'avion qu'ils sont sur le point de prendre ; le héros la prévient à temps mais au lieu de s'enfuir avec lui, elle reste. Comme le spectateur peut s'en douter, elle est sauvée *in extremis* au moment même où elle monte dans l'appareil : provoquant la surprise générale, Thornhill intervient et lui donne l'occasion de saisir la statue contenant les microfilms et prendre la fuite sur le Mont Rushmore. Il est possible de s'interroger sur la pertinence de son acte : pourquoi décide-t-elle de monter dans l'avion qui signe sa mort ? Pour récupérer les microfilms ? Mais même si elle y parvient, ses efforts seront vains puisqu'elle mourra. Est-elle certaine que Thornhill va pouvoir intervenir ? Rien n'est moins sûr puisqu'il arrive au moment où elle gravit les marches de l'avion. Alors, est-ce par goût du sacrifice et par volonté de finir sa mission ? Il a été montré que ses motivations n'étaient pas d'ordre idéologique ou patriotique, mais plutôt par amusement, par ennui et par volonté de se sentir utile. Il n'y a donc pas d'explication rationnelle, ce qui rend son sacrifice problématique.

Il est ainsi pertinent de se demander pourquoi des personnages dont l'engagement est dénoué de toute explication qui en fonde les motivations vont aussi loin. Le cas d'Alicia (*Notorious*) est plus ambigu car la mise en scène ne permet pas de savoir distinctement où s'arrête son patriotisme, les deux héros mettant leur amour à l'épreuve en se provoquant mutuellement. Le fait qu'elle accepte d'épouser Alex Sebastian est autant le résultat de son orgueil que de son zèle, puisque Devlin ne lui montre aucun signe sur son désir de la voir renoncer. En tout cas, sa mise à mort illustre judicieusement l'inutilité d'un tel sacrifice : une fois que Devlin a fait analyser l'uranium, plus rien ne se passe, il n'y a plus rien à découvrir. L'enquête piétine et le récit bascule de l'espionnage au domaine criminel en montrant l'empoisonnement d'Alicia. Croyant qu'elle est retombée dans l'alcool, Devlin décide de se faire muter. Lors de leur dernier rendez-vous, elle va même jusqu'à provoquer son ancien amant en lui disant qu'elle boit de nouveau[1]. De fait, si elle est sauvée au dernier moment, le danger encouru est si grand qu'il incite à porter une interrogation sur l'utilité de tels risques. Lorsqu'il la sauve, Devlin la fait parler pour la maintenir éveillée. Elle lui raconte que le sable contenant l'uranium vient du mont Imorez, dans un endroit appelé « Santa Ma... quelque chose »[2]. Le scénario ne prend pas la peine de clore cette intrigue et laisse simplement

1 *Notorious* [1:20:12] : « *Sick? No, hangover* ».

2 [1:33:20] : « *The sand comes from the Imorez mountains.* [...] *In a town, Santa Ma-something* ».

entrevoir qu'une solution aura lieu dans un futur extra-diégétique. De toute façon, l'enjeu de la scène ne consiste pas à résoudre l'intrigue d'espionnage mais plutôt l'intrigue criminelle et amoureuse. Ainsi, même si l'information permet de clore cet aspect du scénario, sa brièveté n'est pas entièrement satisfaisante et fonctionne sur le même principe que les annonces de mariage : elle montre son artificialité[1]. Il s'agit d'une réponse *a minima* parce que le spectateur sait combien le *Mac Guffin* n'est pas important. Mais le risque pris pour un personnage aussi sympathique incite ainsi à apporter une réflexion sur le but de cet engagement.

La critique du sacrifice inutile ne se démarque pas par la quantité de ses exemples mais par l'extrémité des comportements. Pour preuve l'inutilité de la mort de Leonard et le risque démesuré pris par Eve. Chez Hitchcock, le sacrifice n'a de valeur que si la perte est compensée par le gain apporté. Une vie sacrifiée ne peut donc rien recevoir si ce n'est la noblesse de l'acte désintéressé ; or, les exemples cités précédemment montrent que tels sacrifices sont vides. Les exemples d'Eve, de Leonard ou d'Alicia montrent qu'il ne s'agit pas d'un sacrifice altruiste et par conséquent, il ne s'agirait pas d'un sacrifice du tout, parce que « mourir pour rien ni personne, mourir pour mourir, en général, ce n'est pas sacrifice, mais suicide »[2]. En effet, « un sacrifice qu'on se fait à soi-même est une concession intéressée, une manière euphémique de parler et une comédie de sacrifice : oui, un sacrifice d'où la liberté et la sollicitude pour l'autre seraient absentes est aussi vide et verbal qu'une figure de rhétorique »[3]. Si le sacrifice fonde sa dimension éthique dans le don de soi pour autrui, alors il est évident que les risques pris sont inutiles et vains. Leur acte n'a donc pas de valeur morale.

Il existe pourtant un autre personnage qui permet un questionnement sur la pertinence du sacrifice de soi : il s'agit de Logan dans *I Confess,* qui représente la forme la plus extrême de dévotion. Par devoir religieux, il garde le secret de la confession du meurtre de Villette. L'obligation du secret et le déguisement d'Otto Keller lors de l'assassinat concourent à le faire accuser du crime ; l'issue du procès est très incertaine et la menace de la sentence pèse sur cette longue séquence. Le dévouement de Logan est d'emblée moral parce qu'il respecte de manière absolue sa religion ; mais il est le plus extrême de la filmographie parce qu'il s'agit

1 Voir *infra.*, quatrième partie, II, 2 : « La réflexivité du médium ».

2 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Traité des vertus, op.cit.,* p. 1012.

3 *Ibid.*, p. 1005.

du seul film à montrer de manière frontale la mort d'un homme comme une conséquence directe de son sacrifice. Dans les autres cas, la mise en danger des personnages est une conséquence indirecte de leur dévouement ou de leur engagement, un dommage collatéral non intentionnel. Alicia (*Notorious*) est accidentellement démasquée par Alex Sebastian qui, sous l'impulsion de sa mère, décide de l'empoisonner petit à petit. Un peu par soupçon et beaucoup par jalousie, Joe Chandler (*The Lodger*) accuse le locataire d'être le tueur de femmes blondes et procède à une fouille de sa chambre, qui révèle des éléments troublants. Le locataire avoue que sa sœur était la première victime et qu'il est lui-même à la recherche du tueur mais les policiers ne le croient pas. Lorsque la police apprend son innocence, il est sur le point de mourir sous les coups de la foule. Le suicide d'André Latour (*The Paradine Case*) n'est pas directement lié à son dévouement pour le colonel Paradine, mais plutôt aux accusations d'Anthony Keane voulant le faire passer pour le meurtrier. Ne supportant pas d'être accusé d'un tel acte, ce sont plutôt son honnêteté et sa fierté qui l'incitent à supprimer sa propre vie. Dans *I Confess,* la mort est une conséquence directe et consciente du dévouement de Logan qui sait très bien où pourrait le mener un procès pour meurtre : il en accepte les conséquences. Son attitude n'a pas pour but de sauver quelqu'un mais de respecter de manière absolue le devoir moral que lui impose sa religion. En effet, dans le *Code de Droit Canonique* de 1917 il y est dit explicitement que « le secret sacramentel est inviolable ; c'est pourquoi il est absolument interdit au confesseur de trahir en quoi que ce soit un pénitent par des paroles ou d'une autre manière, et pour quelque cause que ce soit. À l'obligation de garder le secret sont également tenus l'interprète, s'il y en a un, et aussi tous ceux qui, d'une façon ou d'une autre, ont eu, par la confession, connaissance des péchés »[1]. Le problème de cette situation vient des conséquences discutables d'un tel secret : le véritable meurtrier est laissé en liberté. Bien que Logan soit sauvé par la décision du jury, tant qu'Alma ne dénonce publiquement son mari, la menace d'une injustice légale et morale est grande. Il préfère respecter la justice divine plutôt que la justice légale. Il faut donc questionner le bien fondé d'une attitude si extrême : il est prêt à sacrifier sa vie et laisser un assassin en liberté par respect pour son devoir. La grandeur morale est à la mesure de sa rigueur, mais il est probable qu'elle ne puisse être comprise que par ceux qui partagent les mêmes codes déontologiques. Comme l'affirme Hitchcock lui-même, « dans *I Confess* nous savons, nous les catholiques, qu'un prêtre ne peut pas révéler un

1 *Code de droit canonique annoté,* livre IV, Can. 983, &1 et &2, traduit et adapté du latin sous la direction d'ECHEVERRIA, Lamberto, Paris, Le Cerf, 1989, p. 540.

secret de la confession, mais les protestants, les athées, les agnostiques pensent : "C'est ridicule de se taire ; aucun homme ne sacrifierait sa vie pour une chose pareille" »[1]. En effet, un non catholique ou un catholique moins féru ne s'associerait pas à un tel sacrifice de soi par respect d'une telle loi morale. L'attitude de Logan est si extrême que les conséquences deviennent plus néfastes que la bonté de l'action en soi. À force de maintenir sa position, il devient complice de l'injustice. C'est ce que montrent Éric Rohmer et Claude Chabrol dans une critique assumée de son sacrifice :

> Notre héros n'est pas absolument pur, ne serait-ce parce qu'il prête le flanc à la calomnie. Prêtre, il n'est plus un homme comme les autres. L'ordination a rayé son passé comme le baptême la faute originelle. Or, ce passé, le monde, la police, la justice, viennent le lui jeter à la face. Sa faute, si faute il y a, n'est pas d'avoir été un homme tout court avant d'avoir été un homme de Dieu, mais bien au contraire de céder à cette intimidation, à ce chantage, de vouloir racheter par une conduite héroïque, paradoxale, ce qui n'est plus à racheter. De céder à la tentation du martyr. […] Nous nous trouvons donc en présence d'une situation tragique digne de ce nom, ayant pour ressort […] les pièges du sacrifice et de la sainteté[2].

Les deux auteurs mettent en valeur l'idée du piège du sacrifice qui est souvent considéré comme l'acte moral et courageux par excellence. Or dans *I Confess,* la pertinence d'un tel investissement est posée. Le caractère absolu du secret de la confession ne doit-il pas être brisé lorsque la justice est en jeu ? Les réponses ne sont pas données dans le film. Logan incarne le respect absolu du devoir, ce qui force l'admiration, mais ne peut manquer de susciter des interrogations quant au bien fondé de son action.

Ajoutons pour finir un film comme *The Secret Agent* qui intègre cette notion au sein du contexte de la guerre. Il n'est nul besoin de développer cette idée que sera l'objet de toute notre attention lors de l'analyse des films de cette période[3] ; disons simplement que la mort du colonel Anderson (Tom Helmore) reflète avec pertinence la critique du sacrifice inutile du milieu de l'espionnage. Ici, ce n'est pas le héros, son partenaire ou l'ennemi qui se sacrifie mais un parfait innocent qui est tué par erreur, sur une simple supposition. La futilité de la preuve l'incriminant (un bouton de manchette) montre avec acidité à quel point, contrairement

---

1 TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit.,* p. 170.

2 CHABROL, Claude, ROHMER, Éric, *Hitchcock, op.cit.*, p. 119.

3 Voir *infra.,* troisième partie, I, 4 : « Les films de guerre et la nécessité de l'engagement ».

à ce que Elsa pense, tout ceci n'est pas qu'un jeu. Le *Mac Guffin* prend ici une tournure bien plus tragique que d'habitude.

3. Le droit d'insoumission

L'étude des motivations ainsi que des risques inhérents montre à quel point le cinéma hitchcockien est loin de défendre une conception idéaliste et naïve de l'engagement. Mais il n'en montre pas non plus une image totalement pessimiste, loin de là. Il faut alors approfondir l'analyse en essayant de comprendre comment cette amoralité initiale peut mener à une quelconque portée éthique. L'engagement existe selon deux types de motivations, donnant lieu à une représentation sinon négative, du moins neutre. Les causes internes nées dans l'agent ne sont pas le reflet d'une bonté générale, d'une bienveillance désintéressée ou d'un jugement d'estime de l'objet. Les causes externes montrent à quel point certains personnages sont contraints à entrer dans l'action, ce qui corrobore la thèse d'une hésitation et d'une incrédulité initiales dont font preuve bon nombre de protagonistes[1]. Comme il a été vu précédemment, ils ne possèdent *a priori* pas ou peu de vertus héroïques. Leur passivité et leur défauts les rendent communs, ordinaires : ils ne sont ni bienveillants, ni altruistes, ni désintéressés. De plus les hasards malchanceux et parfois tragiques, les apparences trompeuses, les institutions incapables de rectifier les erreurs humaines, la trahison, la solitude, les doutes, la méchanceté de certains, l'indifférence de la foule et du monde environnant : autant d'éléments qui étayent l'idée d'une hostilité universelle et d'un égoïsme général dans l'univers hitchcockien. Par conséquent, il semble logique de voir que les protagonistes ne sont pas absolument bons et purs, mais qu'ils s'inscrivent dans cette description complexe de la nature humaine et du monde. Il n'est donc pas étonnant de constater qu'ils mettent en marche leur engagement en s'appuyant sur l'hostilité et l'égoïsme. Ils peuvent ainsi apporter une réponse actionnelle et morale aux scandales dont ils sont victimes. Dans l'entreprise de légitimation de l'engagement, il faut donc en questionner les effets et les conséquences plutôt que les origines et les motivations pour en définir la valeur et la pertinence. C'est donc ici que l'idée d'insoumission doit apparaître.

Le cinéma hitchcockien montre à plusieurs reprises des personnages insoumis face à l'autorité. Parmi eux, citons Erica Burgoyne et Robert Tisdall (*Young and Innocent*), le couple Lawrence et McKenna (*The Man Who Knew too Much*), Richard Blaney (*Frenzy*), Roger

1 Voir *supra.*, deuxième partie, III, 2 : « L'hésitation initiale des protagonistes ».

Thornhill (*North by Northwest*), Constance (*Spellbound*), Barry Kane (*Saboteur*), Richard Hannay (*The 39 Steps*) et Eve Gill (*Stage Fright*). Tous ces personnages agissent contre les institutions, parfois parallèlement à elles. À chaque fois, ils défient l'ordre établi : Blaney s'échappe de sa prison pour se venger de Bob Rusk ; Kane et Hannay échappent à la police pour prouver eux-mêmes leur innocence ; Thornhill s'enfuit de la chambre d'hôpital où le professeur l'a confiné pour sauver Eve Kendall des mains de Vandamm ; Eve Gill travaille sur une autre piste que celle de la police pour prouver l'innocence Jonathan et la culpabilité de Charlotte Inwood ; Constance devient une fugitive avec John Ballantine pour tenter de comprendre la vérité sur la mort du Dr Edwardes ; Erica affronte l'autorité paternelle (Percy Marmont) et judiciaire en aidant Robert Tisdall dans sa fuite. Ils sont appuyés dans leur quête par la mise en scène qui montre au spectateur leur innocence : le fait de savoir qu'ils sont jugés de façon erronée incite le public à les soutenir dans leur insoumission. Quant aux couples Lawrence et McKenna, ils refusent de livrer aux policiers le message laissé par Louis Bernard (Pierre Fresney, Daniel Gélin) avant de mourir parce que la vie de leur enfant est en jeu. Ils mènent leur propre enquête, car si les malfaiteurs apprennent que la police est au courant, ils le tueront. Mais face à cette situation tragique, le film pose le problème de la responsabilité morale des héros : leur choix peut engendrer un conflit dépassant largement leur propre situation. C'est pour cela que Gibson (George Curzon), un secrétaire du Ministère des affaires étrangère (1934) leur demande de dépasser leurs intérêts claniques :

> Pourquoi devrions-nous nous soucier de l'assassinat d'un politicien que dont nous n'avons jamais entendu parler ? − En juin 1914 avez-vous entendu parler d'un endroit appelé Sarajevo ? Bien sûr que non. Je doute que vous ayez jamais entendu parler de l'archiduc François-Ferdinand. Mais en l'espace d'un mois, parce qu'un homme dont vous n'avez jamais entendu parler tua un autre homme dont vous n'avez jamais entendu parler dans un endroit dont vous n'avez jamais entendu parler, ce pays fut en guerre[1].

L'exposition des conséquences possibles permet au spectateur de prendre la mesure d'une telle situation sans tomber dans une représentation manichéenne. Ce gage d'honnêteté

1 *The Man Who Knew too Much* [00:21:34] : « *Why should we care for some fellow's state man we never heard of will be assassinated ? −Tell me. In June 1914 have you heard a place called Sarajevo? Of course you haven't. I doubt you ever heard of the archiduc Louis- Ferdinand. But in a month time, because of a man you never heard of, killed another man you never heard of in a place you never heard of, this country was at war* ».

intellectuelle est l'une des marques du cinéma hitchcockien. Mais en général, les films montrent de manière favorable des personnages passant outre certaines conventions (légales, morales ou sociales) pour accomplir ce qu'ils jugent être plus juste : même s'il s'agit d'un intérêt clanique, il y est question d'un bien. Leur engagement se rapproche d'un certain dévouement, qui a été décrit en partie comme le fait de se consacrer à une cause ou à une personne jugée de haute valeur. Par conséquent, même si cette croyance n'est pas un principe de bienveillance générale et que le dénominateur commun de ces situations est une réponse à la contrainte extérieure, il faut admettre que le droit d'insoumission ouvre la voie à un glissement conceptuel. En effet, nombre de personnages n'ont pas d'autre choix que de braver les interdits, l'exposé de l'engagement comme résultat d'une contrainte externe va dans ce sens. Dans les films de faux coupables, les héros doivent avant tout sauver leur peau ; cette idée est fondamentale car elle permet de légitimer leur égoïsme qui n'est pas axiologique. Ils ne revendiquent pas un primat de l'intérêt personnel comme principe explicatif de leurs actions ; au contraire, leur hésitation initiale montre qu'ils agissent en réaction à une attaque ou à une contrainte extérieure. Il faudrait alors considérer l'idée d'égoïsme dans son sens psychologique, désignant les inclinations individuelles de protection de soi. La distinction rousseauiste entre l'amour de soi et l'amour propre peut être utile pour comprendre la différence entre une forme d'égoïsme positive et une forme négative. Comme le montre le philosophe :

> Il ne faut pas confondre l'amour-propre et l'amour de soi-même, deux passions très différentes par leur nature et par leurs effets. L'amour de soi-même est un sentiment naturel qui porte tout animal à veiller à sa propre conservation et qui, dirigé dans l'homme par la raison et modifié par la pitié, produit l'humanité et la vertu. L'amour-propre n'est qu'un sentiment relatif, factice, né dans la société, qui porte chaque individu à faire plus de cas de soi que de toute autre, qui inspire aux hommes tous les maux qu'ils se font mutuellement, et qui est la véritable source de l'honneur[1].

L'argumentaire de Rousseau vise à établir une distinction entre l'homme à l'état naturel et à l'état social, en montrant que c'est le regard et l'opinion des autres qui créent ce sentiment d'amour-propre si décrié. De fait, l'homme est naturellement bon ; c'est pour cela que l'amour de soi est dénué de tout intérêt autre que la survie et la conservation. Les besoins qui en

1 ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes,* note XV (1755), Paris, Flammarion, 2008, p. 190.

découlent sont tout à fait naturels et nécessaires, à l'inverse de l'amour-propre qui est fondé sur le regard des autres, donc sur la vanité. L'amour de soi est « bon et utile, conforme à l'ordre, lié à la conservation de l'être »[1]. La distinction rousseauiste est intéressante pour l'analyse de l'égoïsme hitchcockien parce qu'elle montre l'existence d'un égoïsme naturel et surtout nécessaire. Tout comme il existe deux formes d'amour égocentré, l'un positif et l'autre négatif, l'un nécessaire et l'autre dégradant, il existe dans la diégèse deux formes d'égoïsme : l'un répondant au besoin de se sauver, de sauver sa peau, l'autre répondant à un désir superflu menant inexorablement à une cruauté, quelle qu'elle soit. L'égoïsme ainsi considéré serait la tendance naturelle de l'ego à vouloir assurer sa propre survie et sa propre sécurité. C'est pourquoi il peut justifier l'amoralité de l'engagement chez nombre de héros pris dans un réseau de forces hostiles les obligeant à agir proportionnellement aux affronts qu'ils subissent. Ils sont animés d'un sentiment de conservation de soi ou de leurs proches qui paraît naturel et nécessaire à leur intégrité physique et à leur dignité morale. Ce sentiment proche de l'instinct les pousse à se lancer dans de telles aventures. C'est pourquoi les films de faux coupables montrent des héros agissant pour prouver leur innocence à la face du monde, pour retrouver une dignité et pour redonner du sens à leur vie. C'est en se sauvant eux-mêmes qu'il sera possible de postuler un bénéfice pour le désir de justice en général. L'individualisme du cinéma hitchcockien est une caractéristique fondamentale pour comprendre son œuvre.

Parfois, les films montrent certains personnages secondaires prêts à défier l'ordre établi et à aller délibérément contre les conventions afin d'aider les héros. Le cinéma hitchcockien n'est pas exempt de la notion de solidarité qui reste relativement rare, mais bien présente. Qu'il s'agisse de l'aveugle (Vaughan Glaser), de la femme à barbe ou du conducteur de camion (Murray Alper) dans *Saboteur*, qu'il s'agisse de Margaret dans *The 39 Steps* ou des passagers du faux car dans *Torn Curtain,* la solidarité se montre comme le refus de se soumettre à l'ordre établi dans un but moral : aider ceux qui en ont besoin. En effet, tous ces personnages viennent au secours des protagonistes, alors qu'ils ne les connaissent pas. Pour cela, ils défient l'autorité (police, justice, mari) et risquent gros. Margaret est battue, les passagers du bus risquent d'être sévèrement punis par l'État pour trahison. Cet élan de solidarité, trop sporadique pour être pleinement satisfaisant, n'en constitue pas moins une

1 ADAM, Michel, « Amour de soi », CANTO SPERBER, Monique, (dir.), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale, op.cit*., p. 58.

lueur d'espoir, montrant qu'il peut exister des hommes prêts à aider[1]. Ainsi, la solidarité contre l'ordre établi et contre l'autorité met également sur la voie pour comprendre une évolution de l'idée d'engagement et l'émergence d'une épaisseur morale de ce phénomène, qui pourrait alors évoluer vers la notion de dévouement.

Le droit à s'insurger contre des systèmes institutionnels inopérants et inefficaces quand la survie, le bonheur ou la dignité du personnage est en jeu joue un rôle important dans la démarche des protagonistes. Cette légitimité est accordée en réponse à l'animosité générale. Les personnages hitchcockiens n'hésitent pas à tordre les conventions, à rompre l'ordre établi, à aller contre les bonnes mœurs, à ne pas respecter l'autorité. La représentation du mariage avait montré la faillite de ce cadre à assurer la confiance et la permanence de l'amour, et la nécessité de légitimer l'union sur autre chose que sur L'Église ou la loi[2]. Cette analyse conduit ainsi à mettre en doute la possibilité d'un épanouissement amoureux au sein du cadre conjugal. Pour être heureux, les héros devraient-ils sortir du cadre marital, et s'adonner à des amours illégitimes ? Certains films semblent aller dans cette voie, mettant en scène des couples illégitimes dont les sentiments sont plus sincères que ceux des couples mariés. *I Confess*, *Easy Virtue*, *Topaz* et *Dial M for Murder* sont des exemples d'amour non sacralisé par le mariage, mais dont la force du sentiment dépasse celle éprouvée pour le conjoint légitime. Même si les conséquences ne sont pas toujours heureuses[3], il semble que

---

1 Le fait que la majorité de ces personnages se trouve dans *Saboteur* n'est pas innocent et préfigure *Torn Curtain* dans sa démonstration de la solidarité du peuple, face à la corruption et à la malveillance du pouvoir établi. Le discours de Barry Kane montre que c'est grâce à sa rencontre avec des personnages prêtes à l'aider qu'il veut combattre l'ennemi nazi (bien qu'il ne soit pas cité, la référence est claire). *Saboteur* [1:19:43] : « *The last four or five days I've learned a lot. I've met guys like you, and I've met other – people that are helpful and eager to do the right thing; people that get a kick out of helping each other fight the bad guy. Love and hate. The world is choosing up sides, I know who I'm with. There are a lot of people on my side – millions of us in every country. And we're not soft; we're plenty strong. And we'll fight, standing on our two feet, and we'll win* ».

2 Voir *supra.*, deuxième partie, I, 5 : « Le mariage, un cadre inopérant ».

3 Par son témoignage, Ruth (*I Confess*) renforce les soupçons sur la culpabilité de Logan, au lieu de lui fournir un alibi. Kate (*The Manxman*) abandonne son mari en emmenant sa fille. En revanche, c'est grâce à la détermination de son amant que Margot va être sauvée au dernier moment de la peine de mort (*Dial M for Murder*). On pensera également à *Easy Virtue*, film où l'amour du peintre pour Larita l'amène à se suicider et à lui léguer sa fortune.

l'illégitimité du sentiment est contrecarrée par sa légitimité morale. En effet, dans tous ces exemples, la mise en scène oriente la lecture du film vers une approbation de l'amour illégitime qui paraît plus sincère que l'amour marital. Dans *Dial M for Murder*, c'est l'amant de Margot qui fait tout son possible pour la sauver, tandis que le mari veut se débarrasser d'elle ; dans *I Confess,* l'amour que Ruth Grandfort éprouve pour Michael Logan est dépeint comme un sentiment véritable face à un mariage de convenance. D'ailleurs, elle n'hésite pas à clamer n'avoir jamais été amoureuse de son mari[1]; dans *Topaz*, le couple légitime se dégrade peu à peu, la carrière d'espion de Dévereaux ne convenant plus à sa femme ; à cela s'ajoute une liaison extraconjugale de la part des deux personnages. André vit une aventure passionnée avec Juanita de Cordoba et Nicole Devereaux avec Jacques Granville. La relation la plus sincère apparaît comme celle d'André et de Juanita. Partageant les mêmes valeurs, le même mode de vie et la même volonté de combattre la dictature de Castro, les deux amants montrent une image profondément authentique, et le spectateur peut facilement apporter un jugement positif à l'égard de ce couple illégitime. Leur complicité est sans commune mesure avec le couple légitime sans cesse montré dans une situation conflictuelle. La représentation de l'amour au sein de ce film montre sans concession combien les amours illégitimes peuvent être parfois plus sincères que les amours maritaux. Certains personnages n'hésitent pas à briser les conventions de cette institution pour trouver le bonheur ailleurs. Il ne s'agit pas non plus de légitimer l'adultère, mais de montrer la capacité et la pertinence d'aller parfois contre l'ordre établi, quand il est davantage corrupteur que bienfaiteur. La représentation du mariage et des amours illégitimes montre donc, dans une sphère privée, le bien fondé de tordre des conventions trop astreignantes.

Mais parfois, de telles attitudes suscitent une ambiguïté face à laquelle il est très difficile d'apporter une réponse. Dans *The Manxman,* la révolte de Kate pourrait presque être considérée comme un plaidoyer féministe, mais la mise en scène va à l'encontre d'un quelconque soutien, plutôt apporté à Pete, le héros malheureux. Cette ambivalence est représentée lors du procès de l'héroïne qui a tenté de se suicider après avoir compris que son mari ne voulait pas lui laisser l'enfant et que Philip n'était pas prêt à renoncer à son poste de *deemster* pour elle. Or, à l'époque, le suicide est considéré comme un meurtre. Lorsqu'il la

1 *I Confess* [00:33:14] : « *I'm not in love with you, I've never been in love with you, you know that.* [...] *That's not my fault, I've never pretended anything with you* ».

décharge de toute accusation et l'invite à retourner chez son mari, elle crie haut et fort qu'elle n'ira pas. Cet acte ultime de rébellion face à la loi pourrait trouver une certaine légitimité parce qu'aujourd'hui, il semble injuste de condamner quelqu'un pour avoir tenté de se suicider. Il s'agit là d'une forme de révolte face à l'ordre établi : plutôt que de vivre malheureuse et dans le mensonge, autant ne pas vivre du tout. La femme assume ses désirs et n'est pas prête à sacrifier son bonheur par respect des conventions du mariage. Pourtant, par le scénario et par la mise en scène, le film ne prend pas parti pour elle. En effet dès le début du récit, Kate apparaît comme un personnage instable dans ses choix amoureux. Lorsqu'est montrée pour la première fois la rencontre entre les trois personnages, la caméra insiste sur son regard allant de gauche à droite du cadre, regardant Philip puis Pete. Son inconstance sentimentale conduit immanquablement à prendre parti pour Pete qui apparaît floué par celle qu'il aime. Quand Philip lui apprend la mort de Pete parti faire fortune sur les mers du monde, elle montre une certaine la joie, couplé par la phrase fatidique : « Nous sommes libres ! »[1]. De fait, sa romance est considérée comme une tromperie. C'est la raison pour laquelle la scène de rébellion au tribunal ne suscite pas une approbation du public, même aujourd'hui ; Pete est représenté comme la victime, Kate non. Voici donc un exemple de révolte face à l'ordre établi qui pourrait être approuvé si la mise en scène n'orientait pas de spectateur dans une autre direction.

Le cas est similaire dans *The Ring*. Dès le début de récit, la protagoniste hésite entre deux hommes : Jack son fiancé et Bob Corby, l'adversaire de ce dernier. Une analyse objective et moderne de son attitude pourrait y déceler la volonté d'une femme de pouvoir choisir celui qu'elle aime vraiment, face à l'obligation de l'engagement conjugal. Mais la mise en scène incite le spectateur à avoir une opinion négative de ce personnage et à ressentir de l'empathie pour le mari délaissé[2]. À l'instar de Kate elle est représentée comme une femme hésitante. Par exemple lors de la première scène du film, le spectateur fait sa connaissance. Mais avant de montrer qu'elle est fiancée à Pete, la caméra reste quelques instants sur elle, tenant la caisse d'un stand de boxe dans une foire. Bob Corby prend un ticket et discute avec elle ; l'attraction mutuelle est visible. La première fois que la jeune femme évoque Jack, le boxeur vedette, elle dit à Corby qu'il est un très bon ami. Cette scène initiale est relativement

1 *The Manxman* [00:22:28] : « *Philip.... we're free* ».

2 Voir la description de l'hallucination de Jack, *supra.*, deuxième partie, III, 3 : « Une solitude ontologique ».

similaire à celle de *The Manxman*, introduisant un personnage féminin profondément ambigu dans ses choix amoureux. Dans les deux cas, l'insoumission de la figure féminine est critiquée au profit de la victimisation du héros.

Le cas des personnages de *Lifeboat* est profondément problématique et mérite un questionnement spécifique. Les passagers assassinent sauvagement Willie, le Nazi qui a poussé Gus par-dessus bord. Par vengeance, ils enfreignent la loi sur les prisonniers de guerre exprimée au début du film par Stanley Garrett (Hume Cronyn). Afin de bien comprendre la situation, décrivons la scène en question. Lorsque Willie est recueilli dans le canot, les personnages se disputent sur le sort à lui réserver. John Kovac (John Hodiak) et Gus veulent le jeter à la mer parce qu'il est Allemand ; c'est donc un ennemi. En effet pour Kovac, le fait d'être isolés au milieu de l'océan accorde aux passagers le droit de faire leur propre loi. Lorsque Charles Rittenhouse (Henry Hull) affirme que tuer Willie est contre la loi, le jeune communiste rétorque : « La loi de qui ? Nous sommes seuls ici, à nous de faire la loi ! »[1]. Mais les autres passagers adoptent une attitude en conformité avec le droit des prisonniers de guerre énoncés dans la *Convention de Genève* (1929, reprise en 1949 sous le titre « III »), qui établit que :

> Les prisonniers de guerre doivent être traités en tout temps avec humanité. Tout acte ou omission illicite de la part de la Puissance détentrice entraînant la mort ou mettant gravement en danger la santé d'un prisonnier de guerre en son pouvoir est interdit et sera considéré comme une grave infraction à la présente Convention. En particulier, aucun prisonnier de guerre ne pourra être soumis à une mutilation physique ou à une expérience médicale ou scientifique de quelque nature qu'elle soit qui ne serait pas justifiée par le traitement médical du prisonnier intéressé et qui ne serait pas dans son intérêt. Les prisonniers de guerre doivent de même être protégés en tout temps, notamment contre tout acte de violence ou d'intimidation, contre les insultes et la curiosité publique. Les mesures de représailles à leur égard sont interdites[2].

Ainsi, le statut de prisonnier de guerre interdit les représailles sur Willie, qui est protégé contre les actions individuelles car, bien qu'il soit « au pouvoir de la Puissance

1 *Lifeboat* [00:12:38] : « *Whose law? We're on our own here, we can make our own law!* »

2 *Convention de Genève relative au traitement des prisonniers de guerre,* « III », 12 août 1949, article 13 [en ligne], Comité international de la Croix-rouge, disponible sur : http://www.icrc.org/DIH.nsf/1595A804DF7EFD6BC125641400640D89/456114A02468C862C1256414005DE923 (page consultée le 15 février 2012).

ennemie », il ne l'est pas aux « individus ou [aux] corps de troupe qui les ont fait prisonniers »[1]. De plus, affirmant qu'il n'est qu'un simple exécutant, il ne peut être considéré comme responsable du naufrage du bateau (ce qui totalement faux puisqu'il est bien le capitaine du *U-Boat*). C'est la raison pour laquelle Connie Porter prend sa défense car après tout, c'est la guerre[2]. Willie n'est pas un ennemi en soi mais un représentant de la puissance ennemie, tout comme le bateau américain pour les Allemands. Il est normal que deux puissances ennemies s'affrontent en temps de guerre, il ne doit donc pas être jugé comme responsable puisqu'il n'est qu'un membre de l'un des deux pays. De fait, à la majorité, les survivants décident de lui laisser la vie sauve : « C'est un prisonnier de guerre, traitons-le comme tel. On doit le garder jusqu'à ce qu'on le livre aux autorités. Entre-temps, nous représentons l'autorité »[3]. Les naufragés représentent l'autorité mais ne peuvent en aucun cas exercer une quelconque vengeance sur le Nazi. Même si le cadre normal de l'application du droit n'est pas présent, la loi positive existe toujours et doit être appliquée, car le droit des prisonniers de guerre a été établi dans ce but précis. Ici, c'est donc la loi morale ressentie par certains personnages qui prime, fondant ainsi la légitimité de la loi positive (ils auraient bien pu « faire comme si » et jeter Willie par-dessus bord, personne ne l'aurait remarqué). Même si les Américains représentent l'autorité, ils ne peuvent s'y substituer car en tant qu'individus, ils ne peuvent décider de son sort. Mais plus l'intrigue avance, plus ils se rendent compte qu'au-delà d'appartenir à la puissance ennemie, il en est l'un des principaux représentants, un membre décisionnaire. Non seulement il leur a menti mais il leur fait même l'affront de tuer Gus et de revendiquer son acte[4]. En un sens, son attitude justifie leur vengeance : il a trahi le respect que lui avaient accordé les autres passagers, respectant son droit en tant que prisonnier de guerre. Lorsqu'il pousse Gus, il n'agit pas comme un membre exécutant d'une puissance, mais à titre individuel ; c'est pourquoi les rescapés vengent leur ami cruellement assassiné. Mais ce faisant, ils bravent la loi positive et leurs propres principes en agissant comme « une

1 *Ibid.*, article 12.

2 *Lifeboat* [00:12:41] *:* « *He was acting under orders. Our freighter was an enemy ship. After all we're at war!* »

3 [00:14:28] : « *He's a prisoner of war. Got to be treated as such. The way it's done is to hang on to him, and then turn him over to the proper authorities. Til such time, we represent authorities* ».

4 Voir *supra.*, deuxième partie, II, 2 : « La justification du crime ».

meute de chiens »[1], c'est-à-dire en opérant une vengeance instinctive. Leur sauvagerie répond à celle de Willie, mais la mise en scène insiste bien sur la dimension animale et n'incite pas le spectateur à porter de jugement positif. C'est même le personnage le plus naïf et le plus opposé à la guerre, l'infirmière Mary Anderson (Alice MacKenzie) qui lance l'attaque la première en hurlant. Dès lors, la mort de Willie est peut-être l'une des plus ambiguës de la filmographie car elle pose la question des frontières de la légalité en ces temps si particuliers. Les personnages ont-ils enfreint la loi ? Mais même si cette idée peut être admise, ne sont-ils pas allés contre les valeurs qu'ils avaient défendues lors du sauvetage ? Rittenhouse les avait en effet convaincu de ne pas s'abaisser à la vengeance : « Si nous lui faisons du mal, nous nous rendons coupables des mêmes tactiques pour lesquelles nous le méprisons. Si nous le traitons avec gentillesse, nous serons peut-être capables de le convertir à notre façon de penser »[2]. Mais comme le montrent Éric Rohmer et Claude Chabrol, la mise en scène ne permet pas au spectateur de statuer avec certitude sur le jugement à adopter. C'est la raison pour laquelle les deux critiques se demandent, à l'issue du film : « Où est le crime ? Où est le droit ? »[3]. La vengeance des héros est-elle justifiée ? Leur droit d'insoumission est-il légitimé face aux atrocités de Willie ou la sphère de l'autorité est-elle encore une fois, ouvertement raillée ? Le film ne donne pas de réponse, ce qui lui confère un statut bien particulier dans la filmographie : l'absence de réponse est à la hauteur du statut problématique d'une telle situation.

Que conclure à la lumière de cette analyse du droit d'insoumission ? Le plus important dans la représentation hitchcockienne ne réside probablement pas tant dans l'intégrité des motivations que dans les conséquences possibles de l'engagement. La diégèse étant gouvernée par l'égoïsme général, la réponse des protagonistes est donc tout à fait légitime et peu importe si au départ, elle aussi est égocentrée. L'insoumission face aux institutions est nécessaire quand elles sont injustes et menacent la survie, la dignité ou le bonheur des personnages. C'est pourquoi certains sont montrés dans leur bon droit lorsqu'ils contournent des conventions inefficaces et néfastes, lorsqu'ils refusent l'autorité. L'amour de soi comme moteur de

1 TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit*., p. 128.

2 *Lifeboat* [00:13:34] : « *If we harm this man, we are guilty of the same tactics that you hate him for. If we treat him with kindness, we might be able to convert him to our way of thinking. That's the Christian way* ».

3 ROHMER, Éric, CHABROL, Claude, *Hitchcock, op.cit*., p. 80.

l'engagement des faux coupables est légitimé et même revendiqué par les récits ; certaines amours illégitimes sont légitimées par la narration ; certains personnages insoumis parviennent à rétablir la justice. Il est ainsi possible de remarquer que même si l'intérêt est sans cesse présent, il est justifié par les difficultés rencontrées dans le monde et par l'hostilité générale de la diégèse. L'engagement apparaît donc comme une attitude essentielle pour la dignité de soi-même et pour la survie de la justice générale. Il faut parfois tordre les conventions, pour le bien individuel et le bien commun. Mais l'analyse de films comme *The Manxman, The Ring* et surtout *Lifeboat* incite à la prudence : le cinéma hitchcockien n'est pas transgressif, il ne prône pas une révolte ou un renversement de l'ordre établi. Simplement, il le questionne. L'insoumission montre ses limites et le film interroge le bien-fondé d'une vengeance personnelle malgré l'horreur de la provocation. Comme d'habitude, la représentation hitchcockienne se révèle toujours complexe et irréductible à une prise de position radicale. D'ailleurs par son ambivalence, *Lifeboat* invite à porter une attention toute particulière aux films de guerre, lesquels peuvent nous aider à envisager sa dimension morale de l'engagement et ses conséquences sur la question du dévouement.

4. Les films de guerre et la nécessité de l'engagement

Malgré l'intense activité cinématographique d'Hitchcock avant, pendant et après la Seconde Guerre mondiale, il a longtemps été considéré comme un cinéaste au pire désengagé, au mieux peu intéressé par les enjeux politiques de son époque. Plusieurs raisons peuvent expliquer ce phénomène. En général, ses films d'espionnage prennent corps dans des contextes politiques relativement indéterminés, sans référence précise à la situation du moment. Les ennemis ne sont souvent pas caractérisés et appartiennent à des réseaux obscurs : par exemple, le diplomate des deux versions de *The Man Who Knew too Much* vient d'un pays inconnu. Dans *The 39 Steps*, Annabella Smith ne révèle pas son origine et affirme qu'elle travaille pour le pays le plus offrant ; le spectateur sait simplement qu'il s'agit d'une organisation espionne étrangère voulant dérober un secret d'État concernant la défense aérienne anglaise. Dans *The Secret Agent,* les employeurs des héros espions ne sont pas mentionnés, pas plus que les ennemis de Miss Froy représentés par le docteur Hartz (Paul Lukas) dans *The Lady Vanishes,* le pays dans lequel se déroule l'action n'existant même pas (il s'agit de la « Bandrika »). Dans *North by Northwest,* l'identité du réseau qui emploie Vandamm n'est pas précisée. Notons à cet égard la description inutile du professeur à Thornhill pour lui expliquer le métier de Vandamm : il fait de l'import-export de secrets d'état[1]. Tout en faisant référence au contexte de l'époque, l'arrière-plan ne donne de détails ni aux protagonistes, ni aux spectateurs. Cette imprécision culmine avec les *Mac Guffin* : les microfilms de *North by Northwest*, les secrets d'État de *The 39 Steps*, la formule secrète de *Torn Curtain*, l'accord secret de *Foreign Correspondent*, l'air de musique de *The Lady Vanishes,* les missiles à Cuba dans *Topaz* prennent corps dans des contextes d'espionnage et de politique peu intéressants au regard des aventures des héros.

Le manque d'explication concernant les convictions d'Hitchcock participe pleinement à pérenniser le mythe. Par exemple à propos de *Foreign Correspondent*, il se borne à décrire le point de départ de son film : l'image d'un moulin dont les ailes tourneraient dans le sens

1 *North by Northwest* [1:33:53] : « *You could say he's an importer-exporter. [Of] government secrets perhaps* ».

inverse à ce qui est habituel et l'image des parapluies entassés[1]. D'ailleurs sa description de l'intrigue est succincte : « *Foreign Correspondent* était simplement l'histoire d'un homme s'acharnant contre les événements avec une femme qui ne lui était pas très utile »[2]. Hitchcock décrit *The Lady Vanishes* comme un « film très léger », dont l'histoire est une variation autour d'une légende anglaise[3]. L'étude exhaustive de sa filmographie, ainsi que certains passages de sa biographie et la redécouverte d'œuvres oubliées invitent pourtant l'exégète à prendre en compte la dimension politique de son œuvre, qui revêt une importance certaine. Pour Pascal Bonitzer, « Hitchcock est un grand cinéaste politique »[4] et pour Sam Simone, il est un activiste[5]. Ces affirmations corroborent l'idée que le mythe du désengagement qui entoure l'œuvre mérite d'être nuancé. En effet, le manque de visibilité des films les plus engagés est un argument de poids. Si *Foreign Correspondent* eut un grand succès en 1940[6], *Lifeboat* ne sortit sur les écrans français qu'en 1956 et fut un échec aux États-Unis[7] ; les deux films sont

---

1 TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit.*, p. 109 : « Nous sommes partis de cette scène des moulins, et aussi de l'assassin qui se faufile parmi les parapluies... ».

2 HITCHCOCK, Alfred, « Let'Em Play God », *Hollywood Reporter,* n° 47 (1948), GOTTLIEB, Sidney (ed.), *Hitchcock on Hitchcock, op.cit.*, p. 144 : « *Foreign Correspondent was simply the story of a man hammering away at events with a woman who was not much help* ». Voir également KNIGHT, Arthur, « Conversation with Alfred Hitchcock » (1973), *ibid*., p. 173.

3 BOGDANOVICH, Peter, « Alfred Hitchcock », *op.cit.,* p. 505 : « *It's a very light film.* […] *The story is inspired by that legend of an Englishwoman who went with her daughter to the Palace Hotel in Paris in the 1880s* […]. *The woman was taken sick ans they sent the girl across Paris to get some medicine* […]. *When she came back she asked "How's my mother"? "What mother?" "My mother. She's here-she's in her room, Room 22." They go up here. Different room, different wallpaper, everything. And the payoff of the whole story is, so legend goes, that the woman had bubonic plague and they daren't let anybody know she died; otherwise Paris would have emptied* ». Il est tout à fait envisageable qu'Hitchcock ait fondé la scène de Townsend dans *North by Northwest* sur le même principe.

4 BONITZER, Pascal, « Le suspense hitchcockien », *op.cit.*, p. 60.

5 SIMONE, Sam, *Hitchcock as Activist,* Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.

6 Voir BARR, Charles, « Deserted or Honored Exile? Views on Hitchcock from Wartime Britain », ALLEN, Richard, GOTTLIEB, Sidney (ed.), *The Hitchcock Annual Anthology* (2004-2005)*, op.cit.*, p. 87 : « *Queues were seen at West End cinemas for the first time for a month. People lined up to see Hitchcock's* Foreign Correspondent *at the Gaumont. Takings on Sunday were only £50 below* Rebecca *on a similar day six weeks later* ».

7 FINLER, Joel, *Hitchcock in Hollywood, op.cit.,* p. 20 : « Lifeboat, *his only flop production for one of the top four studios, was also the worst flop on his early years in Hollywood* ».

aujourd'hui considérés comme mineurs et sont peu connus par rapport aux grands succès des années cinquante. Des films comme *Bon Voyage, Aventure Malgache* ou *Memory of the Camps* ne sont jamais sortis sur les écrans du vivant du cinéaste et sont peu connus aujourd'hui.

Mais il faut débuter ce propos en évitant l'écueil d'une stigmatisation de son engagement ou de son non-engagement en envisageant les subtilités des œuvres et l'évolution de son regard sur la guerre. En effet, il est possible de voir une certaine évolution dans l'engagement politique des films. Les films anglais ne sont pas particulièrement portés sur cette question : *The Secret Agent, The 39 Steps, Sabotage*, sont détachés des événements de l'époque. La situation reste un arrière-fond secondaire et les intrigues restent confinées au rang de *Mac Guffin*. Même le discours de Gibson dans *The Man Who Knew too Much* (1934), qui possède une grande importance pour la question de la responsabilité des héros, est vite oublié au sein de la narration. Quant à *The Secret Agent,* il se termine sur une apologie du non-engagement on ne peut plus claire. En effet, contrairement aux films tournés pendant la guerre, l'*opus* de 1936 est un plaidoyer contre l'enrôlement ; les éléments principaux convergent pour critiquer la mission des héros, qui doivent tuer un espion ennemi. Non seulement l'enrôlement de l'héroïne répond au désir de vivre une expérience exaltante[1], mais l'équipe d'Ashenden échoue déplorablement en se trompant de cible. Ils assassinent un innocent uniquement à cause d'un bouton de veste, seul indice à leur portée. De plus, quand ils apprennent leur erreur, le général émet un rire glaçant qui rend la mort de l'innocent encore plus détestable. Le film se termine par l'évocation de la guerre en Turquie et de la victoire des Alliés, le non-engagement est suggéré par un plan montrant une carte postale du couple marié, écrivant à leur ancien chef : « *never again* ». S'ensuit un plan du couple regardant la caméra en souriant, Elsa fait un léger signe de la tête indiquant une illustration de la morale du film. Ainsi, il faut remarquer que le cinéma ne prône aucune attitude particulière à l'égard de la guerre. L'analyse de *The Secret Agent* inciterait même à considérer une certaine retenue, le film mettant en avant les risques inutiles de ce genre de conflit. La mort d'innocents ne peut en aucune façon être acceptée même dans des circonstances exceptionnelles[2].

1 Voir *supra.*, troisième partie, I, 1 : « Les motivations internes et externes ».

2 Voir *infra*., troisième partie, I, 2 : « La critique des risques inutiles ».

Mais à partir de 1938, les films commencent à évoquer les dangers de la montée des nationalismes. La présence de Sidney Gilliat et Frank Launder, deux scénaristes qui travailleront pour le MoI joue un rôle non négligeable dans l'orientation de *The Lady Vanishes*. L'intrigue s'inscrit dans un climat d'instabilité de l'Europe et le film est « une expérience que le cinéaste ne pouvait tenter qu'en Angleterre : les Américains n'auraient jamais accepté de la tourner »[1]. Bien que les lieux soient fictifs et que les ennemis ne soient pas cités, les spectateurs de l'époque n'ont probablement eu aucune difficulté à situer l'intrigue dans le contexte de l'époque. Ainsi, il est possible d'affirmer qu'il établit « une subtile condamnation du fascisme sous la séduisante apparence d'un divertissement »[2]. Si la démarche méthodologique de ce travail s'affranchit des considérations biographiques qui pourraient orienter la lecture des œuvres, la connaissance de certains éléments est intéressante pour comprendre l'engagement d'Hitchcock et de ses collaborateurs pendant la guerre. Lorsqu'elle éclate, le cinéaste est déjà installé aux États-Unis. Il ne vit donc pas le conflit de l'intérieur malgré la présence de sa famille à Londres. Cette absence fut vivement critiquée par ses homologues restés en Angleterre et plus particulièrement par Michael Balcon, son ancien producteur. Voici ses propos, publiés dans un article du *Sunday Dispatch* en 1940 : « Dans mes studios, j'avais un jeune technicien plutôt enrobé, que je promus de département en département. Aujourd'hui, devenu l'un de nos plus célèbres réalisateurs, il est à Hollywood, et nous qui sommes abandonnés essayons de mettre nos films à profit pour l'effort national... Je ne donne pas le nom de cet homme car j'ai décidé de ne citer le nom d'aucun déserteur »[3]. Cette violente critique reflète l'état d'esprit qui anima les cinéastes anglais tout au long de la guerre. Mais en dépit de son absence sur le lieu du conflit,

---

1 LACOURBE, Roland, *Nazisme et Seconde Guerre mondiale dans le cinéma d'espionnage*, Paris, Henry Veyrier, 1983, p. 61 : « "Le producteur, commentait André Bazin, à la simple lecture du scénario aurait opposé l'invraisemblance qu'il y a à envoyer une vieille femme porter un message en chemin de fer quand un télégramme ferait l'office plus sûrement et plus vite"». Voir BAZIN, André, « Hitchcock contre Hitchcock », *Cahiers du cinéma* n°39 (1954), p. 29.

2 *Ibid*., p. 62.

3 Voir les propos de Michael Balcon dans le *Sunday Dispatch* (25 août 1940), BARR, Charles, « Deserted or Honoured Exile? Views on Hitchcock from Wartime Britain », *op.cit.*, p. 84 : « *I had a plump young junior technician in my studios whom I promoted from department to department. Today, one of our most famous directors, he is in Hollywood, while we are left behind to harness films to the great national effort... I do not give this man's name as I have decided not to mention any of the deserters by name* ».

Hitchcock retourna en Angleterre à plusieurs reprises pour voir sa famille restée sur place, pour concrétiser un projet de production avec Sidney Bernstein (la création de la Transatlantic) et pour réaliser des films de propagande. Il exprime lui-même cette volonté de participation, dans des propos retranscrits par Patrick McGilligan : « Je savais que si je ne faisais rien je le regretterais pour le restant de mes jours […] il était important pour moi de faire quelque chose, mais aussi de m'insérer dans l'atmosphère de la guerre »[1]. C'est peut-être la raison pour laquelle les films en faveur de l'engagement prennent un tournant véritable en 1940, lorsque le cinéaste réalise *Foreign Correspondent,* sa deuxième production hollywoodienne après *Rebecca.*

Ce film s'adresse aux Américains au moment où il est accusé d'avoir délaissé son propre pays. Il possède donc une place spéciale dans sa carrière et selon Roland Lacourbe, dans l'histoire du cinéma en général, car il est considéré comme « la véritable déclaration de guerre d'Hollywood »[2]. Grâce à la volonté du producteur indépendant Walter Wanger, Hitchcock et son équipe donnent vie à l'un des premiers films louant explicitement l'effort de guerre britannique et incitant les États-Unis à prendre part au conflit. Comme d'habitude, l'intrigue tourne autour d'un *Mac Guffin* : un traité d'alliance secret entre la Belgique et la Hollande censé empêcher la guerre et garantir une paix universelle. Il se révèle d'une importance tout à fait mineure, inscrivant le film dans la lignée des thrillers d'espionnage de la période anglaise et respectant la censure de l'époque qui interdisait aux films d'encenser le combat contre des nations déterminées[3]. C'est pourquoi « les points les plus importants de l'intrigue sont délibérément vagues. Pour quel pays les espions travaillent-ils ? Pourquoi veulent-ils la guerre ? Quelle information se trouve dans la clause secrète ? Aucune réponse

1 MCGILLIGAN, Patrick, *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light, op.cit,* p. 346 : « *I knew that if I did nothing I'd regret it for the rest of my life* […] *It was important for me to do something and also to get right into the atmosphere of the war* ».

2 *Ibid.*, p. 70.

3 Voir MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA, « The Motion Picture Code », *op.cit.*, p. 284 : « *The history, institutions, prominent people and citizenry of all nations shall be presented fairly. No picture shall be produces that tends to incite bigotry or hatred among people of different races, religions or national origin*s ».

n'est apportée, ce qui, bien sûr, convenait parfaitement au Code Hays »[1]. Stephen Fisher admet qu'il n'est pas Anglais mais ne révèle pas son pays d'origine ; l'avion est torpillé par erreur par des Allemands qui promettent de venir sauver les passagers, et le réseau d'espions ennemis n'est qualifié qu'une seule fois et par le terme « *Borovian* », qui reste très vague. Quant à la fin, « Wanger, Hecht et Hitchcock prirent soin de ne pas aller à l'encontre du Code Hays en ne citant pas l'Allemagne et en n'encourageant pas les activités belliqueuses de l'Amérique »[2]. Mais, à l'instar du public de *The Lady Vanishes,* le public de *Foreign Correspondent* n'eut aucun mal à comprendre le sous-texte, et n'eut « probablement pas remarqué que l'histoire devait être décodée »[3]. Le dernier moment du film lui donne toute sa force. Huntley Haverstock est engagé pour faire un discours radiophonique à l'attention des Américains depuis Londres ; il décrit la situation de la capitale anglaise lorsque des bombes tombent tout autour d'eux. Délaissant son papier, il parle dans le noir et se met à appeler les Américains à l'aide. C'est Ben Hecht, scénariste de *Spellbound* et de *Notorious*, qui rédigea le discours en une seule journée[4] :

> Tous ces bruits que vous entendez, ce ne sont pas des parasites. C'est la mort qui s'abat sur Londres. Oui, la voici qui arrive. Vous pouvez entendre les bombes tomber sur les maisons et dans les rues. Ne quittez pas l'antenne ! Attendez, il se passe des événements terribles et vous en faites partie. Il est trop tard maintenant pour faire autre chose qu'attendre dans le noir. On dirait que toutes les lumières se sont éteintes, sauf en Amérique. Laissez vos lumières allumées ! Recouvrez-les d'acier, équipez-les de canons : construisez des navires et des bombardiers pour les protéger ! Ne laissez pas s'éteindre ces lumières, ce sont les dernières qui brûlent encore au monde ![5]

---

1 GLANCY, Mark, *When Hollywood Loved Britain: The Hollywood "British" Film 1939-1945*, Manchester University Press, 1999, p. 114 : « *The finer points of the intrigue are deliberately kept vague. Which European country are the spies working for? Why do they want war? What information is in the secret clause? None of these questions is answered and that, of course, suited the Hays Office* ».

2 SPOTO, Donald, *La Vraie Vie d'Alfred Hitchcock, op.cit.*, p. 257.

3 GLANCY, Mark, *When Hollywood Loved Britain, op.cit.*, p. 114 : « *Audiences in 1940 would have no problem in decoding the story, and they may not have noticed that they had to decode it* ».

4 SPOTO, Donald, *La Vraie Vie d'Alfred Hitchcock, op.cit.*, p. 256 : « Hitchcock dit à Wanger que la seule solution était Ben Hecht, auteur dramatique, probablement le scénariste le plus rapide d'Hollywood. […] En une journée, après avoir rencontré Wanger et Hitchcock, Hecht écrivit une nouvelle fin ».

5 *Foreign Correspondent* [1:42:48] : « *All that noise you hear isn't static, it's death coming to London. Yes, they're coming here now. You can hear the bombs falling on the streets and the homes. Don't tune me out –*

L'ironie du sort fit que le tournage se termina quelques jours seulement avant les premiers bombardements allemands, faisant de *Foreign Correspondent* un film on ne peut plus au fait de l'actualité[1]. L'étude attentive de la séquence révèle une mise en scène patriotique, surmontant ainsi tout « la neutralité prudente du script »[2]. Pendant que le héros prononce son discours, les lumières et le son des bombardements s'effacent progressivement de l'espace diégétique pour laisser la place à l'hymne américain, *The Star Splangled Banner* en musique d'écran. Ainsi, « Hitchcock parvient à mélanger les États-Unis, l'hymne national, la bataille d'Angleterre, et la clarté ; il montre qu'ensemble ces éléments peuvent vaincre les forces des ténèbres. L'impact émotionnel est bouleversant, et n'est pas du tout neutre »[3]. Le discours d'Haverstock est donc généralement considéré comme un appel explicite à l'entrée en guerre des États-Unis, qui prônèrent la neutralité jusqu'aux attaques de Pearl Harbor. C'est la raison pour laquelle un historien tel que Roland Lacourbe considère ce film comme « l'homélie anti-nazie la plus virulente prononcée sur un écran à ce jour »[4]. De plus le héros, un Américain moyen ne connaissant pas grand-chose à la politique, s'inscrit dans la lignée des protagonistes proches du public, qui peut ainsi témoigner de la sympathie pour lui. Ainsi, l'analyse contextuelle et stylistique d'un film comme *Foreign Correspondent* montre

---

hang on a while – this is a big story – and you're part of it. It's too late to do anything here now except stand in the dark and let them come as if the lights are all out everywhere except in America. Keep those lights burning cover them with steel, ring them with guns, build a canopy of battleships and bombing planes around them. Hello America, hang on to your lights, they're the only lights left in the world! ».

1 SPOTO, Donald, *La Vraie Vie d'Alfred Hitchcock, op.cit.*, p. 257 : « Tournée le 5 juillet 1940, la dernière séquence de *Correspondant 17,* montra, ô combien tragiquement, que la vie ne faisait qu'imiter l'art : cinq jours plus tard, les premières bombes allemandes s'abattaient sur l'Angleterre ».

2 GLANCY, Marc, *When Hollywood Loved Britain, op.cit.,* p. 114 : « *overcome the script's cautious neutrality* ». En effet, l'historien note que l'Administration du Code de production tenta de maintenir la neutralité des films américains jusqu'en 1941. *Ibid*., p. 38 : « *The most basic foreign policy was to avoid giving offence to any country which provided the industry with revenue.* [...] *When the foreign market began to disintegrate in the 1930s, however, this policy became difficult to maintain. Hollywood was divided between film-makers seeking timely and typical stories and those who sought a more conservative policy of "pure entertainment". The Hays Office favoured the latter position, and up until 1941, it attempted to maintain some semblance of neutrality for American films* ».

3 *Ibid.*, p. 116 : « *Hitchcock thus manages to link the United States, its national anthem, the Battle of Britain, and lightness itself, and he shows that together these elements overcome the forces of darkness. The emotional impact is overwhelming, and it is not neutral at all* ».

4 LACOURBE, Roland, *Nazisme et Seconde Guerre mondiale dans le cinéma d'espionnage, op.cit.*, p. 72.

qu'Hitchcock loin d'être un cinéaste détaché, participa à l'effort de guerre en faveur des Alliés. Sans briser les règles de la censure, le film parvient tout de même à montrer son implication.

Dans *Saboteur*, le personnage principal évolue de façon exemplaire. Même si l'ancrage politique n'est pas prédominant, la menace qui l'encercle est clairement le Nazisme, et son combat suscite en lui un changement de comportement

: sauvant sa peau, il comprend peu à peu l'étendue et la vicissitude de la menace. Le film, tourné au moment où les États-Unis entrent dans le conflit mondial, possède une intention politique très explicite pour un film d'Hitchcock, peut-être malgré les créateurs qui, selon Patrick McGilligan, ne pouvaient faire fi des circonstances : « Particulièrement après Pearl Harbor, avec un scénario rattrapé par la guerre, *Saboteur* devint nécessairement un "film à message" »[1]. Qu'il s'agisse du monologue patriotique de Barry face au cynisme de Charles Tobin[2] ou des symboles de la troupe de cirque, le film peut se lire comme une critique acerbe du monde contemporain et de la corruption morale grandissante en Amérique. Selon l'auteur de la scène, Dorothy Parker, le nain (Billy Curtis) représentait Hitler, l'homme aux os saillants (Pedro de Cordoba) Franklin D. Roosevelt et les autres personnages (Jean et Lynne Robert, Marie LeDeaux) reflétaient les nations européennes divisées[3]. À travers l'évolution des deux personnages principaux, *Saboteur* montre la défense de l'engagement individuel pour défendre une démocratie en danger. Réalisé en plein milieu de la guerre, il est l'un des films les plus ouvertement engagés.

En 1944, Hitchcock réalise trois films explicitement en faveur de l'engagement des Alliés. Malheureusement, tous ont connu d'importants revers de fortune : *Lifeboat* fut mal compris par la critique et rapidement retiré des écrans, tandis que *Bon Voyage* et *Aventure Malgache*, deux films réalisés pour le MoI, ne furent pas visibles par le public avant 1994.

---

1 MCGILLIGAN, Patrick, *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light, op.cit.*, p. 297 : « *Especially after Pearl Harbor, with the script overtaken by the war,* Saboteur *couldn't help but evolve into a "message picture"* ».

2 Voir *supra.*, troisième partie, I, 4 : « Le droit d'insoumission ».

3 MCGILLIGAN, Patrick, *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light, op.cit.*, p. 300 : « *The midget, of course, represented Hitler, Bones was FDR. The other freaks were internally divided European nations* ».

Sorti en janvier 1944, *Lifeboat* fut considéré par l'OWI[1] comme dangereux car les Nazis eux-mêmes pouvaient le prendre pour un film de propagande : « Le seul héros est le Nazi »[2] semble avoir été leur critique principale. L'ambiguïté de Willie a suscité un nombre très important de controverses et n'a pas été comprise par le public et par les critiques[3]. Or, c'est justement cette ambivalence qui favorise le sentiment d'horreur quand ses véritables intentions sont dévoilées. Malgré le pouvoir seulement consultatif de l'OWI, la critique fut relayée par la presse et plus particulièrement par Bosley Crowther, qui jugea que le film rabaissait « l'idéal démocratique pour encenser le surhomme nazi »[4]. Le film fut un échec commercial car le producteur Darryl Zanuck, sous la pression (médiatique, individuelle et collective) le fit retirer des écrans. Or, *Lifeboat* est clairement un plaidoyer en faveur de l'entente entre les pays alliés face à la puissance de la menace nazie. Ouvertement engagé, il invite le spectateur à réfléchir sur sa propre capacité de réponse face à l'intolérable et met à nu les faiblesses humaines et l'animalité qui sommeille en chaque homme. Mais il ne fait pas l'apologie du Nazi : la cruauté de Willie est celle d'une idéologie scandaleuse et fourbe, et le film invite plutôt les nations à s'entendre pour surmonter le danger grandissant. L'engagement du film prône une entente et un apaisement des conflits internes qui, à l'instar des personnages, permettent à l'ennemi de prendre le dessus. En 1944, le symbole était pourtant discernable. De plus, comme l'a montré l'analyse des rescapés eu égard à la loi positive et à la loi morale, leur comportement est lui aussi sujet à controverse et à polémique. Nulle apologie ni d'un côté ni de l'autre n'est possible.

---

1 L'*Office of War Information* était le service de propagande du gouvernement américain lors de la Seconde Guerre mondiale.

2 MCGILLIGAN, Patrick, *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light, op.cit*, p. 339 : « *The only hero is the Nazi* ».

3 La création de la figure de Wille est due au travail commun d'Hitchcock et de son scénariste, Joe Swerling, mais pas de John Steinbeck. C'est ce que montre Patrick Mc Gilligan. *Ibid*., p. 334 : « *The German in the lifeboat had been Hitchcock's conception from the first. He wanted Willie to be an über-German, fluent in English, and – the most inspired twist – the smartest, strongest person in the boat.* […] *When Gus spies Willie sipping water, Willie throws overboard the man whose life he has saved, drowning down. This, the most Hitchcockian scene in the film, was absent from the novelette. There was no such Willie in the Steinbeck's narrative, nor was there any Gus* ».

4 SPOTO, Donald, *La Vraie Vie d'Alfred Hitchcock, op.cit.*, p. 293.

Les deux autres films réalisés la même année doivent être pris en compte pour comprendre l'engagement. La présence de faits marquants prime peut-être sur les thèmes et les caractéristiques formelles de ces deux courts-métrages. En effet, *Bon Voyage* et *Aventure Malgache* ne brillent pas par rapport à d'autres œuvres et peuvent facilement être considérés comme relativement insignifiants. Dans *Bon Voyage*, la même histoire est racontée selon deux points de vue : John Dougal, le sergent de la RAF, puis selon la version de l'officier français. L'effet de surprise fonctionne parfaitement puisque le spectateur apprend en même temps que le héros que son ami est en fait un agent de la Gestapo. La scène la plus à même de susciter un sentiment de compassion est l'assassinat de Jeanne, la résistante, qui aide John à s'échapper. Ce meurtre préfigure celui de Juanita (*Topaz*) : prise de doutes sur la sincérité de Stephane, elle appelle le café où il est censé avoir eu son rendez-vous avec les résistants. À ce moment, une main entre dans le cadre et raccroche le combiné ; la caméra se décale vers la droite et montre le jeune homme contre elle, dans une position proche de l'étreinte amoureuse. Or, de façon très surprenante, le spectateur entend un coup de feu et voit Jeanne se convulser avant de s'écrouler par terre. Cette scène vise clairement à susciter un fort sentiment d'injustice et l'incite à soutenir la Résistance. *Aventure Malgache* possède également des notes hitchcockiennes par la monstration de l'antagoniste principal. Le directeur de la sûreté générale, Michel (Paul Bonifas), est antipathique car il soutient ouvertement Pétain et la collaboration. Face à lui, le héros Clarus, un avocat renommé, se tient aux côtés des résistants. Lorsque les soldats britanniques débarquent à Tananarive, Michel change de camp et désire faire croire qu'il est du côté des Alliés[1]. Mais cette description des personnages et des situations a valu à *Aventure Malgache* d'être considéré comme « un exposé des traîtres domestiques »[2]. De fait, ces deux courts-métrages ne sortirent pas sur les écrans pendant la guerre. Si leurs qualités formelles sont de moindre importance par rapport à d'autres films de la même période, il faut tout de même noter le geste d'un homme qui, en l'espace de quelques années, a œuvré dans son champ de compétences en faveur de l'engagement politique des Alliés. *Bon Voyage* et *Aventure Malgache* montrent la grandeur et le courage des résistants français qui n'hésitent pas à risquer leur vie pour combattre le Nazisme. Au-delà d'un manichéisme inévitable dû aux circonstances, ces deux courts-métrages représentent avec ferveur la nécessité de l'engagement individuel comme participation fondamentale à l'effort

1 Voir *supra.*, deuxième partie, I, 3 : « Une critique de l'institution policière ».

2 *Ibid.*, p. 348.

collectif. Le rétablissement de la démocratie et de la liberté passe aussi par ceux qui agissent à leur niveau.

L'enracinement des récits dans le contexte de la guerre concerne aussi des films tels que *Saboteur* et *Notorious.* Si la dimension politique revêt les traits du *Mac Guffin,* la critique du Nazisme et la volonté d'engagement des protagonistes est bien réelle. Le dévouement d'Alicia, aussi ambigu soit-il, n'en puise pas moins sa force dans son patriotisme. Dans ce film, Ben Hecht et Hitchcock s'interrogent sur le futur des Nazis en montrant d'eux une image profondément inquiétante. Loin de laisser penser que tout est terminé, le film met l'accent sur les viviers existants et la détermination de ceux qui en font partie. Ainsi, il permet un questionnement au-delà d'une intrigue typiquement hitchcockienne. L'arrière-plan politique laisse la place à l'intrigue criminelle et policière, mais la caractérisation des personnages est suffisamment forte pour y voir un propos à cet égard. Outre les Nazis sans cœur et cruels (comme Eric Mathis et la mère), Alex Sebastian et Emil Hupka sont montrés comme des hommes sensibles, pouvant susciter la sympathie et la compassion. C'est justement cette double représentation qui permet au film de ne pas tomber dans un exposé manichéen du Nazisme, mais d'en exposer les vicissitudes et de montrer que des hommes tout à fait normaux peuvent en faire partie. *Notorious* « fut l'un des premiers films d'espionnage à dépasser son prétexte dramatique pour se hisser au niveau de l'allégorie morale et politique »[1]: l'horreur, si elle a eu lieu une fois, peut réapparaître, il faut donc rester vigilant.

Ainsi, pour compléter cette analyse, il faut dire quelques mots d'une partie de l'engagement du réalisateur qui reste encore largement méconnue. Certains chercheurs ont découvert qu'Hitchcock avait contribué de près ou de loin à des projets participant directement à l'effort de guerre anglo-américain : trois projets réalisés ou abandonnés, mais envisagés parallèlement aux productions hollywoodiennes. Le premier s'intitule *Watchtower over Tomorrow* et fut réalisé pendant le tournage de *Notorious*. Patrick McGilligan montre que le sujet du film était la formation des Nations Unies. L'OWI désirait instaurer une politique étrangère visant à la paix internationale après la guerre. Le film devait ainsi « vanter les mérites d'un monde unifié tout en établissant les fondements pour la participation

1 LACOURBE, Roland, *Nazisme et Seconde Guerre mondiale dans le cinéma d'espionnage, op.cit.*, p. 233.

américaine à une organisation mondiale de sécurité »[1]. Mais, si Hitchcock et Ben Hecht furent à l'origine du projet, leurs idées étaient « trop percutantes »[2] pour les membres du gouvernement américain qui espéraient construire des relations futures avec les nations ennemies. C'est pourquoi, « bien que certaines sources publiées indiquent qu'Hitchcock a peut-être tourné quelques scènes pour le film, […] c'est John Cromwell qui fut crédité comme réalisateur. Il n'est même pas sûr que le film ait été montré au public. Comme pour son travail de guerre en Angleterre, ce film presque hitchcockien pour le gouvernement américain ne faisait pas qu'aller contre la politique conventionnelle, il ne fut pas déclaré pendant des années »[3]. Le même sort attendit *Memory of the Camps*, un documentaire sur la découverte des camps de concentration. Hitchcock ne s'était pas rendu sur place mais avait chargé le réalisateur de filmer le grand nombre de plans-séquences, afin de protéger les images contre les attaques visant leur crédibilité. Le montage étant réduit, la véracité des atrocités aurait été démontrée. Ainsi, ce film « devait produire le miracle de condamner la brutalité nazie tout en soutenant l'optimisme pour l'Allemagne d'après-guerre »[4]. Malheureusement, les fonds furent supprimés avant la fin du montage et le film fut enseveli à l'*Imperial War Museum* sous le numéro d'archive F3080 ; le public ne put le découvrir pour la première fois qu'en 1985. Le rôle d'Hitchcock reste imprécis car il n'est pas crédité au générique ; réalisateur ou consultant, il est impossible de répondre avec certitude. Ce qui est certain, c'est que Sidney Bernstein, l'initiateur du projet et ami du cinéaste affirme l'avoir sollicité pour y participer : « J'ai fait venir Hitchcock […] parce que j'avais besoin de quelqu'un pour compiler le tout »[5]. Il participa au projet après le tournage et devait s'occuper du montage « à partir du matériau et

---

1 MCGILLIGAN, Patrick, *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light, op.cit*, p. 368 : « *Touting a world unity while laying the groundwork for American participation in a world security organization* ».

2 *Idem* : « *His ideas were too hard-hitting* ».

3 *Ibid.*, p. 368-369 : « *Although some published sources indicate that Hitchcock may eventually have shot a couple of scenes for the film* […] *John Cromwell was credited as director. Whether it was shown publicly is uncertain. As with his war work for England, this quasi-Hitchcock film for the U.S. State Department not only bucked conventional politics, but went unreported for years* ».

4 *Ibid*., p. 376 : « *The concentration camp film, like* Watchtower over Tomorrow*, was expected to perform the miracle if excoriating Nazi brutality while holding up optimism for postwar Germany* ».

5 SUSSEX, Elizabeth, « The Fate of F3080 », *Sight and Sound* n°2, 53 (1984), p. 95 : « *I got Hitchcock over* […] *because I wanted somebody to compile it together* ».

des informations qu'il avait reçues à ce propos »[1]. Mais Bernstein « perdit la bataille du F3080 [car] les militaires n'en voulaient pas »[2] et la politique en Allemagne à cette époque était plutôt d'« encourager, de stimuler et d'extirper les Allemands de leur apathie »[3]. Le film fut donc archivé jusqu'en 1984, date de sa première diffusion à la télévision. Citons également *The Fighting Generation*, un très court film de propagande mettant en scène Jennifer Jones en infirmière. Comme le montre Alain Kerzoncuf, « conçu pour promouvoir la vente des titres d'emprunt de la guerre, [il] fut conservé à l'*Academy Film Archive* de Los Angeles depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale »[4]. Découvert récemment, il est difficile de connaître le rôle précis du cinéaste dans la mesure où il est composé d'un plan unique, filmé en une seule journée. Son nom n'apparaît pas au générique et « il est impossible de reconnaître son style, sa signature particulière ou même son humour »[5]. Mais il est historiquement reconnu que le cinéaste participa à ce projet d'une manière ou d'une autre. Par conséquent, quel que fut son rôle, l'existence de ces projets montre une certaine volonté d'engagement dans l'effort de guerre.

Mais cette implication ne fut pas la même pendant la Guerre froide car contrairement à la Seconde Guerre mondiale, les films de cette période ont une portée politique moins évidente. Qu'il s'agisse de *North by Northwest,* de *Torn Curtain* ou de *Topaz*, l'arrière-plan politique est réduit à un prétexte pour introduire le *Mac Guffin*. Dans le remake de *The Man Who Knew too Much*, Hitchcock et son équipe ne s'interrogent pas sur la nationalité des espions et, contrairement à la version de 1934, ne montrent pas les conséquences politiques et internationales que pourraient avoir l'assassinat de l'homme politique. Dans *North by Northwest,* le cinéaste montre également un « apparent détachement des contingences

---

1 *Idem*. : « *He worked from the material itself, and from what he was told about it* ».

2 *Ibid.*, p. 97 : « *Bernstein lost the battle over F3080. "The military just didn't want it", he said* »

3 *Idem.* : « *Policy at the moment in Germany is entirely in the direction of encouraging, stimulating and interesting the Germans out of their apathy* ».

4 KERZONCUF, Alain, « Alfred Hitchcock and *The Fighting Generation* », *Senses of Cinema* [en ligne], disponible sur : http://www.sensesofcinema.com/2009/feature-articles/hitchcock-fighting-generation/ (page consultée le 15 décembre 2011) : « *This extremely short propaganda film, produced to promote the sale of War Bonds, has been held at the Academy Film Archive in Los Angeles since the end of World War II* ».

5 *Idem* : « *Hitchcock's name does not appear on the credits, and it must be said that it is impossible to recognise his style, his particular signature stamp or even his sense of humour in this short film* ».

dramatiques [qui] s'accompagne d'une dépolitisation »[1] intéressante car en contradiction avec son engagement durant la décennie précédente. Ainsi Roland Lacourbe affirme-t-il qu' « en pleine guerre froide, le cinéaste qui ne cacha pas ses sympathies durant la lutte contre le nazisme, montre ici une neutralité proche de l'indifférence »[2]. Pourtant, dans *Topaz* et *Torn Curtain,* les adversaires sont clairement identifiés : les Communistes sont considérés comme la nouvelle nation ennemie des États-Unis. Mais ici, point de trace d'engagement ; la conception ne semble pas être à la mesure de l'imaginaire collectif de l'époque. L'orientation du film de 1969 est révélatrice d'une attitude générale à l'époque tout en étant en décalage avec elle :

> *L'Étau* est un excellent exposé de la pensée politique américaine encore teintée de McCarthysme, observée par un homme qui ne se sent pas concerné par ces querelles de bas étage[3]. [...] On peut toutefois s'interroger sur l'opportunité de faire ressurgir en Occident le spectre d'un affrontement Est-Ouest à une heure où, grâce précisément aux efforts de certains chefs d'État comme le général de Gaulle, les relations avec le monde communiste étaient entrées dans l'ère de la coexistence pacifique[4].

Faut-il penser à la suite de Jacques Aumont, que ce décalage provient d'une déliquescence créative du cinéaste plutôt que d'un désintérêt ? L'auteur affirme que sa protestation « contre le national-socialisme […] est identique à sa répugnance devant le national-communisme [...] ; mais ces deux derniers films, déjà, sont d'une époque qui a perdu l'innocence, la simplicité. Les signes gaiement ambigus, opaques ou insignifiants des débuts sont devenus lourds symboles »[5]. Il est difficile de répondre à cette question sans émettre une hypothèse intentionnaliste, mais il est vrai que des exemples comme *Torn Curtain* ou *Topaz* ont moins de retentissement. Ainsi, s'il faut s'en tenir à leur propos, force est d'admettre que les films de la Guerre froide prennent le parti d'une vision anti-communiste du monde. Mais il s'agit à chaque fois d'un cadre pour la mise en route du *Mac Guffin.* Bien qu'il en soit de même dans les films des années quarante, aucun questionnement sur l'avenir des peuples, aucune défense de la démocratie mais simplement des héros qui s'enfuient. Même dans *Topaz*

---

1 LACOURBE, Roland, *La Guerre froide dans le cinéma d'espionnage,* Paris, Henri Veyrier, 1985, p. 80-81.

2 *Ibid.*, p. 81.

3 *Ibid.*, p. 169.

4 *Ibid.*, p. 168.

5 AUMONT, Jacques, *Matière d'images*, Paris, Images Modernes, 2005, p. 33.

où les Communistes torturent et font preuve de cruauté, le personnage d'André Devereaux ne donne à voir aucune valeur défendue par son métier d'agent du gouvernement américain.

Il semble ainsi difficile de considérer Hitchcock comme un réalisateur peu préoccupé par les problèmes contemporains. Bien que cette période d'engagement soit relativement courte, la succession des films prônant la défense de la démocratie n'est pas négligeable. Il faut donc reconnaître que la majorité des films de cette période « soutiennent une idéologie démocratique sur le plan national et international. Pour la plupart, les protagonistes de ces films ont des valeurs démocratiques ou deviennent engagés dans la destruction de l'idéologie nazie aux États-Unis et dans le reste du monde »[1]. De fait, l'étude de l'ère prolifique de la Seconde Guerre mondiale peut aider à comprendre leurs caractéristiques particulières au regard des autres œuvres du réalisateur. Cette période a vu naître des films véritablement engagés dans la défense de la démocratie ; il faut ainsi constater une rupture dans le discours hitchcokien sur l'engagement à partir de *The Lady Vanishes*. Si certains films tournés pendant la guerre sont « sévères », « viscéraux »[2] et délibérément sujets à controverse, c'est toujours dans le but de stimuler la réflexion de l'audience. Ainsi, par la monstration des tensions internes et des dangers externes qui pèsent sur les pays démocratiques, le cinéma de guerre se veut engagé, exigeant et réflexif. Mais il permet également un questionnement sur la question du dévouement, qui occupe une place centrale dans la problématique qui nous occupe. Si l'engagement individuel des héros est une réponse à l'hostilité du monde et à l'égoïsme de la nature humaine, les films de la Seconde Guerre mondiale montrent à quel point le destin de chacun implique le destin collectif. Les valeurs démocratiques défendues sont suffisamment mises en avant pour inviter le lecteur à comprendre l'engagement comme une épreuve nécessaire à la survie de la liberté. Il s'agirait donc bien d'une forme de plus en plus proche du dévouement. Et s'il est possible d'interpréter la fin de *Lifeboat* comme le symbole d'une histoire qui se répète, alors l'attitude des rescapés à l'égard de Willie n'est plus simplement celle d'une meute de loup mais devient le symbole des erreurs à ne pas répéter. L'ambivalence

1 SIMONE, Sam, *Hitchcock as Activist, op. cit.,* p. 163 : « *Hitchcock's World War II-oriented films manifest and support a democratic political ideology on both national and international levels. For most part, the protagonists in these films are characters with democratic values who are, or become, committed to destroying the spread of Nazi ideology in the United States and other nations of the world* ».

2 MCGILLIGAN, Patrick, *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light, op.cit.,* p. 353 : « *Hitchcock only made tough, visceral films about the war* ».

de leur attitude peut alors être interprétée comme le danger de se soumettre à ses instincts de conversation les plus vils. De plus, même si les intentions ne sont pas toujours profondément bienveillantes, ces films permettent de montrer qu'après tout, les conséquences de l'engagement, s'il vise à défendre les bonnes valeurs, ne peuvent être que louables. C'est la raison pour laquelle les Nazis et les Communistes, en tant qu'ennemis absolus, sont punis à la hauteur de leur engagement pour l'horreur : Willie est jeté par-dessus bord, Gromek est asphyxié dans un four, et Sebastian est promis à une mort certaine.

Finalement, l'étude des films de guerre et plus particulièrement des films de la Seconde Guerre mondiale, montre qu'il existe bel et bien dans le cinéma d'Hitchcock une volonté d'engagement qui n'est certes pas constante, mais réelle. L'évolution de l'œuvre permet de constater cette nécessité pour garantir l'idéal démocratique. Pour envisager des conséquences plus générales, il faut observer à quel point l'engagement individuel a des conséquences collectives car l'action de l'homme particulier n'engage pas que lui. Mais l'œuvre étant aussi complexe et ambiguë que ses méchants, elle ne sombre jamais dans un engagement aveugle et irraisonné ; elle est parsemée de moments le questionnant, cherchant à comprendre les risques qu'il implique, à l'instar de la critique des risques inutiles évoquée précédemment. Les erreurs des héros de *Secret Agent*, l'horreur de l'action de Mr Verloc dans *Sabotage*, la folie meurtrière des passagers de *Lifeboat*, ou encore le danger personnel de se confronter aux représentants des forces ennemies (Miss Froy dans *The Lady Vanishes* et les couples de *The Man Who knew too Much*) invitent le spectateur à prendre en considérations ces moments, afin de modérer l'idée d'engagement qui, si elle est louable en soi, n'en comporte pas moins un certain nombre de risques dont la frontière entre l'utilité et l'inutilité est parfois bien floue.

* * *

Au terme de cette étude, l'engagement apparaît dans son ambiguïté fondamentale et structurelle. Comme l'a montré l'analyse des motivations, il possède de nombreuses caractéristiques qui le rendent d'emblée amoral : qu'il s'agisse de satisfaire des intérêts personnels ou de répondre à une obligation externe et à une certaine forme de contrainte, il

n'est pas une disposition bienveillante, reflétant un amour de l'humanité. Il ne correspond pas non plus à la possession de valeurs altruistes. L'étude de la diégèse a permis de montrer la généralité de l'hostilité ; il n'est donc pas étonnant de voir qu'un certain nombre de protagonistes lui répond en adoptant une attitude égocentrée. Les héros injustement accusés et poursuivis doivent sauver leur peau avant de prétendre sauver la justice. Les protagonistes non conventionnels montrent une forme d'insoumission qui répond à un désir de réparer un sentiment d'injustice ou d'agir conformément à ce qui paraît le plus légitime. Dans les situations extrêmes, lorsqu'un conflit mondial menace la démocratie, les films montrent une nécessité de l'engagement : la réponse doit être à la hauteur de la menace. Chaque destin individuel implique nécessairement le destin collectif, ce qui est explicite dans les films de guerre. Pourtant, il n'est jamais question d'orienter la lecture vers une quelconque naïveté. La critique du sacrifice et des risques inutiles a montré à quel point il était parfois vain d'aller au bout d'un dévouement vide. Concernant les films de guerre, les exemples de comportements répréhensibles et moralement condamnables, ajoutés à l'indétermination de nombreux contextes pourraient laisser penser que le cinéma hitchcockien est détaché, voire apolitique. Or, ce travail a montré la tendance générale à l'engagement à partir de 1938.

À ce stade de l'étude, il est désormais possible d'envisager l'engagement avec plus de clarté ; s'il ne s'agit pas d'un principe de bienveillance innée, il s'agit avant tout d'une réponse apportée à un scandale. Pour être viable, il doit être modéré, raisonné et raisonnable, prenant en considération les conséquences des actions et leur utilité. Le cinéma hitchcockien est plus engagé qu'il ne l'a longtemps été pensé, sans être activiste ou propagandiste (sauf concernant les films de propagande avérés comme *Bon Voyage* ou *Aventure Malgache*). Malgré son amoralité initiale, il permet de mettre en route la vie éthique des héros en les menant, grâce à l'action, à devenir acteurs de leur vies ; c'est ainsi qu'il participe pleinement à la construction de la morale hitchcockienne. L'agir est donc au fondement de cette entreprise puisqu'agir, c'est « prendre l'initiative d'une série de comportements volontaires destinés à transformer la situation »[1] et « commencer à sortir de la passivité du patient »[2]. Finalement, son amoralité originelle n'est pas rédhibitoire ; le plus important est qu'il permet de sortir de cette passivité

1 BLONDEL, Éric, *Le Problème moral, op.cit.,* p. 12.

2 *Idem*.

initiale, de cette apathie tant critiquée. Ni pessimisme absolu ni utopisme naïf, il est le reflet de l'univers hitchcockien : complexe, ambivalent, nuancé.

Mais il ne faut pas en rester là. En effet, la notion de solidarité contre l'ordre établi, l'importance des films de guerre ou encore l'insoumission de nombreux personnages ont permis de montrer l'existence d'une certaine forme de bien à poursuivre. Malgré la présence de l'intérêt clanique et personnel, bon nombre se consacrent à quelque chose ou à quelqu'un qu'ils jugent de haute valeur, et qui est montré comme tel au spectateur. La volonté qui les pousse à agir en pensant avant tout à eux (sentiment personnel) ou à leur entourage (sentiment clanique) apporte la légitimité nécessaire à l'approbation de leurs actions, car le spectateur reconnaît l'urgence des situations. La pureté morale de l'acte n'est pas un principe pertinent pour expliquer l'engagement hitchcockien. Mais si les hommes sont animés de désirs personnels et claniques, cela ne signifie pas qu'il faille leur ôter toute prétention à la morale. C'est peut-être ici que se situe la possibilité de faire émerger l'idée de dévouement : si les protagonistes ne sont pas moralement purs, ils n'en désirent pas moins accomplir quelque chose de bon. Les méchants eux, poursuivent un but qui n'est jamais montré de façon positive pour le public, ce qui explique pourquoi, s'ils sont engagés, ils ne peuvent aucunement être considérés comme dévoués. Pour étayer notre propos, envisageons par exemple l'engagement des protagonistes féminines : leur fonction principale consiste à aider un homme dans sa quête. La recherche de l'amour semble être une raison prépondérante à leurs actions, comme nous l'avons montré précédemment. Même si cet amour est moins louable et plus intéressé qu'un amour de l'humanité, les conséquences de leurs actions sont bonnes et jouent un rôle important dans la résolution de l'intrigue puisqu'elles parviennent à faire émerger la vérité et à rétablir la justice. De plus, leurs motivations ne sont pas uniquement liées à la recherche de l'amour, car il faut supposer que si Eve Gill infiltre le quotidien de la star pour innocenter Jonathan, c'est parce qu'elle l'aime mais aussi qu'elle le croit innocent ; si Constance s'enfuit avec Ballantine et met sa carrière en jeu, ce n'est pas uniquement par amour mais également parce qu'elle est persuadée de son innocence et que seules ses capacités de médecin peuvent mettre au jour la vérité ; si Lisa aide Jeff dans son voyeurisme, c'est également parce qu'elle voit d'elle-même des éléments profondément troublants ; enfin, si Emily reste auprès de Fred, c'est aussi parce qu'elle ne veut pas qu'il soit trompé par la fausse princesse. Ainsi, aider son enfant, un amant ou un ami peut bien ne pas faire preuve d'une bienveillance généralisée, cela

n'en est pas moins la preuve d'une certaine tendance à prendre de la peine, beaucoup de peine pour accomplir un acte bon, pour aider une personne qui en vaut l'effort.

Une certaine lueur donc pointe à l'horizon ; l'engagement des personnages se rapproche ainsi d'une acception du dévouement. N'est-il pas temps désormais d'opérer un léger glissement conceptuel qui semblait difficile au début de nos recherches ? En effet, pour qu'une orientation éthique et morale puisse être confirmée, il faut que l'étude de l'engagement aboutisse à une généralisation, voir une universalisation des actions des héros et à un intérêt général pour les personnages et pour les spectateurs, le but étant de trouver les fins bonnes et les maux à éviter. Par conséquent, il n'est pas envisageable de s'arrêter ici. Ainsi, pour parvenir à une conclusion moralement satisfaisante, ne faut-il pas envisager pleinement l'idée de dévouement avec les connotations axiologiques et les vertus qui en découlent ?

II. Le devenir éthique et moral des personnages

La suite de ce travail prolonge cette voie et offre d'illustrer l'évolution des protagonistes et de leurs partenaires. En effet, l'engagement possède des conséquences tout à fait positives car il met en route l'action et leur permet de se confronter à la réalité. De fait, c'est grâce à leurs partenaires que les protagonistes peuvent retrouver la confiance qui semblait tant leur manquer ; c'est également grâce à lui que, plongés dans l'action pour accomplir un bien, ils en viennent parfois à acquérir certaines dispositions morales jusque-là insoupçonnées. Pour d'autres moins engagés, c'est la rencontre traumatisante avec la réalité qui leur permet une évolution morale positive, réalisant parfois malgré eux à quel point il est nécessaire de prendre part au monde. Ainsi, la dimension morale de l'investissement permet de passer de la représentation d'un engagement amoral à l'idée d'un dévouement axiologique. Les protagonistes ressortent presque tous grandis de leurs aventures et peuvent prétendre au statut de véritables héros, porteurs de valeurs et de biens désirables. Finalement, le glissement vers le dévouement permet de mettre en valeur la possibilité d'une éthique hitchcockienne. Et si le dévouement ne peut rendre compte de tous les comportements, il est un outil théorique pertinent pour comprendre comment cette œuvre invite à devenir meilleur : il est un lien structurel qui incite les protagonistes à prendre part au monde et à la société.

1. Le rétablissement de la confiance

Le rétablissement de la confiance peut être constaté dans la majorité des films du corpus. Reprenons les exemples précédemment cités, dans lesquels il était possible de constater un doute grandissant : Lina envers son mari, qu'elle soupçonnait de vouloir la tuer (*Suspicion*) ; Charlie envers son oncle, assassin de veuves riches (*Shadow of a Doubt*) ; Berwick envers lui-même à cause des hallucinations (*Downhill*) ; Pete envers sa femme, croyant qu'elle le trompait (*The Ring*) ou encore les faux coupables (*The 39 Steps, Frenzy, Dial M for Murder, North by Northwest, Saboteur*) qui vivaient une solitude importante, ne pouvant faire confiance à personne. Dans *Vertigo, The Birds* et *Spellbound,* le doute sur la rationalité du monde plongeait les héros dans une crise généralisée dans laquelle la logique ou l'explication rationnelle des faits ne pouvaient plus être envisageables. Face à la conspiration, Iris commençait à perdre confiance en elle et en ses croyances sur la disparition de Miss Froy (*The Lady Vanishes*) ; Fred et Emily (*Rich and Strange*), Ann et David (*Mr and Mrs Smith*) se séparaient dès le début de l'intrigue, chacun faisant des coups bas à l'autre, l'amour semblait se dissiper peu à peu. Le manque de confiance semblait donc généralisé, qu'il s'agisse d'intrigues criminelles, policières ou amoureuses. C'est la raison pour laquelle, reprenant tous ces films, il est désormais possible de constater son rétablissement.

En effet, si les héros peuvent retrouver confiance en eux et en le monde, c'est avant tout grâce à leurs partenaires ; les adjuvants possèdent une fonction essentielle dans ce processus. Comme l'a révélé l'étude du système des personnages, la plupart pouvaient difficilement être qualifiés comme tels, à cause de leur inutilité[1]. Mais au bout d'un moment et dans un certain nombre de films, ils aident les protagonistes à sortir de leur solitude et représentent l'élément déclencheur pour retrouver la confiance. Parfois, ils peuvent même accompagner leur salut. Par exemple dans *The 39 Steps* et *Saboteur*, les deux femmes restent longtemps dans une position antagoniste, ne croyant pas en l'innocence des héros et voulant les remettre à la police. Bien sûr, le public se doute que le couple finira par s'apprécier et qu'il s'agit d'une question de temps. Dès lors, le changement d'attitude du personnage féminin permet d'attester l'innocence du protagoniste qui reprend confiance en lui. Mais au départ, Pat

1 Voir *supra.*, deuxième partie, III, 2 : « Une solitude ontologique ».

et Pamela son liées à Richard Hannay et Barry Kane de façon contingente et forcée. C'est par l'introduction d'un élément narratif déterminant que ce rapport se modifie : dans *The 39 Steps*, Pat est liée à Hannay par des menottes, qui représentent l'archétype de la contrainte physique. Lorsqu'elle réussit à s'en libérer, elle s'enfuit de la chambre où le couple s'est réfugié pour la nuit. Dans l'entrée de l'auberge, elle voit deux hommes qui semblent être des policiers ; mais au moment où elle ouvre la bouche pour appeler à l'aide, elle les entend dévoiler leur véritable identité : ce sont des espions au service du professeur Jordan. Elle décide donc de retourner auprès d'Hannay pour l'aider dans sa quête. Malgré son peu d'efficacité sur le plan pratique[1], son changement d'attitude est fondamental pour que le héros reprenne confiance en lui. Ainsi, grâce à un événement dont la contingence est heureuse, elle devient la première personne à le croire innocent.

Dans *Saboteur*, Pat acquiert la certitude de l'innocence de Barry Kane en prenant conscience de sa propre attitude. Après avoir tenté à plusieurs reprises de le faire arrêter, elle se retrouve perdue avec lui au milieu du désert ; elle doit donc le suivre si elle ne veut pas passer la nuit seule dans cet endroit hostile. Le couple est recueilli par une troupe de cirque, dont les membres doivent décider s'ils les protègent ou s'ils doivent les livrer à la police. De manière démocratique, ils décident de voter. Pour argumenter son choix, la femme à barbe décrit ce qu'elle a ressenti en voyant Pat, qu'elle croit être la fiancée de Kane : « Je regardais cette fille se tenant aux côtés de ce pauvre jeune homme. Jamais un mot, jamais une question, supportant tout, quoiqu'il arrive. Et j'ai pensé que ce sont les gens biens qui restent aux côtés de quelqu'un quand il a des problèmes, et il n'y a pas beaucoup de gens biens dans le monde »[2]. L'ironie de la situation vient du fait qu'Esméralda vante l'attitude de Pat, pensant se trouver face à une forme profondément altruiste du dévouement. Par un effet de miroir inversé, elle la renvoie à sa propre attitude, pour laquelle elle semble ainsi éprouver de la honte. La composition du plan parvient à transmettre au spectateur la prise de conscience de la jeune femme. Le résultat vient de la combinaison des effets de lumière, du montage sur son

1 L'humour de la situation vient de son incompétence à aider vraiment Hannay. En effet, elle oublie de le prévenir immédiatement du passage des espions alors qu'il désire les retrouver au plus vite pour se disculper du meurtre dont il est accusé.

2 *Saboteur* [00:45:57] : « *I've been looking at the little girl there standing beside that poor young man. Never a word, never a question, taking everything he's had to take, whatever happens. And I've been thinking it's the good people who stick when anybody's in trouble and there aren't many good people in the world* ».

regard et du mouvement de caméra : la lumière fait ressortir son visage, tandis que Barry reste dans l'ombre et la regarde. La caméra se rapproche doucement d'elle, excluant les autres personnages et focalisant l'attention du spectateur sur son regard. Elle semble ainsi prendre conscience de quelque chose, comme le fait Rupert quand il découvre le cadavre : conscience morale ou sentiment d'humanité[1], quelque chose d'intime et d'inexplicable mène la jeune femme à changer d'attitude. De forcé et contraint, le dévouement des deux jeunes femmes devient assumé et revendiqué, redonnant aux protagonistes la preuve qu'il existe au monde au moins une personne qui le croit et que leur innocence est bien réelle. Ces événements ont lieu à un moment de l'intrigue où le héros a besoin d'aide car il est dans une solitude exacerbée. Ayant déjà traversé un nombre important d'épreuves, le passage de la partenaire à ses côtés favorise le déclenchement des événements favorables au dénouement et à la résolution de l'intrigue.

Dans des films comme *The Lady Vanishes* ou *North by Northwest,* le rôle du partenaire est encore plus remarquable : c'est lui qui atteste une réalité, permettant au héros de reprendre confiance en le monde. Le premier exemple allait loin dans l'évocation de ce problème : qui Iris pouvait-elle croire ? Qu'avait-elle vu ? Qui était-elle vraiment ? Ces trois questions résument bien l'intrigue du film, et permettent à Clément Rosset d'affirmer qu'« Hitchcock […] a fortement contribué à illustrer la fragilité du moi personnel, confronté aux forces qui se déchaînent contre lui par le biais de la contestation de son moi social et officiel »[2]. Il montre que dans sa lutte pour démontrer la vérité, l'identité personnelle d'Iris (« qui est ou se croit intègre »), est la première à se craqueler face à son identité sociale (« que tous tiennent pour altérée »)[3]. La sincérité de ses croyances ne fait pas le poids face à la pression du nombre. Le train entier assure n'avoir rien vu, elle finit donc par croire qu'elle est la source du problème : ses facultés sont corrompues. La perte de confiance en elle vient donc de la perte de confiance en le monde et les autres puisque personne ne va dans son sens. Par conséquent, c'est grâce à la présence d'un seul homme que l'engrenage s'arrête. Gilbert est le premier à la croire et à lui permettre de reprendre confiance en elle. C'est à l'occasion d'un hasard (lesquels sont parfois heureux) que le jeune homme voit sur la fenêtre du train le

1 Voir *infra.*, troisième partie, II, 2 : « Obligation civile et sens moral : le cas de *Rope* ».

2 ROSSET, Clément, *Propos sur le cinéma, op.cit.,* p. 106.

3 *Ibid.,* p. 104.

sachet de thé appartenant à Miss Froy. Cette expérience apporte la preuve de la véracité de la mystérieuse disparition : puisque le sachet existe, la vieille dame existe ; il est donc fort probable qu'elle ait été enlevée. Cette découverte permet également à Iris de retrouver une certaine confiance dans le monde : elle ne s'est pas trompée, ce sont les autres qui font erreur ou qui l'abusent. Son identité personnelle et son identité sociale ne sont pas en train de se craqueler. Gilbert devient ainsi son principal adjuvant et son dévouement lui permet de renforcer ses convictions et de sauver Miss Froy. Une fois qu'Iris retrouve confiance en elle et en ses croyances, le monde redevient cohérent. Par exemple, Margaret explique pourquoi elle a menti la première fois : elle ne voulait pas que son aventure extraconjugale soit révélée. Par conséquent, elle affirme l'avoir vu précédemment et confirme les dires de l'héroïne.

Face à la conspiration, il suffit d'une personne pour renverser la situation. Autrui constitue une aide fondamentale pour les protagonistes, et parvient même à devenir le garant de la vérité. C'est ce qui est affirmé dans *Analyse d'une œuvre : La Mort aux trousses* : « La vérité, en ce sens, est fondée sur un partage intersubjectif. Lorsque celui-ci s'effondre, je finis par douter de ma perception même »[1]. C'est parce que Thornhill n'a personne pour lui confirmer la présence des bouteilles ou l'invention de Kaplan que ses certitudes risquent de s'effondrer. Si la vérité est fondée sur un partage intersubjectif, c'est l'autre qui permet de rétablir les croyances personnelles et de briser la solitude : enfin, quelqu'un croit le faux coupable. Ainsi, quand le professeur (Leo G. Carroll) lui explique la vérité, Thornhill acquiert la certitude de sa propre identité et celle d'Eve qu'il croyait être la maîtresse de Vandamm. Il passe alors d'une situation de défense contre une méprise qu'il ne comprend pas, à une situation où il accepte d'aider le FBI, de collaborer volontairement à l'arrestation de l'ennemi et enfin à une situation où il prend les devants, passant outre les interdictions des fédéraux pour sauver Eve. L'évolution de la passivité à l'action prend un tournant lors de l'aveu du Professeur.

Pour rétablir cette confiance, le rôle du partenaire consiste parfois à avouer une vérité que l'on croyait différente. L'aveu (dénué de toute connotation religieuse) joue ici un rôle fondamental : les révélations de Maxim de Winter (*Rebecca*), d'Ivor Novello (*The Lodger*), de Johnnie Aysgart (*Suspicion*) et de Michael Armstrong (*Torn Curtain*) permettent d'arrêter

1 MARIMBERT, Jean-Jacques (dir.), *Analyse d'une œuvre : La Mort aux trousses, op.cit*., p. 73.

l'évolution de la méfiance qui devient de plus en plus insupportable pour les héroïnes (sauf pour Daisy qui est totalement acquise à la cause du héros). L'aveu de Michael permet à Sarah de rattraper son savoir par rapport au public qui connaît la véritable nature de la mission. Il permet de rétablir la confiance en celui qu'elle aime ; elle peut alors participer activement à la mission, par exemple en favorisant la discussion entre Michael et le professeur Lindt (Ludwig Donath) afin de découvrir l'équation secrète. Les aveux de Maxim et de Johnnie constituent un soulagement pour les héroïnes et favorisent un changement radical. Si l'un indique clairement une suite heureuse pour le couple de *Suspicion*, l'autre constitue le point d'orgue de l'évolution de Mrs de Winter. Le doute sur l'existence du fantôme de Rebecca et la solitude radicale qui en découlait s'effondrent soudainement. La jeune femme perd son innocence et devient soudain adulte. Son mari ressent une certaine nostalgie face à celle évolution, mais le corollaire en est un retour de la confiance perdue : elle sait que son mari l'aime, elle sait que Rebecca n'est pas la femme tant chérie et que son fantôme n'est qu'une lubie de Mrs Danvers. L'évolution de ses vêtements indique clairement une maturité soudaine et l'adéquation de son style avec son rang. Mais la gravité de la situation est un soulagement car, si elle indique de nouvelles épreuves à subir (le procès), elle scelle l'harmonie du couple grâce à l'émergence de la vérité. À la suite de cet aveu, très peu de scènes se situent à Manderley, source d'inquiétude supplémentaire pour l'héroïne.

Ainsi, la rupture de la rationalité peut être vaincue, et la confiance dans le monde extérieur rétablie. Dans le cas pathologique de John Ballantine (*Spellbound*), c'est Constance qui lui permet de dépasser ses terreurs. Les objets du quotidien qui étaient détournés de leur usage reprennent leur place initiale. Le personnage masculin peut donc reprendre confiance dans le monde grâce au dévouement de l'héroïne qui lui permet de comprendre d'où viennent ses angoisses : sa culpabilité remonte à son enfance et à la mort accidentelle de son frère. Même dans le cas tragique de *Vertigo*, le doute sur l'existence du fantôme de Madeleine est brisé à l'occasion de l'aveu intérieur de Judy lors du *flash-back*. La dimension fantastique du film cède donc la place à la tragédie mais permet au moins de faire cesser le doute sur son irrationalité. Ainsi, mis à part la scène de l'hôtel Mac Kittrick et du suicide de Judy qui restent mystérieuses, tout est clarifié : les chevaux dans l'étable, la coiffure, le collier, une explication est désormais possible. La reprise de confiance de Scottie dans la réalité est plus tardive puisqu'il ne partage pas cet aveu intérieur. Il prend conscience de la supercherie en voyant le collier ; c'est alors qu'il comprend que le fantôme de Carlotta n'existe pas, pas plus que

Madeleine qu'il a tant aimée. Même dans *The Birds* qui peut sans conteste être analysé comme le film le moins généreux en explications, il est possible de remarquer qu'une certaine forme de confiance est rétablie : l'intrigue amoureuse et familiale trouve une réponse à la fin, quand le spectateur voit que Melanie est totalement acceptée par la famille Brenner. Après la dernière attaque d'oiseaux dans le grenier et face à l'état de l'héroïne, Lydia la traite comme sa propre enfant. Le doute quant à la rationalité du monde est impossible à dépasser, la confiance en les autres est tout ce qui reste.

Ainsi, exception faite des exemples les plus sombres (*Shadow of a Doubt, The Birds, Vertigo* et *The Manxman*), un grand nombre de films se termine sur une note positive qui, tout en étant parfois ambigüe, n'en est pas moins le signe d'un rétablissement de la confiance qui passe par un bouleversement créé par autrui. Dans les films de faux coupables, les policiers deviennent parfois de véritables adjuvants en dépassant leur statut de représentant de l'autorité. C'est leur individualité qui permet de rétablir la vérité. Si Richard Blaney (*Frenzy*) ou Margot (*Dial M for Murder*) ne doutent pas de leur innocence, c'est le monde environnant qui le fait. Comme le remarque Leland Poague, il ne s'agit jamais de prôner un retour à la hiérarchie, mais plutôt de montrer que c'est l'humanité du policier, c'est-à-dire le policier en tant qu'homme qui sauve la vie d'un autre. Ainsi, à propos de *Frenzy,* l'auteur se demande : « Quelle leçon est-on censé apprendre ? Hitchcock a-t-il finalement franchi la limite du fascisme, nous disant que le meilleur moyen de voir le monde c'est à travers les yeux de l'autorité, cette même autorité qu'il a passé la plupart de sa carrière à ridiculiser ? […] Ce n'est pas Oxford le détective qui suscite notre sympathie et notre compréhension, c'est Oxford, l'homme ordinaire »[1]. Ce n'est donc pas l'autorité qui est encensée mais les capacités de l'homme à accomplir son désir de justice. Le policier est montré dans sa dimension ordinaire, grâce aux nombreuses scènes de la vie quotidienne avec sa femme qui sont l'occasion de moments humoristiques exceptionnels. Oxford est un homme pris de doutes et qui agit contre

1 POAGUE, Leland, « The Detective in Hitchcock's *Frenzy*: His Ancestors and Significance », *op.cit.,* p. 57 : « *But what is that lesson we are supposed yo have learned ? Has Hitchcock finally crossed over the line into fascism, telling us that the proper way to see the world is through the eyes of authority, the very authority he has spent most of his movie-making life portraying as imbecilic and untrustworthy?* [...] *It is not Oxford the detective who engages our sympathy and aware understanding, it is Oxford the ordinary human being* ».

le système pour rétablir la vérité, en revenant sur une affaire déjà jugée. Son rôle en tant qu'adjuvant est l'un des plus significatifs de la filmographie[1].

Dans les films de doutes conjugaux, il est souvent question d'un manque de confiance en l'autre. Son rétablissement est donc le meilleur moyen pour les couples de surmonter les épreuves du mariage. L'échec de l'institution conjugale prouve la nécessité de fonder l'union sur autre chose que la sanctification institutionnelle ou religieuse. Dans des films comme *Rebecca, Suspicion, The Ring, Rich and Strange* ou *Mr and Mrs Smith*, l'élément salvateur est paradoxalement le risque de la rupture et la possibilité du divorce qui « donne son sens profond à l'engagement »[2]. Cette caractéristique moderne des récits amoureux se distingue des récits traditionnels où le mariage était considéré comme le but à atteindre et la fin apaisée de l'histoire : « Désormais, le mariage n'est plus ce qu'il était dans les contes de fées d'autrefois […], c'est-à-dire, à tous les sens du terme, la fin de l'histoire : "Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants". À l'inverse, l'histoire continue avec le mariage-conversation et le roman du couple n'a pas de fin : "Ils se marièrent, et se remarièrent, et se remarièrent, et se remarièrent…" »[3]. La modernité du mariage est donc fondée sur la menace du divorce ou de la séparation, étape fondamentale pour le légitimer. Ainsi selon Stanley Cavell, la religion et la société ne sont plus à même de justifier l'union entre deux êtres égaux et libres. À la question centrale de ce qui constitue une union, les films du corpus cavellien montrent que « non seulement que l'Église a perdu son ancien pourvoir d'authentification, mais que l'ensemble de la société ne peut plus se le voir conférer »[4]. La réussite du couple passe donc par l'acceptation des différences de chacun tout en dépassant les doutes mutuels. Ainsi, les films de doutes conjugaux fonctionnent sur un principe similaire à ceux décrits par le philosophe. Dans chacun d'eux, « la visée principale de l'intrigue n'est pas d'unir le couple

---

1 Un rôle similaire est accordé à l'inspecteur Hubbard dans *Dial M for Murder*, même si le personnage est moins développé. La confiance est rétablie grâce au rôle de l'inspecteur et de Mark Halliday, qui est le seul à la croire innocente, jusqu'au changement d'attitude de Hubbard. Après avoir condamné Margot, il revient sur ces affirmations et parvient à prouver que le meurtrier est Tony Wendice.

2 THÉRY, Irène, « L'énigme de l'égalité : mariage et différence des sexes dans *À la recherche du bonheur* », CERISUELO, Marc, LAUGIER, Sandra (dir.), *Stanley Cavell : Cinéma et philosophie, op.cit.*, p. 75.

3 *Idem.*

4 CAVELL, Stanley, *À la recherche du bonheur, op.cit.,* p. 55.

central mais de les re-mettre ensemble, de les réunir à nouveau »[1]. Le divorce ou la séparation étant la menace principale, le succès du mariage (ou du remariage) passe donc par le rétablissement de la confiance mutuelle. Mais, à la différence des comédies étudiées par Cavell, les films sur les doutes conjugaux d'Hitchcock ne mettent pas la conversation au centre de ce processus. Dans les films de remariage, la conversation est le moyen de dépasser le « scepticisme »[2] initial, car elle « permet la mise en question, l'interrogation, l'exploration, l'explication, la contestation, la réconciliation : elle est un art de la dispute »[3] et le fer de lance de la reconnaissance mutuelle. Dans le cinéma hitchcockien, la conversation est rarement au centre de l'intérêt. En général, l'acceptation de l'altérité se passe de mots ou en tout cas, n'est pas fondée sur eux. Le dépassement des doutes mutuels, qui est au centre du rétablissement de la confiance, se fait à travers des épreuves, des expériences limites qui mettent les personnages face à une réalité dans laquelle les mots ne résolvent pas les problèmes.

Ainsi dans les deux films les plus proches des comédies de remariage[4], la réconciliation n'a pas lieu suite à une conversation mais plutôt indépendamment ou malgré

1 *Ibid.*, p. 10.

2 Voir DOMENACH, Elise, « Le cinéma exprime-t-il le scepticisme ? », CERISUELO, Marc, LAUGIER, Sandra, (dir.), *Stanley Cavell, cinéma et philosophie, op.cit.*, p. 218-219 : « Cavell ne conçoit pas le scepticisme comme une doctrine philosophique, mais comme une marque de la condition humaine, un trait spécifique de leur condition auquel les hommes donnent voix dans les grandes œuvres de la culture. […] Il élargit le domaine d'extension par rapport à l'usage exclusivement épistémologique de ce concept […] L'extension du concept de scepticisme à l'ordinaire de nos vies, recouvre en fait une distinction entre deux scepticismes. Le scepticisme qui concerne notre connaissance [...] est le masque d'un scepticisme plus profond qui concerne notre rapport à autrui. Le scepticisme vécu comme l'expérience d'un "repli du monde" et d'une perte d'autrui est, elle, inévitable. Ce déplacement qu'opère Cavell, et qui explique le scepticisme désigne profondément non plus nos doutes sur notre connaissance du monde extérieur, mais notre inquiétude d'être enfermés en nous-mêmes, d'avoir perdu toute relation avec le monde extérieur et les autres esprits ».

3 THÉRY, Irène, « L'énigme de l'égalité : mariage et différence des sexes dans *À la recherche du bonheur* », *op.cit*., p. 74.

4 *Rich and Strange* et *Mr and Mrs Smith* possèdent un certain nombre de traits communs avec les films appartenant au genre de la comédie de remariage de Cavell : l'intrigue est centrée sur la séparation initiale et la possible réunion du couple ; il n'a pas d'enfants ; la véritable union se situe dans la réunion du couple, et la validité du mariage n'est conférée qu'après avoir subi l'épreuve de sa légitimité ; cette réunion ne signifie pas la fin des problèmes. Le dépassement des différences se fait dans la douleur et sans complaisance, ni retour à un état initial idyllique. À l'instar de nombreuses héroïnes du corpus cavellien, Emily change : toujours la

elle. Dans *Rich and Strange*, Emily tente de prévenir son mari des intentions de la princesse, ce qui l'irrite plus que toute autre chose, jusqu'à ce qu'il reçoive une lettre l'informant que la voleuse est partie avec son argent. Dépité, il consent à rentrer avec sa femme. Le véritable moment de réconciliation se situe peu après, lorsque le couple se rend compte que le bateau est en train de couler et qu'ils sont coincés dans leur cabine. Une phrase suffit à entériner leur réconciliation et plus particulièrement l'acceptation de Fred, qui lui avoue son amour : « Je suis désolé, il n'y a jamais eu personne d'autre que toi. − Je le sais » lui répond-t-elle[1]. La brièveté de cette déclaration montre que les époux ont enfin traversé l'épreuve du doute et affirment la force de leur engagement sans besoin de converser longuement. Mais au-delà de la déclaration, c'est l'image du couple enlacé dans l'adversité qui prime[2]. Fred se réfugie dans les bras de sa femme dans l'attente de la mort ; les deux personnages semblent apaisés, la simplicité de l'aveu en égale sa force dans le tragique. Il n'est pas besoin d'en dire plus, ce qu'affirme Emily en répondant qu'elle sait bien que son mari l'aime. Dans *Mr and Mrs Smith*, la réconciliation se fait même en opposition à la conversation, par une confrontation avec une réalité traumatisante traitée ici sur le mode humoristique. Ann quitte Jeff (Gene Raymond) parce qu'il est un homme de discours mais pas d'action. En effet lors de l'ultime scène du trio amoureux, il ne veut pas s'énerver face à David, préférant la conversation calme et diplomatique. Furieuse, Ann se saisit d'une lampe et la lui brandit. Devant son refus de violenter son rival et sa diplomatie à toute épreuve, elle lui demande d'un ton scandalisé : « Tu ne vas pas le frapper ? Mais quel genre d'homme es-tu ? »[3]. Après que Jeff est parti avec ses parents vers des horizons plus calmes, les anciens époux se retrouvent seuls dans le chalet. La réconciliation finale se déroule pendant une conversation fondée sur la réitération de

même, elle est une nouvelle femme. Ce changement est représenté par le fait qu'elle devient plus exigeante, elle veut habiter dans une plus grande maison pour accueillir leur futur bébé. À propos de l'intégration de *Mr and Mrs Smith* à ce genre, voir CAVELL, Stanley, *À la recherche du bonheur, op.cit.,* p. 223 : « Si le genre était décisif par lui-même, *Mr and Mrs Smith* (Alfred Hitchcock), qui se livre à de brillantes variations à l'intérieur du genre, nous semblerait plus vivant que ce qu'il ressort de ses plaisirs un peu froids. Toute réponse quant au degré de participation d'un film à un genre donné doit intégrer l'autorité dont le metteur en scène dispose sur le genre, sa manière de s'y sentir indigène, ou d'y être soumis, le metteur en scène et le genre sachant ainsi obtenir le meilleur l'un de l'autre ».

1 *Rich and Strange* [1:05:06] : « *I'm sorry.* […] *There's only ever been you.− I know* ».

2 Cette image préfigure celle de *I Confess* lorsque Keller se réfugie dans les bras de sa femme après avoir avoué le meurtre de Villette.

3 *Mr and Mrs Smith* [1:26:43] : « *You mean you're not gonna hit him? What kind of a man are you?* ».

l'animosité d'Ann envers David : « Je te préviens, un jour de te tuerai de sang froid »[1]. Quand il s'approche pour l'embrasser (il l'a coincée sur une chaise alors qu'elle a des skis aux pieds), elle change soudainement d'attitude et lui attrape le cou en prononçant lascivement son nom. La rapidité de ce retournement de situation et le symbole trop évident des skis croisés dénote avec une ironie mordante le refus de tomber dans une conception naïve des relations amoureuses. Que le mariage soit valide ou non, au fond peu importe. Ce qui compte, c'est la reconnaissance d'un amour véritable et sincère qui peut se passer du cadre conventionnel, tout en reconnaissant la réalité de cet amour, conflictuel et peu reposant. Le film se termine donc sur une touche humoristique qui stimule le sens critique du spectateur. La spontanéité trop flagrante renforce l'idée cavellienne que le remariage est et sera fondé sur une succession de disputes, de conflits et de concessions nécessaires. Car comme le montre Irène Théry :

> Le *happy-end* ne se confond pas avec l'apaisement d'une sublime étreinte finale. L'étreinte est là, mais déplacée, distanciée et regardée. Cela signifie […] que l'épreuve du mariage n'a pas réglé une question comme on referme un couvercle. […] Autrement dit, être vraiment marié, c'est être non seulement remarié mais disposé à faire encore une fois l'épreuve de la crise, de la mort et de la résurrection[2].

À l'instar de *Rich and Strange, Mr and Mrs Smith* illustre parfaitement l'idée que le mariage est et sera toujours une succession de conflits et de réconciliations. Dans *The Lady Vanishes*, l'attitude d'Iris évolue. Au début, elle est cynique et désabusée, le considérant comme le destin obligatoire d'une femme : « Je n'ai pas de regrets. J'ai été partout, j'ai tout fait […]. Tout ce qu'il me reste... c'est le mariage »[3]. Pour elle, le mariage est un fardeau à l'opposé total du bonheur. Le dénouement montre le couple formé avec Gilbert sur le point de

---

1 [1:29:19] : « *I'm warning you, I'll kill you in cold blood* ».

2 THÉRY, Irène, « L'énigme de l'égalité : mariage et différence des sexes dans *À la recherche du bonheur* », *op.cit.*, p. 74. Ajoutons que les dénouements de *Suspicion* et de *The Ring* vont dans la même direction. L'aveu ultime de Johnnie concernant son intention de se suicider manque de crédibilité et le dernier plan montrant la voiture faisant demi-tour n'équivaut pas à la promesse d'un bonheur certain et éternel. De même dans *The Ring,* la femme de Jack le soutient lorsqu'elle le voit en mauvaise posture face à son adversaire professionnel et amoureux, Bob Corby. Ce changement d'attitude si soudain empêche une interprétation naïve de la résolution de l'intrigue.

3 *The Lady Vanishes* [00:08:49] : « *I've not regrets. I've been everywhere and done everything* […]. *All is left for me is… marriage* ».

se marier, mais cette évocation est trop rapide pour être prise au sérieux[1]. Respectant le Code de production, leur amour est promis à une légitimation prochaine. Mais l'important réside plutôt dans la capacité de chacun à affronter les obstacles avec l'autre et à s'accepter avec ses différences. Il faut construire une union avec la bonne personne, avec une personne adéquate pour partager les épreuves de la vie. Le couple a pu surmonter une double adversité : une animosité initiale entre deux personnes sensiblement différentes et une adversité extérieure, grâce à laquelle leur union pour retrouver Miss Froy a démontré toute son efficacité.

C'est peut-être à travers ce cheminement commun que peut se trouver la légitimation de l'union dans le cinéma hitchcockien. Les couples formés à la fin des films traversent de longues épreuves ensemble (*Saboteur, Rebecca, The 39 Steps, The Lady Vanishes, The Birds, Spellbound, Young and Innocent*), font l'épreuve de la reconnaissance de l'autre et acceptent leurs différences. Leur expérience commune leur apporte la preuve de leur compatibilité. Si les dénouements ne sont pas synonymes de bonheur éternel et sans encombres, ils sont porteurs d'espoir envers la capacité des couples à affronter le réel ensemble. Tout l'intérêt de la représentation hitchcockienne du mariage et de ses difficultés réside donc dans le fait de parvenir à le justifier moralement, dépassant ainsi sa simple légitimité légale, religieuse et institutionnelle. Les relations seront les mêmes mais différentes, grâce aux épreuves traversées. Le dévouement apparaît donc comme un outil adéquat pour comprendre comment la confiance amoureuse est rétablie : la menace de la séparation donne son sens à l'engagement compris désormais comme la volonté de faire le bonheur de l'autre. C'est en se battant pour reconquérir sa femme que David parvient à se faire aimer de nouveau (*Mr and Mrs Smith*) ; c'est en restant auprès de Maxim malgré les doutes et le procès que Mrs de Winter sauve son couple (*Rebecca*) ; c'est en le prévenant de la supercherie et en ne l'abandonnant pas qu'Emily parvient à sauver son mariage (*Rich and Strange*) ; c'est en n'abandonnant pas son mari que Gay réussit à dépasser la crise conjugale initiée par la rencontre avec Mrs Paradine (*The Paradine Case*) ; c'est en agissant pour attraper Thorwald que Lisa entre dans le monde de Jeff, est aimée et admirée (*Rear Window*), etc. Ainsi, c'est en observant les conséquences de leurs actes qu'il est possible d'y voir un bien et un acte moral. Les héroïnes hitchcockiennes agissent pour défendre quelqu'un qu'elles jugent de haute

1 Voir *supra.*, deuxième partie, I, 5 : « Le mariage : un cadre inopérant ».

valeur, et font preuve par là d'un certain altruisme. Bien qu'il ne soit pas désintéressé, il n'en reste pas moins le moteur d'actions bonnes et désirables.

Pour être compris, le dévouement ne doit plus être considéré dans la pureté des intentions de la personne dévouée, la réalité est bien trop complexe pour que de tels cas soient légion. Ces exemples parmi tant d'autres montrent la force de l'engagement dans la réhabilitation du sentiment amoureux ; les héroïnes sont particulièrement combatives à cet égard. La représentation hitchcockienne de l'amour montre combien autrui est nécessaire au rétablissement de la confiance, et la confrontation à la réalité nécessaire pour acquérir un sentiment adéquat de l'amour véritable. C'est ainsi que l'idée d'appartenance peut être remplacée par celle d'acceptation d'une expérience commune, dénotant ainsi une vision réaliste du couple. Ayant éprouvé la menace de la séparation et du divorce, Fred et Emily, Ann et David, Lina et Johnnie, Anthony et Gay ne s'appartiennent plus, ils se désirent ; c'est la raison pour laquelle l'idée de liberté devient centrale. Dans *The Trouble with Harry*, Sam Marlowe rassure Jennifer sur leur mariage en affirmant qu'ils seront peut-être le seul couple libre dans le monde[1]. Lorsque Gay (*The Paradine Case*) prend la mesure du péril de son couple, elle affirme qu'elle ne possède pas son mari, elle ne fait que l'aimer[2]. À la suite de Dominique Sipière, il est désormais possible d'affirmer que la représentation hitchcockienne du mariage ne mène pas à la constatation d'un échec de toute union amoureuse, ni d'un échec total de l'institution maritale ; il s'agit plutôt d'une mise en garde et une attention sur la difficulté de réussir cette union. Mais cette entreprise n'est pas impossible :

1 *The Trouble with Harry* [1:10:50] : « *If you marry me you'd keep your freedom*. […] *We might me the only free couple in the world* ».

2 *The Paradine Case* [00:54:24] : « *After all, I don't own him, I only love him* ».

> Par rapport aux habitudes hollywoodiennes ces mariages sont en effet un peu ternes ou grinçants, mais il […] semble que le discours tenu par Hitchcock est à la fois plus sérieux et plus complexe ; à la fois plus conforme à la réalité humaine des couples et plus proche de l'*idéal* américain que Wood ne le suggère[1]. À travers ses films, il répète ce que sont les *causes d'échec* du mariage et les *conditions d'une réussite* à la fois improbable et indispensable, autour de laquelle il espère construire son système moral[2].

L'engagement dans le couple est une condition importante de sa réussite et la capacité des personnages à accepter l'autre dans son altérité constitue un point important dans la dimension éthique de ces intrigues. Si les héros sont prêts à reconnaître les conditions de réussite de l'union et par conséquent à acquérir des qualités morales telles que la tolérance, la lucidité ou le pardon, il est alors possible de comprendre comment le dévouement apparaît à l'horizon. Devenir meilleur dans son couple est une forme d'amélioration que le cinéma hitchcockien ne minimise pas. La représentation du mariage est donc débarrassée de toute tension vers un idéal utopique, trompeur et inaccessible. Plus que de s'appartenir et de croire en un futur impossible à atteindre, les héros prennent conscience de la réalité et des obstacles qu'elle leur procure. C'est en acceptant cette réalité que le bonheur peut être envisagé, un bonheur périssable certes, mais conscient de lui-même et de ses conditions d'existence.

Pour finir, ajoutons un mot sur les films de guerre. Leur représentation de l'engagement est liée à l'espoir constant de rétablir la confiance dans la démocratie, même lorsque les situations semblent parfois désespérées. Par exemple dans *Lifeboat*, les personnages s'interrogent sur le comportement à adopter quand ils voient un second Nazi monter à bord. Doivent-ils le jeter à l'eau, comme ils l'ont fait avec Willie ? Doivent-ils au contraire le garder en vie et le livrer aux autorités, sachant combien ils ont été trompés ? Le fait que le film se termine de façon ouverte permet un espoir quant à la possibilité d'accord entre les personnages. Nous avons admis précédemment qu'une hypothèse de lecture pouvait

---

1 Voir *supra.*, deuxième partie, I, 5 : « Le mariage : un cadre inopérant ». Voir également WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited, op.cit*., p. 246-247.

2 SIPIÈRE, Dominique, « Le mariage dans les films d'Alfred Hitchcock : reflets, discours, symboles », *op.cit*., p. 202. Voir également AUMONT, Jacques, *Matière d'images, op.cit.*, p. 27 : « C'est dans l'ensemble de son traitement de la question conjugale que Hitchcock rencontre cette conception du couple comme ce qui doit lutter pour tenir. Les menottes ne sont que la forme figurale de cette lutte intrinsèque, la figure de l'incompatible compatible. Il y a, dans tout le cinéma classique, surtout de langue anglaise, d'innombrables couples agités, tourmentés, difficiles. Hitchcock a toujours rendu les siens systématiquement paradoxaux ».

déceler dans cette fin le symbole d'une histoire qui se répète. Le questionnement montre alors toute sa nécessité, car si l'histoire est amenée à recommencer, il faut être prêt à ne pas commettre les mêmes erreurs. L'espoir du film se situe donc dans cette interrogation finale, et révèle une confiance dans les hommes, dans l'avenir des peuples et dans la démocratie.

Par conséquent, le dévouement est désormais compris comme un engagement fort des personnages, qui a des conséquences bonnes pour eux-mêmes et pour autrui ; le rétablissement de la confiance en est un exemple probant. Bien sûr, peu d'actes dévoués sont aussi altruistes que les manifestations de solidarité aperçus précédemment. Mais, même si l'engagement est initialement amoral, les personnages sont prêts à prendre des risques (mesurés bien entendu) pour se consacrer à quelqu'un d'autre ou à quelque chose qui en vaut la peine et leur permet de devenir meilleurs, c'est-à-dire de parvenir à un décentrement de leur comportement, condition nécessaire à l'existence du dévouement. Si les méchants sont engagés, ils ne sont pas dévoués comme les protagonistes et leurs partenaires : leur objet fondamentalement mauvais est décrié par les films. La confiance est donc un espoir dans les films de guerre et un état de fait dans la majorité des films. Ainsi, le dévouement se montre dans toute son efficacité et son utilité : c'est en s'engageant que les héros ou ceux qui les entourent parviennent à rompre la solitude et à retrouver la confiance. C'est par la rencontre avec la réalité et en traversant nombre d'épreuves que les couples peuvent consolider leur amour, en dehors du cadre conjugal. Les éléments les plus importants dans la constitution d'une vie éthique sont l'engagement grâce à l'autre, avec l'autre et bien sûr pour l'autre ; c'est le fondement de la moralité du dévouement hitchcockien. Le retour de la confiance n'est pas le signe d'un retour de l'utopie, mais d'une évolution morale des personnages devenus plus forts, apaisés, et conscients de ce qui se passe dans le monde. Mais attester de cet aspect ne suffit pas, car nous avons affirmé précédemment qu'il fallait pouvoir élever les comportements à un niveau plus général. La morale n'est-elle pas la possibilité d'agir en fonction de valeurs ou de normes qui guideraient cette action ? Selon cette hypothèse, il faut montrer en quoi le cinéma hitchcockien permet cette évolution. L'assertion qui est la nôtre est donc la suivante : la rencontre avec la réalité constitue un point central dans le perfectionnement des personnages et prolonge la réflexion sur la possibilité d'une éthique hitchcockienne. Cette confrontation est l'occasion pour certains héros de découvrir qu'il existe en eux « quelque chose » qui les porte vers une orientation morale de leur vie. Le film exemplaire à cet égard, et jamais égalé est sans conteste *Rope.*

2. La question de l'obligation civile et du sens moral : le cas de *Rope*

> Vous aviez raison Brandon. Un homme devrait au moins tenir sa parole. Mais vous avez donné à mes mots un sens que je n'aurais jamais osé imaginer. Et vous avez essayé d'en faire une excuse froide et logique pour votre horrible meurtre […] Depuis le début il a dû y avoir quelque chose de profond qui vous a poussé à faire cela. Mais il y aura toujours quelque chose de profond qui m'empêchera d'être de la partie. […] Ce soir vous m'avez rendu honteux d'avoir tenu pour vrai les concepts d'êtres supérieurs ou inférieurs. Mais je vous en suis reconnaissant. […] Maintenant je sais que nous sommes des êtres différents Brandon, avec le droit de vivre, de travailler et de penser de façon autonome, mais avec une obligation envers la société dans laquelle nous vivons. De quel droit osez-vous dire qu'il existe une élite supérieure à laquelle vous appartenez ? De quel droit avez-vous décidé que ce garçon était inférieur et pouvait donc mourir ? Vous êtes-vous pris pour Dieu Brandon ? […] Avez-vous pensé à cela en l'étranglant ? Avez-vous pensé à cela quand vous avez servi de la nourriture sur sa tombe ? Je ne sais pas ce que vous avez pensé, ni ce que vous êtes, mais je sais ce que vous avez fait. Vous avez tué ![1]

Voici le discours sans conteste le discours le plus ouvertement philosophique de la filmographie, faisant de *Rope* un film « à thèse », tant la force du propos final en oriente la lecture. La position de Rupert révèle une défense de l'obligation civile et une découverte du sens moral, conséquence directe d'une rencontre traumatisante avec une réalité chaotique. Son dévouement apparaît donc comme une suite logique à cette découverte et permet de montrer comment certains films du corpus permettent une réflexion sur ce thème. La réalité vient parfois mettre à mal certains personnages : cette confrontation constitue ainsi un outil théorique pertinent pour prolonger cette analyse. C'est pourquoi il est possible de l'envisager comme un film pivot dans la consolidation de l'éthique hitchcockienne. Le discours se déroule

1 *Rope* [1:13:04] : « *You were right Brandon. If nothing else a man should stand by his words. But you've given my words a meaning that I never dreamed of! You've tried to twist them into a cold logical excuse for your ugly murder! They never were that, and you can't make them that. There must have been something deep inside you from the very start that led you do this thing, and there'll always be something deep inside me that would never let me do it and would never let me be a party to it now.* […] *Tonight you made me ashamed of every concept I ever had of superior and inferior beings. But I thank you for that shame. Because now I know that we are each of us a separate human being, with the right to live and work and think as individuals, but with an obligation to the society we live in. By what right do you dare say that there's a superior few to what you belong? By what right did you dare decide that that boy in there was inferior and therefore could be killed? Did you think you were God Brandon? Is that what you thought when you choked the life out of him? Is that what you thought when served food from his grave! I don't know what you thought or what you are, but I know what you've done! You've murdered!* ».

en quatre temps, qui correspondent à quatre arguments. Le premier consiste à montrer que Brandon a déformé la théorie de Rupert (« *you've given my words a meaning that I never dreamed of* ») ; le deuxième, qu'elle est devenue une excuse pour le meurtre (« *excuse for your ugly murder* ») ; le troisième établit une différence fondamentale et constitutive entre les deux personnages (« *something deep inside* ») ; enfin le quatrième affirme que chaque citoyen a des devoirs envers la société (« *obligation to the society we live in* »). Rupert montre ici que chaque homme est avant tout un citoyen qui fait partie d'une société avec l'obligation d'en respecter les règles. Personne n'est au-dessus des lois, contrairement à ce que Brandon a décidé, lui qui a associé et confondu les valeurs et les lois. Se considérant au-dessus des unes, il s'est proclamé au-dessus des autres. En tant que citoyen raisonnable et responsable, chacun doit de soumettre et accepter le système légal de la société dans laquelle il vit. Les lois sont faites pour empêcher la société de tomber dans le chaos, permettant aux hommes de vivre ensemble. Lorsqu'il assène Brandon de questions rhétoriques, il emploie à chaque début de phrase l'expression « de quel droit », remettant ainsi en question l'attitude du jeune homme, qui s'est attribué un droit de type divin (« *did you think you were God?* »). Le cas de *Rope* vient compléter l'étude du rapport à la loi de *Lifeboat* et de *I Confess*. Dans le film de 1944, les héros respectent la loi positive sur le sort des prisonniers de guerre et certains respectent la loi morale en ne se rendant pas coupables des mêmes méfaits que les Nazis, jusqu'à ce que leur désir de vengeance prenne le dessus. Massacrant Willie, ils en viennent à adopter la même attitude que Brandon et Philip : se croyant dans leur bon droit, ils s'arrogent la permission de tuer quelqu'un. Or, si dans le cas de *Lifeboat* la mise en scène justifie en partie cette action (à cause de l'horreur suscitée par l'attitude de l'Allemand) et montre la prise de conscience des personnages (notamment par le silence suivant le meurtre), dans *Rope* l'innocence de la victime et l'absence de culpabilité de Brandon renforcent l'horreur de la situation. Dans *I Confess,* Logan est un homme presque trop fidèle à la loi, qui aboutit à une situation injuste et moralement inacceptable. Dans *Rope*, c'est la rébellion infondée qui est critiquée : en se proclamant surhomme, Brandon s'est attribué une nature extra-humaine, lui permettant ainsi de se considérer au-dessus de lois pourtant justes et fondées. Mais comme le montre le discours, il n'est qu'un homme parmi les autres, un citoyen qui a brisé la première loi sociale et morale, celle de ne pas tuer son prochain. C'est pour cela qu'il n'échappera pas à la punition suprême de l'époque, la peine de mort. Comme il a été vu précédemment, la filmographie regorge d'exemples de désobéissances civiles assumées et parfois revendiquées. Ce discours ne remet pas en cause le droit d'insoumission revendiqué à maintes reprises dans

la mesure où les héros combattent des formes d'injustices. C'est pour cela que l'idée d'obligation ne contredit pas l'interprétation fondée sur le droit d'insoumission. Au contraire, elle en renforce le fondement en montrant les dérives de la désobéissance civile. Selon Rupert, le respect de la loi n'est pas uniquement la conséquence d'une représentation déontologique de la morale. Dans son monologue, il prononce deux fois l'expression « *something deep inside* » pour établir une distinction nette entre Brandon et lui-même. Ce « quelque chose de profond » a conduit le jeune homme au meurtre, et fait de Rupert un honnête citoyen. Cette expression montre qu'il n'a pas accompli de meurtre, non grâce à un raisonnement rationnel, mais grâce à « quelque chose » d'inexprimable et d'intime, qui n'a pas besoin de démonstration. La théorie de Rupert sur le meurtre accordé à une élite est le fruit d'un raisonnement philosophique allant dans le sens opposé d'une conception commune du bien. Ce n'est donc pas la raison qui l'a empêché de le commettre. Ce n'est pas non plus le respect de la loi, puisque la fierté qu'il tire de sa théorie invite à penser qu'il serait en faveur de l'élaboration de lois nouvelles, illustrant sa théorie. Par conséquent, ce qui l'a empêché de commettre un meurtre, c'est bien une intime conviction qui est venue bousculer toutes les autres, ce « quelque chose » profondément ancré en lui.

L'idée de Rupert peut être éclairée par le concept de sens moral érigé par la philosophie anglaise du XVIII^e^ siècle. Malgré les nombreuses variations d'une telle idée, il est possible d'en ériger un principe fondamental ; comme le montre Laurent Jaffro, « les auteurs de la tradition du sens moral s'attachent constamment à [une] interprétation minimale [selon laquelle] les distinctions morales sont présupposées et ne peuvent être complètement inventées »[1], mais en même temps « ils ne cessent de l'excéder, et c'est à ce moment qu'ils produisent des représentations divergentes, comme si le sens moral était ce "je ne sais quoi" sur lequel tous s'accordent tant qu'ils ne tentent pas d'en déterminer la nature »[2]. Ce qui fait consensus, c'est l'existence d'un sens qui se passe d'explication ou de justification, un « je ne sais quoi » reconnu comme absolu et indéfectible, un savoir indépendant de tout raisonnement logique sur les concepts de bien et de mal, pouvant être rapproché du « quelque chose de

1 JAFFRO, Laurent, « La formation de la doctrine du sens moral : Burnet, Shafestbury, Hutcheson », in. JAFFRO, Laurent (dir.), *Le Sens moral : Une Histoire de la philosophie morale de Locke à Kant*, Paris, PUF, 2000, p. 15.

2 *Ibid.*, p. 15-16.

profond » du film. Sûr de ses convictions théoriques, Rupert les met involontairement à l'épreuve de la réalité en découvrant le cadavre de David Kentley. Cette expérience traumatisante vient ainsi renverser toutes ses conceptions. Il n'a donc pas besoin de découvrir une grande variété de cas pour comprendre ce qui lui plaît ou lui déplaît moralement, bien qu'il ne possède pas l'intime conviction du bien et du mal de façon innée. L'unique expérience de cette découverte vaut pour toutes celles qu'il n'a pas faites auparavant. Ainsi, comme le montre William Drummin, « le concept abstrait [du bon meurtre] est renversé par la rencontre dévastatrice avec la réalité que ce concept a engendrée »[1]. Le spectacle de la mort suffit à bouleverser tout un système de croyances mis en place pendant des années. Le sens moral de Rupert est donc une certitude du bien et du mal, conséquence d'une rencontre unique et traumatisante avec la réalité. La mise en scène et le jeu de James Stewart corroborent avec force l'idée de dégoût : à ce moment précis Rupert ressent physiquement l'atrocité du geste en contemplant malgré lui le spectacle du corps. C'est l'expérience de la réalité qui lui fait immédiatement invalider ses théories et réaliser qu'il possède ce « quelque chose » au fond de lui qui l'empêchera toujours de tuer son prochain. Il existe chez lui une véritable prise de conscience liée au spectacle de la mort. Mais si le film permet de montrer que les hypothèses les plus ardues et les moins conformistes sont finalement bouleversées par un sens moral toujours plus fort, il ne s'agit pas d'établir l'existence de réalité morales objectives, ni d'affirmer qu'il précède toute éducation. En effet, il n'est pas chez Rupert un « caractère commun, spontané, naturel »[2] ou une « capacité antérieure à toutes les institutions de la loi, de la coutume, du raisonnement, de la religion, du magistrat »[3]. Il naît à l'occasion d'une expérience qui renverse toutes les autres. Qu'il soit appelé sens moral ou conscience morale (entendue comme un « principe d'appréciation de la moralité des actions »[4]), il existe bien chez Rupert le sentiment du mal, révélé par le spectacle auquel il vient d'assister. Les théories s'écroulent face à la force du sentiment, lui-même résultat de l'expérience. Comme le montre William Drummin :

---

1 DRUMMIN, William, *Thematic and Methodological Foundations of Alfred Hitchcock's Artistic Vision*, *op.cit.,* p. 183 : « *the abstract concept (of the "right" murder) is overthrown by a devastating encounter with the reality it has engendered* ».

2 JAFFRO, Laurent, « La formation de la doctrine du sens moral : Burnet, Shafestbury, Hutcheson », *op.cit.,* p. 15.

3 *Idem*.

4 *Ibid*., p. 16.

> La logique est « froide » et insensible, et ne peut être invoquée pour justifier un acte aussi « affreux » qu'un meurtre. […] Pour statuer sur des questions d'éthique, c'est l'émotion humaine qui doit être prise en compte. La condamnation légale et morale du meurtre par la société est la conséquence logique de l'expérience directe de la valeur inconditionnelle incarnée par chaque homme individuel. Aucun concept ni aucune théorie éthique ne peut ignorer la réalité de cette expérience[1].

Le raisonnement logique et rationnel ne vaut que lorsqu'il est séparé de la réalité, comme le montre Rupert en affirmant que c'est l'absence de contact avec le monde et les hommes qui l'avait amené à devenir un homme d'esprit[2]. Mais si ce sentiment d'humanité le maintient du côté des gens moraux, ce même processus fonctionne à l'envers chez Brandon. C'est le « *something deep inside* » qui le pousse à tuer. Bien évidemment, la responsabilité de Rupert ne peut être totalement niée : même s'il n'a pas participé directement au meurtre, s'il n'a pas serré la corde autour du cou de David Kentley, il est tout de même l'auteur de la théorie qui a directement influencé les étudiants à commettre leur crime. Mais, malgré son sérieux apparent, elle n'est qu'une badinerie, comme le montre la manière dont elle est exposée lors de la scène du dîner. Sa description de la résolution de problèmes quotidiens relève de la fantaisie :

> Pensez aux problèmes que cela résoudrait : chômage, pauvreté, attente aux guichets... « Visez bien et prenez vos places au premier rang » ; « un coup de couteau, madame, et veuillez avoir la gentillesse d'enjamber le corps du serveur ». Oh navré, les couteaux sont interdits pour le personnel de l'hôtel. Ils sont dans la catégorie « mort lente par torture » avec les tourtereaux, les petits enfants et les danseurs de claquettes[3].

---

1 DRUMMIN, William, *Thematic and Methodological Foundations of Alfred Hitchcock's Artistic Vision, op.cit.,* p. 182 : « *Logic is "cold" and unfeeling, and it cannot be invoked as justification for an "ugly" act like murder.* […] *In deciding issues of ethics, human emotion must be taken into account. The moral and legal condemnation of murder by conventional society is a logical consequence of the direct experience of the unconditional value embodied by every human individual. No ethical theory or concept can ignore the reality of this experience* ».

2 *Rope* [1:12:45] : « *Till this very moment the world and people in it have always been dark and incomprehensible to me. And I've tried to clear my way with logic and superior intellect. But you've thrown my own words back into my face* ».

3 *Rope* [00:33:50] : « *Think of the problems it would solve: unemployment, poverty, standing in line for theater tickets.* [...] *Careful application of the trigger finger and a pair of seats in the first row is yours for the shooting* […]. *A flick of the knife madam, and if you'll kindly step this way. Oh no, step over the head*

L'association des enfants et des danseurs de claquettes rend la phrase absurde donc amusante. L'énumération des danseurs de claquette en brise le sérieux et fait basculer la phrase dans le domaine de la fantaisie. Cet humour discrédite la théorie et l'ensemble des invités comprend qu'il ne s'agit que d'un amusement. Cette théorie est purement spéculative et son auteur n'a absolument aucune intention de la voir concrétisée. Mais s'il est admis que la morale concerne avant tout l'action, alors une théorie morale devrait être conçue pour être appliquée. Rupert se rend ainsi compte de la folie de celle-ci lorsqu'elle est réalisée, c'est-à-dire quand elle devient ce pourquoi elle a été créée. C'est pour cela qu'il rend à Brandon le mérite d'avoir agi selon ses principes : « *if nothing else a man should stand by his words* ». Si une pensée ne peut pas tuer, elle peut en revanche inciter à le faire. Peu dangereuse chez un homme équilibré comme Rupert, elle devient le tremplin et la légitimation de l'acte meurtrier. S'il est évident que l'on peut penser à peu près tout et n'importe quoi, la concrétisation de cette pensée n'est pas un acte anodin. Rupert a sans conteste influencé ses étudiants qui devaient l'admirer et le prendre en exemple. C'est pour cela que Brandon lui dit qu'il n'a fait que mettre en pratique cette philosophie, et qu'il cherche son approbation[1]. Le héros est donc coupable d'avoir mis dans l'esprit de ses étudiants une telle théorie. Mais ce qui les a poussé à agir, c'est ce « quelque chose de profond », ce désir de pouvoir, cette volonté destructrice, cette excitation liée au danger[2]. La véritable condamnation est donc liée au passage à l'acte de Brandon et de Philip.

Qu'il faille nommer ce « *something deep inside* » un sens moral, une conscience morale, un sentiment moral ou un sens de l'humanité, il apparaît que l'expérience de la réalité, si traumatisante soit-elle, permette au plus cynique des hommes sains d'esprit d'acquérir une notion du bien et du mal. Ainsi, le monologue écrit par Arthur Laurents est un appel à la dignité, dont le sous-texte n'est pas sans évoquer les atrocités de la guerre. En effet, *Rope* ne suit que de trois ans la fin du conflit et la découverte des horreurs du Nazisme. Le film s'inscrit dans une logique commencée dès le milieu des années trente. Bien qu'il soit dégagé

---

waiter's body. […] *Oh sorry, knives may not be used on hotel employees. They are in the "death by slow torture" category, along with bird lovers, small children and tap-dancers* ».

1 *Rope* [1:12:17] : « *He and I have lived what you and I had talked about* »

2 Voir *supra*., deuxième partie, II, 2 : « La justification du crime » et *supra*., deuxième partie, II, 3 : « Les véritables motivations.

des considérations politiques de son temps, il relance la problématique morale qui a été au cœur de la guerre. Pour une fois, un film d'Hitchcock ne questionne pas les normes établies et les conventions régissant la société : la loi, quand elle est bonne et assure la dignité humaine doit être respectée comme une norme absolue. Nous sommes loin de la critique proposée par *I Confess*. Par conséquent, l'appel à l'engagement initié dans les films du corpus trouve son pendant philosophique ici. Le héros, qui s'investit progressivement dans son enquête à mesure que son doute grandit, rencontre soudainement une réalité choquante et écœurante qui favorise la naissance d'un sens moral ayant pour objet le respect absolu de la vie humaine. Rupert est l'un des personnages dont le cheminement moral revêt une dimension initiatique évidente, et ouvre la voie pour comprendre le devenir-humain dans la filmographie. L'expérience de la réalité, si horrible soit-elle, peut apporter les ajustements adéquats et favoriser l'émergence d'une conscience morale chez les héros et chez le public. Par conséquent, c'est grâce à cette rencontre avec le réel diégétique plutôt que par l'exposé de théories morales froides que la morale hitchcockienne est mise au jour. *Rope* apparaît finalement comme le film pivot pour l'élaboration de la dimension éthique de l'œuvre. Bien sûr, aucun film ne l'égale et ne montre avec une telle force la présence de ce sens. Mais il met sur la voie pour comprendre que la réalité et la confrontation au chaos provoquent cette émotion nécessaire à la constitution de la conscience morale. Si le dévouement de Rupert n'en est qu'à ses prémisses, le spectateur peut aisément imaginer qu'il sera changé de manière durable, et que sa volonté d'être un citoyen dans le droit l'incitera à agir de la sorte dans un temps post-diégétique.

Par exemple, les chocs de Pat et de Pam (*The 39 Steps, Saboteur*) constituent de véritables révélations pour ces partenaires qui prennent conscience de leur aveuglement initial et leur permettent d'acquérir ainsi un certain sens du juste. Dans *Lifeboat,* la participation des héros à l'horreur les amène à cette interrogation finale, signe d'une prise de conscience qu'ils ont contribué à l'inhumain. Dans *The Skin Game,* les Hillcrest prennent conscience d'avoir eux aussi participé à ce « jeu de dupes », et l'altruisme de leurs intentions ne les innocente en rien de leurs actions. Le film se termine sur un positionnement sombre, montrant les héros conscients de leurs fautes. Ils ont participé à la mort d'une innocente[1]. Dans *The Secret Agent*,

1 *The Skin Game* [1:18:18] : « *It ends in this skin game... skin game. When we began this fight, we had clean hands. Are they clean now?* »

la mort d'un homme procure à Elsa le choc nécessaire pour qu'elle arrête de considérer le monde de l'espionnage comme un jeu. L'allégresse lors de la scène du bal est en totale contradiction avec la gravité de la situation, qui apparaît désormais comme une tragédie sur fond de réjouissances. Le travelling avant sur son visage atterré par les événements, vient renforcer l'ironie de la musique traditionnelle suisse pleine d'entrain. De plus, lorsqu'ils apprennent cette terrible nouvelle, le rire de Montezumo prend des accents maléfiques. Elsa ne supporte plus la situation et préfère avouer son amour à Ashenden et lui demander de tout arrêter. Les pertes nécessaires liées à de tels enjeux paraissent finalement trop lourdes et surtout injustifiables au regard des dommages causés. La prise de conscience du caractère irréductible de l'autre se fait donc dans l'expérience la plus extrême. Dans *Torn Curtain*, le trajet de bus apporte aux héros une leçon morale : ne pouvant rien faire, ils observent les faux passagers et comprennent ainsi ce qu'est la gentillesse, la « coopération comme un remède à la domination » d'un peuple sous le joug du totalitarisme[1]. Ils font ainsi l'expérience de la solidarité qui, à l'instar de Barry Kane, leur apporte alors le sentiment d'appartenir au monde. Notons à quel point, encore une fois, *Vertigo* s'éloigne de cette tendance générale. Il est probablement le seul film à ne montrer aucune lueur d'espoir car Judy meurt et Scottie n'a rien appris. Mais dans les autres films, même les plus sombres, il est possible d'envisager un apprentissage moral, soit de la part des personnages, soit pour le spectateur. Par exemple, *The Manxman* se termine sur la représentation des traîtres conspués, *Blackmail* sur le sentiment de culpabilité d'Alice, *The Birds* sur l'importance de l'entraide ou *North by Northwest* sur l'importance d'être courageux (Thornhill) et raisonnable (Eve). Par conséquent, il faut observer la présence dans les films d'une évolution, d'un perfectionnement, c'est-à-dire d'une prise de conscience morale, si ténue soit-elle.

La découverte d'un sens du bien et du mal, la prise de conscience de l'autre se fait parfois dans la douleur et parfois dans l'humour, mais toujours à travers l'émotion, seule capable de donner corps à la dimension éthique de la vie humaine. C'est donc à travers ce cheminement de la narration que le spectateur peut acquérir une compréhension nouvelle des

1 Voir POMERANCE, Murray, *An Eye for Hitchcock, op.cit.*, p. 114 : « *Michael and Sarah's emphatic helplessness during this bus ride makes clear to us that this journey is not just an escape but a moral lesson for them: about kindness, about the human condition of power and powerlessness beneath the fort-da sham of lateral political antagonism, about cooperation as an antidote to dominance* ».

protagonistes : dans la majeure partie des films, ils évoluent, quelle que soit l'issue du problème. À la fin des intrigues, ils ont tous gagné en substance. La découverte du sens moral de Rupert ouvre ainsi la voie pour comprendre ce phénomène chez d'autres personnages dont l'amélioration leur permet de prétendre au statut de héros positif.

3. Le passage de protagoniste à héros

Le début de ce travail avait montré la neutralité axiologique des protagonistes qui ne faisaient preuve d'aucun héroïsme particulier et ne revendiquaient pas de valeurs. Leur passivité faisait face à la détermination des méchants qui défendaient un but avec conviction et fermeté. La construction des situations initiales permettait donc de montrer des personnages banals, dans des situations ordinaires, jusqu'à ce que « le véritable chaos [fasse] irruption, exigeant un affrontement »[1]. Leur itinéraire est donc considéré comme une réponse nécessaire à l'irruption de ce chaos, d'un « changement soudain, une altération imprévue de l'état des choses […] qui oblige à élever le niveau comportemental, à prendre conscience, à inventer »[2]. N'ayant pas choisi ce qui leur arrive, ils se trouvaient ainsi face à deux possibilités : renoncer ou se battre. C'est en choisissant la seconde qu'ils mettent en marche le processus permettant de les faire passer du statut de personnage central à celui de héros. Le choix dans la réponse à la situation scandaleuse, celle qui fait obstacle, détermine ainsi leur évolution morale. En un mot, c'est leur engagement qui amorce leur héroïsme, parce qu'ils vivent des aventures qui leur permettent de rendre effective la morale. C'est par la représentation d'un état naturel perverti qu'est rendue possible leur évolution morale et celle de leurs partenaires. C'est parce qu'ils ne renoncent pas que la nécessité narrative est satisfaite : l'intrigue peut avoir lieu et les péripéties se mettre en marche. La capacité des héros est bien de prendre conscience de la difficulté du monde et d'y apporter une réponse forte, courageuse et inventive. Des personnages comme Roger Thornhill (*North by Northwest*), Barry Kane (*Saboteur*), Richard Hannay (*The 39 Steps*), Lisa Freemont (*Rear Window*) ou Constance (*Spellbound*) font preuve d'imagination et d'inventivité pour affronter les obstacles : Hannay fait croire au laitier que les deux hommes qui le recherchent sont l'amant et le mari d'une femme avec qui il a passé la nuit, dans le but de lui emprunter son habit de travail et de fuir. Kane saute du haut d'un pont et se cache sous une rivière pour échapper à la police. Constance se fait passer pour une institutrice attendant son mari après une dispute pour que le détective de l'hôtel lui donne son

1 WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited, op.cit.*, p. 106 : « *The Hitchcockian hero typically leaves un a small, enclosed world of his own fabrication, at once a protection and a prison, artificial and unrealistic, into which the real chaos erupts, demanding to be faced* ». Voir *supra.,* deuxième partie, III, 4 : « L'inquiétude hitchcockienne ».

2 BLONDEL, Éric, *Le Problème moral, op.cit.,* p. 13.

numéro de chambre. Après avoir creusé sous les fleurs pour voir si la tête de Mrs Thorwald n'y est pas enterrée, Lisa s'introduit chez le voisin par l'escalier de service pour prendre l'alliance, preuve qu'elle est décédée.

Les héros deviennent acteurs de leurs vies car agir, c'est faire en sorte de transformer une situation. La sortie de la passivité se fait par le biais d'une action égocentrée, dans le but de sauver leur peau avant tout, ce qui explique la pertinence de comprendre ce phénomène en termes d'engagement, moralement neutre. Ils répondent à l'hostilité générale de la diégèse, doivent défendre leurs intérêts, leur dignité, assurer leur survie, se faire aimer de l'autre. Mais cet engagement peut dépasser l'égoïsme premier en les confrontant à une réalité qui leur apporte une expérience morale féconde ; elle leur fait prendre conscience de l'autre, leur procure le sentiment de la justice, de certaines valeurs, les incite à revenir sur cet égoïsme primaire ou encore, pour les films les plus sombres, à prendre la mesure de la difficulté du monde. Bien sûr, tous les protagonistes ne sont pas engagés et ne deviennent pas profondément dévoués ; il ne s'agit pas d'une constante au cœur de tous les films, mais plutôt d'un outil théorique pour comprendre le lien qui les unit au monde. Le cinéma hitchcockien montre des protagonistes parfois confrontés très tôt au chaos, ce qui les incite à agir (*Notorious, Saboteur, To Catch a Thief, Vertigo, The 39 Steps, Murder!, The Man Who Knew too Much,* etc.) et à développer des qualités exemplaires, à se dévouer corps et âme pour sauver quelqu'un d'aimé. Pour d'autres, l'engagement se révèle comme une potentialité à explorer, que le film ne prend pas en charge ; dans *Shadow of a Doubt, The Paradine Case* ou *Rope*, les héros découvrent une situation scandaleuse relativement tard ; ainsi, leur engagement dans le monde et leur dévouement pour les autres devient un espoir mis en place par la narration, plus qu'un état de fait. Rupert découvre le corps grâce à son courage, mais son véritable dévouement prendra corps dans un temps post-diégétique. Charlie devient adulte et prend conscience de l'horreur provoquée par son oncle ; il est donc aisé d'émettre l'hypothèse que son sens du bien et du mal sera aiguisé par cet épisode tragique et qu'elle en appliquera les bienfaits dans sa vie. Quant à Anthony Keane, son aveuglement cesse à l'ultime moment du film, et le dévouement de sa femme procure l'espoir qu'il n'arrêtera pas son métier, qu'il deviendra un avocat plus juste et un mari plus aimant. L'investissement est donc intimement lié à la confrontation avec la réalité et le chaos ; s'il n'est pas central dans tous les films, il apparaît en filigrane de manière ininterrompue comme un fait, ou comme un espoir.

En effet, en réponse à l'hostilité générale, les protagonistes mettent en route un engagement dans le monde, d'abord immoral. Mais il est possible de comprendre qu'au fur et à mesure de l'intrigue, le spectateur est capable de déceler un phénomène de décentrement des films, qui montrent une évolution positive des personnages, lesquels découvrent ou acquièrent un certain sens du bien ou du juste. Ainsi, à travers tout ce cheminement laborieux mais fécond et inventif, le héros revêt une dimension éthique. Il est à la fois le personnage central, répondant à la nécessité d'une définition fonctionnelle, et devient également celui qui porte certaines valeurs, méritant ainsi une caractérisation axiologique. Plus neutre qu'un véritable antihéros, il devient un héros positif, exemplaire d'une manière d'être[1]. Cette efficacité vient du fait que ces personnages partent d'une neutralité axiologique, d'un certain degré de passivité et d'hésitation qui les rendent profondément communs, banals, c'est-à-dire humains. Désormais, leur caractérisation ressemble étrangement avec celle des héros de thrillers :

> D'abord, il y a le héros, le personnage central qui se distingue par une personnalité instinctivement compétitive. Puis, ce héros est invariablement confronté à une conspiration qui est intrinsèquement mystérieuse et qui constitue une menace aux valeurs ou à l'idéologie sociale que le héros représente et défend. Palmer définit la situation du thriller comme celle dans laquelle le héros comme représentant de valeurs compétitives est opposé à des forces conspiratrices qui menacent l'identité de ce monde[2].

En effet, Jerry Palmer montre que le héros du thriller littéraire (dont la figure la plus exemplaire est James Bond) est un personnage seul face à une conspiration extérieure qui vient menacer l'équilibre du monde. Son rôle est bien sûr de restaurer l'ordre initial et pour cela, il fait preuve de professionnalisme, de force, de courage et d'un instinct compétitif. Le lecteur est attaché à ce personnage, il sympathise avec lui d'une manière totalement privilégiée puisqu'il voit le monde à travers ses yeux. Ainsi, le héros hitchcockien apparaît en comparaison de cette figure littéraire : il est dans un état d'isolement face à une extériorité

---

1 Voir la définition du héros littéraire par Florence de Chalonge, *supra.*, deuxième partie, III, 2 : « L'hésitation initiale des protagonistes ».

2 RYALL, Tom, *Alfred Hitchcock and the British Cinema, op.cit.,* p. 120-121 : « *Firstly, there is the hero, the central character who is distinguished by an instinctive competitive personality. Secondly, that hero is invariably confronted with a conspiracy which is intrinsically mysterious and which constitutes a threat to the general set of values or social ideology which the hero stands for. Palmer goes on to define the thriller situation as one in which the hero as representative of competitive values is opposed to the collective conspiratorial forces which threaten the character of this world* ».

menaçante, la « conspiration est une véritable nécessité structurelle »[1], qui permet de mettre en route l'action et, par la même occasion, de justifier son comportement. Sans elle, « le héros n'aurait pas de raisons d'agir, dans la mesure où la justification de ses actions tient au fait qu'il réagit à des *agressions* antérieures »[2]. Voilà donc qui fait du héros hitchcockien un personnage type du thriller, caractéristique à laquelle il faut ajouter le partage du point de vue qui constitue un principe absolument fondamental de l'œuvre du cinéaste[3]. Mais contrairement au modèle littéraire, il ne se distingue pas de prime abord par son courage ou sa personnalité compétitive. Il n'agit pas non plus de manière professionnelle, puisque la majeure partie des héros appartient plutôt à la catégorie des amateurs, ou des professionnels n'étant plus en activité[4]. En tout les cas, ils ne sont pas preuve de professionnalisme ; leur cheminement est donc quelque peu différent. Ce statut est acquis au fur et à mesure des épreuves qu'ils rencontrent et de la solitude qu'ils doivent dépasser. Face à l'hostilité, à l'inquiétude et au doute, ils montrent un courage leur permettant de dépasser leur amateurisme initial : ils acquièrent alors de grandes qualités. Le cinéma hitchcockien généralise la position du héros de thrillers pour en faire une position structurelle. De plus, même dans les films n'appartenant pas explicitement à ce genre comme les mélodrames et les comédies, il est possible de voir que la trahison et la solitude participent à l'héroïsme de ces personnages qui doivent se débrouiller par eux-mêmes : Emily doit se battre pour retrouver son mari (*Rich and Strange*), Johan Strauss Junior doit aller contre l'avis de tous le monde pour continuer sa musique (*Waltzes from Vienna*), Berwick doit survivre malgré les trahisons constantes (*Downhill*). Leur perfectionnement peut être moins visible que ceux des thrillers, il n'en est pas moins présent.

La force des films vient principalement du fait que la lutte ne cède pas la place à un positionnement manichéen. Ainsi, il est possible de voir dans le héros de *North by Northwest* l'archétype de cette évolution positive mais jamais absolue et simplificatrice. Comme le

---

1 PALMER, Jerry, *Thrillers, op.cit.*, p. 23 : « *The conspiracy,* […] *is an absolute structural necessity* ».

2 *Idem.* : « *Without it, there would be no reason for the hero to act, for the justification of his actions is always that he react to prior aggressions : an otherwise ordered world* […] *is disrupted by villainy, and the hero acts to restore normality* ».

3 Voir *infra.*, quatrième partie, I, 3 : « La question de l'identification ».

4 Voir *supra.*, deuxième partie, III, 2 : « L'hésitation initiale des protagonistes ».

montrent les auteurs d'*Analyse d'une œuvre : La Mort aux trousses* : « Nul regret chez Thornhill à la fin du film, nulle amélioration à la manière de ces *amendes honorables* faites à la fin des innombrables films moralisateurs des *fifties* qui provoquent aujourd'hui des ricanements incrédule. […] Cette familiarité de comportement émanant de Thornhill est une dimension importance dans la pérennité du film »[1]. Mais, il faut tout de même constater une certaine évolution, car s'il ressemble à un grand enfant constamment entouré de la figure maternelle, il devient progressivement adulte. En effet, celle-ci « se trouve progressivement remplacée par la figure de la femme, l'héroïne hitchcockienne, avec la fin typique du cinéma hollywoodien classique, à savoir le *happy end*, avec la (re)constitution du couple hétérosexuel. Ainsi, Thornhill entre dans l'âge adulte et devient un homme : il acquiert une consistance ontologique, sans ambiguïté »[2]. Les héros hitchcockiens ne deviennent pas les représentants d'une vision moralisatrice du monde, ils ne deviennent pas parfaits, ni absolument bons. Leur humanité se révèle par le fait qu'ils restent les mêmes tout en évoluant, en acquérant une certaine consistance, c'est-à-dire en devenant quelqu'un. C'est en cela que leur devenir-humain est envisageable. Ils ne sont pas parfaitement vertueux et leur perfectionnement ne fait pas oublier l'ambivalence profonde qui gouverne le cinéma hitchcockien. C'est donc cette représentation qui rend cette représentation si crédible et qui fonde probablement sa capacité à procurer au spectateur une expérience morale enrichissante :

> S'il existe des leçons par l'exemple qui racontent des vies édifiantes de modèles tout d'un bloc, la mémoire cinéphilique tend à les oublier au rythme du changement des mœurs. Les héros qui balancent, en revanche, tiraillés entre deux feux également tentants, ont plus de chances de survivre : si le choix qu'ils finissent par faire ou que le monde les force à faire relève de conventions socio-historiques démodées, leurs doutes préalables croisent souvent nos peurs et nos désirs. Ce n'est pas *le happy ending* un peu forcé que l'on retiendra, mais tout ce qui le précède[3].

L'absence d'héroïsme instinctif des personnages n'empêche pas l'éventualité d'une exemplarité dans la mesure où justement, c'est leur ambivalence qui les rapproche du spectateur et qui confère à cette représentation une grande lucidité sur les hommes. De plus, le

---

1 MARIMBERT, Jean-Jacques (dir.), *Analyse d'une œuvre : La Mort aux trousses, op.cit.,* p. 40-41.

2 *Ibid*., p. 82-83.

3 JULLIER, Laurent, LEVERATTO, Jean-Marc, *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien, op.cit.*, p. 63.

caractère parfois artificiel de certains dénouements plus ou moins motivés ne contredit plus l'hypothèse d'une évaluation morale positive, si tant est que le spectateur considère ses héros dans globalité du récit. Ce qu'il faut retenir n'est pas tant les *happy endings* peu crédibles que tout ce qui les précède. Au contraire, ce genre de dénouement, heureusement sporadique, contribue paradoxalement à affirmer que le spectateur n'est pas dupe. Par conséquent, il est possible de voir dans le tiraillement initial des personnages et dans leur évolution la voie pour une exemplarité des situations. Par les nombreuses fins ambivalentes (le fond de mélancolie, l'ambiguïté morale de certains couples, l'incertitude de l'avenir), le cinéma hitchcockien montre un certain réalisme à l'égard des capacités morales de l'homme. Le fait de ne pas résoudre totalement les intrigues, de laisser la porte ouverte à certaines interrogations et de nuancer la positivité du dénouement permet ainsi d'être beaucoup plus proche de la réalité qu'en faisant preuve d'une certaine naïveté. C'est comme cela que peut être certifiée la dimension éthique et morale du cinéma hitchcockien.

4. Une axiologie hitchcockienne

Les théories morales décrites dans les systèmes philosophiques sont des synthèses qui proposent une conception du bien et une forme de prescription[1]. C'est la raison pour laquelle les définitions préalables n'avaient pas distingué l'éthique substantielle de la morale, les deux concepts renvoyant à la possibilité d'énoncer des normes en fonction de valeurs. Dès lors, au terme de l'analyse de l'univers hitchcockien et des comportements humains montrés dans cette œuvre, quelles valeurs apparaissent sous un jour favorable ? De quelles vertus les protagonistes font-ils preuve ? S'ils entrent dans l'action sans revendiquer quoi que ce soit, comment leur évolution peut-elle rendre compte d'une certaine orientation axiologique ? Le dévouement, au centre de certains films et à l'horizon d'autres, est-il pertinent pour apercevoir ce système ?

L'étude qui lui a été consacrée a permis de mettre en lumière certains aspects de l'œuvre concernant les comportements humains. En rappelant les éléments principaux, il est désormais pertinent de proposer une définition du dévouement qui éclaire et rend possible une approche axiologique du cinéma hitchcockien. Le premier point à remarquer est la complexité de la morale : comme il a été noté précédemment grâce aux propos de Stanley Cavell, les dilemmes moraux de premier plan et les représentations de situations moralement évidentes ne sont pas si intéressants pour l'analyse philosophique[2]. C'est la subtilité qui a de l'intérêt et rend le récit irréductible à des énoncés prescriptifs universels et intemporels. Avec ses hasards malheureux, souvent tragiques mais parfois heureux, ses personnages aussi sympathiques que malveillants, ses héros ordinaires poussés malgré eux dans des aventures qu'ils n'ont pas souhaité et ses personnages engagés dans des buts *a priori* égocentrés, l'ambiguïté intrinsèque de la diégèse empêche de considérer la morale hitchcockienne en termes dualistes. Robin Wood, William Rothman et William Drummin ont remarqué l'interaction entre le bien et le

1 CANTO-SPERBER, Monique, OGIEN, Ruwen, *La philosophie morale, op.cit.*, p. 5 : « La morale est constituée, pour l'essentiel, de principes ou normes relatives au bien et au mal, qui permettent de qualifier et de juger les actions humaines ».

2 Voir *supra.*, première partie, II, 3 : « Justification de l'approche éthique et morale ».

mal à l'intérieur des personnages[1]. Paradoxalement, c'est l'hostilité générale visible dans la diégèse (qu'il s'agisse de la nature, des institutions ou des hommes) qui conditionne la possibilité même d'un dévouement fort, légitime, viable et surtout crédible, car fondé sur un égoïsme structurel : il n'est pas le fruit d'une représentation naïve du monde. Au départ, l'engagement n'est pas bienveillant ou altruiste. Il ne s'agit pas non plus d'une disposition à faire le bien pour autrui, puisque les personnages ne sont pas animés de cet amour de l'humanité, il est plutôt partial et clanique. En fait, il constitue une réponse nécessaire à un scandale qui touche nombre de héros : une condamnation injuste, un amour illégitime, une trahison, une incompréhension, une solitude. Ils deviennent acteurs de leur destin et ce, malgré les difficultés rencontrées et parfois insurmontables. L'idée d'engagement glisse vers celle de dévouement, moralement connotée, dans la mesure où c'est la rencontre avec le monde, avec les autres, la confrontation au chaos et à la réalité parfois traumatisante qui fondent l'existence de valeurs et de vertus chez les héros. Que l'engagement et le dévouement soient un résultat et une possibilité liés à la rencontre avec la réalité (comme dans *Rope* ou *Shadow of a Doubt* par exemple), ou qu'ils soient un fait et rendent possible l'acquisition de vertus (comme dans les films de faux coupables par exemple), l'important réside avant tout dans l'idée suivante : quelle que soit la situation, les héros peuvent, grâce à leur expérience, devenir meilleurs pour eux-mêmes et pour les autres, devenir engagés, voire dévoués. La particularité de ce dévouement est qu'il n'est pas le résultat d'une bienveillance innée mais plutôt qu'il en est le fondement. C'est par l'action que nombre de héros peuvent acquérir la volonté de faire le bien. Et même si tous ne sont pas dévoués, la plupart en ressortent grandis et enrichis : les récits sont de véritables cheminements initiatiques, dont le dévouement est un fait, une possibilité ou un espoir. Comme il a été dit précédemment, il permet surtout de montrer que l'œuvre est jalonnée de moments montrant la nécessité d'entrer dans le monde, de sortir de sa « bulle », des conventions trop restrictives pour agir. Voilà ce qui fait de cette forme d'investissement un outil nécessaire pour comprendre la diégèse, même s'il est toujours possible de voir des films peu portés sur la question (tels que *Psycho* ou *The Trouble with Harry,* par exemple).

1 WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited, op.cit.,* p. 63 : « *Hitchcock's morality, with its pervading sense of the inextricability of good and evil, is not so simple* » ; Voir *supra.*, première partie, II, 3 : « Justification de l'approche éthique et morale ».

Ainsi, la représentation des actions et l'évolution des personnages ne sont pas tant le reflet d'une revendication de règles à respecter que de valeurs à préférer. Le cinéma hitchcockien s'inscrit donc dans la tendance générale des classiques qui, selon Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, « s'attachent plus à pouvoir qu'à devoir, c'est-à-dire qu'ils défendent l'éthique des vertus plus souvent que celle des lois »[1]. La raison en est simple : les films d'Hitchcock ne montrent pas explicitement ce qu'il faut faire et ce qu'il ne faut pas faire, le discours de Rupert est bien le seul représentant de cette orientation morale. Même dans ce cas, le héros envisage l'interdiction de tuer son prochain comme une obligation résultant de son sens moral et de son respect pour la dignité humaine. Or, il est tout à fait possible de considérer ce sentiment comme une valeur désirée et désirable. De plus, l'idée que les normes existent par référence aux valeurs permet de dépasser l'antinomie entre les normes objectives, universelles et contraignantes et les valeurs attrayantes et subjectives. Il ne s'agit pas de nier l'importance des lois, et nous avons montré que le cinéma hitchcockien n'était pas particulièrement transgressif à cet égard. Si la dévotion de Logan peut être remise en question, le manque de respect de la loi dans *Lifeboat* est lui aussi sujet à discussion. Les lois qui régissent la société ne sont pas du tout remises en question : nulle apologie du crime ou du vol par exemple. Sont plutôt montrés les abus de l'autorité et de ceux qui la représentent, le caractère faillible de certains systèmes et l'absence d'adéquation entre l'idéal (le désir de justice ou d'amour) et la réalité (le système judiciaire et le mariage). Ainsi, si le cinéma hitchcockien ne pose pas de regard particulier sur la question de la norme, il montre plutôt comment devenir meilleurs dans une société imparfaite. Entre le respect absolu de la loi et une insoumission intolérable à son égard, le il tend plutôt à montrer au spectateur une vision médiane du rapport à l'obligation.

Les vertus sont « des dispositions du caractère moral du sujet, [des] formes d'orientation de sa volonté [permettant] l'accomplissement du bien de l'agent qui est un bien proprement humain »[2]. Une vertu est donc un élément du caractère, obtenue et gardée pour accomplir un certain bien qui fait l'objet d'une préférence. Posséder une vertu c'est donc être dans la capacité de mettre en pratique ce bien et agir selon une valeur. Bien sûr, toute description du bien n'est jamais une, dans la mesure où « le problème n'est pas que nous

1 JULLIER, Laurent, LEVERATTO, Jean-Marc, *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien, op.cit.*, p. 69.

2 CANTO-SPERBER, Monique, OGIEN, Ruwen, *La Philosophie morale*, *op.cit.,* 2004, p. 52.

n'avons qu'une idée vague de ce qui est à expliquer, c'est que nous en avons plusieurs idées incompatibles »[1]. Comme l'a montré l'étude des méchants, leurs motivations sont incompatibles avec celles des protagonistes ; mais la mise en scène ne fait jamais l'apologie de tels comportements. Leur engagement n'est jamais montré de manière positive et il n'est jamais question de leur donner une quelconque valeur. Le but de cette analyse est donc de découvrir quels types de biens sont représentés et s'il est possible de les élever jusqu'à un certain niveau de généralité. Bien entendu, les protagonistes ne sont généralement pas des porte-parole, à l'exception notable de Barry Kane et de Rupert Cadell. C'est plutôt dans leurs comportements que l'analyste peut faire cette découverte, il faut donc se demander de quelles vertus et valeurs il est question. Les grandes tendances vertueuses ont trait à la détermination, au courage et à la lucidité[2].

L'une des principales caractéristiques des héros consiste à tenir bon malgré les successions d'obstacles et les difficultés rencontrées. Leur ténacité révèle une force de caractère et une détermination admirables. Quelques exemples parmi les nombreux cas permettent d'illustrer cette idée : malgré l'éloignement croissant de sa femme (*The Ring*), Jack continue son ascension professionnelle dans l'espoir de la reconquérir ; il enchaîne les matchs et devient bientôt un athlète reconnu dans le milieu de la boxe et c'est à l'occasion d'une compétition de haute importance face à Bob Corby qu'il retrouve l'amour et le soutien de sa femme[3]. Dans *Dial M for Murder*, l'obstination de Mark Halliday est récompensée lorsqu'il découvre *in extremis* l'existence d'une mallette pleine d'argent, apportant la preuve que Tony Wendice a menti à l'inspecteur. Dans *Marnie*, Mark Rutland est déterminé à réussir son mariage avec Marnie : bien que son attitude soit moralement discutable (notamment à cause de la scène du viol), il lui permet de trouver la cause de sa pathologie et de vaincre ses terreurs. Si l'obstination de Jeff est également discutable (*Rear Window*), elle lui donne tout de même raison puisque d'un passe-temps, son voyeurisme l'amène à suspecter son voisin. Le

1 OGIEN, Ruwen, « Normes et valeurs », CANTO-SPERBER, Monique, (dir.), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale, op.cit.,* p. 1326.

2 La détermination est la faculté d'agir sans hésitation selon ses décisions et de persévérer dans cette action ; le courage est la fermeté et la bravoure devant certains dangers ; la lucidité est la faculté de voir les choses telles quelles sont, c'est-à-dire la clairvoyance.

3 Notons toutefois que Mabel revient vers lui quand elle le sent en danger et sur le point d'être vaincu ; c'est précisément son retour qui donne à Jack la force de vaincre son adversaire.

meurtre est prouvé par sa ténacité, puis celle de Lisa et de Stella qui continuent leur enquête personnelle malgré la mise en garde de l'antipathique policier Thomas Doyle. Les films de faux coupables sont intéressants puisqu'ils montrent des personnages particulièrement persévérants. Dans *The Lady Vanishes, Spellbound,* ou *Dial M for Murder,* certains héros font preuve d'une position qui ne faillit pas, même quand ils sont contredits. Si le risque de capitulation est menaçant, leur dévouement est récompensé : grâce à la découverte de Gilbert, Iris parvient à sauver Miss Froy des mains de ses ravisseurs ; Constance parvient à découvrir des éléments refoulés dans l'inconscient de Ballantine, Mark Halliday découvre la mallette, etc. Même dans un film aussi sombre que *The Wrong Man*, la ténacité du héros est récompensée au dernier moment par la découverte du véritable coupable.

Mais alors, comment différencier le courage vertueux d'une témérité vaine ? La critique des risques inutiles a montré qu'un sacrifice pour personne ne servait à rien. Le respect absolu de la loi de Logan est vide de sens car il ne s'insère pas dans une relation généreuse à autrui. Par conséquent, le cinéma hitchcockien prône plutôt un engagement raisonné et raisonnable. Le courage est une vertu s'il permet aux protagonistes d'en retirer quelque chose de positif, pour eux ou pour les autres, si le résultat est supérieur au risque encouru. Par sa découverte macabre, Rupert (*Rope*) accède au sens moral en comprenant immédiatement et pour toujours le respect de la dignité humaine et l'égalité fondamentale et indéfectible entre tous les hommes. Pour parvenir à cette leçon d'altérité, il risque sa vie puisqu'il n'hésite pas à montrer ostensiblement la corde qui a servi à tuer David Kentley ; Barry Kane (*Saboteur*) saute d'un très haut pont dans une rivière pour échapper à la police ; Gilbert (*The Lady Vanishes*) passe par l'extérieur d'un train en marche pour rejoindre le compartiment d'Iris alors qu'un autre arrive en face ; Roger Thornhill (*North by Northwest*) et Huntley Haverstock (*Foreign Correspondent*) s'échappent de leur chambre respective en passant par les fenêtres extérieures. Ce courage leur permet donc d'aller au bout de leur quête. Même dans un cas désespéré comme celui de Blaney (*Frenzy*), son courage, à la limite de la témérité, existe parallèlement à la découverte de son innocence par Oxford. Il devient un héros digne qui n'a rien à perdre, et qui désire malgré tout exercer une certaine justice.

La ténacité, le courage et la détermination semblent donc faire partie des vertus centrales mises en place par le cinéma hitchcockien. Elles permettent au dévouement de

prendre corps dans un engagement profond et stable. Ainsi existe-t-il probablement une influence mutuelle et réciproque entre la découverte des valeurs, celle d'une conscience morale et l'importance de l'engagement : c'est en étant engagés que les protagonistes font l'épreuve du monde et peuvent découvrir la nécessité de défendre certaines valeurs, et c'est la découverte de ces valeurs qui renforce leur volonté d'agir. De plus, la ténacité, la détermination et le courage englobent et conditionnent l'existence de vertus que Nicholas Dent qualifie de « primaires », telles que la bonté, la patience ou la générosité. Celles-ci « doivent elles-mêmes contenir un élément de disposition consciencieuse, au sens où elles doivent inclure une volonté stable et ferme de favoriser et protéger un certain bien, et non simplement une attirance émotionnelle pour ce bien »[1]. Mais le courage conditionne la détermination et la vertu de continuation :

> Il faut du courage pour rester fidèle : ce qui veut dire qu'à toute minute, pour persister dans sa continuation, la fidélité exige des petits recommencement de courage ; résistant aux caprices du changement et de la versatilité, aux tentations de l'oubli frivole et de l'ingratitude, aux épreuves de la souffrance, la fidélité est un courage opiniâtrement continué ; la courageuse fidélité prolonge l'instant inchoatif au-delà du commencement proprement dit[2].

Le dévouement comme application stable et consciencieuse est donc au fondement d'autres vertus. Le courage est aussi un élément nécessaire à tout développement vertueux car il permet aux personnages d'insister et de ne pas succomber à l'adversité. Il est cette vertu instrumentale qui, si elle n'est pas allouée à un bien spécifique, permet néanmoins « d'affronter les difficultés et les maux qui nous assaillent tandis que nous nous efforçons d'atteindre les buts que nous poursuivons du fait de nos autres vertus et dispositions (bonté, loyauté, ambition, etc.) »[3]. Par conséquent, ces vertus fondamentales conditionnent et rendent possibles les autres : les personnages ne renoncent pas devant les difficultés, quitte à être considérés comme fous ou dérangés (Iris, Lina, Mrs de Winter), obsédés (Jeff), désespérés (Richard Blaney), à risquer leurs vies (Blanche et Georges, Barry Kane, Richard Hannay, Blaney). Mais cette stratégie se révèle payante ; dans les films de guerre, la détermination et

1 DENT, Nicholas, « Vertu », CANTO-SPERBER, Monique (dir.), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale, op.cit.*, p. 2013.

2 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Traité des vertus, op.cit.,* p. 359.

3 *Idem.*

le courage sont plus que jamais loués, comme le montrent les exemples de *Foreign Correspondent,* et la détermination de Huntley Haverstock à continuer à parler à la radio alors que les bombes tombent sur Londres ou *Aventure Malgache* et la détermination de Clarus qui ne cède pas aux menaces de Jean Michel.

Pour Brandon, la corde est un élément de provocation double qu'il exhibe à deux reprises : lorsqu'il la range dans le tiroir de la cuisine et lorsqu'il entoure les livres avec. Rupert joue également la provocation avec cet élément en revenant après la fête pour vérifier si ces soupçons sont fondés. Un gros plan montre ses mains tremblantes quand il sort la corde de ses poches et l'agite sous les yeux de Brandon et de Philip tout en les accusant sans le dire, afin de les faire craquer. La différence entre les deux personnages est la suivante : Rupert montre un courage et une prise de risque admirables en revenant sur les lieux du crime pour provoquer les tueurs, il est donc héroïque car il se met en danger pour accéder à la vérité. À l'inverse, Brandon utilise la corde pour provoquer : son acte est une dérive du de cette vertu qui provoque chez lui une « exaltation de l'énergie, de l'orgueil qui incite au mépris de l'humanité »[1]. Par ce geste, il commet la faute de vouloir se rendre égal à Dieu, au mépris d'autrui[2] ; ce faux héros méprise l'humanité au lieu de la défendre. Le courage à prendre des risques doit être raisonné et raisonnable, c'est-à-dire qu'il doit être à la mesure de l'enjeu. Si ce dernier est bon, il est alors justifié de se sacrifier. Mais s'il vise un objet mauvais (les personnages malveillants) ou inutile (les microfilms de *North by Northwest*), il est déraisonnable et injustifié.

Une seconde tendance vertueuse est la possession d'une grande lucidité face à l'ambivalence de la réalité. L'accès à la connaissance et la compréhension du monde permettent aux personnages d'acquérir une certaine clairvoyance, considérée ici comme un bien. Mais comme le montrent les exemples de *The Secret Agent, Shadow of a Doubt, The Manxman*, *Vertigo* ou *Downhill*, elle s'acquiert souvent dans la douleur. À l'instar de Rupert, les personnages sont confrontés à une réalité scandaleuse, apprenant que le monde n'est pas ce qu'ils croyaient. Dans *The Secret Agent,* Elsa prend conscience que l'espionnage n'est pas un jeu et que la vie d'innocents est souvent le prix à payer. Cette confrontation tragique à la

1 BÉNAC, Henri, *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette, 1988, p. 226.

2 *Rope* [1:14:19] : « *Did you think you were God?* »

réalité constitue un choc bénéfique pour la jeune femme. Notons également l'importance de la lucidité dont doit faire preuve Anthony Keane (*The Paradine Case*), car c'est en acceptant de reconnaître son propre aveuglement et de le confesser publiquement qu'il devient héroïque. L'accusation de Mrs Paradine le contraint à mettre en marche cette reconnaissance mais son effet salvateur lui promet une rédemption professionnelle et personnelle. La lucidité des personnages purs est d'autant plus remarquable qu'elle s'accompagne d'une perte de leur innocence et d'une prise de conscience du monde, qui sont souvent l'occasion de scènes mémorables teintées de mélancolie. Mrs de Winter passe à l'âge adulte après la révélation de son mari sur ses véritables sentiments à l'égard de Rebecca. Le ton est plus sérieux et sa perspicacité nouvelle lui permet d'envisager un avenir conjugal ; cette vertu est autant le résultat de son dévouement pour Maxim que la condition de possibilité de leur bonheur à venir. Dans *Shadow of a Doubt*, la clairvoyance qu'est forcée de posséder Charlie est pleine de désespoir puisqu'elle est soudainement confrontée la monstruosité et à la haine pour le genre humain. Le monde est une porcherie affirme Uncle Charlie, et son comportement est une illustration de sa théorie sur la pourriture de l'homme[1]. La jeune femme, qui s'ennuyait de sa vie de famille normale, découvre une facette du monde bien plus tragique. La perte de l'innocence semble alors être une étape nécessaire dans le passage à l'âge adulte pour l'héroïne qui prend conscience d'une forme radicale du mal sous les traits de son oncle chéri. Dans *Downhill,* la perte de l'innocence est peut-être encore plus violente ; Berwick est victime de la trahison généralisée et d'une vénalité récurrente. Les événements le mènent jusqu'à un point de déchéance où l'hallucination devient la seule échappatoire, mais se révèle encore plus douloureuse que la réalité. La fin du film, relativement ambiguë, montre un retour à un équilibre initial mais apparent. Il n'est plus le même, son regard n'est plus celui d'un adolescent naïf et innocent du monde qui l'entoure ; la lucidité est donc bien au cœur du cheminement moral du film[2]. Les cas de *Vertigo* et de *The Manxman* sont plus difficiles à envisager sous cet angle car, à première vue, la confrontation des personnages à la réalité ne semble pas leur apporter de réconfort. Comment accepter la lucidité qu'ils sont forcés d'acquérir comme une vertu ? Le dernier plan de Pete est loin d'être le signe d'une clairvoyance à l'égard de sa propre situation : son regard dans le vide, les mains dans les poches et son air profondément triste sont suivis d'un plan montrant les bateaux prenant la

1 [1:13:02] : « *Do you know of you ripped the front of houses, you'll find swine?* ».

2 Voir *supra.,* deuxième partie, III, 5 : « L'ambiguïté des *happy endings* »

mer. De même, le dernier plan de Scottie après la mort de Judy donne à voir une forme de fatalité plus qu'une prise de conscience lucide de la difficulté du monde. Ces deux exemples incitent à comprendre la morale dans sa dimension profondément ambivalente ; le dépassement du pessimisme premier ne signifie en aucune manière que l'avènement de l'éthique soit absolu car le cinéma hitchcockien reste équivoque. Les nombreux dénouements heureux prenant corps dans une réalité mélancolique sont là pour l'attester.

Or précisément, c'est la prise en compte de la douleur qui fait la force de cette œuvre. Les héros traversent des épreuves douloureuses qui permettent l'avènement de l'éthique dans la mélancolie et dans la souffrance. C'est pour cette raison que l'ambiguïté des films, et plus particulièrement des fins n'est pas incompatible avec l'idée d'acquisition de valeurs et de vertus. Robin Wood a raison d'affirmer que les héros doivent être confrontés à l'irruption du chaos pour leur permettre de sortir de leur monde clos et coupé de la réalité[1]. Les personnages sortent de leur cocon si confortable pour se confronter à la souffrance qui domine le monde. Le monde théorique de Rupert lui est renvoyé en pleine figure par Brandon. Pour devenir véritablement humain, il doit sortir de son univers clos pour découvrir avec acuité le monde. La prise de conscience se fait donc à travers la confrontation à la réalité dans sa dimension la plus scandaleuse (injustice, trahison, enfermement, mort).

Dans de nombreux cas, le courage lance le dévouement, la détermination le continue et la lucidité est le résultat de cette confrontation douloureuse au monde. Mais elle peut aussi être le moteur ou le présage à l'engagement, notamment dans des films tels que *Shadow of a Doubt, Rope, Marnie*[2], *The Paradine Case*, *Dial M for Murder* ou *Frenzy* (pour les inspecteurs). L'acceptation du monde dans sa dimension la plus ambivalente a pour conséquence une prise de conscience de l'irréductibilité de l'autre qui doit être considéré comme une fin, comme un absolu dont la vie est une valeur fondamentale. Reprenons l'exemple de *Rope* qui semble véritablement paradigmatique : en se confrontant à

1 Voir *supra*., deuxième partie, III, 1: « Caractéristiques principales ».

2 Dans ce film, il est possible de postuler l'idée suivante : une fois que l'héroïne voit clair sur l'origine de sa pathologie et qu'elle en est débarrassée, elle avoue à demi-mot être prête à s'engager auprès de son mari. « *I'd rather stay with you* », lui dit-elle, plutôt que d'aller en prison. La position hitchcockienne à l'égard du mariage est particulièrement anti-conformiste ici, mais n'empêche nullement de penser que Marnie s'obligera à se satisfaire de sa vie maritale.

l'expérience horrible de la découverte du corps, Rupert devient clairvoyant sur sa responsabilité et comprend enfin sa place dans le monde en tant qu'homme et que citoyen. C'est ainsi qu'il énumère les droits fondamentaux qu'avait le défunt, le droit d'aimer et de vivre : « *With the right to live and love as you never could* ». Rupert comprend pourquoi l'égalité entre les hommes est le fondement absolu qui permet à une société d'être viable. Mais peu de films sont aussi explicites que *Rope* ou que ceux de la Seconde Guerre mondiale[1] : généralement, les personnages n'expriment pas de revendications altruistes particulières, mais font preuve de comportements qui permettent à l'exégète une telle interprétation.

Le cinéma hitchcockien représente ces biens comme dignes d'estime. Il est donc envisageable d'esquisser les contours d'une représentation des valeurs positives (celles à suivre) et les valeurs négatives (celles à éviter). Sans surprise, ces dernières sont défendues par les méchants et sont principalement égoïstes et matérielles : il s'agit du pouvoir et de l'argent. Le pouvoir est parfois revendiqué (Charles Tobin et Gavin Elster) mais constitue souvent un désir sous-jacent, masqué par une justification d'une autre nature (*Rope* par exemple)[2]. L'argent est montré doublement : s'il ne constitue pas une valeur négative en soi, il est plutôt une valeur intermédiaire. Dans *Shadow of a Doubt,* l'assassin idéaliste défend son attitude comme une sorte d'épuration nécessaire ; l'argent qu'il prend aux veuves est un bien pour lui puisqu'elles ne le méritent pas. Mais cette revendication est une justification rationnelle qui cache une cause d'ordre pathologique. La valeur n'est donc pas montrée sous un jour favorable, d'autant plus qu'elle appartient à l'un des tueurs les plus effrayants de la filmographie[3]. L'argent n'est donc pas fondamentalement mauvais mais il le devient s'il sert

1 En effet, à période particulière, engagement particulier : le discours de Richard Hannay préfigure celui de Barry Kane, personnage dont la lutte singulière devient le symbole de la lutte des Alliés contre les Nazis. Il est intéressant de noter que le manichéisme d'habitude étranger à Hitchcock constitue la trame de ce discours, probablement écrit (en partie) par le réalisateur lui-même, exceptionnellement crédité pour le scénario. Le héros, sans donner les noms des Alliés et les Nazis, évoque « *the bad guys* », « *do the right thing* ».

2 Voir *supra.*, deuxième partie, II, 3 : « Les véritables motivations ».

3 Notons tout de même que cet exemple va plutôt à l'encontre de la description des tueurs psychopathes tels que Bruno Anthony ou Norman Bates, qui ne tuent pas pour de l'argent (Bruno est déjà riche et Norman ne remarque même pas la liasse cachée dans le journal).

des buts immoraux. En tous les cas, les films ne montrent pas une certaine conception du bien ou du bonheur grâce à la fortune : certains exemples de la période anglaise, tels que *The Skin Game* ou *Juno and the Peacock* vont même jusqu'à représenter le désir qu'ont les personnages d'acquérir ou garder une fortune (pécuniaire ou terrienne) comme l'origine plus ou moins directe de leurs malheurs. Dans le premier exemple, bien que la famille Hillcrest fasse preuve de motivations altruistes, elle en vient à employer des moyens perfides pour parvenir à ses fins, provoquant le suicide de Chloe, la belle-fille de leur adversaire. Croyant recevoir un héritage, les Boyle dépensent sans compter et fanfaronnent devant leur entourage démuni. Or, tout ceci n'était qu'une mascarade de la part de Charles Bentham (John Longden) pour obtenir les faveurs de Mary Boyle avant de l'abandonner. De ce fait, la famille se retrouve dans la plus grande misère[1].

Dans *North by Northwest*, un parallèle pourrait même être établi entre l'évolution de Roger Thornhill et son rapport à l'argent. C'est ce que montre Murray Pomerance, en arguant que son détachement vis-à-vis de l'argent semble étrangement relatif à son accession au rang de héros, grâce à son courage quasi-exemplaire. Dans les années cinquante, les publicitaires jouaient un rôle prépondérant dans l'économie américaine et faisaient partie des meilleurs représentants de la société de consommation. Ironiquement, Thornhill se trouve malgré lui dans l'obligation d'emprunter et de voler, notamment après l'accident de l'avion. Dans cette scène, « il se détache lui-même de l'hégémonie de l'économie en prenant le pick-up de quelqu'un d'autre : un événement dont l'importance est accentuée de façon chorégraphique, lorsque le propriétaire court après sa camionnette tout en effectuant une petite danse étrange et frustrée à mesure que les traces ne s'évanouissent. Roger est dans le monde désormais, il se sauve à toutes jambes »[2] et ne cherche plus uniquement le plaisir et le divertissement. L'auteur voit donc dans ce dénigrement de l'économie la leçon morale du film. À l'origine au-dessus du monde de la consommation qu'il domine par son métier, « il doit se débrouiller pour

1 Voir *supra.*, deuxième partie, II, 4 : « L'ambiguïté des *happy endings* ».

2 POMERANCE, Murray, *An Eye for Hitchcock, op.cit.*, p. 43 : « *In this scene he detaches himself from the hegemony of the economy by taking somebody else's pick-up truck : an even the importance of which is emphasized for us choreographically, as the cow-boy who owns it runs down the road after him, doing a strange frustrated little dance as the exhaust trail vanishes. Roger is in the world now, running for his life, his interactions no longer diversions for pleasure and his attitude no longer poses to entertain someone else* ».

sauver sa vie. Ce faisant, il a besoin de rencontrer les autres, de se soucier d'eux. Et ce faisant, il est obligé de se démener pour les sauver »[1]. Moins il possède d'argent, plus il s'ouvre aux autres. Sa déchéance lors de la vente aux enchères participe à l'idée d'un parallèle entre dévaluation financière et réévaluation morale. L'humiliation et le déshonneur du héros, heureusement recouverts par son humour, peuvent aussi être considérés comme une préparation de sa réhabilitation :

> Ici, Hitchcock prépare la puissance d'une élévation en produisant un déclin qui est […] apparemment honteux. Vandamm, bien qu'il soit évidemment le méchant, s'élève grâce à sa perspicacité, son langage raffiné, sa galanterie à l'égard d'Eve, sa bonhomie, sa position supérieure à Roger : il est celui qui devra affronter une chute ultérieure. […] Roger, désespéré et au bout du rouleau, tombe dans le vulgaire, disant à voix haute tout ce qui lui passe par la tête pour attirer l'attention[2].

Ses capacités intellectuelles prennent le relais de ses capacités matérielles, il n'hésite pas à se ridiculiser pour utiliser les ressources à sa disposition pour se sauver. Par conséquent, sans avoir à attribuer au cinéma hitchcockien un dénigrement de l'argent, il est possible d'y voir au moins une valeur neutre et intermédiaire, sans doute bien utile mais certainement pas nécessaire au bonheur et au bien. Dans un film comme *Saboteur*, ce sont les exclus de la société (l'aveugle, la troupe de cirque, Barry Kane) qui font preuve de la plus grande considération pour les autres, tandis que les personnages socialement intégrés et financièrement avantagés sont les plus pervertis (Charles Tobin, Mrs Sutton [Alma Kruger]). Ainsi est-il possible de voir dans la phrase que prononce Charlie (*Shadow of a Doubt*) sur la défense des valeurs immatérielles : « Comment peux-tu parler d'argent quand je te parle des âmes ? »[3] un adage pertinent pour caractériser l'ensemble du corpus. L'œuvre n'est pas exempte de valeurs altruistes telles que le respect de l'autre, la dignité humaine, l'égalité entre

---

1 *Ibid*., p. 46 : « *Roger's denigration into the marketplace is the moral lesson of the film – that, originating above consumption, he finds himself needing to scramble in order to save his life. Scrambling, he needs to meet others, to care. Caring, he is forced to scramble further to save them* ».

2 *Ibid.*, p. 29-30 : « *Hitchcock here prepares the strength of an elevation by producing a declension that is,* […] *apparently shameful. Vandamm* […] *- though sensibly the villain – is elevated by his social acumen, his fine language, his chivalry on Eve's behalf, his bonhomie, to a status measurably above Roger's: he is the one prepared for a fall later.* […] *Roger, desperate and at the end of his rope, is actually descending into the vulgar, saying anything that comes to his* […] *mind in order to get attention* ».

3 *Shadow of a Doubt* [00:10:15] : « *How can you talk about money when I'm talking about souls?* »

les hommes, le respect de la vie. Toutes ces valeurs traditionnellement humanistes ne sont pas l'apanage d'Hitchcock bien sûr, mais elles sont intéressantes à remarquer dans un cinéma où c'est généralement l'individualité qui prime. Ainsi, le rapport à l'argent ouvre le chemin pour entrevoir l'importance de l'autre plutôt que de la réussite sociale, de l'entraide plutôt que du pouvoir, et de la sincérité plutôt que de la vénalité (comme le montrent des films tels que *Champagne* et surtout *Downhill*). Il n'est donc pas étonnant de voir à travers notre étude du dévouement et du perfectionnement des personnages certaines valeurs pointer à l'horizon, telle que la solidarité (*Torn Curtain*), la dignité humaine (*Rope*), la confiance en soi et l'entraide (*The Lady Vanishes*), la confiance en l'autre (montrée de manière problématique dans *Suspicion*), la fidélité (montrée de manière problématique dans *The Ring* et *The Manxman*), la famille (*The Birds* et *Marnie*), l'amitié (montrée de manière problématique dans *Downhill, The Manxman Mr and Mrs Smith*, ou *Frenzy*), l'importance de l'autre (dans toute la filmographie) et bien sûr, la justice (tous les films de faux coupables).

Les valeurs mises en scène visent à l'harmonisation du vivre ensemble. Et si la bienveillance n'est pas au fondement du corpus, l'étude du dévouement et l'axiologie qui en découle ouvrent la voie à un espoir éthique en la matière : désormais, c'est au spectateur de prendre le relais. L'intérêt du cinéma hitchcockien n'est pas de véhiculer un message moral clair et consensuel, ni de prétendre enseigner un idéal vertueux impossible à atteindre. Il ne prétend pas non plus moraliser le spectateur en lui inculquant des préceptes vides de contenus ou de justifications. En revanche, il implique son public d'une manière rarement égalée, lui offrant ainsi une véritable expérience. Et c'est par la continuation de la réflexion, et par l'application sur le long terme des vertus qui ont plu au spectateur que s'épanouit véritablement la morale hitchcockienne. Comme le dit Jankélévitvh, « la vie morale [est] quelque chose qui se construit tous les jours du mois et toutes les heures de chaque jour »[1]. Les héros découvrent l'acte moral, au spectateur de persévérer dans cette voie après le temps de la projection.

* * *

1 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Traité des vertus, op.cit.*, p. 284.

Le cinéma hitchcockien confronte les protagonistes à des situations qui font obstacle, qui font scandale et auxquelles ils doivent répondre en agissant afin de transformer la situation et devenir acteurs de leur destin. L'action, ses principes, ses motivations et ses justifications ont donc été au cœur de cette étude. Le pessimisme initial nécessitait une réponse forte et adéquate afin de faire face à l'hostilité générale externe (structurelle, institutionnelle) et interne (psychologique, passionnelle). Les concepts d'engagement puis de dévouement paraissent ainsi tout à fait pertinents pour répondre à cette difficulté. En effet, l'ambiguïté des protagonistes permet d'apporter une réponse adéquate au problème moral : se servant de l'hostilité générale, ils mettent en marche une forme d'engagement égocentré qui est souvent l'occasion d'une prise de conscience du monde et d'autrui ; il leur permet de développer des qualités jusque-là insoupçonnées comme le courage, la détermination et la lucidité. Qu'il soit individuel ou collectif, il est donc l'élément central pour envisager une conception éthique du monde. L'élément le plus important dans cette analyse est l'idée que le mérite de l'engagement vient paradoxalement de son caractère primitivement amoral. Bien sûr, il ne s'agit pas de prétendre interpréter chaque film dans ce sens, de nombreux personnages ne deviennent pas les porte-parole d'une éthique. Mais presque tous en viennent à s'interroger ou à entamer une réflexion sur le monde, comme le montre le discours de Charlie (*Shadow of a Doubt*), l'interrogation de Connie Porter lorsqu'un second Allemand trouve refuge sur le radeau (*Lifeboat*), le refus d'Elsa de poursuivre sa mission après la découverte de leur erreur (*The Secret Agent*), l'interrogation de Jeff et Lisa sur leur comportement à l'égard des voisins (*Rear Window*), la détermination de Logan (*I Confess*), ou encore l'interrogation des Hillcrest (*The Skin Game*) sur le bien fondé de leur lutte. Pour d'autres, c'est en acquérant certaines capacités qu'ils deviennent héroïques et parviennent à un certain degré d'exemplarité. Pensons ici à Thornhill qui, sans changer totalement, mûrit et passe d'un publicitaire mercantile et intéressé à un héros audacieux, dévoué à celle qu'il aime et détaché tout rapport à l'argent. Pensons également à Mrs de Winter (*Rebecca*) qui grandit subitement et qui, devenue adulte, soutient son mari dans l'épreuve du procès, à Blanche et à Lumley (*Family Plot*) qui, à force de persévérance et de courage, confondent les meurtriers et se sauvent d'une mort certaine. Pensons enfin à Emily et Fred Hill (*Rich and Strange*), ou à Ann et David Smith (*Mr and Mrs Smith*) qui parviennent à dépasser leurs différences pour continuer à vivre ensemble, malgré la menace de conflits récurrents.

La grande majorité des protagonistes parvient donc à une évolution positive de leur condition : c'est ce perfectionnement qui permet d'envisager la possibilité d'une vie morale au sein de la diégèse. En prenant ce rôle à bras le corps, ils deviennent héroïques et acquièrent des qualités, défendent des valeurs ou tout simplement deviennent des exemples possibles pour le public. Leur statut *a priori* non héroïque permet ainsi de faire valoir leur évolution et la dimension initiatique de leur parcours. Mais même dans les films les plus fatalistes, le combat de la liberté individuelle face à une nécessité grandissante est finalement presque toujours vainqueur : hormis des films comme *Vertigo* ou *The Birds*, c'est la liberté et la détermination humaine qui priment. Le fait que le cinéma hitchcockien reste profondément tortueux montre l'impossibilité de l'envisager sous un angle manichéen. L'ambiguïté même des fins et la découverte tardive de la voie éthique attestent cette difficulté, tout comme la rencontre tragique avec une réalité parfois sombre ; car si l'évolution passe avant tout par l'acquisition de capacités, elle peut parfois prendre corps dans la reconnaissance d'une réalité préoccupante et parfois scandaleuse. L'éthique hitchcockienne devrait alors être considérée comme un projet plus qu'un accomplissement, un projet incarné dans la représentation d'une réalité complexe, en décalage avec une certaine évidence offerte parfois par le cinéma. Au-delà du parti pris de la mise en scène et du scénario, le cinéma hitchcockien décrit plus qu'il ne prescrit les problèmes et solutions éthiques et moraux.

Si son œuvre dévoile les ressources et les limites de tout engagement, il montre en même temps qu'il n'est pas possible de ne pas être engagé. Il est désormais possible d'apporter une réponse nouvelle à la question qui introduisait ce travail, dont l'objectif était de déceler un lien entre cette œuvre et un certain type de bien, en prenant appui sur l'analyse cavellienne des comédies de remariage. L'examen de la diégèse avait révélé une représentation profondément ambivalente qui empêchait d'entrevoir une possibilité de réhabilitation tant le pessimisme était de rigueur. Il semblait alors difficile d'affirmer que notre corpus permettait une quelconque évolution morale tant pour les personnages que pour les spectateurs. Mais à présent, une nouvelle réponse peut être apportée, une réponse positive et optimiste. Oui, le cinéma hitchcockien rend meilleur, à travers sa représentation du perfectionnement des héros ; oui, il peut être rapproché d'une certaine conception du bien : l'énoncé d'une axiologie l'a prouvé. Finalement, l'insoumission à l'ordre établi et aux conventions se montre dans toute son utilité. En tant que cinéaste, Hitchcock est intégré au système hollywoodien, mais son éloignement d'un trop grand conventionnalisme lui permet d'apporter une vision originale, créative et

proche de la réalité spectatorielle. La lucidité morale de son œuvre vient de sa capacité à tordre les conventions par rapport au mariage, aux institutions, à l'amour et à la justice. Dès lors, dépouillée de sa référence à la religion, elle s'affirme comme une vision souvent sombre mais pleine d'espoir, dont le dénominateur commun est l'homme. C'est ainsi que l'humanisme hitchcockien peut être attesté : l'homme est la cause de ses problèmes, il en est donc la solution. L'individualisme d'une telle œuvre peut donc être dépassé et la dimension collective d'une utilité morale espérée.

Pourtant, il n'est pas envisageable de terminer cette étude ici. Si les films nous touchent autant, c'est parce qu'ils possèdent un lien indéfectible avec nos vies. Comme le montre Jean-Pierre Esquenazi, « les lois qui règlent notre commerce avec les mondes fictionnels n'ont aucune raison d'être très différentes de celles qui ordonnent nos relations avec la réalité : ce qui nous touche se rapporte d'une façon ou d'une autre à ce que nous vivons. Comment pourrions-nous nous intéresser à des mondes irréels qui n'auraient aucun rapport avec le cours de notre existence ? »[1]. Le cinéma hitchcockien n'est pas si éloigné de la réalité spectatorielle : ses héros en sont la plus parfaite illustration et leur évolution ne leur ôte ni leur humour ni certaines de leurs faiblesses, c'est-à-dire leur normalité. Voilà pourquoi ils nous intéressent. L'autre raison est le sujet même de ce dernier moment : les films du corpus possèdent des caractéristiques formelles qui suscitent une implication et une participation cognitive et affective du spectateur. C'est pourquoi il est temps désormais d'envisager ce « nous » posé dans la question originelle : le cinéma nous rend-t-il meilleurs ? Une étude de l'œuvre ne serait satisfaisante si elle ne prenait en compte la position spectatorielle pourtant fondamentale. Ainsi, au-delà de l'exemplarité des personnages, comment cette construction favorise-t-elle son jugement moral ? La question ne s'épuise pas avec l'étude des personnages car si le spectateur n'est pas indifférent, les films ont un effet sur lui. C'est la raison pour laquelle il nous faut l'envisager, comprendre son fonctionnement et éclairer ses conséquences morales possibles. Pour ce faire, étudions la place du public à travers quelques procédés particulièrement représentatifs de l'esthétique hitchcockienne : la rhétorique du regard, la fonction des gros plans, l'identification aux protagonistes, la réflexivité et la « vicarialité ».

1 ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo, op.cit.*, p. 107.

QUATRIÈME PARTIE
ÉTUDE DE LA DIMENSION ÉTHIQUE DE LA RÉCEPTION

L'étude de la diégèse a permis de comprendre le perfectionnement des personnages, notamment grâce aux récits et aux rapports intersubjectifs. De la représentation d'attitudes désirables est donc née l'idée d'une exemplarité pour le spectateur qui voit comment les personnages s'en sortent malgré les obstacles récurrents. Mais l'étude de la dimension éthique et morale du cinéma hitchcockien ne peut se passer de l'étude du cinéma lui-même : par ses procédés esthétiques et narratifs, il parvient à susciter une implication du public dont les effets ne sont pas sans conséquences. Afin de comprendre les enjeux d'une telle réception, il faut envisager le médium dans sa spécificité. La représentation des méchants avait permis de montrer combien la mise en scène associée au jeu des acteurs pouvait influencer la manière de percevoir les événements, le suspense et l'humour modifiant parfois notre rapport traditionnel à la morale[1]. La voie de l'analyse formelle était donc ouverte. Désormais, il faut considérer l'implication du spectateur à travers différents mécanismes représentatifs.

Cette œuvre possède un lien particulier avec son public : en effet, un film d'Hitchcock est plus qu'un objet de plaisir et de divertissement, comme nous l'avons vu tout au long de ce travail. La place du public n'est pas aussi évidente qu'une compréhension superficielle pourrait le laisser croire, et c'est tout l'enjeu de cette dernière partie que de montrer ces subtilités. Ainsi pour introduire ce propos, envisageons un élément récurrent qui montre combien l'œuvre s'enrichit au gré des visions et à quel point la dimension réceptrice est prise en compte par le réalisateur et ses collaborateurs. Comme le montre Dominique Sipière, « une des particularités des films d'Hitchcock, c'est qu'ils jouent parfois à donner des indications, illisibles pour le spectateur, de certains savoirs des personnages qui s'avèrent importants par la suite »[2]. Ces indications, nommons-les « indices *a posteriori* ». Comme leur nom l'indique, ce sont des phénomènes qui ne prennent leur sens (souvent ironique) qu'à une seconde vision du film. L'exemple le plus célèbre est la phrase prononcée par Madeleine juste avant son faux suicide (*Vertigo*). Elle dit à Scottie : « Ce n'est pas juste, rien de tout cela n'était censé arriver, cela n'aurait pas dû se passer de la sorte ! »[3]. Pour le spectateur novice, cette phrase ne fait pas sens alors que celui qui connaît l'amour de Judy comprend sa signification : la jeune femme

1 Voir *supra.*, deuxième partie, II, 5 : « La mise en scène des méchants ».

2 SIPIÈRE, Dominique, *Le Statut des objets dans quelques films américains,* Thèse de doctorat, 1991, p. 425.

3 *Vertigo* [1:12:08] : « *Look it's not fair it wasn't supposed to happen this way, it shouldn't have happened!* ».

est tombée amoureuse de la victime d'Elster, ce qui explique pourquoi elle commet une erreur, leur amour est impossible. Dans *The Secret Agent,* Richard Ashenden marche sur la patte du chien du colonel Anderson lors de leur première rencontre ; plus tard, il le tue par erreur en pensant qu'il s'agit de l'espion recherché. Dans *Juno and the Peacock*, lorsque la famille apprend l'héritage inattendu, le père annonce que les mauvais jours sont finis. À ce moment, la caméra effectue un travelling avant sur le fils qui regarde dans le vide d'un air inquiet : la première vision procure un sentiment étrange et indéfinissable car aucune motivation narrative n'explique ce plan. Mais pour le spectateur averti, il s'agit d'un avertissement de la tragédie future. Dans la première version de *The Man Who Knew too Much,* Louis Bernard (Pierre Fresnay) dit que sa dernière journée à l'hôtel pourrait être sa dernière journée sur terre. En effet, la jeune Betty l'a gêné dans son saut à ski et a failli le faire tomber[1]. Le spectateur novice saisit l'humour de cette phrase, tandis que le spectateur averti en comprend le sens prophétique et ironique puisque l'homme est abattu le soir même. Citons également le bref mouvement de tête de Norman Bates lorsqu'il donne la clé de la cabine à Marion (*Psycho*). Au moment de prendre la clé n°2, il tourne la tête légèrement sur la gauche et prend la clé n°1 ; le spectateur qui connaît l'intrigue y voit sa préméditation puisque cette chambre annexe son bureau et un grand trou dans le mur lui permet d'épier les jeunes femmes dans la salle de bain. Dans *Spellbound*, le Dr Murchinson (Leo G. Carroll) fait un léger sursaut lorsqu'il voit John Ballantine entrer dans la pièce. Le spectateur averti sait qu'il est le meurtrier du Dr Edwardes ; le pensant mort, il est donc surpris de voir quelqu'un à sa place. Lorsque Berwick et Timothy viennent voir Mabel dans son magasin (*Downhill*), elle met un disque intitulé « *I Want Some Money* ». La suite informe le spectateur qu'elle fait du chantage au héros en l'accusant d'un larcin afin d'extorquer de l'argent à sa famille. Le titre annonce également la nature des relations que les femmes entretiennent avec Berwick : Mabel veut sa part de la fortune familiale, Julia dilapide son héritage et les clientes du club de Montmartre achètent son corps pour une danse. Au début de *Saboteur,* l'ami de Kane tourne la tête pour regarder une jeune femme et fait trébucher un homme qui s'appelle Frank Fry. Le héros affirme avec humour que les blondes peuvent mettre en péril la défense nationale[2]. Cette phrase si anodine possède une ironie tragique pour le spectateur averti, car c'est à cause de la réaction en chaîne

1 *The Man Who Knew too Much* [00:02:55] : « *You realize my last day here may have been my last day on earth?* »

2 *Saboteur* [00:02:35] : « *That shows what a blonde can do to national defence* ».

due à cet épisode que le héros est embarqué dans une histoire d'espionnage qui met bien en jeu la sécurité nationale. Dans *Lifeboat*, Gus se demande s'il ne va pas finir boiteux. L'ironie de cette phrase ne prend son sens que lors d'une seconde vision, puisqu'il est rapidement amputé et poussé hors du radeau par Willie. Dans *Young and Innocent,* la chanson entendue lors de la scène du *Grand Hotel* annonce le dénouement. L'orchestre joue le titre « *No One Can Like the Drummer Man* », du compositeur Samuel Lerner : les paroles sont ironiquement prophétiques car le meurtrier est le batteur du groupe[1]. Enfin dans *Shadow of a Doubt*, le générique du film est une réinterprétation par Dimitri Tiomkin du thème classique *The Merry Widow / La Veuve joyeuse,* une opérette de Franz Lehár. Si le spectateur novice ne se rend compte de rien, le spectateur averti sait qu'il s'agit d'une annonce de la culpabilité d'Uncle Charlie, surnommé *The Merry Widow Murderer*.

Tous ces indices possèdent un rôle très important dans l'étude de la position spectatorielle car ils sont exemplaires de la richesse d'une telle expérience. Le spectateur hitchcockien n'est pas cantonné à la même position au fil des visions et son expérience s'étoffe au fur et à mesure. Il peut ainsi devenir un spectateur différent et se renouveler sans cesse. Que la vérité soit saillante pour le spectateur averti montre tout l'enrichissement de sa position : mais devenir privilégié ne s'acquiert pas immédiatement. Il s'agit d'un véritable bouleversement de la condition spectatorielle : en les revoyant les films, le public s'extrait d'une naïveté initiale et participe à la construction des œuvres. Tant d'indices *a posteriori* montrent ainsi une ambition du cinéma hitchcockien à l'égard de ceux qui reçoivent les films, et il est tout à fait intéressant de remarquer la présence de ce parti pris esthétique à une époque où revoir les films de nombreuses fois était difficilement envisageable. De fait, notre corpus se révèle dans toute sa richesse et le rôle du spectateur dans toute son importance. Afin de

1 *Young and Innocent* [1:10:00] : « *When it comes to doin' tricks, with a pair of hick'ry sticks, I'm right here to tell you sister, No-one can like the Drummer Man. Ev'ry man who plays in the band is, wonderful too, I've got to give credit, where credit is due. But when it comes to make that music hot, make you give it all it's got, I'm right here to tell you mister, no-one can like the Drummer Man* ». Citons également le plan des policiers entourant Manny au début de *The Wrong Man,* qui annonce ses problèmes avec la police (voir *supra*., deuxième partie, I, 1 : « Une contingence ambivalente ») et le plan d'ensemble sur la colline au début de *Suspicion* qui annonce les doutes sur les intentions du héros (voir *infra.*, quatrième partie, I, 1 : « La rhétorique du regard »).

préciser notre propos, envisageons maintenant la manière dont se construit l'instance réceptrice à travers différents phénomènes de participation.

I. Caractéristiques formelles de l'expérience spectatorielle

« Dans l'histoire du cinéma, Hitchcock apparaît comme celui qui ne conçoit plus la constitution d'un film en fonction de deux termes, le metteur en scène, et le film à faire, mais en fonction de trois : le metteur en scène, le film, et le public qui doit entrer dans le film, ou dont les réactions doivent faire partie intégrante du film »[1]. Lorsque Gilles Deleuze écrit *L'image-mouvement,* il rend hommage à cette particularité du cinéma hitchcockien de pouvoir impliquer le spectateur à l'intérieur même de l'action. À cet égard, souvenons-nous de la célèbre phrase du cinéaste à propos du baiser de *Notorious* : « Je sentais […] que la caméra, représentant le public, devait être admise comme une tierce personne à se joindre à cette longue embrassade. Je donnais au public le grand privilège d'embrasser Cary Grant et Ingrid Bergman ensemble. C'était une sorte de ménage à trois temporaire »[2]. Ce propos rend compte d'une volonté d'intégrer le spectateur au monde fictionnel, car le public possède une place privilégiée dans le spectacle cinématographique. Cette position est le seuil de la réflexion sur la portée éthique de l'œuvre par l'étude de ses mécanismes. En effet, au-delà de l'intérêt pour les récits, le spectateur est mis dans une position spécifique grâce à tout un ensemble de procédés formels et esthétiques. La « patte » d'Hitchcock est reconnaissable par son utilisation du suspense, par la place de la caméra, par la mise en scène à l'intérieur du plan et par l'importance de la bande-son[3]. Ces éléments peuvent être envisagés dans leur dimension formelle et esthétique, participant ainsi à la constitution de l'expérience spectatorielle. Afin d'en rendre compte, il faut examiner les procédés particulièrement efficaces, dont la constitution du regard est sans doute l'un des plus importants[4].

---

1 DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement, op.cit.*, p. 272.

2 TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit.*, p. 221.

3 Voir *supra.,* première partie, I, 3 : « La question du style ».

4 Nous ne prétendons pas rendre compte de tous les phénomènes de participation du public mais des grandes tendances opérantes.

1. La rhétorique du regard

L'originalité de la mise en scène et de la réalisation permet de mettre le regard au centre de l'image. Comme l'affirme Pascal Bonitzer, la création du regard est une révolution fondamentale dans l'histoire du cinéma : D. W. Griffith et Koulechov sont les parangons de ce changement radical grâce à leur utilisation du gros plan, du montage, par l'immobilisation des acteurs et l'importance attribuée à leur regard[1]. Ainsi, le cinéma passe de la « pure dépense gestuelle, où les yeux roulent et ne regardent pas »[2] à la représentation de « l'immobilité du corps et [de] l'intronisation du regard »[3]. La caméra se rapproche des personnages qui peuvent désormais exprimer leurs émotions sans exagérer les mouvements et les expressions. Hitchcock se situe dans cette continuité et utilise ce procédé pour filmer leur vie intérieure. L'importance de la pensée est d'ailleurs l'un des éléments qui expliquait l'hésitation et la passivité initiale de certains protagonistes[4]. À un niveau formel, il faut désormais constater que le cinéma hitchcockien est la création d'un regard : des personnages, de la caméra et du spectateur[5].

Cette mise en valeur permet à l'image de jouer un rôle fondamental dans la constitution d'un savoir. La scène chez le fermier dans *The 39 Steps* est paradigmatique d'une connaissance parfois trompeuse. Pendant sa fuite, Hannay se réfugie chez un couple de

---

1 BONITZER, Pascal « It's only a film ou la face du néant », *op.cit.*, p. 12 : « C'est le tournant griffithien, l'époque du gros plan et du montage. […] Il n'est pas indifférent de noter que vers la même époque, au moment où les Soviétiques découvraient Griffith, eut lieu la plus célèbre des expériences de Koulechov, l'effet Koulechov proprement dit, qui repose sur l'immobilité, et l'inexpressivité du regard de Mosjoukine ».

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 13.

4 Voir *supra.*, deuxième partie, III, 2 : « L'hésitation initiale des protagonistes ».

5 *Rear Window* constitue un parfait exemple de ces deux rapports à la caméra. Si Jeff symbolise le cinéma moderne, l'image mobile et la création d'un regard, les voisins symbolisent le cinéma des premiers temps, vu de loin, avec une image immobile, nécessitant une gestuelle exagérée. Voir NAREMORE, James, *Acting in the Cinema, op.cit.,* p. 241 : « *Stewart, frozen in the wheelchair, his movements limited mainly to reaction shots and "gestureless moments", is an actor who works completely within the dominant contemporary mode, whereas the supporting players in the apartment windows have to gesticulate emphatically, performing with their full bodies and regressing to an earlier, almost nickelodeon style* ».

fermiers écossais qui lui offrent le gîte et le couvert en échange d'une rémunération. Lors du dîner, il découvre que le journal local parle de lui. Le moment de la prière est une formidable composition picturale, jouant sur la direction des regards des trois personnages et sur le montage (voir illustration VI, A). Sans qu'un mot ne soit prononcé, le spectateur saisit le jeu triangulaire : Hannay regarde anxieusement le journal posé sur la table ; Margaret le regarde, puis regarde le journal et comprend que le fugitif est son invité ; le fermier regarde l'un puis l'autre et croit à une séduction réciproque. Il avance un prétexte pour sortir et observe la cuisine de l'extérieur ; le spectateur découvre en même temps que lui Hannay et Margaret discuter vivement, l'homme pense alors à une relation amoureuse. Le spectateur est au-dessus de tous les personnages puisqu'il connaît la vérité sur le héros ; il comprend alors la pensée de la jeune femme et partage les doutes du mari. Cette scène reflète ainsi l'ambiguïté de la dimension cognitive du regard qui souvent permet l'accès au savoir (Margaret et le spectateur), mais peut également tromper celui qui désire savoir (la jalousie du mari). La plupart du temps, le regard offre au spectateur la possibilité d'en savoir plus.

Dans *Rope*, les jeux de regards permettent de comprendre les tensions entre les personnages et surtout d'entrevoir comment Rupert saisit petit à petit l'horreur de la situation. Juste après l'épisode de Mrs Wilson débarrassant le coffre, le groupe commence à s'inquiéter sérieusement de la disparition de David. Mrs Atwater (Constance Peterson) explique à Mr Kentley, à Janet Walker (Joan Chandler) et à Kenneth (Douglas Dick) que la mère de David pense à un accident. À ce moment, la caméra effectue une rotation sur la droite tout en se rapprochant des personnages et découvre progressivement le visage nerveux de Philip puis le regard de Rupert fixant le jeune homme. Le spectateur s'aperçoit ainsi que le professeur mesure la responsabilité des étudiants dans cette étrange disparition. Peu de temps avant, le même procédé est utilisé (voir illustration VI, B) : lorsque le héros confronte son ancien étudiant à ses mensonges à propos de l'épisode des poulets, il prononce le mot « *strangle* ». Soudain, ce dernier s'arrête de jouer au piano, et au même moment regarde anxieusement les livres que porte Mr Kentley : ils sont attachés avec la corde qui a servi au meurtre. Il se lève, bouche bée. Quand Rupert l'interroge, il lui explique que sa réaction est due à l'étrange manière dont les livres sont attachés ; puis la caméra montre le professeur tourner la tête vers la droite, regarder hors-champ et effectue un travelling avant vers les livres, donc vers la corde. La constitution du doute, qui va mener au savoir du professeur, se fait par et à travers les regards des personnages qui se passent de mots. Si le héros ne comprend pas tout de suite,

le montage fait savoir au spectateur que des liaisons sont probablement en train de se former dans son esprit. De plus, c'est en voyant le corps de David Kentley qu'il accède à la connaissance de l'horreur du meurtre et par la même occasion, prend conscience de son désir éthique, jusque-là inexistant. De fait, par un jeu de « chaîne visuelle »[1], le spectateur voit le regard de Rupert et, sans apercevoir le corps, comprend la situation. Le spectateur est donc toujours impliqué dans ce système des regards, il est bien le bout de cette chaîne puisque le film s'adresse toujours en dernière instance à lui. En de nombreuses occasions, les films lui permettent de savoir avant les personnages certains faits importants dans l'évolution des intrigues. C'est comme cela que se forme le suspense, fondé selon Hitchcock sur la supériorité du savoir du spectateur par rapport aux personnages : c'est la célèbre différence entre le suspense et la surprise[2].

La taille de l'image est également prépondérante pour comprendre l'implication du spectateur. Lorsque la caméra s'approche au plus près des éléments profilmiques[3], celui-ci est littéralement envahi par l'image. La caméra n'hésite pas à s'approcher au plus près, parfois de façon excessive de ce qu'elle montre : il s'agit là d'une véritable volonté de montrer, c'est-à-dire (selon l'étymologie latine *monstrare*) d'indiquer, de donner à voir, d'indexer. Le cinéma hitchcockien se construit notamment par le gros plan, qui est une « dynamique du voir de près, de l'indexation, une jubilation de l'œil mobile »[4] et par conséquent un formidable moyen d'information pour le spectateur qui est alors dans une position privilégiée, ne correspondant au point de vue d'aucun personnage. Les gros plans prolongent la constitution d'un regard tout en intensifiant l'indexation et la monstration. Il paraît donc logique de voir en eux un rôle informatif qui vise à montrer de façon évidente des éléments particulièrement importants dans l'évolution de l'intrigue. De fait, en rapprochaint le spectateur, la caméra établit un lien privilégié avec lui. Son regard trouve donc son unicité et sa spécificité dans les gros plans qui, par leur nombre et leur dimension, peuvent être considérés comme des éléments fondamentaux de l'esthétique hitchcockienne. Leur dimension informative est évidente et les

1 SIPIÈRE, Dominique, « Hitchcock ou la geste des regards », *Bulletin du CICLAHO,* n°7 (à paraître en 2013).

2 Voir *supra.*, première partie, I, 3 : « La question du style » ; première partie, I, 4 : « Hitchcock est-il un genre par lui-même ? »

3 Ce terme désigne l'ensemble des éléments qui se trouvent devant la caméra au moment du tournage.

4 AUMONT, Jacques, *Matière d'images, op.cit.*, p. 16.

exemples sont trop nombreux pour être tous énumérés. Les travellings les plus célèbres (ceux de *Young and Innocent* et de *Notorious*) aboutissent à de très gros plans qui donnent à voir et surtout à connaître : Alicia tient dans sa main la clé qui permettra à Devlin de découvrir le secret des bouteilles de vin ; l'homme qui s'est effondré n'est autre que le meurtrier tant recherché dont la découverte permet de sauver Robert Tisdall. La principale information est donc sous les yeux du spectateur : dans *Notorious*, il partage le savoir d'Alicia mais dans *Young and Innocent*, il devance tous les personnages dans l'accès à la connaissance. Prenons également l'exemple de *Rear Window* : les informations principales concernant le lieu, le temps et le protagoniste sont montrées au tout début, par des gros plans sur le front de James Stewart puis sur le thermomètre indiquant quatre-vingt quinze degrés Fahrenheit, c'est-à-dire trente-cinq degrés Celsius (il fait donc très chaud, c'est l'été) ; ensuite sur sa jambe dans le plâtre (son nom est écrit dessus), sur un appareil photo cassé (qui indique son métier), des photographies de courses de voiture, d'explosions nucléaire (indiquant sa spécialité et la manière dont il s'est cassé la jambe), et pour finir sur un gros plan d'un magazine de mode (montré en négatif, indique le métier qu'il refusera plus tard à Lisa). Reprenant cette idée, l'exposition de *Torn Curtain* donne au spectateur les informations les plus importantes à l'aide de gros plans sans dialogues. Par exemple, le froid dans le bateau de croisière est indiqué par un gros plan sur le thermomètre bloqué à zéro degré Celsius, et par de la glace logée dans un verre d'eau ; le congrès de physique est indiqué par un plan du tableau avec l'heure et le lieu de la conférence, et la dimension internationale par les étiquettes sur les manteaux des participants. Les personnages principaux sont introduits par leur absence, la caméra effectuant un gros plan sur deux chaises vides dans le restaurant. L'intérêt esthétique de cette présentation est enrichi d'un intérêt narratif évident. La spécificité des gros plans fonde également la spécificité de la position spectatorielle : le spectateur voit, par conséquent il sait.

Mais ce privilège ne peut masquer l'autre versant de cette position ; en effet, l'ambivalence du regard hitchcockien se trouve parfois sa capacité à tromper. Si le regard est un élément privilégié d'accès à la connaissance, il peut aussi induire en erreur, cette idée ayant été évoquée par l'exemple de *The 39 Steps*. Pour preuve également la cécité récurrente de la police ; elle est presque toujours la seule à ne pas voir qui sont les coupables et les innocents. C'est la question que se pose Jacques Aumont : « Pourquoi les policiers des films d'Hitchcock sont-ils aveugles ? Parce qu'ils croient qu'un criminel putatif a l'air d'un criminel

– qu'il ressemble à son portrait-robot, alors que justement le criminel est le seul homme à ne jamais ressembler à un criminel »[1]. Le règne des apparences trompeuses permet de créer un lien parfois négatif entre la vision et la connaissance. Au contraire des policiers, un personnage comme Philip Martin dans *Saboteur* est l'exemple caractéristique de celui qui ne voit pas mais qui sait : malgré sa cécité, il comprend tout de suite que Barry Kane est innocent et désire l'aider dans sa quête. La constitution d'un regard permet donc de déceler une conception particulière du rapport à la connaissance. Les erreurs, les fausses pistes, les retours en arrière sont célèbres. Par exemple, les inspecteurs Oxford (*Frenzy*) et Hubbard (*Dial M for Murder*) ne voient pas l'innocence de Margot et de Blaney. C'est lorsque les héros sont enfermés qu'ils se rendent comptent de leur erreur et, par un retour réflexif sur l'enquête, parviennent à la vérité. Tout se passe comme s'il fallait que l'objet ne soit plus visible pour que celui qui regarde le voie tel qu'il est. Le *flash-back* de *Stage Fright* reste une singularité dans l'histoire du cinéma par le mensonge de la caméra qui induit le spectateur en erreur tout au long du film ; ses croyances sont entièrement fondées dessus. Il n'apprend qu'à la fin de l'intrigue, en même temps que l'héroïne, que ce qu'il a vu n'était finalement que le fruit d'un mensonge, d'une imagination. Cet exemple met sur la voie pour comprendre le rapport si particulier de la vision à la vérité et à la réalité. Dans la logique de constitution du regard hitchcockien, il n'est donc pas surprenant de constater que le spectateur partage souvent les altérations de la vision des personnages : Hitchcock filme la pensée, qu'elle soit clairvoyante ou illusionnée.

Comme souvent l'imagination, le désir, la maladie, les fantasmes ou l'ivresse peuvent prendre le dessus sur le réel et le déformer. Dès lors, ce sont dans ces moments que « nous croyons voir mais nous imaginons, nous projetons des images à travers les filtres de nos consciences »[2]. Les nombreux exemples d'hallucinations et d'illusions sont là pour l'attester : le fermier de *The 39 Steps* interprète le visible en fonction de sa jalousie ; Marnie laisse ses peurs contaminer le réel (par les taches rouges apparaissant régulièrement sur l'écran) ; Scottie « voit » l'environnement changer autour de lui quand il embrasse Judy redevenue Madeleine ; Berwick « voit » la tête de son père sur le corps d'un marin (*Downhill*), et Jack « voit » sa femme embrasser son rival (*The Ring*). Dans tous ces cas, il ne s'agit que d'une projection de

1 AUMONT, Jacques, *Matière d'images, op.cit.,* p. 20.

2 SIPIÈRE, Dominique, « Hitchcock ou la geste des regards », *op.cit.*

l'imagination des héros qui ne voient pas mais inventent des faits inexistants. Le spectateur voit par le biais de la caméra la projection de leurs pensées. De fait, la mise en scène et la réalisation parviennent à constituer une défiance sur la nature de ces visions, mettant les héros et le public dans une position d'attente et de doute. Avant de savoir qu'il ne s'agit que de l'imagination, un moment de flottement est créé et suscite une certaine étrangeté que le spectateur est le seul à ressentir avec le personnage principal[1].

Dans le cinéma d'Hitchcock règne la subjectivité et le regard des personnages constitue le moyen le plus adéquat pour y accéder. Par conséquent, ce procédé permet à la fois d'accéder à un état de connaissance mais aussi de se perdre dans les méandres de l'imaginaire. La caméra se révèle donc dans sa dualité la plus profonde : instrument de connaissance, elle peut être aussi un instrument d'erreur et d'ambiguïté, donnant à croire des éléments qui n'existent pas. Dans *Suspicion*, la contamination d'une subjectivité à l'écran prend une dimension encore plus étrange parce qu'elle ne semble correspondre à aucun point de vue : après que Lina et Johnnie ont fait connaissance, ils montent au sommet d'une colline au lieu d'accompagner leurs amis à l'église. Le plan de situation annonce une scène romantique, mais se révèle tout à fait étrange : il ne correspond pas au point de vue de la jeune femme et anticipe la constitution du doute qui n'intervient qu'après le mariage. La caméra se situe loin de la scène de sorte que le spectateur ne voit pas leurs visages mais seulement leurs silhouettes ; leurs corps bougent d'une manière telle qu'une lecture criminelle peut être faite de ce moment : Johnnie serait en train d'étrangler Lina. L'atmosphère menaçante est renforcée par le vent dans les arbres et par la musique de Franz Waxman qui indique clairement un danger. Le plan suivant est rapproché : le sourire aux lèvres, Johnnie serre les poignets de Lina qui semble gênée. Sur la même mélodie, la musique devient plus légère, orientant le spectateur dans une autre lecture de la scène. Il lui demande en plaisantant si elle pensait qu'il allait l'étrangler, mais elle imaginait plutôt un baiser. Le plan de situation qui indiquait clairement une menace est infirmé par le registre romantique et comique du moment suivant. Le fait qu'il ne corresponde pas au point de vue physique ou mental de Lina paraît étrange car il ne s'agit pas d'une projection de sa subjectivité. Le brusque changement de ton empêche alors de penser à une contamination de la psychologie de la jeune femme. Ainsi, il « semble

1 Voir *supra.*, deuxième partie, III, 3 : « Une solitude ontologique » et *supra.*, deuxième partie, III, 4 : « L'inquiétude hitchcokienne ».

que tout change à l'improviste, alors qu'en réalité rien n'a changé »[1]. Ce bref moment (le premier plan ne dure que trois secondes) apparaît comme une parenthèse étrange qui préfigure le doute, dont l'étrangeté réside dans l'absence de toute motivation et de toute référence à un point de vue. Cet indice ne prend sa valeur qu'*a posteriori,* pour le spectateur averti des enjeux de l'intrigue. Il s'agit bien d'une fausse route visuelle et psychologique on ne peut plus troublante puisqu'elle ne correspond au point de vue d'aucun personnage. Ainsi, « à travers une mise en scène particulière, le spectateur voit quelque chose qui, en réalité, n'existe pas »[2].

En réalité, la caméra n'est pas tant un instrument du mensonge que du doute reflétant la réalité dans toute son ambiguïté. Le doute hitchcockien, qui faisait partie des difficultés à dépasser, n'est pas simplement intra-diégétique. Il concerne également le rapport de la caméra et acquiert une dimension extra-diégétique en raison du regard porté sur le réel. Prenons un exemple : dans *The Wrong Man*, elle est au plus près du héros injustement accusé. Le spectateur est immédiatement convaincu de l'innocence de Manny même si objectivement, rien ne lui prouve qu'il ne soit pas le voleur. En effet, il n'a pas assisté aux vols et n'était pas avec lui au moment des faits qui ont eu lieu dans un temps pré-diégétique. Par une sorte de pacte, au moment où il entre dans la compagnie d'assurance, le spectateur est entièrement certain de son innocence (après tout, le titre y est pour quelque chose)[3]. Mais dès qu'il s'avance, son attitude semble changer, il a l'air d'hésiter (voir illustration VI, C). Lorsqu'il arrive au guichet, une courte succession de plans crée un suspense totalement inattendu et difficilement justifiable, procurant au spectateur l'impression de sa culpabilité (mais sans savoir à propos de quoi). Le public ne sait pas qu'un voleur a déjà officié à cet endroit. Le doute est instauré par le regard de l'employée (Peggy Webber) qui, dès qu'elle le voit, montre

---

1 ALBANO, Lucilla, *La caverna dei giganti : Scritti sull'evoluzione del dispositivo cinematografico,* Rome, Pratiche, 1992, p. 92 : « *Sembra improvvisamente che tutto cambi, mentre in realtà nulla è cambiato* ». L'auteur considère cette séquence comme la manifestation d'une « réalité psychique » (« *realtà psichica* ») et attribue le sentiment de menace au « doute que le personnage de Johnnie a suscité chez le spectateur dès le début du film » (« *sul dubbio che il personaggio di Johnnie ha suscitato nello spettatore fin dall'inizio del film* »). Nous divergeons sur ce point dans la mesure où, à ce stade de l'intrigue, le doute ne nous semble pas encore constitué. La légèreté et l'humour dominent le début du film.

2 *Ibid.*, p. 96 : « *Attraverso una determinata messa in scena, lo spettatore vede in realtà qualcosa che non c'è* ».

3 Merci à Murray Pomerance pour cette idée.

de la crainte[1] lorsqu'il s'approche de son guichet. Elle a l'air profondément inquiet ; ainsi, quand il met la main dans la poche intérieure de son manteau pour prendre le document, il marque un bref arrêt. Le plan suivant montre le regard inquiet de Miss Dennerly, puis un plan rapproché de la main de Manny cherchant dans son manteau, enfin le regard de plus en plus inquiet de la femme et enfin la main sortir le papier. L'alternance des plans laisse à penser qu'il aurait pu sortir un pistolet. Cette brève scène de suspense est étrangement placée car elle n'est pas du tout anticipée par les événements précédents. À ce moment, elle n'est donc pas narrativement justifiée. Il est ainsi possible de faire deux lectures de ce passage : il faut tout d'abord remarquer avec quelle facilité et quelle vélocité la caméra fait adopter le point de vue de Miss Dennerly, rendant ainsi Manny suspect alors que l'intégralité du film fait partager sa subjectivité. Le regard fonctionne comme un indicateur de sa culpabilité. Son air apeuré devient celui de la caméra et indique, le temps d'un instant, que quelque chose ne va pas. La seconde lecture consiste à voir dans ce moment une autre fausse route de la caméra. Même si le public apprend que Manny ressemble au voleur recherché, lorsque Miss Dennerly le voit, il ne possède aucun élément allant dans ce sens. Cette anxiété est donc vide de sens et il est possible de comprendre le plan du héros mettant la main dans sa poche comme la création d'une ambivalence qui n'existe pas et qui n'a pas lieu d'être. Le moment choisi pour donner à voir cette ambiguïté est troublant car il n'est pas justifié[2]; encore une fois, la caméra montre le doute d'un personnage, un doute infondé mais marquant. Encore une fois, le regard de la

1 Cette technique fréquemment utilisé chez Hitchcock. Au lieu de montrer l'objet qui cause le trouble et la réaction du personnage, il montre d'abord la réaction (souvent l'effacement d'un sourire) puis l'objet. Ce procédé a l'avantage d'augmenter la tension et de provoquer un suspense, si court soit-il. Un exemple se trouve dans *Topaz*, lorsque Nicole Devereaux entre dans sa chambre d'hôtel tout en discutant avec sa fille. Soudain, elle se fige et son regard disparaît immédiatement. Le plan suivant montre la présence de Michael Nordstrom (John Forsythe), ce qui signifie une nouvelle mission d'espionnage pour André Devereaux.

2 Un autre tour de la caméra, donnant à voir au spectateur quelque chose qui n'existe pas, se trouve dans *The Wrong Man* et dans *The Bird*s. Deux morceaux de plans difficilement décelables au premier coup d'œil car véritablement astucieux, malgré l'évidence du procédé. Dans le premier film, le héros ferme la porte derrière lui lorsqu'il rentre dans sa maison. La caméra le suit de près. Lorsqu'il referme la porte, rien ne se passe visuellement, seul le son de la porte se fermant peut-être entendu. Il s'agit donc d'une action donnée à voir (par le son) mais qui n'existe pas. Le même procédé existe dans *The Birds*, lorsque Brenner ouvre la porte pour tenter de sortir de chez eux et de fuir Bodega Bay. L'acteur mime le geste, la lumière entre et le bruit d'une porte se fait entendre, mais entre la caméra et les personnages il n'y a pas de porte. Le brio de cet artifice est tel qu'il est difficile de le remarquer, bien qu'il paraisse évident une fois découvert.

caméra induit en erreur le spectateur par une représentation d'autant plus étrange que ce moment est unique, le reste du film mettant le spectateur au plus près de Manny.

Ainsi, la création du regard des personnages devient la création du regard des spectateurs, profondément impliqués dans cette rhétorique visuelle et cognitive. La caméra d'Hitchcock peut être considérée comme la constitution d'une vision particulière, orientée, optant pour un parti pris dont la dualité n'est pas sans conséquences pour la position spectatorielle. Elle procure un certain nombre d'informations, permettant généralement la constitution d'un savoir supérieur à celui des personnages mais parfois l'induisant en erreur. Ces fausses pistes sont le résultat du partage de leur état psychologique et parfois, de façon tout à fait étrange mais relativement rare, ne correspondent à rien. Le regard du spectateur est donc profondément lié à celui des personnages principaux dont il partage les angoisses, les doutes, le désir de savoir. Le rapport à la connaissance et au partage des subjectivités prend véritablement corps dans cette mise en scène de la vision. Mais cette étude ne saurait être complète sans la prise en compte d'une autre dimension fondamentale pour comprendre l'implication du spectateur : il s'agit de la fonction « désirante » du regard[1].

1 Le terme « désir » est compris dans son sens le plus général, comme une tendance, une appétence, une attraction vers quelque chose ou vers quelqu'un.

2. La dimension haptique des gros plans

La rhétorique du regard possède une importance capitale pour une réflexion sur le statut de l'information, comme nous venons de le montrer. Mais elle se révèle également précieuse pour rendre compte de la dimension affective du cinéma hitchcockien dans la mesure où le jeu des regards participe activement à la constitution des intrigues amoureuses. Chez Hitchcock, il est lié à la connaissance et au désir : désir des personnages entre eux, attraction du public. Les exemples ne manquent pas dans les différentes narrations et les citer tous reviendrait à citer l'ensemble de la filmographie. Cependant, quelques exemples sont particulièrement représentatifs : dans *Vertigo*, le regard de Scottie ne fait pas qu'illuminer l'écran, il exacerbe le désir omniprésent dans le film. La première occurrence se situe dans la voiture, juste après qu'il a sauvé Madeleine de sa fausse noyade. Le regard qu'il lui porte, associé au tremblement de sa voix lorsqu'il prononce son nom font passer son intérêt de la simple curiosité pour belle femme au désir amoureux. C'est donc en toute logique que peu de temps après se produit un contact physique entre les mains des protagonistes, marquant une avancée significative de la romance. Dans *North by Northwest,* la scène des allumettes montre comment la fonction désirante est établie par le jeu des regards qui donne lieu à un contact physique, véritable mise en marche de l'intrigue amoureuse. Eve Kendall passe la majeure partie de la scène à regarder Roger Thornhill en lui adressant des remarques facilement interprétables comme une invitation à la relation sexuelle[1], jusqu'au moment où elle lui touche la main pour éteindre la flamme qui a servi à allumer sa cigarette.

Si le désir est créé par la beauté formelle des images, la caméra met le spectateur dans une position particulière. Prenons l'exemple de la mise en beauté d'Ingrid Bergman qui est autant l'objet de l'attention de la caméra que l'origine du regard désirant. Dans *Spellbound*, Constance est au centre de l'attention, la caméra la suit depuis le début de l'intrigue. Quand elle voit pour la première fois Edwardes / Ballantine entrer dans la salle de restaurant, la

1 *North by Northwest* [00:47:40] : « *It's a nice face* [...] *It's gonna be a long night. I don't particularly like the book I've started.* [...] *You know what I mean?* ». « *I never make love on an empty stomach* ». Le texte original a été légèrement modifié, car la censure ne tolérait pas l'expression « *make love* ». Elle a été remplacée en post-production par « *discuss love* ». La différence se remarque puisque le mouvement des lèvres de l'actrice ne correspond pas exactement à ce qu'elle dit.

caméra se met à sa place, l'homme devenant l'objet de son regard. Mais la composition visuelle du plan sur le visage de la jeune femme excède la représentation désirante à l'intérieur de la diégèse, pour devenir une véritable fascination de la caméra. Il en va de même dans *Notorious* : Alicia est le centre émotionnel et l'objet de l'attention grâce à la mise en beauté de l'actrice. Tout au long de son œuvre, Hitchcock s'évertue à filmer les femmes de manière exceptionnelle, de façon parfois picturale. Les plans les plus célèbres sont de véritables blasons iconographiques, mettant en valeur des parties du corps féminin, épaules, nuque, coiffure, visage. Ils ressemblent souvent à des portraits, figeant le visage de la femme dans un temps suspendu. Toutes les stars hitchcockiennes sont filmées avec soin et l'orientation de la caméra, la lumière, le profil, le maquillage et la musique participent à l'élaboration d'un véritable canon de beauté. Les gros plans d'Anny Ondra, de Kim Novak, de Grace Kelly, de Madeleine Carrol, de Tippi Hedren, d'Ingrid Bergman ou de Tallulah Bankhead visent clairement à mettre en valeur la beauté de ces femmes qui deviennent des icônes[1]. Dans *Rear Window,* l'apparition de la femme est la concrétisation visuelle d'une volonté de photogénie de l'idéal féminin. Le gros plan rapproche physiquement la comédienne du spectateur, mais elle l'en éloigne en même temps par sa perfection plastique qui la place au-dessus du commun des mortels[2]. La caméra est donc l'instrument de la fascination de l'image, qui possède des qualités esthétiques telles qu'elle suscite une attention continue du spectateur (masculin et féminin).

La dimension désirante du regard est souvent liée à celle du toucher, qui apparaît comme sa conséquence (dans les schémas amoureux traditionnels) ou son fondement (dans

1 La beauté des actrices et la création d'un regard désirant dont elles sont l'objet rappellent la question du regard patriarcal, fer de lance des critiques féministes américaines des années soixante. Elles stipulaient que le cinéma hitchcockien, à l'instar du cinéma classique, était une domination du regard de l'homme, la femme étant l'objet passif du regard à la limite du voyeurisme. Pour un approfondissement de la question relative aux *gender studies* dans le cinéma hitchcockien et plus généralement dans le cinéma classique, voir MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (1975), *Screen* 16.3 (1975), p. 6-18 ; MODLESKI, Tania, *Hitchcock et la théorie féministe : Les Femmes qui en savaient trop* (1988), traduit de l'américain par BURCH, Noël, Paris, l'Harmattan, 2002.

2 Les femmes deviennent des icônes de beauté inaccessibles jusqu'à ce qu'elles entrent dans l'action et dans l'intrigue. C'est de cette manière qu'elles retrouvent de la consistance, comme le montre l'exemple de *Rear Window* dans lequel Lisa passe du statut de beauté plastique parfaite mais figée à celui d'héroïne prenant part à l'action et n'hésitant pas à mettre sa vie en danger.

des films comme *The 39 Steps* ou *Saboteur*). Agissant au niveau intra-diégétique, le système des regards lie les personnages et donne souvent lieu à un contact physique ; au niveau extra-diégétique, il fonde le relais avec le spectateur. C'est pourquoi les gros plans participent à cette implication, en rapprochant sans cesse le public de la scène qu'il regarde. Alors, il en sait autant ou plus que les protagonistes et partage leurs doutes, leurs hallucinations ou leurs illusions. L'étude de ce procédé permet de déceler un autre aspect du lien entre la caméra et le public. Ce surplus de présence n'est pas uniquement destiné à montrer une information ; il permet de susciter une émotion plus vive et de prendre le relais, par le regard, de l'importance du toucher entre les personnages. Il s'agit donc de comprendre comment la place de la caméra joue un rôle plus large que le partage des informations.

Le premier baiser de Lisa et de Jeff dans *Rear Window* associe la longueur de celui de *Notorious* à la proximité de la caméra envers les personnages (voir illustration VII, A). Le ménage à trois fonctionne parfaitement et le spectateur devient un témoin privilégié de la scène. Ce parti pris esthétique lui confère une dimension sensuelle palpable par l'auditoire. Par la proximité avec ce qu'elle montre, la caméra procure au spectateur l'impression de presque toucher l'image. C'est ainsi que parfois le regard se fait main, devenant un « regard haptique », *haptein* en grec signifiant « toucher ». Dans *De l'esthétique au présent,* Jacques Aumont donne une définition de la vision haptique en art. Elle serait la capacité de provoquer le toucher à travers le sens visuel : « Le fantasme de la "vision haptique" a pu […] traduire cette sensation que, dans certaines œuvres visuelles, on est imaginairement amené à sentir l'œil comme un organe du toucher : que l'on voit de si près qu'on touche »1. La dimension tactile de l'image révèle la similarité des expériences intra-diégétiques et extra-diégétiques : l'image prend le relais du contenu profilmique en établissant un contact presque physique avec le spectateur. Par son rapprochement récurrent, elle permet de tisser des liens entre les personnages et les spectateurs qui peuvent participer de façon inégalée à la scène. L'attraction

1 AUMONT, Jacques, *De l'esthétique au présent,* Paris, De Boeck Université, 1998, p. 21. Voir DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation,* Paris, La Différence, 1981, p. 79 : « Le bas-relief opère la connexion la plus rigoureuse de l'œil et de la main, parce qu'il a pour élément la surface plane ; celle-ci permet à l'œil de procéder comme le toucher, bien plus elle lui confère, elle lui ordonne une fonction tactile, ou plutôt haptique ; elle assure donc, dans la "volonté d'art" égyptienne, la réunion des deux sens, le toucher et la vue, comme le sol et l'horizon » ; *ibid.*, p. 99 : « On parlera d'haptique […] quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher, qui lui est propre ».

provoquée par la caméra prend ainsi une importance nouvelle et tout à fait particulière dans l'esthétique hitchcockienne, créant une expérience sensiblement originale pour les spectateurs. Cette expérience, Hitchcock la renouvelle tout au long de son œuvre et rapproche de plus en plus la caméra des personnages. Même s'il n'atteint pas celui de *Rear Window*, le second baiser de *To Catch a Thief,* dans la chambre d'hôtel de Frances est filmé de plus en plus près des personnages : les coupes franches mettent en exergue une proximité brutale du couple et de la caméra vers eux. Citons également *Lifeboat*, dans lequel la monstration des pieds de Connie Porter caressant ceux de Kovac donne au spectateur l'impression de presque les toucher (voir illustration VII, B).

La dimension haptique devient presque littérale, le gros plan étant le procédé le plus adéquat pour susciter cette impression de toucher avec les yeux ; il procure un rôle actif au public qui participe à l'univers fictionnel. Par conséquent, la caméra s'immisce à l'intérieur de l'intimité, créant une proximité physique et psychologique. Dans *Torn Curtain,* la caméra se situe à l'intérieur du lit, à hauteur d'épaules du couple qui s'étreint (voir annexe VII, C). Les gros plans de la situation initiale ne permettent pas seulement de donner les informations nécessaires pour la mise en place de l'intrigue mais ils permettent au spectateur de faire connaissance avec les héros, qui se lovent dans le lit au lieu de rejoindre les participants. Pour cela, la caméra se place au plus près du couple : le premier plan se situe derrière Michael au niveau de sa tête, puis la caméra se place au-dessus d'eux, à peu de distance de leurs visages. Après une série de champs et de contrechamps, elle se rapproche toujours plus pour parvenir à un très gros plan du baiser. Encore une fois, le degré de proximité est à la mesure de l'intimité des personnages, procédant à un ménage à trois beaucoup plus explicite qu'au cours des décennies précédentes.

Le baiser de *Marnie* atteint le paroxysme de la vision haptique par un très gros plan sur la bouche des personnages qui finissent par occuper tout le cadre (voir illustration VII, D). Il est aisé d'imaginer la surprise des spectateurs qui, en 1966, ont assisté à ce moment sur grand écran. L'extrême proximité et l'écran panoramique permettent de comprendre ce qu'a probablement voulu faire le réalisateur : produire l'impression d'être à l'intérieur de la scène, de participer au baiser en touchant l'écran. Mais cet exemple est peut-être le plus symptomatique de l'excès de ce procédé : une certaine gêne peut aisément être ressentie. Le

plaisir d'une belle scène d'amour devient ici un malaise lié à la dimension voyeuriste à ce moment et à l'absence totale de romantisme. En tout les cas, la contiguïté la plus grande exacerbe l'effet recherché de la vision haptique, c'est-à-dire procurer des sentiments nouveaux, produire une expérience nouvelle. C'est tout le propos de Pascal Bonitzer :

> Par le passage réglé, savant, des vues éloignées aux vues rapprochées, de la vision optique à la vision « haptique », la mise en scène pouvait diriger l'intérêt des spectateurs, leur faire toucher du doigt, en quelque sorte, avec les gros plans, des objets séduisants, émouvants, inquiétants ou répugnants, le montage pouvait jouer de leur vision partielle, relative au point de vue de la caméra, dans le suspense, bref, inventer et varier tout un ordre de sensations[1].

L'impression de toucher qui en est le corollaire permet de mettre en valeur l'idée d'une participation inédite. L'un des effets les plus remarquables est le partage des émotions, décrit par Jean Epstein de la manière suivante : « La douleur est à portée de main. Si j'étends le bras, je te touche intimité. Je compte les cils de cette souffrance. Je pourrais avoir le goût de ses larmes. Jamais un visage ne s'est encore ainsi penché sur le mien. Au plus près il me talonne, et c'est moi qui le poursuis front contre front. Ce n'est même pas vrai qu'il y ait de l'air entre nous »[2]. La douleur est plus facilement partagée grâce au rapprochement de la caméra qui la met à portée de main de l'instance réceptrice. Voyons ainsi comment certains gros plans participent à cet échange des émotions.

Lors de la vente aux enchères (*North by Northwest*), Eve porte une robe dos nu qui laisse voir une partie de ses épaules, révélant une volonté d'esthétisation de la femme dans une approche formelle de la beauté féminine[3]. Le plan débute au plus près des personnages et montre une main caressant puis encerclant son cou. La caméra recule doucement et révèle que l'homme n'est autre que Vandamm. Au-delà de sa dimension informative, il permet de partager la déception du héros et du spectateur, qui le suit fidèlement depuis le début de l'intrigue. En effet, Thornhill comprend que la jeune femme est la maîtresse de celui qui cherche à le tuer ; c'est pour cela qu'elle a passé la nuit avec lui et qu'elle l'a envoyé au rendez-

---

1 BONITZER, Pascal, « Le suspense hitchcockien », *op.cit.*, p. 26-27.

2 EPSTEIN, Jean, *Bonjour cinéma* (1921), *Écrits sur le cinéma*, tome 1, Paris, Seghers, 1974, p. 98.

3 Voir le propos de Thornhill dans *North by Northwest* [1:24;14] : « *I'll bet you paid plenty for this piece of... sculpture* ».

vous piégé. Dans *Frenzy*, l'attention portée sur la broche de Bob Rusk possède également une dimension informative et affective. Le spectateur apprend en même temps que Brenda que le violeur est en fait le tueur à la cravate. De ce fait, par l'identification visuelle et intellectuelle[1], le spectateur partage la peur de cette femme qui prend conscience de sa mort imminente. Dans *Notorious*, le plan rapproché sur le visage d'Alicia en larmes lors de la scène des courses hippiques ne peut manquer d'influencer l'état émotionnel du spectateur et intensifier sa sympathie pour elle. Dans *Sabotage*, la caméra opère plusieurs rapprochements sur le visage de Mrs Verloc juste après le meurtre de son frère. Le premier a lieu lorsque son mari effectue son infâme justification, le second lorsqu'elle regarde *Who Killed Cock Robin?* dans la salle de cinéma. Si la première occurrence laisse le spectateur perplexe devant l'absence d'expressivité de son visage, la seconde permet d'éclairer la psychologie du personnage. En effet, lorsqu'elle regarde le dessin animé, elle se met à rire, influencée par l'allégresse générale de la salle pleine d'enfants. Puis soudain, lorsqu'un oiseau tue Cock Robin, son visage se fige. Le gros plan permet de montrer avec une puissance visuelle qu'elle prend conscience du drame qui vient de se produire. En conséquence, les plans précédents montrant sa léthargique et son détachement apparent sont le signe qu'elle ne réalise pas la situation.

Il semble que le gros plan fonctionne en proportion de sa taille, illustrant ainsi le propos d'Hitchcock : « Le rectangle de l'écran doit être chargé d'émotion »[2]. Plus il est proche des visages, plus l'émotion est susceptible d'augmenter en intensité, car si « le cinéma est un médium "chaud", impliquant la participation affective intense du public et créant des réactions émotionnelles fortes, sur l'échelle technique des grosseurs de plans, des modulations intensives de l'image, le gros plan se situe en droit au point d'intensité maximale, de chaleur maximale »[3]. De tels procédés vecteurs d'émotion sont nombreux, et leur présence précoce montre à quel point Hitchcock s'est intéressé très tôt à la façon la plus cinématographique de donner à voir la peur, la tristesse, l'envie, la joie ou l'angoisse. Dès *The Lodger,* la caméra s'avance au plus près de la victime pour la filmer de très près juste avant sa mort. Il en va de même dans *Downhill* quand est montré le visage du héros déchu, lorsqu'il tente instinctivement de rentrer chez ses parents ; dans *The Manxman*, le héros malheureux est très

1 Voir *infra.*, quatrième partie, I, 3 : « La question de l'identification ».

2 TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit.*, p. 46.

3 BONITZER, Pascal, *Peinture et Cinéma : Décadrages*, L'étoile, 1985, p. 87.

proche de la caméra lorsqu'il repart sur les mers du monde, abandonné par sa femme. La tristesse est d'autant plus vivace qu'elle est filmée de près ; dans *Easy Virtue*, une même proximité montre le visage de Larita quand elle regarde craintivement son mari lire les articles odieux rédigés sur elle.

À l'issue de cette analyse, il faut remarquer que les gros plans susceptibles d'influencer l'état émotionnel du spectateur ne sont pas uniquement liés au processus désirant et amoureux. Ils sont souvent liés à la souffrance et de l'angoisse, alors associées à la situation de la victime ou du héros déchu et malheureux. Mais ils peuvent aussi focaliser l'attention sur la figure du meurtrier ou du voleur, suscitant ainsi un partage des émotions qui vient nuancer l'idée d'une victimisation de la position spectatorielle. La scène de viol de *Frenzy* est autant construite sur la proximité avec le visage de la victime qu'avec celui du tueur. Le spectateur est donc souvent mis dans une position double. La rhétorique du regard et la dimension tactile du cinéma hitchcockien montrent des liens étroits entre l'expérience diégétique et la réception. Les gros plans sont un instrument privilégié d'accès au monde, aux sentiments et à la conscience des personnages, le spectateur étant guidé, parfois trompé, mais souvent privilégié par la position même de la caméra. De fait, pour comprendre de tels enjeux, il faut désormais développer la question de l'identification en envisageant ses conséquences pour une théorie de la réception. Le cinéma hitchcockien étant fondé sur un partage fort des subjectivités et des regards, il faut comprendre la spécificité de cette question, afin d'éclairer les particularités de la position spectatorielle. L'identification est-elle adéquate pour rendre compte de cette expérience ?

3. La question de l'identification

Pour aborder la question de l'identification dans l'œuvre d'Hitchcock, il faut tout d'abord remarquer un fait évident mais véridique. Georges Bataille a raison d'affirmer qu'« un peu plus, un peu moins, tout homme est suspendu aux récits, aux romans, qui lui révèlent la vérité multiple de la vie »[1]; le désir de fiction est universel et participe à la pérennité de la littérature et du cinéma. Cet intérêt spontané aux récits est analysé par les auteurs d'*Esthétique du film* qui le décrivent comme une « identification primordiale », condition nécessaire à celle que nous plaçons au centre de ce travail :

> En deçà des spécificités des différents modes d'expression narrative, il y a sans doute comme un désir fondamental d'entrer dans un récit dans le fait d'aller au cinéma ou de commencer un roman […]. Que quelqu'un, à côté de nous, se mette à raconter une histoire (même si elle ne nous est pas destinée)[2], que la télévision dans un bar diffuse un extrait de film, et nous voilà aussitôt accrochés à ce fragment de récit, quand bien même nous n'en connaîtrions ni le début ni la suite : il y a là, de toute évidence, dans cette captation du sujet par le récit, par tout récit, quelque chose qui relève d'une identification primordiale pour laquelle toute histoire racontée est un peu notre histoire[3].

Il semblerait donc que par nature, toute fiction suscite une captation du lecteur ou du spectateur, un désir fondamental d'enter dans la fiction, de se laisser submerger par elle. Cette

---

1 BATAILLE, Georges, *Le Bleu du ciel* (1957), Paris, 10|18,1985, p. 11.

2 Cette idée est illustrée par exemple dans *Halloween* (1978) de John Carpenter. Quand Sam Loomis (Donald Pleasance), le médecin qui a soigné Mike Myers retourne au cimetière où est enterrée la sœur assassinée par le psychopathe, le gardien du cimetière lui raconte une histoire d'horreur à propos d'un père qui, après le dîner de Noël, dit au revoir à sa famille, va dans le garage chercher une scie à métaux et… le gardien est coupé dans son récit qu'il ne finira jamais. Malgré la brièveté de cet instant, le spectateur ressent une frustration tout à fait inattendue dans la mesure où l'histoire n'a rien à voir avec l'intrigue en cours. Mais, en vertu de cette identification immédiate à toute narration, augmentée par l'horreur en puissance d'une telle histoire, le spectateur aurait bien souhaité connaître l'issue de l'histoire.

3 AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film, op.cit.*, p. 187. Les auteurs attribuent l'origine de cette identification primordiale à ce qu'ils nomment « l'analogie […] entre les structures fondamentales du récit et la structure oedipienne » (*idem*), dans la mesure où la narration est en général construite sur le principe d'une mise à distance du sujet désirant et de l'objet désiré et du parcours pour sa réalisation.

fascination pour le récit[1] est donc au fondement d'une identification plus spécifique qui concerne le lien direct entre le personnage et le spectateur. L'étude de la dimension haptique des gros plans et de la rhétorique des regards a montré une correspondance récurrente entre les protagonistes et les spectateurs. Pour être exhaustive, cette analyse doit donc envisager le problème de l'identification, prolongement logique et nécessaire de cette étude. Cette question est importante pour comprendre la place du public dans le système énonciatif des films et pour envisager sa participation affective. Il a été montré à plusieurs reprises que le cinéma d'Hitchcock s'évertuait à mettre au centre de l'attention un personnage principal, généralement entouré d'un partenaire. Le protagoniste est donc au cœur de la réception, dans la mesure où le spectateur est enclin à le suivre et à partager son expérience, même s'il se situe souvent en position de supériorité du savoir. Par conséquent, il serait tout à fait logique d'attribuer à l'œuvre hitchcockienne un fort degré d'identification. Mais cette idée traditionnelle de la théorie esthétique est relativement problématique pour rendre compte de la position spectatorielle, car la définition qu'en fait l'usage courant est très étendue :

> Pendant très longtemps, dans les écrits sur le cinéma, il n'y a pas eu à proprement parler de « théorie » de l'identification mais par contre un usage très large, très répandu de ce mot, employé dans son acception ordinaire, un peu vague, pour désigner essentiellement le rapport subjectif que le spectateur pouvait entretenir avec tel ou tel personnage du film. Ce mot d'identification recouvrait donc une notion psychologique assez floue et permettait de rendre compte de cette expérience du spectateur qui consiste à partager, au cours de la projection, les espoirs, les désirs, les angoisses, bref les sentiments de tel ou tel personnage, de se mettre à la place ou de « se prendre momentanément pour lui », d'aimer ou de souffrir avec lui, en quelque sorte par procuration, expérience qui est au fond de la jouissance du spectateur, voire qui la conditionne en grande partie[2].

Cette acception courante de l'identification est floue dans la mesure où elle regroupe tout un ensemble de phénomènes de participation du spectateur. Elle serait alors le fait de se

---

1 L'identification qui nous intéresse est l'identification à un personnage, appelée « identification secondaire » (notamment par Christian Metz) par opposition à l'« identification cinématographique première » qui est l'identification du spectateur à son propre regard. *Ibid.*, p. 185 : « Au cinéma, ce qui fonde la possibilité de l'identification secondaire, diégétique, l'identification au représenté, au personnage par exemple dans le cas d'un film de fiction, c'est d'abord la capacité du spectateur à s'identifier au sujet de la vision, à l'œil de la caméra qui a vu avant lui, capacité d'identification sans laquelle ce film ne serait rien qu'une succession d'ombres, de formes et de couleurs ».

2 *Ibid.,* p. 184.

reconnaître dans tel personnage, de partager ses émotions, de se mettre à sa place ou encore de prendre part à son destin. Or, pour avoir une idée claire et précise de l'identification, il semble nécessaire de l'analyser par rapport à sa définition originelle, selon laquelle le fait de s'identifier signifie se rendre en pensée « identique à » quelque chose ou quelqu'un (le terme est dérivé du latin *idem* qui signifie « le même »). L'identification est donc bien le fait de se prendre pour quelqu'un, d'être à la place d'un personnage. En effet, il a été montré précédemment une similitude récurrente du regard du spectateur avec celui du personnage. C'est en ce sens qu'il est possible de mettre au jour une première forme d'identification, conformément aux conclusions amenées à travers la rhétorique du regard. Mais s'agit-il d'une identification à un personnage unique ? Existe-t-il une pluralité des identifications visuelles ?

L'étude de la diégèse a permis de montrer que les films étaient construits principalement autour d'un personnage central que le spectateur suivait tout au long de la narration. Le public est souvent à son niveau, parfois un peu à côté, mais partage son expérience, ses doutes, ses hallucinations, ses illusions. À cet égard, le cinéma hitchcockien est considéré comme le partage perceptif d'une subjectivité principale. Les exemples de films centrés sur un personnage seul suivi fidèlement par la caméra ne manquent pas : *Notorious* est centré sur Alicia, *The Ring* sur Jack, *Rebecca* sur Mrs de Winter, *Suspicion* sur Lina, *The Wrong Man* sur Manny Balestrero, *Murder!* sur Sir John, *Stage Fright* sur Eve Gill, etc. L'identification hitchcockienne fonctionne sur le partage du regard, comme il a été montré tout au long de ce travail. En de nombreuses occasions dont l'inventaire est impossible ici, le spectateur peut voir à la place du personnage, être à sa place, donc s'identifier à lui. Une catégorie particulière de regards-caméra suscite un alignement forcé du spectateur au personnage souvent en proie au doute, créant une similarité des expériences parfois troublante. Dans *The 39 Steps,* Richard Hannay prend le train pour se rendre en Écosse (voir illustration VIII, A). Ses voisins de compartiment (Gus McNaughton, Jerry Verno) achètent le journal ; ils commentent le meurtre d'Annabella et l'identité du présumé coupable, qui n'est autre que le héros. Il découvre alors que sa photo est sur la première page, demande à son voisin de lui prêter le journal. Déjà, avant même de l'avoir dans les mains, le vendeur de sous-vêtements le regarde étrangement. Ensuite, lisant l'article, il regarde en face de lui et voit l'autre voyageur regarder par-dessus le journal droit dans sa direction, un petit sourire aux lèvres. Cet effet est très étonnant parce qu'il provoque le sentiment que le voyageur a découvert la vérité sur le héros ; sinon, pourquoi sourirait-il ? Or, il n'en est rien. La caméra

étant à sa place, le spectateur est directement impliqué dans ce moment de doute, ce qui n'est pas sans créer un étrange effet. Lorsque Iris se réveille de sa sieste (*The Lady Vanishes*) elle regarde autour d'elle et voit l'un des passagers la considérer d'une façon étrange, souriant béatement (voir illustration VIII, B). Le spectateur est à sa place, il est donc l'objet de ce regard d'autant plus troublant qu'une certaine ambiguïté est suscitée. En effet, le mouvement de caméra allié aux champs et aux contrechamps indique clairement une similitude entre Iris et la caméra. Mais l'attention portée au voyageur montre que son regard est légèrement à côté de la caméra, donc à côté de l'héroïne. Cet élément, qui corrobore l'idée que l'identification hitchcockienne est un souvent un travail à sa limite, n'en constitue pas moins une implication du spectateur dans un sentiment étrange qui participe à l'atmosphère presque fantastique du film lors de la disparition de Miss Froy. Un exemple similaire se trouve dans *North by Northwest,* lors de l'arrivée du train en gare de Chicago (voir illustration VIII, C). Thornhill est déguisé en porteur et avance en compagnie d'Eve le long du quai. Tout en marchant, le couple regarde les policiers qui sont à la recherche du héros. Deux successions de plans relativement brefs montrent les protagonistes et les policiers se regarder mutuellement : le spectateur est directement concerné par cet échange de regards qui donne l'impression que les policiers se doutent de quelque chose. Or, ils ne remarquent rien et laissent le fugitif passer devant eux. Dans tous ces exemples, c'est parce que les héros ont peur d'être découverts que les regards-caméra ont un effet si particulier : en réalité, ceux qui les regardent ne se doutent de rien, malgré l'expression sur leur visage et le montage qui provoque l'effet inverse. Le spectateur est donc au cœur de cette ambiguïté.

Les deux films les plus radicaux dans le partage d'une subjectivité sont *Vertigo* et *Rear Window*, ce dernier étant considéré en 1965 par Robin Wood comme « la tentative la plus intransigeante de nous enfermer, pas uniquement dans un espace limité, mais dans une seule conscience »[1]. En effet, à la vision du film il semble évident que « nous ne sommes autorisés à voir que ce [que Jeff] voit, à ne savoir que ce qu'il sait »[2]. *Vertigo* est également considéré comme l'archétype de l'identification à un personnage. Les très nombreux plans

1 WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited, op.cit.,* p. 103 : « Rear Window *is Hitchcock's most uncompromising attempt to imprison us, not only within a limited space, but within a single consciousness* ».

2 *Idem* : « *Jefferies sees what, within given limits, he chooses to see ; the spectator sees what Hitchcock chooses to show him. And this is especially true, it must be emphasised, of a Hitchcock film* ».

subjectifs et raccords-regard de la première partie correspondent à ce que voit Scottie, Madeleine étant l'objet de son regard. Les plans et le montage sont similaires à *Rear Window* car tant qu'il n'a pas parlé à Madeleine, elle reste à distance. La caméra opère un plan sur son visage tandis qu'il regarde quelque chose en hors-champ ; ensuite, l'objet de son regard est montré et enfin sa réaction[1]. Ce procédé est systématique dans les scènes de filature pour deux raisons. Tout d'abord, parce qu'il est conditionné par la nécessité narrative : le détective suit une femme qui est censée n'être au courant de rien, il doit donc se tenir à distance. Mais à un autre niveau, il permet de mettre le spectateur à sa place et de considérer Madeleine avec le même mystère. La jeune femme est l'objet du regard du personnage et du spectateur, objet envoûtant dont la filiation avec le film noir a été évoquée[2]. Il semble donc que ces deux films illustrent le mieux l'idée d'une identification visuelle à un seul personnage.

Mais une lecture plus fine montre l'insuffisance de cette approche, car le regard du spectateur ne correspond pas uniquement à celui du héros. Dans *Vertigo*, la scène du *flash-back* est un moment privilégié entre le spectateur et Judy, puisque Scottie n'est pas présent. Le spectateur épouse l'imagination de l'héroïne et perçoit son intériorité. Plus tard, d'autres moments correspondent à une identification visuelle avec elle ; par exemple lors de la scène de la ballade, elle voit un couple s'enlacer au bord de la rivière. À ce moment, la caméra opère le même raccord subjectif qu'avec Scottie, mettant le spectateur dans une position de partage de sa conscience. Dans la scène des séquoias, le couple observe le tronc d'un arbre coupé, gravé de dates historiques. Un plan les montre de profil : Madeleine est devant Scottie, ses yeux suivent une trajectoire reprise en raccord-regard par la caméra avant qu'elle ne prononce la phrase fatidique : « *Here I was born… and here I died* ». Enfin, citons les deux scènes de voiture dans lesquelles il la conduit à la mission espagnole. À chaque fois, la jeune femme regarde les arbres défiler dans le ciel et la caméra montre l'objet de son regard. La seconde fois, le parallèle instaure une crainte chez l'héroïne : Scottie a compris la supercherie. Par ce plan subjectif, le spectateur partage l'expérience de celle qui va rapidement devenir la victime de la tragédie. Voici au moins quatre moments qui n'appartiennent pas à

1 Voir MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *op.cit.*, p.16 : « Vertigo *focuses on the implications of the active/looking, passive/looked-at split in terms of sexual difference and the power of the male symbolic encapsulated in the hero* ».

2 Voir *supra.*, première partie, I, 4 : « Hitchcock est-il un genre par lui-même ? ».

l'identification avec le héros masculin[1]. Dans la scène suivant le sauvetage de Madeleine, la caméra opère de nombreux champs et contrechamps qui relèvent d'une manière traditionnelle de filmer des scènes de dialogue. À partir du moment où elle n'est plus uniquement l'objet du regard et entre dans l'action, elle devient un personnage à part entière, à qui le spectateur s'identifie partiellement. Dans *Rear Window,* de nombreux plans ne correspondent pas entièrement à ce que voit Jeff. Les travellings d'ouverture et de clôture ne correspondent ni à lui ni à Lisa, montrant ainsi l'indépendance de la caméra vis-à-vis des personnages. S'ils correspondent la plupart du temps au point de vue du héros, les plans subjectifs concernent également Lisa et Stella, deux personnages importants dans l'évolution de l'intrigue. Dans les scènes collectives, la perspective de Jeff est plus importante au début de l'intrigue lorsqu'il regarde ses voisins, tandis que les autres ne s'y intéressent pas encore. Les scènes de discussion sont filmées de manière traditionnelle par des champs-contrechamps et des plans objectifs. Lorsque Lisa et Jeff observent Miss Torso donner une fête chez elle, il est difficile de savoir quelle perspective est représentée : en tout cas, celle de Jeff n'est pas clairement favorisée. Dans la suite du film, quand Lisa prend part à l'enquête, le point de vue du couple est de plus en plus mis en avant : côte à côte, ils regardent ensemble les fenêtres de Lars Thorwald ou quand Miss Lonelyheart (Judith Evelyn) vit son échec amoureux. Si *Rear Window* est l'exemple classique de la caméra subjective, du raccord-regard et du partage de l'individualité, il ne faut pas y voir l'enfermement dans une seule conscience. Par cet exemple, Hitchcock montre « combien [il] est peu fidèle à l'idée de point de vue unique »[2], le spectateur n'étant pas enfermé dans une seule conscience mais passant de l'une à l'autre avec une grande fluidité.

Grâce à tous ces exemples, il est possible d'affirmer l'importance de l'identification au regard dans le cinéma hitchcockien. Elle reflète une technique de la subjectivité dont l'objectif est de faire concorder les expériences. Mais bien qu'elle favorise souvent un point de vue, cette subjectivité est multiple. Même dans *The Lodger*, certains moments sont centrés sur la peur de la logeuse, par exemple quand elle voit pour la première fois le locataire ou qu'elle

1 Si le *flash-back* est le plus célèbre et si le plan pendant la balade est souvent cité dans l'identification du film, les plans des séquoias et des arbres lors de la conduite sont étrangement absents des analyses.

2 SALLITT, Daniel, « Intrarealism in Hitchcock », *Wide Angle,* vol 4 n°1 (1980), p. 41 : « *How little Hitchcock is faithful to the notion of the single view-point* ».

l'entend sortir la nuit, au moment même où l'*Avenger* commet ses crimes. Ces exemples suffisent pour mettre sur la voie d'une multiplicité des points de vue, qui va dans le sens contraire d'un enfermement du spectateur dans une seule conscience[1]. Mais cette pluralité n'enlève pas l'idée d'une direction de spectateurs dont l'expérience proposée par la fiction est guidée vers un personnage dominant le processus d'identification. Ce phénomène serait donc bien la manipulation du regard pour le faire correspondre à celui d'un personnage auquel le spectateur s'identifie, « donnant ainsi accès à la subjectivité de ce personnage »[2]. C'est la raison pour laquelle Jean-Pierre Esquenazi montre avec justesse que dans *Vertigo* « la multiplication des points de vue n'empêche jamais que notre association avec l'entreprise de Scottie perdure. Nous vivons *de l'intérieur* sa folie sans cesser de savoir qu'elle est folie »[3].

Cette multiplicité n'empêche pas que le spectateur soit attaché à un personnage principal, dont le vécu intérieur se révèle tout aussi important que la perception. Ainsi, cette prépondérance ne doit pas masquer les autres phénomènes d'accès à la subjectivité. Devenir en pensée identique à quelqu'un ne passe pas uniquement par la concordance des points de vue. Cette idée est d'autant plus valable que l'œuvre hitchcockienne n'est pas autant fondée sur des plans subjectifs qu'il est généralement admis. La subtilité avec laquelle la caméra est positionnée et la richesse perceptive de nombreux moments montrent l'insuffisance (malgré la justesse) d'une explication uniquement en termes de points de vue visuels. Pour corroborer cette idée, il faut prolonger la réflexion initiée avec *The Lady Vanishes* en montrant qu'elle se situe souvent à la limite de l'identification visuelle. Par exemple, Bill Krohn analyse le meurtre de *Frenzy* en ces termes. Il affirme que « la caméra reste sur le tueur : vingt des quarante-trois prises sont des gros plans serrés de Rusk alors que Brenda qu'il est en train de tuer n'apparaît que dans quatre gros plans du point de vue de Rusk […], dans des plans obliques pris en dessous du menton et dans quelques inserts de ses mains qui permettent au

---

1 Bien sûr, les exemples cités ne reflètent pas l'ensemble du corpus hitchcockien qui comprend un certain nombre de films avec plusieurs personnages centraux, le souvent des couples (*Rich and Strange, The Man Who Knew too Much*, *Young and Innocent*) ou même des groupes (*Lifeboat*, *The Trouble with Harry*). Dans ces cas là, l'identification est évidemment plurielle.

2 SMITH, susan, « The Spatial World of Hitchcock Films: The point-of-view Shot, the camera and "intrarealism" », *Cineaction,* n° 50 (1999), p. 2 : « *It also provides access to that character's subjectivity* ».

3 ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo, op.cit.,* p. 222.

spectateur de s'identifier à ses efforts pour échapper au meurtrier »[1]. Or, un regard attentif révèle que la caméra n'est pas exactement à sa place, mais à côté de lui. Par conséquent, les plans ne correspondent pas strictement à la position de chacun et le spectateur n'est pas exactement à la place du meurtrier ou de la victime ; pour être précis, il faut plutôt constater qu'il est proche et à côté d'eux.

Une méprise est similaire dans l'ouvrage de William Rothman : analysant le début de *The Lodger,* l'auteur montre comment le cadrage parvient à mettre le spectateur dans la même position que celle du héros soupçonné d'être le tueur. Le premier plan montre « une femme terrifiée à travers la perspective de son meurtrier, que l'on ne verra jamais »[2]. Rothman insiste également sur l'importance du second plan, pris du point de vue du locataire : « Avant que nous ne voyions son visage, la caméra épouse sa perspective […] tandis qu'il approche la porte d'entrée et lève sa main dans le cadre pour atteindre la sonnette »[3]. Quand le locataire entre dans le couloir, la caméra se situe dans une position telle que Rothman le considère comme un « représentant symbolique de la caméra. […] Novello est le sujet de la caméra, mais il regarde aussi dans les profondeurs de l'espace, le possédant de son regard »[4]. Le problème de cette description vient d'un léger décalage entre la perspective de la caméra et la perspective supposée. Le premier plan est pris en dessous de la victime tandis qu'elle regarde au-dessus du cadre, sans doute en direction de son agresseur. Lors du plan de la porte, la caméra se situe à droite de la main droite du personnage, légèrement à côté de lui mais pas complètement à sa place. L'interprétation de Rothman doit être nuancée dans la mesure où il ne s'agit pas ici d'une stricte identification mais plutôt d'un rapprochement des points de vue.

---

1 KROHN, Bill, *Hitchcock au travail, op.cit.*, p. 272.

2 ROTHMAN, William, « Virtue and Villainy in the Face of the Camera », *The I of the Camera, op.cit.,* p. 77 : « *A view of a terrified woman from the perspective of her murderer, that we never get to view* ».

3 *Idem* : « *Before we view his face, the camera assumes his perspective* […] *as he approaches the front door of the house and reaches his hand into the frame to grasp the knocker* ».

4 *Ibid.*, p. 78 : « *A symbolic stand-in for the camera.* […] *Novello is the camera's subject, but he also stares into the depths of the space, possessing it with his gaze* ». Notons également que le fameux gros plan de Novello, l'ombre des barreaux sur son visage n'est pas exactement un regard-caméra. La subtilité avec laquelle le personnage regarde juste à côté de la caméra corrobore l'idée d'une finesse de l'identification hitchcockienne, qui est sujette à de nombreuses ambiguïtés à cet égard.

Dans la même tendance, Jean-Pierre Esquenazi rend compte de diverses erreurs d'interprétation de la première scène chez Ernie's ; qu'il s'agisse de Jean Douchet ou de Robin Wood, les critiques interprètent le travelling sur Madeleine comme « un plan subjectif du point de vue de Scottie »[1]. Or, comme le montre avec justesse le sociologue, « il [lui] est impossible de voir le profil sublime de Madeleine »[2] car « seul… le travelling, la caméra voit et admire »[3]. Elle recule par rapport au héros et effectue un mouvement de côté afin d'atteindre la salle de restaurant : elle est donc dans une position tout à fait différente. Mais alors, comment cette interprétation est-elle possible ? La réponse se situe dans l'habitude qu'a le cinéma hollywoodien de « faire endosser par les personnages certains de nos sentiments »[4], procédé particulièrement manifeste dans le film noir lorsque la femme fatale apparaît pour la première fois, femme sublime et image intouchable, « pur spectacle, immédiatement repris par le regard d'un personnage masculin »[5]. Cet argument permet de montrer la subtilité avec laquelle Hitchcock et son équipe utilisent le dispositif pour mettre en place la participation spectatorielle, et montre par la même occasion la spécificité de son approche par rapport à une tendance générale dans laquelle il s'inscrit et qu'il dépasse en même temps. L'identification, qui paraît être un partage efficace des regards, n'est pas aussi simple. La participation subjective ne se limite pas au point de vue visuel, dont la création est si subtile qu'elle mène parfois à des confusions.

---

1 WOOD, Robin, *Hitchcock Film's Revisited, op.cit.*, p. 113 : « *In a subjective shot from Scottie's viewpoint* ». DOUCHET, Jean, *Hitchcock, op.cit.,* p. 26 : « Le voici [Scottie], au restaurant chez Ernie's en présence du reflet de sa sensibilité, du double de sa conscience, Madeleine. Ne s'offre-t-elle pas, en effet, à son regard comme l'incarnation d'un désir profond ? ». Notons que dans *L'Art d'Alfred Hitchcock,* Donald Spoto fait une erreur d'interprétation légèrement différente, en affirmant que Scottie peut voir le profil de Madeleine lorsqu'elle s'arrête derrière lui. Or, il ne tourne pas entièrement la tête, il ne peut donc pas la voir mais juste la deviner. Voici encore un exemple où l'identification est limite, mais pas complète. Voir SPOTO, Donald, *L'Art d'Alfred Hitchcock* (1976), traduit de l'américain par ROZEBOOM, Christian, Paris, Edilig, 1986, p. 212 : « Le couple sort de table, Madeleine se dirige vers nous […], s'arrêtant juste assez pour que Scottie voit son profil exquis ».

2 ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo, op.cit.,* p. 125.

3 *Ibid*., p. 123.

4 *Ibid.*, p. 125.

5 *Idem.*

Reprenons l'exemple du *flash-back* dans *Vertigo* : il ne s'agit pas d'une identification visuelle puisque l'héroïne ne voit pas vraiment les événements passés, mais la réalisation provoque un véritable partage de sa pensée projetée à l'écran. Le spectateur voit ce qu'elle imagine ; c'est la raison pour laquelle ce procédé peut être compris comme une identification. La caméra permet au spectateur d'entrer littéralement dans sa conscience en dépassant les cadres de la perception : c'est ce que Robin Wood appelle « l'identification intellectuelle »[1]. Les illusions et les hallucinations dont il a été question précédemment participent activement à ce phénomène : les craintes de Jack (*The Ring*), de Lina (*Suspicion*) et les délires de Berwick (*Downhill*) sont partagés avec le spectateur qui voit leur imagination[2]. Dans d'autres cas, il partage l'altération de leur vision : l'exemple de l'évanouissement d'Alicia (*Notorious*) ou les effets de l'alcool sur l'un des convives lors du mariage (*The Ring*) illustrent cette idée. Dans *The Wrong Man*, le mouvement giratoire effectué par la caméra lorsque Manny est enfermé dans sa cellule constitue un effet typiquement hitchcockien pour donner accès au vertige face à l'incompréhension d'une telle situation. Le spectateur peut véritablement ressentir le tournis, et la musique lancinante de Bernard Herrmann augmente l'angoisse et le sentiment d'oppression[3].

Parfois, la caméra tient lieu et place du personnage lorsqu'il n'a pas accès à la vision qu'il souhaiterait. Les gros plans représentent alors un « zoom mental », comme le montre l'exemple de la broche de Bob Rusk (*Frenzy*) ou le gros plan sur le bouquet de fleurs au palais de la Légion d'Honneur (*Vertigo*). À chaque fois, le gros plan correspond à ce que pense le personnage et à ce qu'il imagine. La position de Brenda ne lui permet pas de voir la broche de Rusk d'aussi près ; le zoom correspond à la pensée de la victime qui prend

---

1 WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited, op.cit.,* p. 307 : « *intellectual identification* ». L'auteur observe six types d'identifications, parmi lesquelles l'identification à la star, à la victime, au regard masculin, le partage de la conscience et l'utilisation des dispositifs cinématographiques (le point de vue, le montage, la musique, etc.) *Ibid.*, p. 305-308.

2 Voir *supra.*, deuxième partie, II, 3 : « Une solitude ontologique ».

3 Notons également la présence d'un autre phénomène pouvant être qualifié de « diégétisation de la subjectivité » (merci à Dominique Sipière pour cette idée) : la subjectivité est intégrée à la diégèse et un élément sert en quelque sorte de cadre pour établir le lien entre le regard subjectif du personnage et celui du spectateur. Citons par exemple le verre de lait bu par John Ballantine (*Spellbound*) qui est à l'intérieur du cadre, la caméra entre dans le verre, étant à l'exacte place de son visage.

conscience que l'accessoire appartient au tueur. Au musée, Scottie observe Madeleine assise devant une peinture et remarque rapidement que son bouquet et son chignon sont identiques à ceux du tableau. Pour représenter les connections mentales, la caméra opère un zoom sur ces objets et leur représentations. Il ne peut correspondre à la vision du héros qui se situe à l'entrée de la salle ; il s'agit donc bien d'opérations de son esprit. Ce plan peut ainsi être considéré comme la représentation de sa conscience, s'inscrivant dans un système de plans subjectifs en vigueur tout au long de l'œuvre. Mais au-delà de l'intérêt narratif évident pour l'évolution de l'intrigue, le zoom permet au spectateur d'avoir un accès direct à sa pensée. Le travelling chez Ernie's pourrait également être interprété comme la représentation de sa conscience, qui opère un rapprochement mental, ce qu'affirme Robin Wood en 1983 lorsqu'il réexamine son analyse du plan : « [Le travelling] n'est pas (et ne peut pas être) un plan subjectif, et pourtant il nous rapproche intimement du mouvement opéré par la conscience de Scottie »[1].

Parfois, l'identification mentale prend des airs d'identification visuelle, notamment lorsque les frontières entre la réalité et l'imaginaire deviennent floues. Le baiser de *Vertigo* va encore plus loin : plus qu'une hallucination, c'est le monde autour de Scottie qui se transforme, débordement de sa conscience à l'écran. Le spectateur ne voit pas simplement le héros avoir une illusion, mais a l'impression que les décors changent au fur et à mesure du baiser. L'expérience est profondément troublante car le dispositif (qui résulte d'une succession de *matte paintings* rajoutés en post-production) est intégré à la diégèse, comme s'il s'agissait d'une transformation du monde fictionnel. L'hallucination n'est pas représentée comme telle, elle est montrée comme une expérience vécue et partagée avec le spectateur. Il en va de même pour la séquence du rêve qui n'est pas montré à travers un filtre particulier (comme peut l'être le souvenir de Ruth dans *I Confess*). Le matériau est le réel perturbé par un certain nombre d'éléments. Par exemple, Scottie voit Gavin Elster avec Carlotta en chair et en os ; sa silhouette est dessinée tombant du toit où Madeleine est morte ; puis il marche dans le cimetière et découvre une tombe vide ; des filtres rouges contaminent l'écran (à l'instar de *Rear Window* et préfigurant *Marnie*) sans qu'aucune explication sur leur existence ne soit donnée. Contrairement aux plans montrant le vertige, qui correspondent clairement à une

1 WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited, op.cit.,* p. 384 : « *It is not (and cannot possibly be) a point-of-view shot, yet it has the effect of linking us intimately to the movement of Scottie's consciousness* ».

déformation de ce qu'il voit (le sol s'éloigne et se rapproche en même temps), le rêve et le baiser montrent le monde extérieur modifié, alors que Scottie est resté sensiblement le même. Le débordement de sa conscience à l'écran dépasse le cadre de la narration et implique le spectateur d'une telle manière qu'il vit avec lui ces bouleversements et qu'il partage une expérience autant physique qu'émotionnelle, renforcée par la musique de Bernarrd Herrmann. D'ailleurs, Hitchcock lui-même affirmait que « quand un homme se souvient de quelque chose, il éprouve ce souvenir, il ne le voit pas »[1].

À ce stade, il est possible de comprendre l'identification hitchcockienne comme un partage du point de vue et de la conscience. Le public est donc particulièrement privilégié puisqu'il entre littéralement dans l'âme des personnages. De fait, leur solitude est communiquée au public qui est le seul à avoir accès à ces informations. Les identifications visuelles et intellectuelles constituent alors les facteurs les plus importants pour une définition et une caractérisation de ce phénomène. Mais pour permettre au public d'être dans une position identique, il faut également jouer sur le degré de connaissance. S'il est au plus près des protagonistes, cela est dû à la « construction du scénario pour limiter notre savoir à celui du personnage »[2]. Cette technique, alliée à celle du point de vue, permet de placer le spectateur à différents niveaux de connaissance par rapport aux personnages, se démarquant de la narration omnisciente du cinéma classique. Le balancement entre un savoir plus fort et un savoir équivalent à celui des personnages est un trait particulier du cinéma hitchcockien. Par exemple dans *The 39 Steps, To Catch a Thief* ou *Rear Window*, il est très proche des héros et n'en sait pas plus qu'eux. Dans des films comme *Frenzy* ou *Vertigo,* jusqu'à ce que la narration apporte un savoir radicalement nouveau (le *flash-back* de Judy apprend au spectateur que Scottie est victime d'une machination, la mort de Brenda apprend que c'est Rusk le tueur), il est aussi au même niveau que le héros. Dans *Suspicion,* il possède le même niveau de savoir que celui de son héroïne. Il partage ses doutes et ses angoisses et son point de vue est sans cesse favorisé ; Johnnie apparaît principalement comme une altérité de plus en plus inconnue. Lorsqu'elle apprend la mauvaise nouvelle, le spectateur est enclin à réagir comme elle parce qu'il a été préparé par tout ce qui précède. Il a appris les mensonges, les

1 NOGUEIRA, Rui, ZALAFFI, Nicoletta, « Hitch, Hitch, Hitch, Hurray! », *op.cit.,* p. 123.

2 WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited, op.cit.,* p. 307 : « *The construction of the scenario to limit our knowledge to what character knows* ».

projets immobiliers, les paris et le vol d'argent. La narration peut donc favoriser l'identification grâce à sa structure. Dans *The Secret Agent*, il n'apprend l'innocence du professeur qu'après sa mort ; étant à la place du couple principal, il ne peut connaître à l'avance leur erreur. Ce procédé renforce l'idée d'une certaine identification aux protagonistes, non plus considérée comme une identification visuelle mais comme une identification cognitive[1].

Ainsi, la définition relativement restreinte proposée ici comprend l'identification comme le phénomène permettant au spectateur de se rendre, par différents phénomènes, dans une position identique aux personnages. Elle est construite sur le partage des points de vue, des consciences et sur la limitation du savoir. Mais elle peine à rendre compte du partage des subjectivités et de la participation affective du spectateur qui constitue l'essence même de sa position. Comme l'affirme Robin Wood, « la construction de l'identification dans un film est un sujet complexe et délicat qui ne peut en aucune façon être réduit aux mécanismes du "regard" [...]. On doit donc affirmer que le terme "identification" est lui-même problématique »[2]. De fait, bien que cette acception rejoigne l'usage courant et relativement flou exposé au début de ce développement[3], et bien que notre propos consiste à réduire cette définition pour affiner les concepts rendant compte de l'expérience spectatorielle, elle permet de montrer que le phénomène de participation ne se réduit pas aux correspondances avec le regard des personnages et de la caméra, qui ne peut rendre compte de cette fluctuation de l'image cinématographique. Les phénomènes de perception interagissent les uns avec les autres et le spectateur, dans le temps de la projection, ne peut les décomposer ; c'est d'ailleurs ce qui fonde la richesse de l'expérience cinématographique.

---

1 La construction du scénario pour forger le degré de savoir du spectateur est également liée à l'énonciation et, par conséquent, à la réflexivité du dispositif. Voir *infra.*, quatrième partie, II, 2 : « La réflexivité du médium ».

2 WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited, op.cit.*, p. 305 : « *The construction of identification within a film is a delicate and complex matter that can never be reduced simply to the mechanics of "the look" (the look of characters, of spectators, of the camera). It must be said at the outset that the term "identification" is itself problematic* ».

3 *Idem :* « *I use it here in its widest sense to cover the whole spectrum of spectator response from feelings of sympathy through empathy to total involvement, because I believe these experiences exist on a continuum are not cleanly distinguishable from one another* ».

Une conclusion s'offre ici : l'identification à l'œuvre dans le cinéma hitchcockien résulte d'une identification cognitive (en rapport avec le savoir du spectateur), visuelle et intellectuelle (lors du partage des consciences). Mais l'expérience du spectateur ne s'arrête pas là et dépasse ce cadre. Comme nous l'avons supposé, si le fait de se mettre à la place d'un personnage relève bien de l'identification, le fait de vivre par procuration des expériences et partager un certain nombre de sentiments n'en relève pas, si tant est que nous respections la définition première de ce terme. De fait, le but de ce travail consiste à décomposer cette assimilation faite par exemple par Daniel Sallitt, qui montre « l'indéniable pouvoir des films d'Hitchcock à impliquer le spectateur dans le récit d'une manière qui a toujours semblé plus directe que les autres films, apportant ainsi le modèle rudimentaire de l'identification, à travers la manipulation du point de vue qui procure le sentiment d'une participation subjective par procuration dans l'univers du film »[1]. Si l'identification visuelle permet au spectateur une participation intense au destin des protagonistes, la richesse des films étoffe son expérience qui dépasse le cadre de l'identification visuelle. L'expérience par procuration relève d'un phénomène plus large, qu'il s'agit de décrire ici. Dès lors, comment rendre compte de la complexité de la position spectatorielle à propos de sympathie ou du partage des émotions ? Notre approche pose une limite pour une telle question, car si le spectateur pouvait se rendre en pensée parfaitement identique aux protagonistes, il ressentirait les mêmes émotions qu'eux. Or, un examen des réactions suscitées montre que les expériences émotionnelles ne sont pas tout à fait les mêmes. Alors, comment rendre compte de ce phénomène usuel par lequel les personnages nous touchent, en lesquels nous nous reconnaissons, pour lesquels nous espérons et nous craignons ou que nous admirons, phénomène communément appelé identification[2]?

---

1 SALLITT, Daniel, « Intrarealism in Hitchcock », *op.cit.,* p. 39 : « *Undeniable power of Hitchcock's films to involve the spectator in the narrative in some way which has always seemed more direct than that of other films, and one has the rudimentary model of identification, with manipulation of visual point of view creating sense of subjective involvement by proxy in the film universe* ». Voir également les propos des auteurs d'*Esthétique du film* (ci-dessus) : ils montrent également que le sens commun comprend la participation par procuration comme un pan de l'identification.

2 C'est également l'acception de l'identification esthétique proposée par Hans Jauss. Voir *Pour une esthétique de la réception, op.cit.,* p. 160 : « identification esthétique spontanée qui touche, bouleverse, qui fait admirer, pleurer ou rire par sympathie, et que seul le snobisme peut considérer comme vulgaire ». Voir *infra.*, quatrième partie, III, 2 : « La portée réaliste de l'œuvre hitchcockienne ».

* * *

L’étude de l’image hitchcockienne a permis de mettre en lumière certaines caractéristiques permettant de préciser la nature de l'expérience du spectateur. Ainsi, l’importance du regard, dans sa dimension cognitive et désirante ou la proximité de la caméra qui donne presque à toucher ce qu’elle montre permettent d’envisager une expérience tout à fait particulière. Le regard du public est un instrument privilégié de savoir qui suscite le plaisir esthétique, qui donne à toucher et qui permet d’accéder à la conscience des personnages. Parfois source d’erreur, il n’en reste pas moins un outil pertinent pour une théorie de l’identification, qui participe à la constitution de son rapport subjectif aux personnages. L'implication qui en résulte dépasse parfois le cadre de l’expérience perceptive (par l'identification intellectuelle) et donne accès à l’intériorité des personnages. Mais ce partage intime des consciences n'est pas le tout de cette expérience : si l'identification peut être comprise comme le fait de se prendre momentanément pour un personnage, il faut reconnaître que la participation affective, le suspense ou la capacité à vivre par procuration des expériences similaires ne sont pas réductible à un phénomène d'identification, car craindre, admirer ou avoir peur pour un personnage n'en relève pas directement. Cette idée est alors insuffisante pour comprendre avec précision cette expérience. Pour cela, la notion principale qui s'offre à nous est celle de vicarialité, qui permet d'attester une dualité du spectateur, immergé et en retrait par rapport à la fiction. Cette analyse doit alors mener à envisager certains éléments complémentaires de la spécificité hitchcockienne afin de corroborer l'idée centrale : il s'agit avant tout d'un cinéma de la conscience de soi.

II. Un cinéma de la conscience de soi

Le problème qui découle d'une théorie de l'identification est l'idée d'une naïveté du spectateur qui pourrait se perdre dans le monde fictionnel : qu'il s'identifie ne signifie pas qu'il se perde dans l'illusion de la fiction. Par conséquent, il faut voir en quoi cette position est intenable. Comme l'affirme Noël Caroll dans *The Philosophy of Horror,* le spectateur ne se cache pas derrière son canapé lorsqu'un film de Dracula est diffusé à la télévision, car « non seulement [il] est conscient de regarder une représentation plutôt que le référent de cette représentation, mais il est aussi conscient de ne pas être le protagoniste de cette représentation »[1]. Par conséquent, la position spectatorielle n'est jamais totalement absorbée par la fiction. Jean-Marc Leveratto et Laurent Jullier montrent une telle incohérence car « l'idée de prendre la place d'un objet (la caméra) et d'un être humain (le personnage) ne cadre pas avec les bases psychologiques du comportement humain. […] Se mettre "entièrement à la place de quelqu'un" aurait un coût exorbitant en matière de ressources mentales. […] Nous assistons […] aux scènes, nous ne les vivons pas à la place des personnages »[2]. En effet, le spectateur ne peut jamais être totalement dans la même position que le personnage, ce qui fait de lui un « témoin engagé » du spectacle[3]. Ainsi, s'il a un accès privilégié à la subjectivité des personnages, il ne devient pas quelqu'un d'autre et ne vit pas exactement la même expérience.

L'idée d'identification telle que nous l'avons entendue semble alors insuffisante pour rendre compte de l'intégralité de cette expérience et doit être complétée par un certain nombre d'éléments qui permettent d'expliquer cette dualité désormais mise au jour. Parmi eux, les plus significatifs recevront une grande attention car ils permettent de prendre la mesure de la

---

1 CARROLL, Noël, *The Philosophy of Horror,* New York, Rutledge, 1990, p. 90 : « *One does not cower behind one's sofa sharpening stakes while reruns of Dracula on late night tv. Not only,* […] *is the viewer aware that he is watching a representation rather than the referent of the representation, but he is also aware that she is not the protagonist of the representation* ».

2 JULLIER, Laurent, LEVERATTO, Jean-Marc, *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien, op.cit*., p. 41-42.

3 *Ibid.*, p. 43.

particularité hitchcockienne en matière de participation du public. En effet, si son implication est remarquable, elle ne se résume pas à l'adéquation de son expérience avec celle du personnage : elle est donc plutôt une vicarialité. Cette idée permet de mettre en valeur la dualité de l'expérience spectatorielle à la fois comme investissement remarquable et conscience que le prix à payer n'est pas le même. Elle permet également d'introduire une caractéristique fondamentale de l'esthétique hitchcockienne : la présence d'une grande réflexivité de l'image et d'un rapport bien particulier à l'égard du réalisme et de la vraisemblance, c'est-à-dire à l'égard de soi-même et du monde extérieur censé être représenté dans l'univers diégétique. Comme nous nous proposons de le développer, l'œuvre est duelle, impliquant le spectateur et lui montrant sans cesse l'artificialité de l'objet.

1. Vicarialité de l'expérience spectatorielle

Comme toute œuvre fictionnelle, le cinéma hitchcockien vise à faire adhérer le spectateur à la diégèse. Envisager la question de l'identification a permis d'ouvrir la voie pour une analyse de l'expérience spectatorielle. Il est désormais possible d'envisager avec clarté et précision ce qui en fonde la particularité. Pour cela, reprenons les propos de Noël Carroll à propos du spectacle de l'horreur ; l'auteur montre que le spectateur ne se cache pas derrière son canapé à la vision d'une scène angoissante. La raison est simple : il n'est pas une victime mais un témoin engagé. Ce principe met sur la voie pour comprendre la dualité de l'expérience spectatorielle, qui peut désormais être qualifiée de vicariale.

L'adhésion du spectateur est un élément fondamental pour tout succès, qu'il soit commercial ou critique, ce que n'a jamais oublié Hitchcock. Le concept central de cette adhésion peut être emprunté au poète et philosophe britannique Samuel Coleridge qui utilise à propos de la littérature et de la poésie l'expression « suspension consentie de l'incrédulité qui constitue la foi poétique »[1]. Ce faisant, il désigne l'acte par lequel le lecteur laisse de côté ses croyances habituelles pour être réceptif à une œuvre qui serait éloignée d'une représentation réaliste du monde, comme le montre l'exemple de la littérature fantastique. Si Coleridge utilise cette expression pour la littérature, l'acte de foi poétique qu'il préconise comme résultat de la suspension de l'incrédulité peut tout à fait être appliqué au champ cinématographique. Le spectateur doit lui aussi commettre un acte de « foi cinématographique » qui lui permet de croire à la fiction ; il doit donc volontairement suspendre son incrédulité le temps de la projection. C'est le sens des propos de Kristin Thompson et David Bordwell lorsqu'ils affirment que « tout art stylisé […] nécessite que le public veuille bien suspendre pour un temps les lois de l'expérience ordinaire et accepter certaines conventions »[2]. En effet, cette suspension n'est pas totale ou illimitée et ne correspond pas à une absorption du spectateur dans l'illusion de la fiction ; il s'agit d'un acte volontaire et mesuré, qui conditionne la possibilité de l'expérience cinématographique.

1 COLERIDGE, Samuel, *Biographia Literaria* (1817), Londres, Georges Bell & Sons, 1894, p. 145 : « *Willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith* ».

2 BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *L'Art du film, op.cit.,* p. 99.

L'adhésion du spectateur à la diégèse lui permet de s'impliquer à l'histoire qui lui est racontée et d'avoir le sentiment de vivre les mêmes aventures que les personnages. C'est pourquoi il est pertinent d'utiliser ce concept pour décrire cette expérience. L'étymologie latine du terme *vicarius*, qui signifie « remplaçant », a donné dans la langue française l'adjectif « vicarial » pour désigner ce qui est relatif au vicaire, ce mot désignant le collaborateur d'un prêtre. La langue anglaise utilise l'adverbe « *vicariously* » qui signifie « par procuration », « indirectement », « à travers un substitut ». Parler d'une expérience vicariale consiste donc à affirmer que le spectateur la vit par procuration. Dominique Sipière utilise le terme à plusieurs reprises dans ses écrits sur Hitchcock, dont il suffit d'en donner un exemple : « Le cinéma – et en particulier les films d'Hitchcock – regorge de ces instants où un personnage éprouve la pluie, le feu, ou le froid contact d'un carrelage sous ses pieds nus (Madeleine dans *Vertigo*, mais c'est aussi son corps que nous éprouvons ainsi) »[1]. La vicarialité fonctionne selon divers procédés qui permettent au public de ressentir et de vivre par procuration des expériences similaires à celles des personnages. Elle donc liée à l'identification, mais pas uniquement ; d'autres moyens permettent cette transmission des émotions, parmi lesquelles il est possible de citer le suspense, la sympathie, le jeu des acteurs, etc. En effet, le spectateur vit par procuration les émotions des héros : la tristesse d'Alicia face à l'indifférence de Devlin (*Notorious*), le dégoût d'Oxford face à la cuisine française de sa femme (*Frenzy*) ou celui de l'amant de Betty (Jean Bradin) face à une tête de porc présentée dans la salle de restaurant d'un navire peu stable (*Champagne*), la surprise de Charlie lorsque son Oncle lui serre les poignets (*Shadow of a Doubt*), l'inquiétude de Jack lorsque sa femme ne revient pas (*The Ring*), l'horreur de Brenda lorsqu'elle voit Rusk détacher sa cravate (*Frenzy*), ou encore la déception de Samuel Sweetland (Jameson Thomas) quand il se fait rejeter à plusieurs reprises (*The Farmer's Wife*). Tous ces exemples, parmi tant d'autres, montrent l'importance que le cinéma hitchcockien accorde à la transmission des émotions, à leur fluidité, c'est-à-dire à la perméabilité des réalités intra-diégétique et extra-diégétique.

Mais au-delà de résulter de phénomènes identificatoires comme la correspondance du point de vue ou l'identification intellectuelle, elle est souvent le fait du jeu des acteurs. La richesse d'un film et sa capacité à transmettre des émotions sont indiscutablement liées à la

1 SIPIÈRE, Dominique, « Arrière-pensées sur la "tradition grasse" dans les films d'Alfred Hitchcock, avec un petit détour par Lubitsch », *CinémAction,* n°108 (2003), p. 231.

photogénie et à l'aura des comédiens. Le gros plan d'Alicia en larmes lors de la course hippique n'aurait aucun impact si Ingrid Bergman ne savait rendre compte de ce désarroi. Cet exemple se suffit à lui-même pour montrer l'importance de l'acteur dans le passage des émotions. Il est rare de voir dans les propos d'Hitchcock une reconnaissance des acteurs. Pourtant, il serait injuste d'omettre cet élément qui est une composante absolument essentielle, nécessaire à la crédibilité d'un sentiment. Pour reprendre le cas d'Ingrid Bergman, le monologue d'*Under Capricorn* sur les véritables circonstances de la mort du frère est déclamé avec une telle sincérité, une telle force, que l'actrice parvient à montrer des signes physiques de son écroulement psychologique, notamment lorsqu'elle annonce en tremblant que c'est elle qui a tiré sur son frère (« *under Sam… under Sam's… arm* »). Ici, l'émotion suscitée ne vient pas tant de la place de la caméra qui suit constamment l'actrice que de son interprétation. Le regard de Scottie (*Vertigo*) lorsqu'il voit Madeleine ressuscitée en Judy est peut-être le plus émotionnel de la filmographie et parvient à l'aide de la musique à rendre compte de l'état psychologique du héros, que les mots ne peuvent décrire. Sa voie tremblante lors du sauvetage de Madeleine et de l'ultime scène du clocher atteste une véritable sincérité de jeu, et permette un réalisme des sentiments qu'il faut attribuer au talent de James Stewart. La vicarialité est donc un rapport particulier au spectacle, fondé sur une communauté des émotions et des sentiments. Hitchcock est le cinéaste de la subjectivité, nous l'avons vu tout au long de ce travail. Le partage de l'inquiétude, de l'angoisse, le suspense, la représentation des hallucinations, des informations sont autant d'éléments qui permettent de créer cette expérience par procuration.

La dimension haptique et la chaîne des regards mettent le spectateur dans une position de proximité et d'attention quasi permanente. Les gros plans et l'expressivité des acteurs permettent un véritable partage des émotions : la peur, l'angoisse, le désir, la curiosité, l'admiration, la tristesse sont autant de sentiments que le public ressent en même temps que les personnages en de nombreuses occasions. Par exemple dans *Suspicion*, les arrivées obscures de Johnnie créent le même effet de surprise et d'angoisse progressive chez le spectateur que chez l'héroïne, angoisse intimement liée à la constitution du doute sur sa culpabilité. Le spectateur ressent par procuration l'aliénation du mari car il est, comme dans *Rebecca*, au plus près de l'héroïne et possède le même degré de connaissance qu'elle. C'est pour cela que la musique de Franz Waxman qui accompagne la sortie des policiers – après l'annonce de la mort de Beaky – peut être interprétée comme un appui de la terreur qui

s'empare d'elle, terreur liée à l'idée que Johnnie puisse être le meurtrier. De fait, la musique renforce le sentiment et extériorise la psychologie de Lina ; dépassant le cadre de la stricte identification, elle permet au spectateur d'entrer plus intimement dans son angoisse. Grâce à la remarquable plongée et à la musique, le spectateur comprend ce doute et ressent l'accablement de l'héroïne. La musique sombre et pesante parvient à faire partager cette impression de fatalité qui s'abat sur elle[1]. Dans *Blackmail*, tout le contraire se produit mais paradoxalement, produit un effet similaire. Alice rentre au petit matin et parvient à se glisser dans son lit juste avant que sa mère ne vienne la réveiller. Elle se lève, voit la photo de son fiancé et se change tout en pensant au crime qu'elle vient de commettre. La grande différence entre la version muette et la version parlante n'est pas dans la présence de musique ou de dialogue, mais plutôt dans le son intra-diégétique[2]. Il fait beau, la chambre est éclairée par les rayons matinaux du soleil, les oiseaux chantent. Mais vu la situation, le tableau idyllique se transforme en vision d'horreur. Le chant des oiseaux ne fait que renforcer le tragique de la situation dans laquelle se trouve l'héroïne. Le spectateur ressent avec intensité ce décalage, et l'ironie de la situation l'invite à vivre avec Alice son malheur[3]. Dans ces deux exemples, c'est le son qui, par mimétisme ou par contraste, produit le sentiment d'avoir accès à l'intériorité. La musique est fondée sur la volonté de mettre le spectateur dans un certain état affectif ; il se trouve impliqué dans l'état mental des personnages, ce qui lui procure une expérience enrichie. La musique joue un rôle important dans le partage des émotions, car s'il est difficile de parler d'identification dans la mesure où la musique ne met pas le spectateur à la place du personnage, son effet empathique permet de comprendre quels sentiments sont exprimés. Par exemple, les thèmes musicaux de *Vertigo* mettent le spectateur dans un état d'esprit similaire à celui de Scottie, notamment par le thème romantique associé à Madeleine, qui peut tout à fait être interprété comme le reflet de son amour pour elle[4]. Les exemples sont innombrables, il est donc impossible de tous les citer. Il importe surtout de montrer que le travail du son et de

1 Ajoutée à l'inquiétude des lieux. Voir *supra.*, deuxième partie, III, 3 : « L'inquiétude hitchcockienne ».

2 La version muette n'est pas répertoriée dans la filmographie car seuls quelques plans et les acteurs Phyllis Konstam (la cliente) et Sam Livesey (l'inspecteur) diffèrent de la version parlante.

3 Voir *supra.*, première partie, I, 3 : « La question du style ».

4 On différencie ici l'effet empathique qui amplifie les émotions du personnage de *l'underscoring* (ou pantomime) qui ponctue le film par des figures musicales synchrones et de l'effet anempathique, qui montre une indifférence par rapport à la situation émotionnelle. Pour un approfondissement de la question, voir CHION, Michel, *Le Son au cinéma,* Paris, L'Étoile, 1985.

la musique constitue chez Hitchcock un élément très important pour définir l'expérience spectatorielle et entre dans la logique d'un cinéma de la subjectivité et de la participation par l'émotion. Les musiques de Bernard Herrmann sont les plus célèbres, et ses thèmes influencent directement la manière de percevoir un film. L'exemple de *The Trouble with Harry* est tout à fait pertinent puisque la musique participe activement à percevoir le film comme une farce macabre.

Vivre par procuration une expérience similaire à celle de certains personnages favorise ainsi un supplément de plaisir à la fiction. Mais pour que ce plaisir fonctionne, il faut que le spectateur soit dans une position de partage et de retrait, si léger soit-il. Ce retrait en est la condition principale, car dans les salles obscures les spectateurs qui partagent le vécu des personnages « expérimentent eux aussi la même sensation de peur, mais sans payer le prix. Que le prix ne puisse être payé est le facteur important »[1]. L'expérience peut être d'une plus grande intensité par rapport au vécu du spectateur – rappelons que le réel n'est pas dramatique pour Hitchcock et que le drame doit être une représentation de la réalité débarrassée de ses moments ennuyeux[2]. Le succès du cinéma repose en partie sur le fait qu'il est une intensification de la vie, c'est-à-dire qu'il donne accès à des situations extraordinaires, et qu'il propose un investissement du public particulièrement riche. Mais pour que le plaisir soit présent, il faut un certain retrait des spectateurs, parce que « la peur est un sentiment que les gens aiment éprouver quand ils sont certains d'être en sécurité »[3]. Ainsi, s'inscrivant dans une longue tradition remontant à Lucrèce[4], Clément Rosset affirme qu'« il est aussi plaisant de

---

1 HITCHCOCK, Alfred, « The Enjoyment of Fear » (1949), GOTTLIEB, Sidney (ed.), *Hitchcock on Hitchcock, op.cit.*, p. 117 : « *experience, themselves, the same fear sensation, but without paying the price. That the price must not be paid is the important factor* ».

2 Voir *infra.*, quatrième partie, II, 3 : « La question du réalisme et de la vraisemblance ».

3 HITCHCOCK, Alfred, « Pourquoi j'ai peur de la nuit ? » (1960), GOTTLIEB, Sidney (ed.), *Hitchcock on Hitchcock*, *op.cit.,* p. 143 : « *Fear is a feeling that people like to feel when they are certain of being in safety* ».

4 LUCRÈCE, *De la nature*, livre II, 1-4, traduit du latin par KANY-TURPIN, José, Paris, Flammarion, 1998, p. 117 :

« Douceur, lorsque les vents soulèvent la mer immense,

D'observer du rivage le dur effort d'autrui,

Non que le tourment soit jamais un doux plaisir

voir d'un peu loin le bonheur dont on est privé que de voir, toujours d'un peu loin, le malheur auquel on échappe »[1]. La distance est aussi importante que l'impression de proximité et de partage, tant la première conditionne la seconde. Le philosophe résume la dualité de cette jouissance par procuration :

> S'il arrive au cinéma de séduire davantage, ce n'est pas parce qu'il présente une version améliorée et plus désirable de la réalité, mais plutôt parce qu'il présente cette réalité comme située provisoirement ailleurs, par conséquent hors de portée du désir et de la crainte de tous les jours. […] Toujours la même chose mais située ailleurs, en un site qu'on ne saurait atteindre ni d'où on ne saurait être atteint soi-même : la même réalité, ou si l'on veut la réalité même, miraculeusement tenue à distance. Cette mise à distance de la réalité est la source principale du plaisir offert par le cinéma, lequel consiste ainsi essentiellement en une jouissance par procuration de ce qui apparaît sur l'écran, soit une participation sans aucun engagement personnel à ce qui s'y montre de plaisant ou d'horrible. Car bonheur et malheur sont également désirables, et pour la même raison, dès lors qu'on est assuré qu'ils ne sont pas présentement notre affaire[2].

La mise à distance de la réalité couplée à l'impression de sa proximité, à la suspension de l'incrédulité et à l'adhésion du spectateur participent donc à cette dualité de la position spectatorielle : voici ce qui fonde sa vicarialité. Elle est un reflet du statut médian du cinéma, à savoir un juste milieu entre le trop peu de réalité de la photographie et le trop plein de réalité du spectacle théâtral[3]. L'expérience cinématographique se situe entre le spectacle direct d'un événement, grâce à la barrière de l'écran, et la contemplation d'une image sans mouvement. Cela explique pourquoi les émotions des spectateurs sont d'une autre nature que celles des personnages, malgré leur proximité et le partage des expériences. Noël Carroll affirme que par principe, les émotions du public sont hétéro-centrées tandis que celles du personnage sont égocentrées, car il « ne témoigne pas de la sympathie pour lui-même. Dans de tels cas, les émotions du personnage seront toujours centrées sur lui-même ou égoïstes, tandis que les celles du public seront toujours dirigées vers les autres et altruistes »[4]. Bien que les sentiments

---

Mais il nous plaît de voir à quoi nous échappons ».

1 ROSSET, Clément, *Propos sur le cinéma, op.cit.,* p. 77.

2 *Ibid.*, p. 76-77.

3 Voir *infra.,* quatrième partie, II, 3 : « La question du réalisme et de la vraisemblance ».

4 CARROLL, Noël, *The Philosophy of Horror, op.cit*., p. 91 : « *The character does not sympathize with himself.* […] *The character's emotions in such cases will always be self-regarding or egoistic, whereas the audience's emotions are other-regarding and altruistic* ».

suscités diffèrent en fonction de ce qui est montré à l'écran, il faut retenir la présence constante d'une double conscience : du sort du héros et de sa propre attitude. Par conséquent, il est possible d'envisager la dimension altruiste de toute émotion vicariale, qui prend pour objet non simplement pas soi, mais aussi quelqu'un d'autre. Ainsi, quand le spectateur est dans cet état de supériorité du savoir, il est dans une position favorable à la naissance d'un sentiment généreux à l'égard des personnages. Cette position induit de la morale, car il est touché, bouleversé, il craint pour ceux qui malheureusement, ne savent pas encore ; alors, ses émotions sont naturellement altruistes. Il faut donc accorder à la vicarialité une certaine dimension morale.

Cette position permet d'envisager la question de la sympathie qui résulte cet altruisme supposé. Une évidence doit être mise au jour : la sympathie est indiscutablement liée à la structure. Une telle approche de ce phénomène tendrait en effet à montrer qu'elle « est l'effet, et non la cause, de l'identification »[1], dans la mesure où le spectateur serait porté à une perte de vigilance liée au dispositif de la projection. Par là même, il serait incité à « sympathiser, par identification, avec n'importe quel personnage ou presque, pourvu que la structure narrative l'y conduise »[2]. La structure peut être tenue pour le mécanisme de base de la sympathie car le spectateur peut être amené à témoigner un tel sentiment pour un personnage qui ne possède pas les qualités psychologiques nécessaires. Un exemple courant est Marnie qui, dès le début de l'intrigue, commet un vol pour lequel le spectateur souhaite une issue favorable, ou encore Marion (*Psycho*) qui vole quarante mille dollars peu de temps après le début de l'intrigue. L'identification, le suspense et la participation affective amènent une sympathie qui ne correspond à aucune manifestation de qualités correspondantes. La vicarialité joue un rôle important ici, parce qu'elle permet au spectateur d'adopter un sentiment altruiste pour le personnage. Mais il fait problème dans la mesure il « pose la question de l'amoralité et de la malléabilité fondamentale du spectateur de cinéma »[3]. En effet, si ses

1 AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film, op.cit.,* p. 189.

2 *Idem.* Rappelons que l'identification est comprise ici comme l'identification au personnage, « foyer des investissements affectifs du spectateur » (*Ibid.*, p. 190). Cette définition est sensiblement proche de l'idée de vicarialité utilisée ici, qui en diffère principalement par l'ajout de la distance du spectateur. L'utilisation de l'identification chez Francis Vanoye est similaire. Voir *supra.*, deuxième partie, II, 5 : « La mise en scène des méchants ».

3 *Idem*.

réactions sont entièrement conditionnées par les mécanismes structurels, la question de sa liberté ne semble même pas devoir être posée et son conditionnement devient indiscutable. C'est d'ailleurs toute la problématique du suspense selon Richard Allen, qui montre les problèmes moraux impliqués dans ce procédé, notamment lorsqu'il concerne le désir de voir une issue immorale se réaliser[1]. Dans un sens, il est évident que la sympathie est le résultat des éléments structurels provenant de la narration, de l'énonciation et de la forme d'un film. La place de la caméra est fondamentale pour influencer la position du spectateur et l'orienter dans sa réception ; par conséquent, une part de la sympathie résulte de la structure. La mise en scène des méchants a également montré qu'elle pouvait naître pour des personnages qui, à un moment donné, révélaient leur nature profondément malveillante (comme le montre l'exemple de la scène des pommes de terre dans *Frenzy*, du coffre dans *Rope,* ou du briquet et du match de tennis dans *Strangers on a Train*)[2]. Dans une certaine mesure, il est donc possible d'affirmer que le spectateur se trompe lorsqu'il pense que la sympathie qu'il éprouve pour un personnage vient de ses « ses traits psychologiques dominants, de son comportement général, un peu comme dans la vie on éprouverait globalement de la sympathie pour quelqu'un à cause, croit-on, de sa personnalité »[3].

Dans le *flash-back* de *Vertigo*, c'est « la totalité de l'identification avec le point de vue restreint de Scottie qui rend le changement soudain de notre savoir si bouleversant et dévastateur »[4]. À partir de ce moment, l'héroïne devient le véritable centre émotionnel,

1 Voir *infra*., quatrième partie, III, 1 : « Le jugement moral du spectateur ». Notons que le suspense est compris par Pascal Bonitzer comme le principe fondamental qui empêche le spectateur hitchcockien de sombrer dans la croyance naïve de la réalité à l'écran. Son analyse est fondée sur la « perte d'innocence » du spectateur qui sait combien l'enjeu est critique pour les personnages. Mais surtout Pascal Bonitzer montre en quoi le suspense favorise la spécificité du spectateur. Voir « It's only a movie ou la face du néant », *op.cit*., p. 17 : « Pour que la saynète de Lumière se transforme en fiction hitchcockienne, […] il suffit de poser liminairement que le soldat est un tueur de bonnes ou […] que la bonne a décidé de noyer le bébé dont elle a la charge. Ensuite, tout peut être filmé comme devant, le sens est bouleversé. […] Il est donc impossible au public d'adhérer naïvement à l'impression de réalité, à la réalité apparente de l'image ».

2 Voir *supra.*, deuxième partie, II, 5 : « La mise en scène des méchants ».

3 AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film, op.cit.,* p. 189.

4 WOOD, Robin, « Hitchcock and Facism », ALLEN, Richard, GOTTLIEB, Sidney, (ed.), *The Hitchcock Annual Anthology, op.cit.,* p. 110 : « *It is the completeness of this identification with Scottie's restricted point of view that makes the sudden shift in our knowledge so shattering and devastating* ».

Scottie restant le centre de l'identification visuelle. Les points de vue correspondant au héros sont bien plus nombreux que ceux de Judy mais elle reste l'objet de l'affection du spectateur, dans la mesure où « le comportement de Scottie […] est sujet à un examen intense et accablant »[1]. Ainsi, la compassion du spectateur n'est pas entravée par le peu d'occurrences des plans subjectifs de la jeune femme. La communication des émotions et la supériorité de son savoir suscitent une grande sympathie pour elle, un élan envers ce personnage si mal traité. Ainsi, le partage de la subjectivité reste en grande partie centré sur Scottie, mais la sympathie du spectateur est tout autant dirigée vers Judy. Ce sentiment ne peut donc être entièrement lié à la structure.

Ainsi, comme le montre Robin Wood, il dépend fortement de la structure mais ne peut s'y réduire. En effet, la sympathie « échappe à la démonstration rigoureusement "scientifique" »[2], car elle possède une part de subjectivité irréductible à chaque spectateur. De plus, elle est le résultat de tout un ensemble de mécanismes ne pouvant être isolés les uns des autres. Ce qui importe ici, c'est de montrer qu'une telle restriction revient à amputer le spectateur de sa capacité à être l'auteur de ses sentiments à l'égard des personnages : c'est tout le risque pointé du doigt à travers le cinéma hitchcockien. S'il faut accorder que certains éléments permettent de sympathiser avec des méchants, elle n'est pas que le résultat de la structure. Par exemple dans *Shadow of a Doubt*, Uncle Charlie est vu dès le début comme un personnage ambigu qui possède un secret douteux. Mais son allure, son charme, sa gentillesse et sa politesse incitent le spectateur à adopter une attitude positive à son égard ; elle est autant le résultat du dispositif que du jeu de l'acteur, des indications narratives, et des dispositions personnelles des spectateurs. De même, si le spectateur est amené à ressentir de la pitié pour Lars Thorwald à la fin de *Rear Window,* c'est autant par la position de la caméra qu'à cause de son air pathétique et de son attitude implorante à l'égard de Jeff. Enfin, dans *The Secret Agent,* la sympathie de Marvin vient avant tout de ses attributs physiques et psychologiques et lorsqu'il montre ce qu'il est vraiment, il devient subitement antipathique. Par conséquent, il faut comprendre la sympathie comme un phénomène complexe qui ne peut se réduire à l'analyse des mécanismes de la fiction.

---

1 *Ibid.*, p. 111 : « *Scottie's behaviour* […] *is subjected to an intense and devastating scrutiny* ».

2 WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited, op.cit.*, p. 306 : « *It eludes rigorously "scientific" demonstration* ».

À l'instar de la sympathie, la vicarialité permet également de comprendre les liens problématiques entre le plaisir cinématographique et le spectacle de la violence ou de l'abjection. Noël Carroll affirme que dans un film d'horreur, « il est raisonnable de supposer que le personnage est horrifié tandis que le spectateur est artistiquement horrifié »[1]. Sa réponse émotionnelle est ancrée dans la conscience du divertissement à laquelle n'a évidemment pas accès le personnage qui est en danger réel. Savoir que la menace n'est pas véritable suscite donc des sentiments plus larges chez le spectateur, que ne ressentent pas les protagonistes ; en effet, les conséquences ne sont pas les mêmes pour eux. Il est donc tout à fait possible d'émettre l'hypothèse que le divertissement permet un plus grand plaisir cinématographique car il apporte au public la certitude qu'il ne fait qu'assister à un spectacle qui de plus chez Hitchcock, a de grandes chances de bien se terminer. La vicarialité permet donc à ce plaisir d'exister.

Bien sûr, la violence cinématographique est rarement le résultat d'une violence profilmique. Elle est plutôt le résultat des divers éléments techniques et esthétiques mis bout à bout : le montage, le cadrage, la rapidité des plans concourent à procurer l'impression de violence au lieu d'une violence réelle. Même le meurtre de Mrs Blaney (*Frenzy*), qui constitue l'une des scènes les plus violentes de la filmographie, vient de la combinaison de plans qui, observés attentivement, sont tous exempts de violence intrinsèque. Parfois le résultat est si réaliste que des erreurs peuvent être commises. L'exemple le plus parlant d'une telle confusion est celui bien connu de la scène de la douche de *Psycho* portant sur la nudité et sur le couteau pénétrant le corps de Marion Crane. L'actrice Janet Leigh, elle-même influencée par le montage, crut à la pénétration du couteau lors de la première projection privée du film : « Quand je vis le couteau pénétrer ma chair à l'écran, je pouvais le sentir ! […] J'ai cru que le couteau était entré en moi. C'était tellement réel, tellement horrible, bien que, évidemment, ce n'était pas possible : vous ne pouviez pas montrer de pénétration »[2]. Quant aux responsables du Code de production, l'anecdote raconte que ceux qui avaient vu la

1 CARROLL, Noël, *The Philosophy of Horror, op.cit.*, p. 91 : « *The character, it seems reasonable to suppose, is horrified, while the audience member is art-horrified* ».

2 REBELLO, Stephen, *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho* (1990), New York, Harper Perennial, 1991, p. 143 : « *When that knife went into me on the screen, I could feel it!* […] *I believed that the knife went into me. It was that real, that horrifying, though, of course, it couldn't to any extent because you could not show penetration* ».

nudité à la première projection n'en virent plus à la seconde et qu'inversement ceux qui n'avaient pas vu de nudité en virent, pour finalement se mettre d'accord sur le fait qu'il n'y en avait pas[1]: cela se vérifie à la vision de la scène. La question de la vicarialité invite à penser que c'est l'adhésion à la fiction et un léger retrait par rapport à elle qui permettent aux spectateurs de ressentir des émotions telles que la peur et l'angoisse et de les apprécier. De fait, une représentation réaliste de la violence, ne proposant pas une mise à distance avérée de la fiction, devrait en amoindrir le plaisir. C'est ce que montre David Bordwell à propos de *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980) : plus réaliste est la violence cinématographique, plus elle peut détourner le spectateur d'un quelconque plaisir, et « le style du film réussit à rendre la violence dérangeante en faisant appel à des conventions réalistes »[2]. L'utilisation d'une *Steadicam* « permet de réaliser des travellings inquiétants ou des gros plans venant souligner les rictus de la douleur des adversaires »[3], les contre-jours mettent en valeur les gouttelettes de sang. Le montage rapide, les bruitages des coups et le maquillage sont autant de procédés esthétiques qui renforcent le réalisme de ces scènes, parvenant ainsi à mettre à distance la fascination de la violence par l'impression d'une trop grande proximité, d'un trop plein de réalité de l'acte violent.

Dans son analyse de *Sabotage,* William Drummin montre la différence entre une représentation frontale et une représentation stylisée de la mort de Steve. Si les spectateurs ne ressentent rien pour les autres passagers du bus, c'est parce qu'ils ne sont que des numéros vides de toute humanité. Par le principe de vicarialité, la violence est vécue dans « la confortable et sécurisante obscurité de la salle de cinéma »[4], qui leur permet d'apprécier la violence « sans peur d'aucun engagement personnel »[5]. C'est pour cela que la mort du garçon est présentée de façon frontale, forçant le public « à se confronter aux effets de la violence

1 *Ibid.*, p. 146 : « *Hitchcock* [...] *merely repacked the film. Without editing so much as a frame, he shipped it back to the censors. Now the three board members who had seen nudity the previous day did not and the two who did not now did. Much to the bemusement of Hitchcock and his staff, the shenanigans over who saw what dragged on for well over a week* ».

2 BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *L'Art du film, op.cit.*, p. 529.

3 *Idem*.

4 DRUMMIN, William, « *Sabotage*: Chaos Unleashed and the Impossibility of Utopia », *op.cit.*, p. 14 : « *Secure and comfortable darkness of the theater* ».

5 *Idem.* : « *Without fear of personal engagement* ».

comme une expérience vécue personnellement, plutôt qu'en la rendant abstraite, du point de vue des spectateurs désintéressés »[1]. L'explosion du bus, la surprise de cette issue et l'investissement affectif du public ont suscité de vives réactions à la sortie du film, qui ont même incité Hitchcock à regretter cette mort[2]. À l'inverse, Drummin met en avant la représentation de la mort dans un dessin animé, *Who Killed Cock Robin?* et montre que la stylisation de la violence et de la destruction en facilite l'appréciation, parce qu'elle « est presque complètement abstraite de son contexte réel »[3]. En effet, une trop grande adhésion à la fiction ferait tomber le spectacle dans une horreur similaire à celle vécue par les personnages. Par conséquent, en stylisant la violence, il est alors possible d'apprécier un tel spectacle qui ne reste après tout qu'un spectacle.

Bien sûr, cette orientation esthétique est aussi le résultat du contexte de production : les films s'inscrivent dans une époque qui ne montre pas directement la violence[4]. En effet, « quand les films classiques montraient explicitement des actes de violence et leurs conséquences, la caméra s'abstenait de s'attarder sur les détails sanglants »[5]. C'est pourquoi la représentation hitchcockienne de la mort n'est que très rarement frontale. Elle est prudemment mise à distance, soit par un subtil décadrage, par la mise en scène de détails ou par une arrivée

---

1 *Idem* : « *Hitchcock raises audience's consciousness by forcing it to confront the effect of violence as something personally experienced, rather than rendered "abstract" from the viewpoint of disinterested spectators* ».

2 Dans ses deux grands entretiens, Hitchcock affirme que la mort de Steve est une erreur, notamment « en termes de suspense » (BOGDANOVICH, Peter, « Alfred Hitchcock », *op.cit*., p. 503 : « *in term of suspense* »). S'il reste sur l'idée que « le garçon devait être tué, dans l'intérêt de l'intrigue » (*idem* : « *The boy had to be killed for the sake of the story* »), il avoue que l'explosion de la bombe était une mauvaise idée, car le public avait besoin d'être soulagé après un tel suspense. Le cinéaste évoque deux autres possibilités pour faire mourir Stevie : « Il aurait fallu que Oscar Homolka tue volontairement le jeune garçon – et sans doute que l'on ne voie pas le meurtre - et qu'ensuite sa femme le tue pour venger son frère » (TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit.*, p. 89) ; « La mort aurait dû survenir hors-champ » (*Who the Devil Made it, op.cit.*, p. 503 : « *One should have done the killing a different way, offscreen or something* »).

3 DRUMMIN, William, « *Sabotage*: Chaos Unleashed and the Impossibility of Utopia », *op.cit.*, p. 15 : « *The violence is almost totally abstracted out of its real context* ».

4 Voir *supra*., deuxième partie, II, 5 : « La mise en scène des méchants ».

5 BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *L'Art du film, op.cit.,* p. 349 : « *When classical movies explicitly showed acts of violence or their effects, the camera refrained from dwelling on the gory details* ».

tardive de la caméra sur le lieu du drame. C'est parce que de telles images sont stylisées qu'elles peuvent procurer un certain plaisir, dont la nature problématique est une question traditionnelle. Il est donc légitime de se demander « pourquoi il est agréable de voir des images graphiques de la violence (ou des effets de la violence), comment de telles images peuvent provoquer un tel sentiment est une question complexe. […] Mais il faut reconnaître que de telles images sont ou peuvent être agréables »[1]. Si tel est le cas, c'est principalement parce qu'elles sont esthétisées et rendues formellement appréciables. Ainsi, les procédés rhétoriques de stylisation, accompagnés parfois d'une identification et d'un certain degré de sympathie pour les méchants participent d'une « fascination de la narration pour la violence »[2]. Mais les scènes de ce type restent rares ; ce qui est montré est beaucoup moins important que ce qui est suggéré et attendu, c'est le principe même du suspense. Le cinéma hitchcockien est plutôt fondé sur l'attente et sur la crainte de ce qui pourrait arriver que de ce qui arrive réellement. C'est pourquoi le cinéaste affirme qu'il « faut en faire le minimum pour obtenir le maximum d'effet sur le public »[3]. Ainsi, c'est parce que la violence n'est pas représentée directement que le plaisir et la participation affective peuvent être envisagés, sans tomber dans l'horreur qui aurait lieu lors d'une adhésion totale à la fiction.

La vicarialité apparaît donc comme un phénomène plus à même de rendre compte de l'expérience spectatorielle. Elle complète l'identification, éclaire la sympathie et annonce l'humour[4], en montrant que le plaisir et la participation résident dans le respect d'une certaine distance à l'égard de la fiction. Que le prix ne soit pas à payer reste le facteur principal du plaisir ; c'est la raison pour laquelle la violence fonctionne sur ce principe. C'est parce que la confrontation avec elle n'est que très rarement frontale que le spectateur peut l'apprécier en

---

1 ROTHMAN, William, « Violence and Film », *op.cit.,* p. 353 : « *Why it is pleasurable to view graphic images of violence (or of the effects of violence), how viewing such images can be pleasurable, is a perplexing question.* […] *We can agree that viewing such images is, or at least can be, pleasurable* ».

2 BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *L'Art du film, op.cit.,* p. 529.

3 HITCHCOCK, Alfred, « A Redbook Dialogue: Alfred Hitchcock and Dr. Fredric Wertham » (1963), GOTTLIEB, Sidney (ed.), *Hitchcock on Hitchcock, op.cit.*, p. 146 : « *I have always felt that you should do the minimum to get the maximum audience effect* ».

4 L'humour est un élément important de la vicarialité parce qu'il permet au spectateur d'acquérir un certain recul sans pour autant rompre sa participation à la fiction. Voir les propos de Fabienne Sizaret et notre analyse ci-dessous.

tant qu'objet esthétique. Et si le plaisir du spectacle de la violence rend la vicarialité problématique, il faut la mettre en regard de l'altruisme *a priori* d'une telle position qui incite le public à ressentir des émotions hétéro-centrées, à espérer et à être bouleversé pour un autre que lui-même. La vicarialité de l'expérience spectatorielle ouvre la voie pour une compréhension plus générale du cinéma hitchcockien dont l'analyse peut nourrir celle de la réception. En effet, comme nous l'avons montré, le public est dans une position d'adhésion et de léger retrait, qui conditionne son plaisir cinématographique. Par conséquent, il faut remarquer à quel point le cinéma d'Hitchcock fonctionne sur ce double principe : donner à croire à la réalité de la fiction et en même temps, montrer qu'il ne s'agit toujours que d'un film. C'est pourquoi il est désormais pertinent d'envisager la réflexivité de son œuvre et son rapport à la question du réalisme.

2. La réflexivité du médium

L'étude de la vicarialité a permis de mettre au jour un point fondamental qu'il s'agit de développer ici. Comprendre pourquoi le public est immergé dans le monde fictionnel et conscient qu'il ne s'agit que d'un film est dû à un certain nombre d'éléments qui attestent d'une artificialité de l'œuvre. Comme il a été montré, le plaisir de la violence vient en partie de sa stylisation, et une représentation réaliste la diminue généralement pour laisser place à la gêne ou à l'horreur. De même, l'humour récurrent permet de rire de situations qui habituellement ne s'y prêteraient pas et favorise une prise de distance modérée avec la fiction, juste nécessaire pour ne pas adhérer totalement au propos. Comme nous allons le développer, l'humour favorise ainsi la position vicariale du spectateur et confirme la présence d'une conscience de soi du film.

La réflexivité pourrait sembler être une question futile dans la mesure où toute énonciation, en tant qu'« acte de production d'un énoncé »[1], contient les marques d'une certaine présence[2]. Ainsi, même la transparence supposée du cinéma classique hollywoodien ne l'est jamais totalement ; l'énonciation s'y fait plutôt « très discrète » et « tend asymptotiquement vers l'image ou vers le son "neutres", du moins neutres pour une époque ou un genre donnés »[3]. L'image hitchcockienne se démarque ainsi du système classique parce qu'elle se donne à voir comme telle et devient parfois le reflet de son propre dispositif. Le cinéma d'Hitchcock n'est pas un cinéma de la transparence et de la discrétion : l'analyse des

1 AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma, op.cit.*, p. 86.

2 Voir CASETTI, Francesco, *D'un regard à l'autre : Le Film et son spectateur,* traduit de l'italien par CHÂTEAUVERT, Jean, JOLY, Martine, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 43 : « Il y a toujours quelque chose dans l'énoncé qui en dénonce l'action et qui, en ce sens, en atteste la présence. Il y a en effet un élément qui renvoie toujours à l'énonciation et à son sujet, et qui précisément n'abandonne jamais le film : c'est le regard qui institue et organise ce qui est montré, c'est la perspective qui délimite et ordonne le champ visuel, c'est la place d'où l'on suit ce qui tombe sous les yeux ; en un mot, c'est le point de vue d'où l'on observe les choses, car c'est lui qui constitue le pivot autour duquel s'organisent les images (et les sons) et qui en déterminent les coordonnées et l'aspect ».

3 MARIE, Michel, VERNET, Marc, « Entretien avec Christian Metz », *Iris,* n°10 (1990), Paris, Méridiens, p. 287. Christian Metz ne fait pas référence au cinéma classique mais à « une époque et un genre donnés », ce qui incite ses interlocuteurs à rebondir sur le cinéma classique.

gros plans avait mis sur la voie d'une telle hypothèse, mais c'est toute l'énonciation et le style du cinéaste qui vont dans ce sens. Ainsi, ce qu'affirment Robert Stam et Roberta Pearson à propos de *Rear Window* peut être appliqué à l'ensemble de son œuvre : « À de nombreuses reprises Hitchcock attire l'attention sur l'énonciation, conventionnellement supprimée dans beaucoup de films classiques, en insistant sur l'autonomie gestuelle de la caméra et sur son indépendance vis-à-vis d'une quelconque vision particulière »[1]. Lorsque l'énonciation est poussée jusqu'à une visibilité certaine, jusqu'à montrer au spectateur ses propres conditions de production, il faut alors évoquer l'idée de réflexivité, qui peut être définie comme un « phénomène protéiforme dont le plus petit dénominateur commun consiste en un retour du cinéma sur lui-même »[2]. Il faut donc tenter de comprendre comment se donne à voir ce phénomène. La réflexivité est comprise ici comme une manifestation inverse de la discrétion proposée par Christian Metz. Cette « éloquence cinématographique »[3] est l'occasion de clins d'œil à l'industrie, opérés par les personnages qui deviennent les représentants d'un cinéma conscient de lui-même. Par exemple dans la scène chez Townsend (*North by Northwest*), la mère de Thornhill lui dit de payer les deux dollars d'amende. La phrase : « *Pay the two dollars* » est une citation du film *Ziegfeld Follies* (Vincente Minnelli, 1946)[4]. La référence, qui peut passer inaperçue, montre un retour du cinéma sur lui-même en tant que référence culturelle. De même, quelques années plus tôt, le scénario d'Arthur Laurents (*Rope*) fait allusion à l'œuvre hitchcockienne. Tout un dialogue entre Janet, Mrs Atwater et Rupert fait référence au monde du cinéma et, de façon à peine cachée à *Notorious*, sorti sur les écrans deux ans auparavant :

---

1 STAM, Robert, PEARSON, Roberta, « Hitchcock's *Rear Window*: Reflexivity and the Critique of Voyeurism », DEUTELBAUM, Marshall, POAGUE, Leland (ed.), *A Hitchcock Reader,* Ames, Iowa State Press University, 1986, p. 202 : « *Hitchcock repeatedly calls attention to the enunciation, conventionally suppressed in many classical films, by emphasizing the gestural autonomy of the camera and its independence from any particular vision* ».

2 GERSTENKORN, Jacques, « À travers le miroir », *Vertigo* n° 1 (1987), p. 7.

3 ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Hitchcock et l'Aventure de Vertigo, op.cit*., p. 69.

4 Voir *supra.,* deuxième partie, III, 3 : « Une solitude ontologique ».

− Je voue un culte à James Mason.

− Est-il bon ?
− Absolument formidable.
[…]
− Vous savez, je crois que j'aime Mason autant qu'Errol Flynn !
− Moi je prendrais bien Cary Grant.
[…]
− Moi aussi ! Il était palpitant dans le dernier film avec Bergman. Quel était le titre déjà ? « Le je ne sais quoi de quelque chose » ?
[…]
− Je suis sûre que c'était juste « Quelque chose ». J'ai adoré. Et Bergman[1] !

Au-delà de l'humour constitué par la pauvreté des arguments des deux femmes qui, à part exprimer leurs sentiments, ne fondent leurs opinions que sur les signes astrologiques et les costumes des acteurs, ce dialogue délicieux fait référence au seul film qu'ont tourné ensemble Ingrid Bergman et Cary Grant. Son succès[2] invite à penser qu'en 1948, les spectateurs pouvaient difficilement ignorer cette allusion d'autant plus savoureuse qu'elle n'est pas explicite et fait appel au savoir et à la culture populaire[3].

1 *Rope* [00:30:19] : « *The man I have a passion for is James Mason.*
– Is he good?
– Absolutely terrific. [...]
– Do you know, I think I like Mason as much as Errol Flynn?
– I'll take Cary Grant myself. […]
– Oh so alike! […] *He was thrilling in that new film with Bergman. What was it called? "The Something of the something".* […]
– It was just plain « Something » I'm sure. I adored it. And Bergman! ».

2 FINLER, Joel, *Hitchcock in Hollywood, op.cit.*, p. 71 : « *The filming has gone smoothly, kept within budget and provided Hitchcock with his second smash hit in a row, but only two Oscar nominations – for Claude Rains's excellence performance as supporting actor, and for Ben Hecht's script* ».

3 N'oublions pas les apparitions du cinéaste dans tous ses films depuis *The Lodger,* qui fonctionnent également comme un jeu de miroirs avec le cinéma et avec son œuvre. Il ne s'agit pas de montrer le dispositif cinématographique mais de faire un clin d'œil au spectateur, qui attend tellement ces *cameos*. Paradoxalement, Hitchcock est obligé de les créer sans cesse afin de satisfaire l'audience qui, une fois qu'elle a vu Hitchcock, peut enfin se concentrer sur le film. La réflexivité de ses apparitions peut donc être considérée comme une condition paradoxale pour l'adhésion du spectateur à la diégèse.

Pourtant, la plus grande réflexivité se trouve dans une visibilité du dispositif cinématographique, lorsqu'il est rendu sensible et affiché[1]. Elle met au jour le dispositif même : elle dit quelque chose au spectateur à propos du cinéma, de sa fabrication, de sa genèse et de sa spécificité. Les exemples de ce type sont présents dans toute la filmographie. Parmi eux, certains sont particulièrement pertinents ; tout au long de sa carrière, Hitchcock n'hésite pas à mettre les acteurs face à la caméra. L'étude de l'identification visuelle a permis de montrer la récurrence avec laquelle le spectateur, à la place d'un personnage, est l'objet du regard des autres. Les regards-caméra possèdent une place très importante dans la question de la réflexivité. L'exemple du clin d'œil de Blanche Tyler (Barbara Harris) dans *Family Plot* est le plus connu, notamment parce qu'il est le dernier plan de son dernier film[2]. Pourtant, la célébrité de ce regard-caméra occulte les nombreuses occurrences présentes dans toute la filmographie et notamment la précocité de cette technique, utilisée par le cinéaste dès ses premiers films. Dans *The Lodger*, Ivor Novello est le premier acteur à regarder directement dans les yeux du spectateur (voir illustration IX, A)[3]. Dès son arrivée, il est montré comme un personnage menaçant et soupçonné d'être le tueur et ses regards-caméra impliquent le spectateur dans cette menace. Un autre exemple se trouve un peu plus loin dans le film, lorsqu'il va assister au défilé de Daisy (voir illustration IX, B) ; la séquence débute avec un regard-caméra qui, l'espace d'un instant, crée un certain malaise parce qu'il n'est pas justifié. Ce n'est qu'après avoir montré Novello regarder droit dans la caméra que celle-ci montre l'objet de son regard. Cela incite William Rothman à attribuer à ce plan la confirmation (temporaire) de sa culpabilité. Le sentiment de malaise vient probablement du fait que, regardant droit dans la caméra, le personnage semble prendre conscience de la présence du

1 GERSTENKORN, Jacques, « À travers le miroir », *Vertigo,* n° 1 (1987), p. 7. C'est ce que l'auteur appelle la « réflexivité cinématographique », à la différence de la « réflexivité filmique » qui consiste en des jeux de miroirs d'un film avec lui-même ou avec d'autres films.

2 Les circonstances de ce clin d'œil sont intéressantes car même si le réalisateur prit sa retraite peu de temps après, il avait d'autres projets en cours. Bien plus que de s'ériger comme une image cinématographique, ce plan semble être un adieu du cinéma hitchcockien au spectateur.

3 Notons également que les adresses directes au spectateur sont très nombreuses dans les films de la période muette, bien plus que dans le reste de la filmographie. De *The Lodger* à *Blackmail*, tous les films possèdent au moins un regard-caméra. Dans la période parlante, cet effet tend à s'effacer, notamment durant la période hollywoodienne, peu portée sur cette technique à l'oposé de la transparence.

spectateur, comme s'il « démasquait le fait que nous le regardions »[1]. Le malaise vient de sa culpabilité présumée et le sentiment préfigure celui de *Rear Window* lorsque, trente ans plus tard, Thorwald regarde droit dans la caméra, démasquant le personnage et le spectateur qui ont compris sa culpabilité. Ces procédés sont présents durant toute la carrière d'Hitchcock et l'étude de l'identification en a montré un certain nombre. Que la caméra soit à la place d'un personnage (*Champagne*, *Rear Window*, *Frenzy, The Man Who Knew too Much, Stage Fright, The Manxman,* etc.) ou qu'elle ne représente rien d'autre qu'elle-même (*Blackmail, Murder!, Family Plot, Vertigo, Psycho*), le regard qui s'adresse directement au spectateur est une invitation à briser la séparation du monde fictionnel et du public. Quand la caméra est à la place d'un personnage, celui ou celle qui nous regarde ne s'adresse pas tant à nous qu'à la personne en face d'elle. Mais bien que cette motivation narrative minimise la réflexivité, elle ne la brise pas totalement. Quand la caméra ne représente rien d'autre qu'elle-même, l'effet peut devenir étrange car aucune présence intra-diégétique ne peut justifier cette adresse. Alors, la réflexivité n'en est que plus exacerbée. Le travelling avant sur le visage de Norman Bates (*Psycho*) regardant droit dans les yeux du spectateur après la mort d'Arbogast en est une figure exemplaire (voir illustration IX, B) qui oblige le spectateur à participer directement et à ressentir un certain malaise à cette participation. Le principe conventionnel prônant de « faire comme si » la caméra n'était pas là est brisé, abolissant ainsi la séparation entre les deux réalités. Par conséquent, la récurrence des regards-caméra, leur systématisation laissent penser à une volonté de montrer l'image cinématographique pour ce qu'elle est : une construction[2].

D'autres procédés contribuent à la réflexivité de l'image. Parmi eux, la présence ostensible de la caméra, notamment lorsqu'elle opère des mouvements peu naturels ; les très

---

1 ROTHMAN, William, *The Murderous Gaze, op.cit.,* p. 30 : « *With a knowing look he meets the camera's gaze, as if he penetrated our act of viewing him* ».

2 Même dans ses films les plus hollywoodiens, Hitchcock montre des personnages regardant directement le spectateur. Tous les regards-caméra de la période américaine, à part quelques rares exceptions, correspondent à un personnage regardant un autre, la caméra étant à la place de ce personnage. Il faut également remarquer que les regards-caméras se trouvent principalement pendant la période muette. Tous les films, à partir de *The Lodger,* en contiennent. Contrairement à ceux de la période américaine et de la période anglaise parlante, ils sont souvent nombreux au cours d'un même film, comme le montrent les exemples de *The Manxman, The Farmer's Wife* et surtout *Champagne.*

gros plans cités plus haut en font partie. Citons également les fameux travellings de *Notorious* et de *Young and Innocent,* le zoom arrière au début de *Vertigo* et bien entendu les célèbres travellings compensés montrant les vertiges du héros. Ce procédé, bien qu'il corresponde aux illusions du personnage, n'en révèle pas moins le dispositif d'où il tire son origine. Certaines positions particulières de la caméra peuvent également participer à la réflexivité de l'image, notamment lorsqu'elle ne correspond à aucun point de vue diégétique[1]. Certains paraissent même impossibles, lorsque la caméra se trouve dans des angles particuliers et inhabituels. C'est ainsi que la filmographie regorge de plongées remarquables, dont la particularité est d'avoir souvent un certain lien avec la mort : lorsque Vandamm annonce son intention de tuer Eve (*North by Northwest*), lorsque les McKenna apprennent l'enlèvement de leur fille par téléphone (*The Man Who Knew too Much*), lorsque Scottie apprend l'ignorance de Madeleine sur le destin de sa grand-mère (*Vertigo*), lorsque Lina apprend la mort de Beaky (*Suspicion*), quand Alex Sebastian annonce à sa mère la véritable identité d'Alicia (*Notorious*), lors de la tentative laborieuse de Michael Armstrong pour tuer Gromek (*Torn Curtain*) ou lors du feu dans la station service (*The Birds*). Ces plongées peuvent être considérées comme des points de vue qui ne correspondent à aucun référent intra-diégétique et qui se rendent visibles par leur radicalité. La caméra affirme sa position singulière, sa liberté de mouvement dans l'espace diégétique et son autonomie.

Citons également un procédé stylistique propre à Hitchcock qui permet de mettre en valeur le dispositif cinématographique. Il arrive souvent que, dans un plan ou dans une scène, le son et l'image ne concordent pas[2]. Ce décalage entre le visuel et l'audio a souvent pour fonction de montrer ce qui est véritablement important dans l'évolution de l'intrigue. Dans *The 39 Steps*, les invités du professeur Jordan parlent du fugitif sans savoir qu'il s'agit de Richard Hannay, présent dans la pièce. La caméra fait un gros plan sur le héros tandis que les rumeurs sont entendues par des personnages à moitié hors-champ. Le placer au centre du cadre permet de montrer l'ironie de cette conversation apparemment anodine mais qui ne l'est pas pour lui, ni pour le professeur Jordan et pour le spectateur. Il en va de même pour la scène

1 Nous comprenons ici le terme « point de vue » dans son aspect visuel, c'est-à-dire dans sa correspondance à un regard (le point de vue peut également être considéré comme la façon dont les informations sont données au spectateur).

2 Voir *supra.*, première partie, I, 1 : « Hitchcock à Hollywood ».

du couteau de *Blackmail* : la caméra se rapproche d'Alice qui entend la cliente prononcer le mot « *knife* ». Après une série de champs et de contrechamps, l'attention reste sur elle afin de mettre en valeur son angoisse. Citons également le suspense sur le coffre dans *Rope*. La caméra, pendant un long moment, reste fixée sur Mrs Wilson qui débarrasse le coffre et s'apprête à y mettre les livres. Les invités parlent de sujets sans importance et restent hors du cadre ; le spectateur les entend tout de même. Ce type de plan a pour vocation première de mettre en valeur un élément de l'intrigue : la culpabilité de Hannay supposée par tout le monde et la découverte possible et imminente du corps de Kentley. Mais en dehors des intérêts narratifs, leur grande virtuosité attire l'attention sur leur présence.

Parmi les procédés permettant la réflexivité, l'humour tient une position particulière. En effet, l'une de ses fonctions principales consiste à mettre à distance le sérieux du représenté, permettant ainsi au spectateur de rire de ce qui, dans la réalité, serait envisagé de la manière la plus grave qui soit. Le problème devient évident lorsqu'il concerne les personnages malveillants, car il permet de témoigner de la sympathie pour eux : l'exemple des pommes de terres dans *Frenzy* est classique. Mais l'humour permet aussi de mettre à distance la gravité d'une situation, accordant au spectateur la possibilité de rire de tout, comme le fait avec brio un film tel que *The Trouble with Harry*. Par sa capacité à créer une certaine distance avec l'enjeu de la narration, il apporte ainsi une certaine réflexivité. Le spectateur n'est pas dans une position de participation affective engluée dans la fiction ; au contraire par l'humour, il lui est possible de prendre un certain recul et d'envisager l'artificialité du monde construit, qui l'incite à avoir des réactions qui n'auraient pas lieu d'être ailleurs. Par exemple, le mariage de Sam et Jennifer repose sur l'issue du quatrième déterrement d'Harry ; la rencontre amoureuse entre Miss Gravely et le Capitaine est l'occasion d'une phrase totalement irrévérencieuse de la part de la femme qui demande : « Vous avez un problème, Capitaine ? »[1] et lui propose un goûter tout en enjambant le corps. L'humour est aussi créé par des jeux de langage plus ou moins innocents. Le sens du commerce du petit Arnie est amusant car inhabituel pour un garçon de son âge. Lorsqu'il amène un lapin mort chez Miss Gravely, il lui dit qu'il l'a trouvé dans un muffin. Alors qu'elle lui en donne un il annonce que « ce lapin vaut deux muffins »[2]. Rire de la mort est donc la fonction essentielle d'un film comme *The*

1 *The Trouble with Harry* [00:06:39] : « *What seems to be the trouble, Captain?* ».

2 [00:043 :57] : « *Where did you find it ? − In the blueberry muffins.* [...] *That was a two-muffin rabbit* ».

Trouble with Harry. Comme le montre Fabienne Sizaret, « on n'adhère jamais tout à fait à une opinion, à une attitude dont on rit »[1]; l'effet de distanciation qui en découle « permet au spectateur de cinéma d'acquérir un certain recul vis-à-vis des événements filmiques sans pour autant interrompre sa participation psychique à la fiction »[2]. Par conséquent, il est tout à fait aisé de comprendre que l'humour participe à une certaine réflexivité, tout en permettant un fort degré d'adhésion à la fiction, nécessaire au plaisir du moment et à la croyance au monde fictionnel. Dès lors, la position vicariale du spectateur n'est que renforcée.

L'humour constant lié à la mort met le public dans une position où il n'est pas « dupe » de la fiction. Au contraire, l'atmosphère si particulière du film rend bien plus difficile toute adhésion à son propos immoral. Le spectateur peut au contraire de rire d'un sujet grave, dédramatiser la mort, mais certainement pas faire l'apologie des enterrements successifs d'Harry par exemple. Pour aller plus loin, il peut même faire un retour réflexif sur soi : rire de sujets graves n'est pas une attitude habituelle. Le spectateur peut ainsi prendre conscience de ses propres réactions : la réflexivité du processus humoristique a des conséquences directes sur son recul et le savoir qui en découle. C'est également la fonction comique d'un film comme *North by Northwest,* qui « oscille entre le sérieux et le rire, entre la tendance à inventer un monde et à y croire, à le prendre au sérieux, et celle qui consiste à souligner, au moyen de l'ironie et de l'humour du héros […], que ce monde est une invention, un *Mac Guffin*, que de toute façon il n'y a, quoi qu'il arrive, rien à craindre. C'est la dimension autoréférentielle où le film se donne comme film, comme fiction »[3]. Dans cette situation, comme dans tant d'autres, le comique est un formidable modérateur par rapport aux événements diégétiques et participe à la vicarialité dont il a été question plus haut. D'autres moyens sont à l'œuvre pour susciter cet effet. Sans prétendre les citer tous, évoquons un élément très précoce dans la carrière du cinéaste : le plancher de verre dans *The Lodger* permet de montrer la pensée de trois personnages en même temps. Le procédé est d'autant plus visible que les effets spéciaux et les trucages n'étaient pas courants à l'époque, car très difficiles à réaliser :

---

1 SIZARET, Fabienne, *La Question de l'humour au cinéma : L'Exemple d'Alfred Hitchcock, op.cit.*, p. 194.

2 *Idem*.

3 MARIMBERT, Jean-Jacques (dir.), *Analyse d'une œuvre : La Mort aux trousses, op.cit.*, p. 38.

> Le Hitchcock de 1926 se donne beaucoup de mal pour en montrer davantage : il fait construire un faux plafond de verre pour qu'on puisse voir les pieds et les jambes du locataire qui marche à l'étage. De plus, cette image mentale, en caméra subjective, est curieusement partagée par les trois personnages (la mère de Daisy, son père et le policier) alors qu'Hitchcock a bien précisé qu'il a « traité cela très simplement, entièrement du point de vue de la femme, de la propriétaire (la mère) »[1]. L'effet produit est celui d'une exhibition du dispositif, un jeu sur la transparence de l'obstacle qui met celui-ci au centre de l'image : faute d'entendre le bruit des pas, on nous montre les chaussures, refusant ainsi l'outil naturel que sont les mouvements du lustre[2].

La réflexivité de l'image hitchcockienne vient donc se superposer à l'intérêt narratif : la forte présence du dispositif se fait au détriment d'une transparence plus conventionnelle, qui permet de rendre visible ce qui d'habitude tend à être caché[3]. La réflexivité propre au dispositif cinématographique prend également forme dans sa « diégétisation »[4], c'est-à-dire dans une représentation faisant de ce dispositif un élément constitutif de la diégèse : par exemple le cadre de la fenêtre par laquelle le fermier épie sa femme et Richard Hannay (*The 39 Steps*), ou les rideaux du générique de *Rear Window* et les multiples fenêtres qui encadrent la vision de Jeff. Le héros est dans une position similaire à celle du spectateur, assis dans le noir, regardant à travers un cadre la vie de personnes inconscientes de sa présence. *Rear*

---

1 TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit*., p. 31.

2 SIPIÈRE, Dominique, « Le spectateur et son spectacle dans les films de 1936 -1941 », COSTA DE BEAUREGARD, Raphaëlle (dir.), *Le cinéma se regarde : spectacle et spécularité,* actes du premier colloque de la SERCIA (1994), Toulouse, SERCIA, 1995, p. 1-11 [en ligne], disponible sur : http://sercia.net/index.php?option=com_content&view=article&id=9%3Ale-cinema-se-regarde-spectacle-et-specularite&catid=4%3Aarchives&Itemid=7&lang=fr (page consultée le 24 juin 2012).

3 Certains critiques, comme Katie Trumpener, voient dans le motif de la spirale de *Vertigo* la preuve d'une réflexivité de l'image. La spirale du générique, le chignon de Madeleine, les déambulations de Scottie à travers San Francisco et dans les bois, la spirale du second baiser, des dialogues et plus généralement de l'intrigue sont les signe d'une « auto-référence ». Voir TRUMPENER, Katie, « Fragments of the Mirror: Self-Reference, Mise-en-Abyme, *Vertigo* », RAUBICHECK, Walter, SREBNICK, Walter, *Hitchcock's Rereleased Films,* Wayne State University Press, 1991, p. 180 : « Vertigo, *Hitchcock's most sustained and most brilliant exploration of self-reference, film itself is like a fragmented mirror.* […] *All the elements of the film reflect one another: narrative, visuals, dialogue, music, camera shots* […], *even the graphics that accompany the opening credit sequence* ». C'est également l'idée développée par François Régnault dans son « Système formel d'Hitchcock », voir *supra*., première partie, II, 4 : « Principes méthodologiques ».

4 Merci à Dominique Sipière pour cette information.

Window est une intelligente réflexion sur l'acte de voir au cinéma, mêlant ainsi la réflexivité du contenu à celle du dispositif[1].

Si une définition relativement large de la réflexivité est acceptée, en tant que retour du cinéma sur lui-même, il est alors possible de considérer avec Jean-Pierre Esquenazi que *Vertigo* est un reflet du cinéma hollywoodien ou, pour employer sa terminologie, une « paraphrase hollywoodienne »[2]. Métaphoriquement, le film est la réflexivité de l'industrie ; indirecte, elle ne se voit pas tant dans les clins d'œil à d'autres films ou dans une visibilité du dispositif que dans la possibilité de paraphraser, c'est-à-dire d'expliquer le fonctionnement du système hollywoodien. Pour expliquer sa théorie, l'auteur prend l'exemple de quatre idiomes traditionnels du film noir : le raccord subjectif, la caméra, le mélodrame et la femme fatale. Le raccord subjectif est le reflet du désir de domination du regard masculin ; le mélodrame, le révélateur de la séparation radicale les hommes et les femmes ; la caméra, un producteur d'illusions et la femme fatale, une image de l'organisation des entreprises hollywoodiennes. Ainsi, *Vertigo* agit comme le miroir de l'industrie :

> Le film élabore une femme fatale idéale qui provoque l'imaginaire d'un homme, l'entraînant dans une quête labyrinthique propre au film noir, où son désir de pouvoir peut s'affirmer. En même temps que le film se consacre à ce travail de dissection, il dévoile son contexte spécifique : ce monde désenchanté livré à l'ambition des uns et au vertige des autres, bâti sur l'échange inégal entre ceux qui aiment les images et ceux qui en fournissent, obtenant en contrepartie pouvoir et liberté. Les femmes se partagent entre celles qu'on laisse à leur solitude et celles dont il est possible d'exploiter la photogénie. […] Le spectateur n'échappe pas au système qui lui propose d'oublier sa fascination devant les corps féminins en l'attribuant aux regards des héros masculins[3].

---

1 Notons également d'autres éléments participant à la construction d'une réflexivité de l'image : les nombreux changements de point de vue de la caméra, qui passe parfois rapidement d'un personnage à un autre, tout en montrant des points de vue impossibles ou omniscients. Cet effet participe de cette autonomisation de la caméra dont il a été question précédemment. Citons également les nombreuses occurrences de la caméra subjective : le cinéma hitchcockien est un cinéma de l'intériorité et parfois le partage de la subjectivité est tellement fort qu'il montre paradoxalement la présence du dispositif. Nous pensons ici à la déformation du champ de vision d'Alicia lorsqu'elle a compris qu'Alex et sa mère essayent de l'empoisonner (*Notorious*), ou à la transformation du décor lors du baiser ou au travelling compensé dans *Vertigo.*

2 ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo, op.cit.*, p. 196.

3 *Ibid.*, p. 194.

La réflexivité du film renvoie à un système considéré comme un lieu d'exploitation et de domination de la femme en fonction du désir de pouvoir des hommes[1]. Cette paraphrase est sans concessions et profondément critique à l'égard des rapports humains. Pourtant, si l'on attribue à la réflexivité de l'image la possibilité d'ériger le film qui la contient au rang de métafilm[2], il semble que *Rear Window* et *Vertigo* ne soient pas les seuls à parler du cinéma. En effet, si les films peuvent, indirectement et implicitement, produire des énoncés sur eux-mêmes et sur le cinéma en général, c'est également à travers une rupture avec l'horizon d'attente du public. Comme le montre Hans Jauss dans sa théorie de la réception, « au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception »[3]. L'horizon d'attente est donc un système de référence qui permet au spectateur de reconnaître l'œuvre à partir d'un champ de savoir déjà constitué. Au cinéma, il est intimement lié au genre qui, pour l'industrie, « équivaut à la génération d'un ensemble d'étiquettes censé permettre au spectateur de s'approprier le film avant de l'avoir vu »[4]. Deux possibilités pour exposer une certaine réflexivité sont alors possibles : en se détachant des conventions du milieu (l'industrie hollywoodienne) ou de sa réputation (le prestige hitchcockien des années antérieures). C'est pourquoi *Psycho* et *The Trouble with Harry,* par leur capacité à briser l'horizon d'attente du spectateur, sont des films réflexifs.

Dans *Psycho*, la rupture avec l'horizon d'attente a lieu lors de la mort de Marion, interprétée par Janet Leigh : tuer la star à la moitié du film de façon totalement inattendue constitue une violente rupture dans la logique de la narration. Ce choc, revendiqué par

---

1 Voir la triple récurrence de l'expression « *power and freedom* » : [00:11:55 / 00:34:08 / 2:01:13]. La première occurrence est prononcée par Elster par nostalgie d'un temps passé. La seconde est prononcée par Pop Leibel (Konstantin Shayne) lorsqu'il explique l'histoire de Carlotta, rejetée par son mari. Les hommes avaient ce pouvoir et cette liberté à cette époque. La dernière occurrence est prononcée par Scottie dans le clocher, lorsqu'il évoque le fait que qu'Elster ait rejeté Judy après le meurtre de sa femme.

2 AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma, op.cit*., p. 149 : « La notion de métafilmique désigne des *énoncés filmiques*, explicites ou implicites, *à propos du film lui-même* ».

3 JAUSS, Hans, *Pour une esthétique de la réception*, *op.cit.,* p. 50.

4 ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Hitchcock et l'Aventure de Vertigo, op.cit*., p. 41.

Hitchcock, a pour but de déstabiliser les spectateurs. Mais il a comme effet adjacent de donner à voir le processus même de création. En tuant l'héroïne du film aussi rapidement, Hitchcock « viole l'une des règles principales de la narration traditionnelle (vous ne tuerez pas le personnage principal qui est source d'identification et d'attente) »[1]. Ce faisant, il franchit un pas fondamental dans le processus d'autonomisation du dispositif narratif. Car, bien qu'habituellement « tout récit rejette constamment les attentes en générant des événements qui ne sont pas spécifiquement prévisibles »[2], ils ne constituent pas une surprise « parce qu'[ils] appartiennent à un répertoire général de conséquences attendues »[3]. Or dans le film de 1960, les attentes du public sont construites dans le but principal d'être détruites. La mort totalement imprévisible de Marion peut donc être considérée comme le puissant révélateur d'une artificialité de la narration classique[4], ce qui érige le film au statut de métafilm. De plus, Hitchcock brise son propre horizon d'attente, car si le film est une nouveauté dans l'histoire du cinéma, il l'est également dans sa carrière. À cet égard, *Psycho* est la suite logique et poussée à l'extrême de la mort inattendue de l'héroïne mise en place dans *Vertigo.*

Si *Psycho* est élevé au rang de métafilm par une rupture narrative, *The Trouble with Harry* peut lui aussi être considéré comme tel. Moins explicite que *Rear Window,* le film rompt avec l'horizon d'attente du spectateur par sa seule originalité ; il eut d'ailleurs une mauvaise réception au États-Unis[5]. De nombreux spectateurs ne le comprirent pas, parce qu'il ne correspondait pas à ce qu'Hitchcock avait l'habitude de leur offrir. Tourné entre *To Catch a Thief* et *The Man Who Knew too Much,* il est considéré comme une bizarrerie, une

1 PALMER, Barton, « The Metafictional Hitchcock », *op.cit.,* p. 18 : « *He violates one of the principal rules of mainstreams storytelling* (*thou shall not kill off the main character source of identification and expectation)* ».

2 *Ibid*., p. 11 : « *All narrative does continually defeat expectation by generating events that are not specifically predictable.*

3 *Idem :* « *This unpredictability, however, does not really constitute "surprise", because the events that occur belong to the general repertoire of expected outcomes* ».

4 *Ibid.*, p. 15 : « *Artificiality of mainstream narrative* ».

5 FINLER, Joel, *Hitchcock in Hollywood, op.cit.*, p. 107 : « *failure at the box office* » ; p. 108 : « The Trouble with Harry *was the only flop out of the six pictures he made for Paramount in the 1950s* ».

parenthèse onirique dans la carrière du cinéaste[1]. Depuis une décennie, les spectateurs étaient habitués au prestige des films : *Notorious, Under Capricorn, Stage Fright, Strangers on a Train, Dial M for Murder, Rear Window, To Catch a Thief,* autant de films mettant en scène de grandes stars, aux ancrages spatio-temporels identifiables et contemporains, souvent fastueux. *The Trouble with Harry* opère un changement radical à cet égard : pas de stars hollywoodiennes (il s'agit du premier film de Shirley MacLaine), pas d'ancrage spatio-temporel déterminé, une intrigue fantaisiste et des personnages atypiques. Les éléments participant à cette rupture unique créent de manière indirecte la réflexivité du film et son propos métafilmique. Il offre une représentation abstraite d'un monde spatialement et temporellement indéterminé : aucune indication ne permet d'affirmer que l'histoire se déroule dans le Vermont, lieu de tournage du film. Le village n'a pas de nom, très peu d'habitants, il est entouré d'une grande forêt, ce qui renforce l'idée d'éloignement de toute civilisation. Le rapport à la morale et à l'argent est tout à fait particulier et renforce son atmosphère onirique et utopique[2] : déterrer le corps d'Harry ne pose de problème à personne et la mise en scène incite le spectateur à s'amuser de cela ; les personnages, au lieu d'un transfert habituel de culpabilité, s'approprient le crime. Quand Marlowe vend ses toiles, le plus naturellement du monde il ne demande pas d'argent mais offre des cadeaux à son entourage, alors que ses peintures valent une fortune. Bien évidemment, l'élément le plus frappant est la considération pour les morts montrée par les enterrements successifs d'Harry, par la réaction de Jennifer lorsqu'elle le voit par terre[3] et par la rencontre romantique à côté de son corps. Hitchcock et ses collaborateurs (notamment Bernard Herrmann) réussissent un tour de force en parvenant à éliminer toute morbidité et en faisant de ce film un moment de pure comédie. De plus, le fait que le spectateur ne voit que les pieds d'Harry empêche tout sentiment de sympathie pour le défunt, qui n'est pas considéré comme une personne. Cette « utopie » anachronique semble plus tournée vers une nostalgie du passé que vers une amélioration technologique du monde. Le charme suranné du film provient de cette absence d'ancrage temporel dont la référence à un temps idéal relevant plus du passé que de l'avenir est pourtant claire. Les personnages

1 TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit.,* p. 190 : « C'est un film que j'ai tourné très librement sur un sujet que j'avais choisi et, lorsqu'il a été terminé, personne ne savait qu'en faire, comment l'exploiter. C'était trop spécial, mais pour moi, ce n'était pas spécial du tout ».

2 Au premier sens du terme, c'est-à-dire sans lieu, qui n'existe pas.

3 *The Trouble with Harry* [00:09:50] : « *Harry thank Providence, the last of Harry!* »

habitant ce lieu éloigné de toute civilisation ont des attitudes et des comportements qui sont bien éloignés de la bienséance consensuelle. Leur sincérité et leur spontanéité engendrent une discordance avec l'horizon d'attente du spectateur. La dimension comique du film tient en grande partie aux dialogues de John Michael Hayes, dans lesquels l'amour et la mort sont constamment imbriqués l'un dans l'autre et procurent cette dimension macabre qu'une large part du public n'a pas comprise. Les deux romances sont rendues possibles par la mort d'Harry : les rencontres amoureuses entre Miss Gravely et le Capitaine, ainsi qu'entre Sam Marlowe et Jennifer Rogers sont tout à fait contraires aux codes de la séduction, et sont le prétexte à de grands moments d'humour[1]. *The Trouble with Harry* est un film qui s'éloigne des conventions : à l'artificialité visuelle s'ajoute donc une attitude morale peu orthodoxe, mais qui semble tout à fait naturelle[2]. Donner son accord et sa sympathie aux personnages n'est possible que dans la mesure où ils appartiennent à un univers volontairement inhabituel et profondément humoristique. La dimension onirique du film et la représentation comique de la mort mettent en jeu le pouvoir de la représentation. Ainsi, la dimension réflexive est diffuse, bien qu'elle soit moins explicite que dans *Rear Window*. D'une manière indirecte mais tout à fait efficace, ce film montre au spectateur son statut d'œuvre d'art et de création. Cette idée est d'autant plus pertinente que le spectateur prend la mesure de la beauté visuelle du film, notamment grâce aux couleurs chatoyantes, le film est un hommage au cinéma et à ses potentialités esthétiques.

Il faut alors constater les nombreuses possibilités qu'a le cinéma hitchcockien pour se montrer comme tel et produire un discours sur lui-même. L'image est artificielle, elle est fabriquée et ne s'en cache pas. La réflexivité permet ainsi la prise de distance par rapport à la représentation : le spectateur est régulièrement rappelé que tout ceci n'est que du cinéma, ce

1 Voir ci-dessus.

2 *The Trouble with Harry* montre une société où les relations humaines semblent simples et faciles. Même les problèmes traditionnels d'éthique ne sont pas d'actualité, comme le montre le comportement des personnages à l'égard d'Harry. Mais, l'humour constant du film détache le spectateur de toute adhésion à l'immoralité des personnages. À ce propos, voir l'affirmation d'Alfred Hitchcock dans BITSCH, Charles, TRUFFAUT, François, « Rencontre avec Alfred Hitchcock », *Cahiers du cinéma,* n°62 (1956), p. 2 : « À mon point de vue, les personnages de *Trouble with Harry* ont des réactions absolument normales et logiques. Seul leur comportement pur de toute affection, de dissimulation, de mondanité et de convenance peut faire croire qu'il s'agit de faux caractères ».

qui ne fait que renforcer sa vicarialité. Par conséquent, il s'ensuit un rapport particulier au référent, car la réflexivité est le tremplin pour comprendre la position de l'œuvre à l'égard de la réalité. Si certains films montrent une artificialité toujours plus imposante (pensons aux nombreux *matte-paintings* et rétro-projections parfois anachroniques de *Torn Curtain*[1] et de *Topaz*), c'est pour montrer un lien particulier avec l'idée de réalisme compris en termes de décors, de situations ou de caractères.

1 Une scène du film pourrait être interprétée comme une projection de la subjectivité de l'héroïne à l'écran. Il s'agit de la scène au restaurant, lorsque Michael lui annonce son départ. La rétro-projection est tout à fait visible, et isole les protagonistes du cadre spatial. Le film étant centré sur Sarah à ce moment de l'intrigue, il serait alors possible d'y voir une projection de sa conscience, un partage de son émoi avec le spectateur. Merci à Dominique Sipière et à Murray Pomerance pour ces indications. Ajoutons que l'utilisation récurrente de ces transparences est un trait spécifique à Hitchcock selon Pierre Berthomieu, qui n'hésite pas à montrer l'onirisme d'un tel procédé. Voir BERTHOMIEU, Pierre, *Hollywood classique : Le Temps des géants, op.cit.,* p. 312 : « Les transparences restent beaucoup plus marquantes chez Hitchcock que chez d'autres. […] La dissonance conventionnelle de transparences apporte une dimension flottante, parallèle, au bord de l'onirisme ».

3. La question du réalisme et de la vraisemblance

Cette permanence de la réflexivité liée à une omniprésence de la forme ne conduit-elle pas au risque d'une forme qui ne dirait rien sur le monde, mais plutôt sur elle-même ? Comme nous l'avons affirmé au début de ce travail, elle possède un rôle fondamental pour donner à voir et à entendre un contenu. L'œuvre hitchcockienne peut être considérée comme un formalisme ayant des choses à dire sur le monde[1] : c'est pourquoi il faut poser la question de ce rapport au monde, de sa fidélité et de sa pertinence à travers l'étude de la vraisemblance et du réalisme. La vraisemblance est un concept traditionnel de la théorie littéraire. Aristote la pose comme principe permettant de différencier le travail de l'historien, lequel « raconte les événements qui sont arrivés »[2] du poète représentant plutôt les « événements qui pourraient arriver »[3]. Par cette affirmation, le philosophe grec présente la distinction entre une forme de discours reflétant le réel et une forme de discours relevant du possible ou du probable. Il n'est pas question dans ce travail d'entreprendre une généalogie des nombreuses évolutions et subtilités d'une telle idée, mais simplement de comprendre l'orientation du cinéma hitchcockien à cet égard.

La vraisemblance peut être comprise comme le système de croyances du spectateur, son horizon d'attente forgé par les œuvres antérieures et par un système de conventions. Qu'un personnage puisse renaître à la vie dans le cinéma fantastique est vraisemblable parce que la vie éternelle est susceptible de faire partie des présupposés de ce genre. Si le « gangster de cinéma vraisemblable en Amérique porte un *trench-coat* mastic et un chapeau alors qu'en France il a […] la mise plus négligée, les cheveux en brosse et un fort accent faubourien »[4], c'est parce que les genres ne sont pas les mêmes des deux côtés de l'Atlantique, que l'horizon d'attente du spectateur français peut différer de celle du spectateur américain. La

1 Voir *supra.,* première partie, II, 4 : « Principes méthodologiques ».

2 ARISTOTE, *Poétique* (1451b), *op.cit.*, p. 94.

3 *Idem.*

4 METZ, Christian, « Le dire et le dit au cinéma », *Communications,* n°11 (1968), p. 28, [en ligne], disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1155 (page consultée le 15 décembre 2011).

vraisemblance est alors la représentation d'un « possible aux yeux de l'opinion commune »[1], en fonction d'un ensemble de croyances forgées culturellement. De ce fait, elle est socialement et historiquement déterminée et peut être comprise comme « tout ce qui est conforme à l'opinion du public »[2]. Dans cette optique, elle existe principalement en fonction de normes et de conventions bien intégrées. Ainsi sont qualifiés de vraisemblables des récits crédibles par rapport à des normes formées par des œuvres antérieures : « Les conventions de genre fonctionnent comme un système de forces et de contraintes naturelles, auxquelles le récit obéit comme sans les percevoir et, *a fortiori,* sans les nommer »[3]. La vraisemblance existe donc selon l'opinion commune et l'établissement des genres qui fonctionnent comme des cadres de référence. C'est la raison pour laquelle elle peut être considérée comme un effet de censure, « une restriction culturelle et arbitraire »[4]. Un récit peut donc échapper à la vraisemblance s'il propose un écart avec certaines représentations communément admises, le vraisemblable étant alors considéré comme « la réitération du discours »[5] qui se constituerait en fonction de l'horizon d'attente du public. Ainsi, il serait possible d'affirmer un lien avec le prévisible ; serait jugé invraisemblable « ce que le spectateur ne pouvait pas prévoir »[6], et l'action invraisemblable apparaîtrait « comme un coup de force de l'instance narrative pour parvenir à ses fins »[7]. Entendu dans ce sens, le vraisemblable s'établit en fonction « de textes (de films) déjà établis. Il tient plus au discours qu'au vrai : c'est un *effet de corpus* »[8]. L'invraisemblable serait alors un écart par rapport à cet horizon d'attente du public cinématographique. C'est la raison pour laquelle l'œuvre hitchcockienne, à cause de ses nombreuses mises à distance des attentes et de son éloignement récurrent à l'égard de la convention, montre parfois une attitude désinvolte envers le vraisemblable ; cet éloignement explique aussi la réflexivité dont il a été question précédemment. Son travail s'inscrit dans un contexte particulier et fait partie intégrante du système (Jean-Pierre Esquenazi parle d'un

---

1 *Ibid.,* p. 24.

2 GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », *Communications,* n°11 (1968), p. 6.

3 *Ibid.*, p.8.

4 METZ, Christian, « Le dire et le dit au cinéma », *op.cit.,* p. 24.

5 *Ibid.*, p. 28.

6 AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film, op.cit*., p. 100.

7 *Idem.*

8 *Ibid*., p. 101.

« professionnel suradapté »[1]) : Hitchcock connut donc une immense renommée grâce à la réitération et à l'intégration du suspense dans ses récits. Mais ce succès a ses revers, et le cinéaste ne pouvait pas faire tout ce qu'il désirait avec son public. Si des films comme *The Trouble with Harry* ou *Vertigo* n'ont pas rencontré le succès espéré lors de leur sortie, c'est peut-être parce qu'ils présentaient un décalage trop important, créant ainsi un écart esthétique incompris par les spectateurs[2]. En ce sens, ses films peuvent sembler en partie invraisemblables quand ils ne correspondent pas avec l'horizon d'attente du public hitchcockien. Lorsque le cinéaste reprend ses idiomes propres afin de le satisfaire (les cameos, le héros injustement accusé, la blonde, le suspense, etc.)[3], il devient alors vraisemblant à l'égard de lui-même. Mais, comme certains exemples l'ont montré, il sait briser ces conventions et déstabiliser le public.

La vraisemblance serait donc une contrainte à respecter, afin de satisfaire et de garder le public, dont les écarts permettraient d'attester une plus grande liberté à l'égard de la facilité. Mais si elle est comprise à travers son étymologie, alors la position hitchcockienne vis-à-vis de la vraisemblance mérite d'être étudiée sous un angle moins restrictif. En effet, elle signifie tout d'abord ce qui semble vrai, ce qui a « une apparence de vérité »[4]. Selon cette acception, elle est donc la qualité de ce qui doit sembler vrai, c'est-à-dire être cohérent[5], ce qui doit « être d'accord avec soi-même, intérieurement »[6]. C'est pourquoi des événements peu

---

1 ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo, op.cit.*, p. 51

2 Pourtant selon Hans Jauss, c'est l'écart esthétique qui crée la valeur artistique d'une œuvre. Voir *supra.*, première partie, I, 2 : « Hitchcock à Hollywood ».

3 NOGUEIRA, Rui, ZALAFFI, Nicoletta, « Hitch, Hitch, Hitch, Hurrah! », *op.cit.,* p. 119 : « *The reason why I have specialized, so to speak, in suspense, is strictly commercial. The public expects a certain type of story from me and I don't want to disappoint them* ». Voir le propos d'Hitchcock dans « A Columbus to the Screen », *supra.,* première partie, I, 2 : « Hitchcock à Hollywood ».

4 SOURIAU, Anne, « Vraisemblance », *op.cit.,* p. 1404.

5 La cohésion est l'un des critères cités par Laurent Jullier pour faire un bon film. Voir JULLIER, Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film ?,* Paris, La dispute, 2002, p. 172 : « un bon film est cohérent ». L'auteur établit une distinction entre la cohérence qui « relève de l'analyse externe – de l'histoire culturelle, par exemple » (p. 175) et la cohésion « qui unit le fond à la forme à l'intérieur même de l'économie narrative. […] La cohésion relève donc de l'analyse interne » (p. 175).

6 SOURIAU, Anne, « Vraisemblance », *op.cit.,* p. 1404.

susceptibles d'arriver dans la réalité, comme la fuite de Thornhill de sa chambre (*North by Northwest*), le discours de Richard Hannay (*The 39 Steps*) ou le fait que Norman ne sente pas le poids du journal dans lequel sont cachés quarante mille dollars (*Psycho*), sont acceptés comme des éléments d'un tout cohérent, en accord avec lui-même. Ce qui fonde la vraisemblance hitchcockienne, c'est donc moins la correspondance à un corpus établi ou à la réalité que la capacité des films à sembler vrais ou, pour le dire autrement, à démontrer une vérité diégétique[1]. Ainsi, quand les films parviennent à faire adhérer le spectateur à leur existence, il est alors légitime d'affirmer qu'ils sont vraisemblants. C'est la raison pour laquelle, quand certains éléments dénotent par rapport au tout du film, ils apparaissent comme peu probables : non pas en regard d'une réalité extérieure, mais en regard du monde fictionnel[2].

Hitchcock a exprimé son mépris pour la vraisemblance qui ne l'intéressait pas, car selon lui, « c'est ce qu'il y a de plus facile à faire. Si vous voulez tout analyser et tout construire en termes de plausibilité et de vraisemblance, aucun scénario de fiction ne résisterait à cette analyse et vous n'auriez qu'une chose à faire : des documentaires. […] Demander à un homme qui raconte des histoires de tenir compte de la vraisemblance me paraît aussi ridicule que de demander à un peintre figuratif de représenter les choses avec exactitude »[3]. Cette phrase, si souvent citée, semble être le fer de lance de la conception hitchcockienne de l'intrigue. Mais que faut-il entendre par ce terme ? Hitchcock semble comprendre la vraisemblance comme un degré de correspondance au réel ; il n'est donc pas illégitime de penser qu'il l'associe au réalisme, dans la mesure où l'usage courant la comprend comme « une présomption de réalité ; dire de quelque chose que c'est vraisemblable, c'est

1 La vérité diégétique est la sincérité du monde fictionnel et des personnages qui n'apparaissent pas comme autres, qui manifestent ce qu'ils sont, en un mot, qui sont crédibles. Voir SOURIAU, Anne, « Vérité », SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique, op.cit.*, p. 1382.

2 Il est intéressant de noter comment fonctionne la fin de *Suspicion* à l'égard de la vraisemblance. Elle apparaît comme un retournement de situation fortement improbable à l'égard du film. Ainsi, elle est invraisemblable parce qu'elle ne fait pas partie d'un tout cohérent avec lui-même. Mais si elle a été imposée au réalisateur, c'était dans le but de respecter une vraisemblance à l'égard du public, qui n'aurait pas apprécié de voir Cary Grant en meurtrier. Voir *supra*., deuxième partie, I, 2 : « Un cinéma fataliste ? ».

3 TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit.,* p. 81.

dire qu'il y a une forte probabilité que ce soit effectivement arrivé »[1]. Par conséquent, il faut désormais envisager ce que les films ont à dire sur le réalisme. Faut-il l'exclure d'emblée, puisque Hitchcock ne semble pas enthousiaste à l'idée de mettre au jour le réel dans ces films ? La question du réalisme est au centre de la théorie du cinéma car elle participe à l'élaboration de la spécificité du médium. Bien entendu, il n'est pas question de la traiter de manière exhaustive tant elle dépasse notre propos, mais simplement de définir les contours de l'approche hitchcockienne. Pour cela, il faut tout d'abord comprendre que le réalisme est un terme polysémique qu'il serait vain de souhaiter réduire à une signification unique. Mais il est possible d'observer deux grandes tendances : le réalisme des objets et celui de la manière.

Une première approche de ce concept inciterait à affirmer qu'à l'instar de la vraisemblance, Hitchcock n'est pas réaliste. Cette hypothèse prend pour corollaire la première définition du terme, compris par Anne Souriau comme « l'observation la plus minutieuse de la réalité »[2]. Pour être qualifié de réaliste, un cinéaste devrait donc montrer un pan de la réalité aux spectateurs, être le témoin d'une époque et d'une société donnée. Bien sûr, Hitchcock ne peut accomplir ce but de manière totale et absolue. En effet, il n'évolue pas dans le genre du documentaire qui prend le réel comme matériau ; il ne prétend pas montrer à l'écran des faits historiques avérés ou des réalités sociales. Hitchcock n'est pas un cinéaste particulièrement porté sur la question sociale, nous l'avons vu. Pour preuve, il suffit de remarquer l'importance des *Mac Guffin* et le vide qu'ils représentent pour comprendre à quel point souvent, l'arrière-plan contemporain n'existe que par rapport à l'intrigue dans laquelle sont plongés les héros. Un film comme *Under Capricorn* prend la réalité sociale de l'Australie colonisée comme cadre au drame vécu par Lady Henrietta et Sam Flusky ; un film comme *Juno and the Peacock* prend l'arrière-plan politique de l'Irlande indépendantiste pour situer ses personnages dans un contexte de misère afin de mettre en valeur les conflits humains par rapport à l'argent, et l'engagement politique du fils n'est montré qu'en rapport à sa trahison et aux conséquences qu'il doit subir ; un film comme *Shadow of a Doubt* situe ses protagonistes dans une ville ordinaire américaine pour mettre en valeur l'arrivée d'Uncle Charlie et la perturbation qu'il cause dans la famille. Le réalisme des objets n'est donc pas chez Hitchcock un but en soi, il est plutôt le prétexte pour mettre en situation le système des personnages et pour lancer

1 SOURIAU, Anne, « Vraisemblance », SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique, op.cit.*, p. 1404.

2 SOURIAU, Anne, « Réalisme », *ibid*., p. 1203.

l'intrigue. Son cinéma ne possède pas une visée explicitement critique ou polémique sur la société, la portée collective n'est pas évidente[1] et le cinéaste ne prétend pas apporter un témoignage fidèle de ses contemporains. En effet, les films les plus célèbres de la décennie faste des années cinquante sont relativement éloignés des réalités sociales de son époque : les personnages vivent dans un monde fastueux et leurs problèmes ne sont pas les mêmes que ceux du public. Hitchcock ne dénonce pas et parfois ne montre pas la réalité dans laquelle vit le spectateur. Pourtant, une observation attentive de toute son œuvre et une certaine connaissance des conditions de production doit nous inviter à modérer ce jugement et à comprendre que tout de même, les films hitchcockiens ne sont pas totalement dénués du réalisme des objets. En effet, si Hitchcock ne semble pas particulièrement porté sur la question sociale durant sa carrière hollywoodienne, la période anglaise, et plus particulièrement la période muette, comporte de nombreux moments pouvant être qualifiés de réalistes : comme nous l'avons montré précédemment, le cinéaste porte à cette époque un grand intérêt pour la reproduction de scènes de la vie ordinaire ; certains films possèdent une dimension réaliste dans leur représentation de la société anglaise[2]. Par exemple, des films comme *The Lodger Blackmail, The Ring* ou *The Manxman* montrent au spectateur la vie du peuple, dans un souci documentaire évident : la vie des pêcheurs, les forains, les sorties des londoniens ou encore le fonctionnement presse sont l'objet des séquences inaugurales de ces films.

De plus, nous avons montré que la période la plus réaliste à cet égard était bien celle de la Seconde Guerre mondiale, au cours de laquelle Hitchcock prend pour point de départ des événements réels comme les bombardements de Londres (*Foreign Correspondent*), les naufrages de navires américains dans l'Atlantique (*Lifeboat*), la Résistance (*Bon Voyage* et *Aventure Malgache*) ou la découverte des camps de concentration (*Memory of the Camps*). Si les ennemis ne sont pas clairement identifiés, c'est que le Code y est pour quelque chose. Alors, au-delà de l'asservissement nécessaire à la censure de l'époque, les films de guerre possèdent une dimension réaliste affirmée. Notons également que le réalisme des objets ou des sujets n'est pas totalement absent de la période américaine, car un film comme *The Wrong Man* assoit sa dimension réaliste dans le respect fidèle d'une histoire arrivée à quelqu'un de

1 Voir les propos des auteurs d'*Analyse d'une œuvre : La Mort aux trousses* dans l'introduction générale.

2 Voir *supra*., première partie, I, 1 : « Hitchcock en Grande-Bretagne ».

réel. Ainsi, le cinéma hitchcockien possède une dimension réaliste dans la mesure où le regard porté par le cinéaste et ses collaborateurs devient le témoignage d'une époque, « s'attachant à peindre des scènes quotidiennes de la réalité sociale du moment »[1]. La période anglaise peut donc être considérée comme une véritable vue de la société contemporaine du cinéaste et plus particulièrement du milieu modeste dans lequel il vécut une partie de sa vie.

Mais alors, bien que le réalisme des sujets ne soit pas l'apanage de son œuvre, il faut constater un certain degré de réalisme dans la peinture des mœurs de son époque. Hitchcock n'est pas à proprement parler un moraliste, mais ses films sont parfois de véritables dénonciations des défauts des hommes (comme l'a montré toute l'étude du pessimisme initial) et des témoignages sur son époque. Par exemple dans *Easy Virtue*, Larita est victime du système judiciaire, reflet d'une grande inégalité entre les hommes et les femmes ; dans *The Manxman*, Kate subit un procès pour avoir tenté de mettre fin à ses jours, signe que la société considère l'atteinte à sa propre vie avec autant de gravité qu'un crime ; dans *Juno and the Peacock,* Mary Boyle est victime d'un faussaire et sa condition de femme enceinte et non mariée la rend indésirable aux yeux de la société qu'elle doit fuir. Tous ces exemples corroborent l'idée de réalisme d'un cinéaste qui, entouré de fidèles équipes, « vise à faire passer dans son œuvre les êtres et les choses, tels qu'il les constate »[2]. De fait, il est facile de comprendre que selon cette acception du réalisme, un tel cinéaste montre des capacités tout à fait particulières dans sa représentation du monde et de la nature humaine. L'étude de la diégèse, à travers les personnages et la structure du monde a démontré le regard critique de cette œuvre, dont le pessimisme latent en atteste la sincérité. La portée morale de cette attitude est fondamentale et sera l'objet d'un développement ultérieur. Mais le réalisme ne se manifeste pas uniquement dans les objets ; il se fait jour également à travers l'esthétique des films, la manière de montrer les sujets, c'est-à-dire leur « traitement »[3]. Pour envisager cette question, il faut faire un léger détour en élargissant brièvement notre propos au cinéma dans sa généralité. Car s'il ne s'agit pas de questionner l'ontologie du cinéma, il convient tout de même de montrer l'ambivalence même du concept de réalisme. Bien sûr, le cinéma est par nature le

1 BLUMENKRANZ, Noémi, SOURIAU, Anne, « Réalisme », SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique, op.cit.,* p. 1204.

2 *Idem*.

3 AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film, op.cit.,* p. 96

médium le plus à même de représenter la réalité. Comme l'affirme Erwin Panofsky, « la matière des films est la réalité physique elle-même »[1]. De fait, le cinéma est un art « d'emblée réaliste : le film est dépendant de la réalité qui s'imprime sur la pellicule, et qu'on projette à l'écran »[2]. Mais le réalisme de la matière d'expression ne doit pas faire oublier qu'il s'agit d'éléments agencés selon un ordre et des contraintes ; même le documentaire ou le néo-réalisme italien, qui se veulent des tendances réalistes, ne peuvent pas faire fi des conditions de production, du choix des plans ou encore du montage. Ainsi, si le but de l'image cinématographique est de ressembler à la perception directe du réel, elle est le résultat « d'un très grand nombre de conventions et de règles »[3]. Il est alors possible de postuler le réalisme même du cinéma, grâce au mouvement, à la durée et à l'ambiance sonore, mais il faut postuler son réalisme « par rapport à d'autres modes de représentations »[4] et non par rapport à la réalité. Il ne serait donc pas hors de propos d'utiliser l'expression « impression de réalité » qui, malgré toute la complexité d'un tel concept, a le mérite de signifier que le réalisme ne se situe pas tant dans la reproduction de la réalité que dans le sentiment procuré au spectateur, l'effet produit sur lui. D'ailleurs, il est intéressant de remarquer à la suite de Christian Metz que l'impression d'une plus grande réalité au cinéma participe d'un juste milieu entre la photographie, qui « intègre trop peu d'allusions à la réalité »[5] et le trop plein de réalité du théâtre :

> [Il] ne parvient pas à une reproduction convaincante de la vie parce qu'il fait lui-même partie de la vie, et trop visiblement ; il y a les entr'actes, le rituel social, l'espace réel de la scène, la présence réelle de l'acteur ; tout cela pèse d'un trop grand poids pour que la fiction développée par la pièce soit ressentie comme réelle. […] C'est parce que le monde n'interfère pas avec la fiction pour venir constamment démentir ses prétentions à se constituer en monde que la diégèse des films peut provoquer cette étrange et fameuse impression de réalité[6].

---

1 PANOFSKY, Erwin, *Trois essais sur le style* (1995), traduit de l'anglais par TULE, Bernard, Paris, Le Promeneur, 1996, p. 139.

2 LAUGIER, Sandra, « Qu'est-ce que le réalisme ? Cavell, la philosophie, le cinéma », *op.cit*., p. 87.

3 AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film, op.cit.,* p. 95.

4 *Idem.*

5 METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma* I, Paris, Klincksieck, 1968, p. 23.

6 *Ibid*., p. 20. L'impression de réalité est un concept très important en théorie du cinéma et l'analyser de manière exhaustive dépasse le cadre de ce travail. De manière très générale, elle fonctionne quand « l'univers

Par nature, le cinéma est plus apte à procurer l'impression que la réalité advient à l'écran ; mais tous les cinéastes ne se valent pas et certains sont plus voués à renforcer ce sentiment que d'autres. Alors, qu'en est-il du cinéma hitchcockien ? À la lumière des analyses précédentes, le constat le plus évident est celui d'une dualité de son image, qui balance entre la représentation d'un monde proche du nôtre et la mise en scène de moments fantaisistes et improbables, entre un monde « reconnaissable par sa similarité avec le nôtre »[1] et sa « construction esthétique artificielle »[2]. L'artificialité de son œuvre a été montrée, la réflexivité et la vicarialité de l'expérience spectatorielle sont des arguments défendant l'idée que le réalisme de la manière semble impossible à atteindre : le cinéma hitchcockien est trop conscient de lui-même pour se faire oublier au profit du contenu, car le spectateur garde toujours une certaine distance[3]. Mais cela ne signifie pas que le réalisme du traitement soit absent, ni que l'adhésion à la fiction soit inenvisageable. En effet, il faut tout de même remarquer la précision et la qualité des décors, des effets spéciaux et la technicité mise à l'œuvre pour construire un univers diégétique, qui ont fait des films hitchcockiens de véritables bijoux techniques, souvent en avance sur leur temps. De nombreux films ne se voient pas comme des reconstitutions en studio, et possèdent des détails réalistes particulièrement bien faits. C'est ainsi que les *matte-paintings* du clocher de *Vertigo*, le plan de Bodega Bay lors de l'incendie (*The Birds*) ou les décors de *Rear Window* participent à la construction d'un monde similaire avec le nôtre. Durant la période anglaise, de nombreuses scènes sont filmées dans des lieux naturels ; citons par exemple le voyage de noces en Italie dans *The Pleasure Garden* ou la campagne anglaise dans *The Manxman.* De même, il est connu qu'Hitchcock fit appel à un taxidermiste pour le conseiller sur *Psycho*, qu'il reproduisit à l'identique l'appartement d'un policier à San Francisco pour *Vertigo*, d'une école pour *The Birds,* qu'il utilisa une véritable maison dans *Shadow of a Doubt.* L'invisibilité de nombreux

---

diégétique prend la consistance d'un monde possible dont la construction, l'artifice et l'arbitraire sont gommés au bénéfice d'une apparente naturalité » (AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film, op.cit*., p. 107).

1 SINGER, Irvin, *Three Philosophical Filmmakers, op.cit.,* p. 22 : « *The world that Hitchcock portrays is recognizable as the one that we encounter daily, and yet for him it exists mainly as something in our experience that lures us into the artificiality of his aesthetic construction* »

2 *Idem.*

3 Ajoutons à cela les décors de *Torn Curtain*, de *Topaz* ou d'*Under Capricorn* ainsi que les maquettes de *Number Seventeen*, de *The Lady Vanishes* et de *Young and Innocent* qui corroborent cette idée.

trucages et des effets spéciaux montre leur capacité à se faire oublier au profit de l'histoire et des personnages. L'idée de réalisme serait donc également liée à la discrétion du dispositif : il faut alors constater à quel point les deux tendances s'entremêlent sans cesse, procurant ainsi la dualité constante d'un monde similaire au nôtre et conscient de sa construction esthétique.

Le réalisme chez Hitchcock peut alors être enrichi d'une troisième et dernière acception, afin d'être compris comme l'effet qu'il procure chez le spectateur. Au-delà d'une volonté de donner à voir le monde tel qu'il existe, son œuvre parvient surtout à « restituer le monde tel ne nous le vivons, tel qu'il existe en nous »[1], dans ses moments ordinaires et extraordinaires. La transmission des émotions, l'accès à la subjectivité et la sincérité des personnages constituent le fondement du réalisme hitchcockien. Le jeu des acteurs parvient constamment à se faire oublier, les émotions apparaissent tout à fait sincères, les qualités et les défauts des protagonistes ne sont pas si éloignés de la réalité. Il serait ainsi possible d'évoquer l'idée d'un réalisme des sentiments plutôt que du dispositif ou de la représentation. C'est donc par cette sincérité des caractères que le spectateur peut se reconnaître en eux. Ainsi, le récit doit avoir l'air vrai sans l'être pour autant (nous retrouvons la vraisemblance), il doit impliquer le spectateur comme s'il était au cœur de cette diégèse, et lui donner à croire à tout ce qui se passe. Finalement, le film serait aussi vivace que le rêve ou le cauchemar, car selon le cinéaste, « quand vous rêvez que vous êtes emmené à la chaise électrique, votre cauchemar est affreusement net. De sorte que lorsque vous vous réveillez, vous êtes le plus heureux des hommes parce que vous êtes soulagé. [...] C'est la base pour une photographie réaliste, dont le but est d'être la plus réelle possible […]. L'audience répond au degré de réalité que vous construisez »[2]. Le sentiment que la réalité advient à l'écran ne correspond pas tant avec une réalité extérieure (avérée ou supposée) faisant office de référence qu'avec le degré de croyance que le film apporte au spectateur. Le cinéma hitchcockien parvient donc à l'impliquer physiquement et émotionnellement, pour lui donner à croire à la réalité des

1 SINGER, Irvin, *Three Philosophical Filmmakers, op.cit.*, p. 61 : « *Rendering the world as we live in it, and as it exists in us* ».

2 LIGHTMAN, Herb, « Hitchcock Talks About Lights, Camera, Action », GOTTLIEB, Sidney (ed.), *Hitchcock on Hitchcock, op.cit.*, p. 313 : « *When you have a nightmare, it's awfully vivid if you're dreaming that you're being let to the electric chair. Then you're as happy as can be when you wake up because you're relieved. It was so vivid. And that's the basis of this attempt at realistic photography, to make it look as real as possible* […]. *The audience responds to how realistic you make it* ».

événements diégétiques et c'est en cela que le cinéaste invoque l'idée de réalisme. Son œuvre parvient à faire croire à ce qui est impossible, suscitant ainsi une évasion imaginaire le temps d'un film.

À la suite de Robin Wood, il est désormais possible d'envisager l'idée d'un certain réalisme chez Hitchcock entendu comme une notion complexe, « moins liée à l'idée d'une stricte représentation visuelle qu'à la participation du public dans le mouvement de la narration et à l'illusion que nous éprouvons la "vie réelle" »[1]. L'idée de réalisme se situerait donc bien dans la participation forte du public qui, le temps de la projection, s'immerge dans une réalité nouvelle, grâce à la sincérité des sentiments vus chez les acteurs, et provoqués chez lui. L'idée que le spectateur éprouve la vie réelle n'est donc pas tant liée à la réussite du cadre spatial, même si cela y participe, qu'à la cohésion interne de l'œuvre. Cela explique le fait que les films muets, malgré l'absence de son diégétique, parviennent à procurer ce sentiment au spectateur, gage de leur réussite et de leur qualité. L'illusion d'éprouver la vie réelle est alors le résultat d'un ensemble de facteur liés à la participation du spectateur : la sympathie, la musique, la vicarialité, le partage des subjectivités, la puissance des émotions sont autant d'éléments qui attestent la réussite du cinéma hitchcockien à donner à croire que la réalité advient à l'écran.

L'œuvre s'inscrit dès lors dans une perspective plus générale qui fait du réalisme cinématographique une opportunité pour offrir au spectateur une expérience particulière, laquelle rend possible une étude de la dimension éthique de la réception. Il semblerait ainsi qu'entendus dans ce sens, le réalisme et la vraisemblance pourraient être confondus et définis comme ce qui procure, dans une œuvre cinématographique, une impression que la réalité surgit à l'écran, sans toutefois prétendre représenter le réel. Sembler vrai et réel, même si rien ne l'est vraiment. L'importance n'est donc pas dans la correspondance possible avec une réalité extra-diégétique mais dans la possibilité de procurer aux spectateurs l'envie d'y croire. Le sentiment que la réalité advient à l'écran est donc procuré par « la cohérence de l'univers

1 WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited, op.cit.,* p. 209 : « *Complex notion of "Realism", bound up not so much with literal visual representation as with the audience's involvement in the movement of a narrative, the illusion that we are experiencing "real life"* ». Cette seconde acception du réalisme vient, selon lui, de la nouvelle du roman du XIX^{e} siècle, tandis que la première dérive de l'invention de la photographie.

diégétique construit par la fiction »[1]. Le plus important est le plaisir éprouvé, conditionné par l'adhésion du public à la réalité diégétique et par la suspension temporaire de son incrédulité. Dès lors, le film parvient rendre le spectateur « amoureux des personnages qu'[il] voit à l'écran, à parler d'eux comme s'ils étaient réels, à retourner au cinéma pour voir les acteurs qu'[il] aime, en espérant retrouver ce qui [l']obsède »[2].

* * *

L'étude de la réflexivité a permis de mettre en place un raisonnement sur le statut de l'image et ses conséquences sur la position spectatorielle : le cinéma hitchcockien est conscient de lui-même. Les différents phénomènes invitent à revoir la manière dont l'œuvre se place à l'égard de la réalité ; la réflexivité participe à l'idée que le dispositif ne s'efface pas devant la représentation d'un référent. L'importance réside avant tout dans la capacité des films à permettre au spectateur de prendre part au spectacle et à lui donner à croire à la crédibilité des événements, en vertu de leur vérité diégétique. Le réalisme réside ainsi dans la peinture des personnages, dans la justesse des sentiments et des émotions, dans la capacité à éprouver la vie réelle grâce au spectacle cinématographique. Les analyses de la réflexivité et du réalisme prennent leur sens grâce à la dimension vicariale de la position spectatorielle qui invite les spectateurs à prendre un certain recul par rapport au spectacle et de fait, à y prendre du plaisir. Si les films les incitent à suspendre pour un temps leur incrédulité afin d'apprécier la fiction, il faut garder en mémoire l'idée que le prix n'est pas à payer et qu'il ne s'agit que d'un monde fictionnel. Mais cette conclusion ne peut être le point final de notre analyse qui se donne pour objectif ultime que comprendre la dimension éthique de la réception. En effet, l'étude de l'implication de l'auditoire ne prend toute sa valeur qu'en la mettant en lumière du jugement moral et de la leçon que le spectateur peut en tirer. Ne pas envisager les

1 AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma, op.cit.,* p. 107.

2 TREMPENER, Katie, « Fragments of the Mirror: Self-Reference, Mise-en-Abyme, *Vertigo* », RAUBICHECK, Walter, SREBNICK, Walter, *Hitchcock's Rereleased Films: From Rope to Vertigo,* Detroit, Wayne State University Press, 1991, p. 184 : « *We too fall in love with the characters we see on- Screen, talk about them as if they are real, returning to the movie to see the same actors or those like them, hoping* […] *to find again the fictions that obsess us* ».

conséquences d'une telle position pour le projet éthique qui nous occupe rendrait cette entreprise inaboutie. Ainsi, son jugement moral est-il influencé par la manière dont il est impliqué dans la fiction ? Que peut lui apprendre le cinéma hitchcockien avec les conséquences d'une telle étude ? Après avoir étudié la position spectatorielle, il faut en déduire les conclusions qui s'imposent en s'interrogeant sur la nature de ce jugement et sur la manière dont le dispositif cinématographique peut l'influencer. Les liens entre les caractéristiques esthétiques du spectacle et le jugement moral sont particulièrement pertinents pour comprendre l'intérêt de cette œuvre dans la vie éthique de son public. Pour développer ce propos, l'idée de réalisme doit être retrouvée et placée sur le terrain de la morale, car c'est elle qui permet de prendre la mesure d'un possible enseignement.

III. Expérience cinématographique et devenir-humain

L'émotion est le principal ressort du cinéma hitchcockien : apparue en filigrane des différentes analyses, elle se révèle comme un moyen particulièrement efficace pour impliquer le spectateur dans la diégèse et l'intéresser au sort des personnages. L'engagement affectif est donc une condition essentielle de la pérennité du cinéma hitchcockien. La sympathie, la vicarialité et les autres mécanismes sont les clés de voûte de la réception en termes moraux, parce qu'ils permettent de susciter un investissement vivant et passionné qui amène à une étude de soi et une prise de conscience de l'autre. La dimension éthique de la réception est vivante et incarnée grâce à la richesse de l'expérience cinématographique. Pourtant, elle semble contraire à l'idée d'un jugement moral juste et objectif qui est tout de même nécessaire à la constitution d'une attitude éthique de la part des spectateurs. En effet, c'est à travers le spectacle qu'ils peuvent juger des actions et des comportements des hommes et affiner leur rapport à la morale. Par conséquent, il faut étudier la constitution de ce jugement et voir ses liens avec le plaisir du spectacle afin de parvenir à la conclusion de notre propos, qui consiste à déterminer quelle leçon ou quel apprentissage le cinéma hitchcockien propose au spectateur.

1. Le jugement moral du spectateur

La position du spectateur a des conséquences inévitables pour la question du jugement moral dans la mesure où elle détermine en partie du moins, sa réception des œuvres. Bien que le cinéma hitchcockien ne soit pas un cinéma à thèse mais toujours en dernière instance un cinéma du divertissement[1], la richesse de ses films a depuis longtemps incité les critiques à y voir la possibilité d'un propos moral sur le monde. Avec ses propres dispositifs, le cinéma permet au spectateur de se former une opinion sur ce qu'il voit, opinion dont la nature est affective et perceptive[2]. L'expérience du cinéma peut être considérée comme une approche particulière du monde, et ainsi que le montre Hans Jauss, « l'expérience esthétique ne s'oppose aucunement par nature à la connaissance ni à l'action »[3]. Avec ses moyens propres, le cinéma peut donner à penser le monde, d'une manière particulière. La constitution d'une théorie de la réception tente alors de comprendre les mécanismes qui incitent le spectateur à adopter une telle position et, dans le cadre de ce travail, une position morale. L'étude de la dimension éthique implique l'analyse de la formation de son jugement, qui découle directement de ce qu'il voit à l'écran. Réflexivité, vicarialité, adhésion à la fiction, partage des subjectivités, importance des émotions : le cinéma hitchcockien fait participer le spectateur d'une manière tout à fait particulière. Par conséquent, il faut en conclure que cela influe directement sur son jugement moral. Pour ce faire, aidons-nous de la figure du spectateur impartial, qui semblerait la plus à même de décrire la position idéale en matière de jugement face à un spectacle.

L'importance accordée à la position du spectateur pour la spéculation esthétique et morale remonte au XVIII[e]. À cette époque, la métaphore du théâtre évolue, elle « n'est plus centrée uniquement sur l'acteur, pour dénoncer la tromperie du monde ou pour fonder une

1 Voir les propos d'Hitchcock dans FALLACI, Oriana, « Alfred Hitchcock: Mr Chastity », *op.cit.*, p. 57 : « *People don't go to the movies to listen to sermon. If that were the case, then instead of buying a ticket they would put a coin in the collection plate and make sign of the cross before taking a seat. People got to the movies to get amused. And they pay a lot. Morality, you know, is much less expensive than amusement* ».

2 Voir *supra.,* première partie, II, 3 : « Justification de l'approche éthique et morale ».

3 JAUSS, Hans, *Pour une esthétique de la réception, op.cit.*, p. 141.

anthropologie de la représentation politique, ni sur la scène comme spectacle du monde[1], mais s'attache aussi au spectateur qui observe »[2]. La parution de *The Spectator* en 1711 est symptomatique de ce changement de perspective : Joseph Addison et Richard Steele proposent l'idée du théâtre comme « modèle des rapports sociaux »[3]. C'est dans cette tradition de l'édification par le théâtre que s'érige la figure d'un spectateur préfigurant le spectateur de cinéma par « la capacité qui lui est conférée de regarder sans être vu »[4]. Sa position particulière est le résultat d'un détachement vis-à-vis de ce qu'il observe : il n'est plus dans la salle mais se situe en retrait, observant à la fois le spectacle de la scène et le spectacle du public. Ce détachement physique amène alors à un détachement psychologique : « Le pur spectateur n'a aucun engagement préalable. Il est, en tant que spectateur, détaché »[5]. Selon Luc Boltanski, le fait qu'il n'ait pas d'attaches, qu'il soit mobile, sans opinion déterminée ni engagement le rapproche de l'espion dont la raison d'être est « d'observer, d'écouter et de rapporter »[6]. Ne participant pas à l'action et n'étant pas engagé, il est impartial. Pour être crédible, il doit être détaché des intérêts et des affections liés au spectacle.

Dans une étude ayant pour perspective le jugement moral, il semble que l'impartialité soit un gage de légitimité. Pour être juste, le jugement moral devrait être objectif et neutre, détaché des intérêts, donc impartial. Le jugement est « une prise de position, par la pensée, sur une relation, un rapport »[7]. Qu'il s'agisse de la faculté, de l'opération mentale ou de la formulation, il est un produit de l'esprit qui tend à la rationalité, donc à l'impartialité. Cet argument est encore plus vrai concernant le jugement moral, qui statue sur des normes ou des

---

1 Il s'agit du *topos* traditionnel du *theatrum mundi*. Voir BOLTANSKI, Luc, *La souffrance à distance, morale humanitaire, médias et politique,* Paris, Métaillé, 1993, p. 45-46 : « Jusqu'au XVIII^e^ siècle, l'usage métaphorique du théâtre pour définir l'essence de la société, s'exprime essentiellement dans le *topos* selon lequel "le monde est une scène" (*theatrum mundi*). […] La société est une scène sur laquelle chacun joue un rôle et simule, par intérêt, une réalité qui n'est pas ».

2 *Ibid*., p. 47.

3 *Ibid*., p. 67.

4 *Ibid.,* p. 47.

5 *Ibid*., p. 50.

6 *Ibid.*, p. 50-51.

7 SOURIAU, Anne, « Jugement », SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique, op.cit.*, p. 923.

valeurs censées guider l'action humaine. Mais dans l'idée d'un jugement lié à un spectacle, comme c'est le cas dans le cinéma hitchcockien, le sentiment et la perception entrent en jeu.

Par conséquent, s'il est influencé par l'orientation esthétique et narrative des films, le spectateur peut-il prétendre à l'impartialité ? Les émotions et les sentiments nourrissent-ils directement son jugement ? Est-il alors nécessairement lié au plaisir ou à la peine éprouvés ? Si « la vertu et le vice sont déterminés par le plaisir et la peine »[1], c'est parce que le spectateur éprouve des sentiments différents en observant certains caractères et actions. Dans son *Traité de la nature humaine*, David Hume affirme :

> Le système le plus probable que l'on ait avancé pour expliquer la différence entre le vice et la vertu est que, […] certains caractères produisent un malaise, se contenterait-on de les voir ; tandis que d'autres suscitent du plaisir. Le malaise et la satisfaction produits chez le spectateur sont essentiels au vice et à la vertu ; approuver un caractère, c'est éprouver une jouissance lorsqu'il nous apparaît. Le désapprouver, c'est ressentir un malaise[2].

Le philosophe offre ainsi un point de vue pertinent pour penser le rapport du cinéma d'Hitchcock au jugement moral. En effet, le jugement moral qui naît d'un spectacle constitue ici une hypothèse de travail tout à fait pertinente, dans la mesure où le spectateur hitchcockien est dans une position d'observateur : il regarde un spectacle et juge des actions montrées à l'écran. Mais à l'aune de la description traditionnelle du spectateur impartial, il faut conclure que l'examen de son implication à travers différents phénomènes esthétiques devient immédiatement problématique. Le choix de la lumière, le cadrage, l'assemblage des plans par le montage, la musique et le jeu des acteurs sont autant d'éléments qui attestent une fabrication de l'image dans le but de faire participer le public et de l'impliquer émotionnellement. L'artificialité et la réflexivité du cinéma hitchcockien vont à l'encontre de l'idéal d'un art laissant le spectateur libre de choisir l'objet de son attention. L'autonomie de la caméra, la diégétisation des dispositifs, la contamination de la subjectivité à l'écran, l'intensité des effets ne sont que quelques exemples qui corroborent l'idée d'une partialité de la caméra. La perception est guidée, le jugement moral du spectateur ne peut prétendre à

1 HUME, David, *Dissertation sur les Passions* (1757), traduit de l'anglais par CLÉRO, Jean-Pierre, Paris, Flammarion, 1991, p. 73.

2 HUME, David, *Traité de la nature humaine,* III, I, II (1740), traduit de l'anglais par SALTEL, Philippe, Paris, Flammarion, 1993, p. 67.

l'impartialité. Dès lors, l'idée d'une orientation des émotions est-elle incompatible avec celle d'une légitimité du jugement moral ? Comment juger l'ambivalence de la sympathie à cet égard ? En vertu de la puissance des émotions suscitées, il semble opportun de postuler que le jugement moral est l'expression d'un sentiment ressenti face à un spectacle. La représentation cinématographique met le spectateur dans cet état particulier dans lequel son jugement est influencé par la nature même du spectacle. Il est constamment amené à ressentir de la sympathie, de l'empathie ou de l'antipathie pour les personnages. Dans le cinéma hitchcockien, les sentiments des spectateurs sont suscités grâce aux émotions : le spectateur se fait donc juge de ce qu'il voit. Grâce à l'étude de son implication, il est désormais possible d'envisager la nature de son jugement moral, son lien aux émotions et au plaisir esthétique.

Pour que le spectateur soit engagé dans la représentation, le dispositif cinématographique doit le guider, exagérer les effets, prendre position. Par exemple, il semble raisonnable de postuler que dans *The Manxman* le spectateur est enclin à témoigner de la sympathie pour Pete parce qu'il est au centre de la narration, parce que le film le montre comme une victime souffrante et incapable de lutter contre la trahison. Le dernier plan de son visage indique une construction narrative cyclique : il est obligé de repartir à zéro et l'expression de l'acteur suscite pitié et compassion. De nombreuses prises de position esthétiques et narratives favorisent le jugement moral en sa faveur, et Kate est considérée comme le personnage fautif. Or, une multitude de raisons qui ne sont pas montrées dans le film pourraient justifier l'attitude de la jeune femme et modifier de jugement moral négatif du spectateur. À l'époque en 1929, les enfants illégitimes sont rares et très mal considérés : il suffit de voir le sort réservé à Mary Boyle dans *Juno and the Peacock,* enceinte d'un homme qui s'enfuit sans l'épouser. Elle devient brutalement une future mère célibataire, situation si scandaleuse que son père la chasse du foyer et que l'homme qui l'aime en secret depuis des années refuse de l'épouser et lui tourne de dos. Dans *The Manxman*, il est alors aisé d'imaginer les raisons qui empêchent Kate d'avouer la vérité. Bien qu'elle soit condamnable pour avoir eu une aventure avec le meilleur ami de son fiancé, une telle histoire paraîtrait bien banale aujourd'hui. Si elle reprend l'enfant, c'est dans le but de légaliser l'union avec celui qu'elle aime et apporter la vérité sur la paternité. Dans un certain sens, sa véritable erreur est de ne pas avoir affirmé ses sentiments plus tôt : serait-elle victime de son époque ? Une analyse plus poussée pourrait aller dans ce sens, mais ce n'est pas l'orientation du film. Aujourd'hui

encore, il est facile d'y voir une victimisation de Pete et une accusation de Kate. Le film oriente sa lecture morale, comme l'a montrée l'étude de son regard hésitant[1].

Cet exemple est particulièrement pertinent pour montrer que le jugement moral du spectateur n'est pas impartial, ni désengagé, ni objectif. Dans un certain sens, il n'est pas libre. Bien sûr, la fiction permet des jugements moraux plus « légers » que dans la réalité, car le public sait que les conséquences morales ne sont pas les mêmes que dans une situation réelle ; l'enjeu de son jugement n'est pas si important. C'est la raison pour laquelle, selon Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto :

> Au moment de juger des comportements [...] la neutralité infuse nous est inconnue – l'incorporation des spectacles fait de nous des témoins engagés. La partialité mine la plupart de nos jugements, et plus encore dans le cadre des situations fictionnelles : non seulement la présentation la plus documentariste arrive déjà avec un point de vue tout fait […] mais comme il est moins « grave » de prendre parti à propos d'événements réarrangés qu'à propos d'événements réels (l'enjeu reste virtuel), nous devenons volontiers « légers »[2].

Le spectateur sait bien qu'il est devant une situation fictionnelle, plus ou moins construite et orientée. De fait, il est possible de postuler une certaine réserve quant à l'objectivité du jugement moral cinématographique. De plus, il faudrait supposer que le spectateur, en vertu de cette légèreté, admettrait plus facilement des jugements qu'il s'interdirait dans la réalité. Pour aller plus loin, il serait tentant d'affirmer qu'il peut être directement influencé par la manière dont il perçoit les événements cinématographiques et qu'il s'autorise certains jugements. Cette réserve est d'autant plus pertinente que la création d'émotions est une intention délibérée ; en effet la tendresse, la sympathie, la pitié et la compassion sont suscitées intentionnellement dans le but d'émouvoir. Il s'agit bien d'une revendication constante du cinéaste, pour qui « le cinéma est avant tout de l'émotion »[3]. Elle peut être suscitée de différentes manières qui ont été évoquées au cours de ce travail : les gros

---

1 Voir *supra.*, troisième partie, I, 3 : « Le droit d'insoumission ».

2 JULLIER, Laurent, LEVERATTO, Jean-Marc, *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien, op.cit.*, p. 43.

3 KNIGHT, Arthur, « Conversation with Alfred Hitchcock », *op.cit.*, p. 181 : « *Cinema is essentially emotion* ». Voir NOGUEIRA, Rui, ZALAFFI, Nicoletta, « Hitch, Hitch, Hitch Hurrah! », *op.cit.*, p. 120 : « *I think that in all artistic domains we attempt to create an emotion* ».

plans, la musique, le jeu des acteurs, le montage sont autant d'éléments qui participent à. l'engagement du spectateur. Ainsi, elle est intentionnelle puisqu'elle n'est pas une exagération d'une réalité extérieure mais une création *ex-nihilo*. Elle a un rôle à jouer dans la formation du jugement moral parce qu'elle constitue la structure fondamentale du cinéma hitchockien. Mais alors, si l'intérêt éthique de son œuvre peut être transmise au spectateur par ce biais, que penser d'un jugement moral fondé sur des émotions fabriquées ?

En un sens, c'est la critique principale que fait Luc Boltanski envers le sentimentalisme moral. Dans *La Souffrance à distance,* il énumère différents *topoi* du spectacle de la souffrance, dont l'un est la topique du sentiment[1]. C'est l'émotion et le cœur qui font vérité et non la convergence des jugements, comme dans la topique de la dénonciation. Dans la topique du sentiment, c'est l'intériorité qui prime. La relation entre le spectateur et le malheureux se fait par l'intuition et la contagion des émotions, considérées comme une extériorisation de l'intériorité. Mais l'une des critiques de cette représentation est son caractère intentionnel qui la rendrait inauthentique :

> La critique la plus radicale que l'on puisse opposer, dans cette topique, à une représentation ou à un rapport consiste à montrer que son caractère émouvant a été inscrit en lui à la façon d'un attribut, ce qui revient à dévoiler chez l'auteur l'intention d'émouvoir. […] La représentation conçue pour émouvoir manque son but parce que les « grosses ficelles » qui fixent l'émotion aux images, aux sons ou aux mots à la façon dont une propriété s'attache à un produit, préviennent l'émotion. Déchiffré comme attribut, ou comme code et, par conséquent, mis à distance, l'émouvant n'est plus manifestation[2].

Cette remise en cause bien connue s'appuie sur la théorie rousseauiste qui distingue les pleurs sincères des pleurs artificiels au théâtre. L'inauthenticité des émotions créées par la fiction serait donc le signe d'une privation de liberté du spectateur :

---

1 L'auteur utilise le terme topique pour « décrire ces formes propres à nourrir l'imagination et les préconventions qui encadrent la coordination émotionnelle entre le passeur et le receveur d'une souffrance à distance » (voir BOLTANSKI, Luc, *La Souffrance à distance, op.cit.,* p. 85). Les trois topiques sont les suivantes : la topique de la dénonciation, qui vise à indigner le spectateur par une accusation ; la topique du sentiment, qui vise à attendrir le spectateur par la contagion des émotions, et la topique esthétique, qui considère la souffrance du malheureux comme sublime.

2 *Ibid.,* p. 125.

> Étant donné le rôle imparti aux émotions dans la vie morale, il devient crucial d'être à même de faire le partage entre les émotions réelles, extériorisation de l'intériorité, plongeant directement aux racines du cœur, et les émotions figurées, purement extérieures, mimées, sans aucun référent dans l'intériorité. […] C'est d'abord la vanité des larmes qu'on y verse qui, pour Rousseau, fait le scandale du théâtre. À l'interprétation de l'émotion comme summum de la présence à soi et, indissociablement, de la présence aux autres, s'oppose la possibilité d'une interprétation de l'émotion en tant que signe conventionnel, c'est-à-dire, dans cette topique, superficiel […]. La possibilité, qui trouble Rousseau, d'une utilisation stratégique des larmes non seulement au théâtre mais dans la vie réelle, chez les femmes et surtout chez les enfants, incite à chercher des signes, comme on le voit dans l'*Émile*, pour distinguer les pleurs authentiques des pleurs stratégiques[1].

Cette critique est pertinente si elle permet d'envisager le problème de la liberté du jugement moral. En effet, le spectateur d'un film sait bien que les émotions ne sont pas authentiques, puisque les personnages sont incarnés par des acteurs dont le métier consiste à les simuler. Le problème n'est donc pas d'accepter leur origine fabriquée pour les besoins de la fiction, mais plutôt de ne pas voir les ficelles. En vertu de la vicarialité, le spectateur est dans une position fragile qui lui fait adopter le point de vue du « je sais bien, mais quand même »[2]. Il sait que les émotions sont factices, mais si elles sont crédibles et diégétiquement vraies, alors elles semblent authentiques et suscitent des réactions sincères. Ce n'est donc pas tant son origine que l'effet produit qui importe dans une étude de la dimension éthique de la réception. Chez Hitchcock, elles ont une apparence de sincérité qui est un gage de qualité et d'efficacité. Et loin de critiquer leur dimension conventionnelle ou leur fabrication, c'est plutôt l'engagement qu'elles permettent qui constitue la pierre de touche de la dimension morale. En effet, le cinéma d'Hitchcock est fondé sur le partage des subjectivités, sur la fluctuation du doute, sur la perméabilité de l'angoisse et autres émotions transmises par les personnages. Par conséquent, elles sont la condition de possibilité de la dimension éthique de son œuvre, dans la mesure où elles constituent la porte d'entrée vers la réflexion morale. Résultat d'un savant mélange entre ce que montre la caméra, ce que veut dire la narration et la sensibilité apportée par la musique, elles ne peuvent être absentes d'une réflexion. De plus, comme il a été montré dans des exemples tels que *Rope*, c'est bien l'émotion provoquée par la

1 *Ibid*., p. 147-148.

2 Cette expression fait référence à l'article d'Octave Mannoni, « Je sais bien, mais quand même… » (1963), *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Le Seuil, 1969. Elle a été reprise par Christian Metz dans *Le Signifiant imaginaire* (1977), Paris, Christian Bourgois, 1993.

rencontre avec la réalité qui permet l'avènement du sens moral chez le héros. Si le raisonnement est froid et la logique impersonnelle, au contraire l'émotion instaure une communauté humaine, donne conscience de l'autre, fait prendre la mesure de l'épaisseur de la vie humaine. C'est donc elle qui fonde la possibilité de l'éthique, chez les personnages autant que chez le spectateur.

Il semble donc que le plaisir esthétique et le jugement moral entretiennent une relation complexe : la réponse du spectateur est-elle liée à son appréciation esthétique ? La légèreté évoquée par Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto indique-t-elle nécessairement une servitude du jugement à l'égard des caractéristiques formelles ? De fait, la représentation si particulière des méchants signifie-t-elle la possibilité d'un jugement moral en leur faveur ? Si le spectateur est plus léger pour juger la fiction que la vie réelle et si ses émotions sont orientées par la mise en scène et par la réalisation, il faudrait alors postuler un inévitable jugement en faveur de l'immoral. Pourtant, il semble tout à fait scandaleux d'en arriver à une telle affirmation. Examinons la complexité d'une telle position : d'ordinaire la mort, la souffrance, la violence ou la torture ne sont pas l'objet d'un plaisir esthétique. Au contraire, leur spectacle provoque du dégoût et plus il est réaliste, plus il aurait tendance à susciter une répulsion physique, donc un rejet moral[1]. Mais comme l'étude de la dimension esthétique de la violence et des méchants l'a montré, nombreuses sont les occasions pour le spectateur hitchcockien de prendre du plaisir à un tel spectacle. La stylisation de la violence et la mise à distance de la mort en font des objets d'appréciation formelle, l'horreur de l'acte étant écartée ou ornementée. Ainsi, si le plaisir esthétique du vice est avéré, il faudrait conclure à la possibilité d'un jugement moral de même type. Faut-il alors affirmer que le spectateur qui apprécie une scène de violence juge l'action bonne ? Chez Hitchcock, l'apologie de la souffrance n'est jamais telle qu'elle conduirait le public à des jugements dans ce sens. Non pas que cela n'existe pas, mais le cinéma hitchcockien ne parvient jamais à cet extrême ; plusieurs procédés préviennent ce risque. Le plaisir du vice est toujours contrebalancé par la découverte intime de l'immoralité des personnages, et les malveillants sont rééquilibrés par la présence de véritables héros. C'est la raison pour laquelle il est légitime d'établir une distinction entre le plaisir esthétique et le jugement moral, afin de garantir l'indépendance du second sur le premier. Pour étayer cette proposition, il faut instaurer une différence entre le

1 Voir *supra*., quatrième partie, II, 1 : « Vicarialité de l'expérience cinématographique ».

spectacle de la souffrance fictive et le spectacle de la souffrance réelle. En effet, s'il est possible d'affirmer que le spectacle du vice suscite le sentiment de peine et que le spectacle de la vertu suscite l'admiration, il en va autrement de la fiction.

L'étude de la mise en scène des méchants et de la stylisation de la violence a bien mis en avant l'idée d'une jouissance esthétique rendue possible par l'éloignement de la réalité, par la mise à distance de la mort. Mais il a été également montré que dans le cinéma hitchcockien, la stylisation du chaos cédait toujours la place à une condamnation réelle des actes, même si l'ambiguïté ne disparaissait que très rarement. La dissymétrie des émotions en faveur des héros vient compenser la présence des ennemis et les différents sentiments positifs qu'ils peuvent susciter[1]. Ainsi, « par le jeu des points de vue narratifs et visuels, Hitchcock [permet] au spectateur de jouir un moment de la position du méchant pour se donner finalement l'illusion d'occuper la "bonne" place »[2]. Si les méchants se distinguent par leurs qualités et leur manière d'être, s'ils suscitent parfois la sympathie, voir l'identification, l'investissement affectif du spectateur n'est pas le même que pour celui des héros. Il faut donc constater une dissymétrie des émotions qui, même si elles peuvent être pour un temps en faveur des personnages malveillants, ne sombrent jamais dans la transgression morale. Si le spectateur peut avoir, pour un temps lui aussi, épousé le point de vue du méchant, ce n'est que pour mieux mettre en valeur la « bonne place » qu'il partage avec le héros. C'est pourquoi il est possible d'affirmer que la violence hitchcockienne et la mise en scène des maux ne sont pas particulièrement subversives.

De plus, il faut constater que les personnages victimes des plus grands crimes ne sont généralement pas objets d'une affection particulière ; Steve, Alex Sebastian, Madeleine / Judy, Alma Keller en sont les exceptions. En général, elles n'inspirent pas de sympathie particulière : dans *Rope, I Confess, Murder!* et *Young and Innocent* par exemple, le meurtre intervient dès le début de la narration, le spectateur ne connaît pas les victimes et parfois ne les voit pas du tout ; il ne peut donc ressentir une grande sympathie pour elles. Dans un film comme *Strangers on a Train,* Myriam est suffisamment antipathique pour que le spectateur

1 Voir *supra.,* deuxième partie, II, 5 : « La mise en scène des méchants » et *supra.*, deuxième partie, II, 3 : « Les véritables motivations ».

2 VANOYE, Francis, « L'identification au Méchant », *op.cit.*, p. 237.

n'éprouve pas de compassion lors de sa mort. Dans *Rebecca*, la victime n'est jamais vue puisqu'elle est décédée dans un temps pré-diégétique. Bien sûr, le problème est plus compliqué lorsqu'il s'agit de personnages comme Bruno Anthony (*Strangers on a Train*), Marvin (*The Secret Agent*) ou Uncle Charlie qui sont autant diaboliques que charmants, et l'étude de leur mise en scène a montré toute l'ambiguïté de la position spectatorielle à leur égard. Mais lorsqu'elle est révélée, leur véritable personnalité met au jour une dimension diabolique qui recouvre complètement leur charme. De plus, ils sont compensés par la présence d'un héros positif (la jeune Charlie, Guy Haines, Elsa Carrington et Richard Ashenden) avec lequel le spectateur sympathise et pour lequel il ressent une crainte bien plus développée. En vertu de la position vicariale du spectateur, il faut alors affirmer la possibilité de prendre du plaisir à un spectacle esthétique du vice, tout en gardant une position morale de condamnation à cet égard. C'est tout l'enjeu de la provocation établie par Thomas de Quincey dans son ouvrage *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts.* Sa position est intéressante pour la problématique qui nous occupe parce qu'elle affirme la possibilité de jouir d'un spectacle désolant et ce, d'une manière exclusivement esthétique :

> Lorsqu'un assassinat est […] non pas accompli, non pas même […] en acte de s'accomplir, mais seulement sur le point de s'accomplir – et que le bruit en vient à nos oreilles, de grâce traitons-le moralement. Mais supposez-le accompli et passé, et que vous en puissiez dire […] qu'il est terminé […], il est achevé, c'est un fait accompli ; supposez le pauvre homme assassiné au bout de ses souffrances, et le gredin qui a fait le coup disparu comme l'éclair, nul ne sait où ; supposez enfin que nous ayons fait de notre mieux, en allongeant les jambes, pour faire trébucher l'intéressé dans sa fuite, mais en vain [...], alors à quoi bon, je vous le demande, déployer plus de vertu ? On en a accordé assez à la morale, voici venir le tour du goût et des beaux-arts. Dès lors, tirons le meilleur parti d'une mauvaise affaire ; et comme il est impossible, fût-ce en la battant sur l'enclume, d'en rien tirer qui puisse servir une fin morale, traitons-la esthétiquement et voyons si de la sorte elle deviendrait profitable. […] Nous sécherons nos larmes et peut-être aurons-nous la satisfaction de découvrir qu'une opération qui, d'un point de vue moral, était choquante et ne tenait pas debout, quand on la soumet aux principes du goût, prend la tournure d'un exploit de grand mérite[1].

Ce propos concerne la jouissance esthétique d'un spectacle réel, ce qui n'est aucunement le cas de notre travail ; mais son idée est intéressante parce qu'elle montre la différence entre le plaisir esthétique et le jugement moral. Ainsi appliquée à la fiction, cette

1 DE QUINCEY, Thomas, *De l'assassinat considéré comme un des Beaux-Arts* (1827), traduit de l'anglais par LEYRIS, Pierre, SCHWOB, Marcel, Paris, Gallimard, p. 35.

considération met sur la voie pour postuler l'existence du plaisir esthétique lié à un spectacle moralement condamnable, sans pour autant tomber dans la dérive d'une appréciation morale. De Quincey montre que le plaisir acquiert une certaine valeur lorsque l'action ou le jugement moral ne sont plus possibles. De fait, par sa position vicariale, le spectateur de cinéma est détaché des conséquences morales puisqu'il sait que le spectacle reste un spectacle. Ce savoir, lié à la beauté formelle de telles scènes, permet d'envisager l'agrément à regarder une scène qui est rendue formellement appréciable, comme peut l'être la mort de Myriam à travers ses lunettes, le fondu enchaîné sur l'œil de Marion après sa mort, ou encore le mouvement de la robe de Juanita lors de son assassinat.

Ainsi, pour revenir sur les propos de Laurent Jullier et de Jean-Marc Leveratto concernant la légèreté du jugement fictionnel, il est possible de montrer qu'elle est la condition du plaisir esthétique de telles scènes, mais qu'elle n'induit pas nécessairement un jugement moral similaire. Le risque potentiel d'une telle attitude est sensible parce qu'il est plus facile de prendre parti pour des événements fictionnels que réels. Le cinéma hitchcockien consacre beaucoup de moments à confronter le spectateur avec ce risque : l'humour, le partage des subjectivités, le suspense ou le charme des méchants sont les exemples de ces tentations. Mais comme il a été montré plus haut, ce danger est toujours compensé : les personnages positifs sont davantage l'objet de la sympathie ou de la compassion et peuvent prétendre au statut de héros exemplaires. De plus, la violence est contrebalancée par une inquiétude morale. C'est la raison pour laquelle si une scène de violence possède de grandes qualités formelles, il est possible d'envisager un certain plaisir indépendant du jugement moral. Si la mise en scène du crime a des qualités esthétiques indéniables, la narration révèle les conséquences catastrophiques de tels actes. La beauté esthétique du vice est ainsi remplacée par l'inquiétude morale qui en découle.

Le cinéma hitchcockien n'est donc pas totalement transgressif et le plaisir du vice peut se résumer au plaisir esthétique auquel n'est pas nécessairement lié un jugement moral. À part les esprits tordus[1], les spectateurs ont cette capacité de prise de distance à l'égard de la fiction

1 *Ibid.*, p. 148 : « *I would say [violence] has influence on sick minds, but not on healthy minds. It reminds me of when I made* Psycho *a man was arrested in L.A for murdering three women, he is alleged to say that he murdered the third woman after seeing* Psycho*. And my only question was: "What film did he see before he*

qui leur permet de poser les fondements d'une réflexion sur leurs réactions : le concept de vicarialité a permis de tenir pour acquise cette idée. La sympathie et le suspense en faveur des méchants sont réels mais jamais absolus, et le spectateur n'est donc pas dans une position totalement pervertie : le cinéma hitchcockien lui permet ainsi de se confronter à ses propres réactions. La particularité d'un film comme *Rope* est de parvenir, grâce à la mise en scène, à susciter une double réaction. Ambivalente parce qu'elle est en faveur de la réussite de Brandon, elle lui rappelle sans cesse l'horreur de la situation. Cette ambiguïté est révélée à l'occasion de deux scènes. La première concerne la séquence du coffre : sans coupure, le plan sur Mrs Wilson fait monter le suspense chez le spectateur qui en vient à craindre qu'elle ne l'ouvre et ne découvre le corps. *In extremis*, Brandon pose la main dessus et lui dit de mettre les livres dans l'autre pièce. Bien évidemment, il ne s'agit pas de faire basculer le spectateur dans une position où il supporterait complètement la réussite du plan macabre, mais de le confronter à ses propres désirs, si inconscients et ambivalents soient-ils. Cette ambiguïté constante de la mise en scène est particulièrement saillante lors de l'explication de Rupert pendant la scène collective. Lorsqu'il explique sa théorie sur le « *strangulatio*n *day* », la caméra montre dans le même plan l'acquiescement de Brandon et les réactions amusées de Janet et de Mrs Kentley. Puis, par un léger travelling, Mr Kentley entre dans le cadre : il regarde par la fenêtre pour guetter l'arrivée de son fils. À ce moment, « le mouvement de caméra nous incite à répondre simultanément à deux attitudes incompatibles »[1]. La caméra « lie le mouvement du père aux autres hommes et en même temps l'intègre dans la situation entière : une coupure aurait rendu le conflit bien trop évident, et aurait dissipé l'effet émotionnel en perdant la continuité du regard »[2]. Ainsi, même dans les moments de détente, le spectateur ne peut oublier l'horreur ; il est donc à la fois amusé et scandalisé par le savoir qu'il possède, contrairement aux autres personnages qui ignorent la situation. Le discours de Rupert pose donc un terme final à l'ambiguïté de la mise en scène ; il rend sa dénonciation du

---

murdered the second woman?'' […]. *And a little boy came to me once in the street – about seven years old boy – and said: "Mr Hitchcock, in that murder scene in* Psycho*, what did you use for blood, chicken blood?" He didn't believe it* ».

1 WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited, op.cit.,* p. 80 : « *The camera movement makes us respond simultaneously to two incompatible attitudes whose conflict forces us to evaluate them* ».

2 *Idem* : « *The camera movement links the father's movement with the other men and at the same time integrates it in the entire situation; a cut would have made the point much too obvious and, and dissipated the emotional effect by losing the continuity of the gaze* ».

crime si puissante et « ratifie l'autorité morale du film »[1]. Comme l'explique Robin Wood, son recul est aussi le nôtre, car nous prenons conscience de « notre participation fascinée et horrifiée pour Brandon, et la nécessité de désavouer cette participation »[2]. Ainsi, « la claustrophobie morale, psychique et physique »[3] renforcée par le clignotement oppressant des néons verts est l'un des moments les plus libérateurs de la filmographie hitchcockienne. Par cette ambiguïté constante du film, le spectateur est dans une position qui l'amène alors à se juger lui-même, à juger ses réactions. Ainsi, comme le montre Richard Allen, « l'œuvre d'Hitchcock suggère l'importance de l'évaluation morale dans la culture des réponses émotionnelles. Les films d'Hitchcock renversent nos choix habituels en mettant à l'épreuve avec acharnement et volontairement les suppositions habituelles incarnées dans le suspense traditionnel décrit par Carroll »[4].

Rope est donc un exemple tout à fait représentatif de la tentation du mal montrée par le cinéma hitchcockien. En effet, un tel film permet de mettre au jour la possibilité d'une « inversion morale qui rend la méchanceté séduisante »[5] et qui, contrairement au suspense traditionnel, donne envie au spectateur de souhaiter une issue favorable à l'acte vicieux. Mais cette tentation ne reste qu'une tentation, car les films du corpus ne vont pas jusqu'à consacrer

---

1 *Ibid*., p. 356-357 : « *makes his exposure and denunciation of the crime so powerful and ratifies the film's moral authority* ».

2 *Ibid*., p. 356 : « *It corresponds to our fascinated, horrified involvement with Brandon, and the necessity to cast off and repudiate that involvement* ».

3 *Ibid*., p. 357 : « *The moment when he flings open the window and fires the shots is among the most liberating in all of Hitch's work: the fresh air, after the moral, psychic, and physical claustrophobia of the preceding narrative, seems almost tangible* ».

4 ALLEN, Richard, « Hitchcock and Narrative Suspense », *op.cit.,* p. 167-168 : « *Hitchcock's work* […] *suggests the importance of moral evaluation to the cultivation of emotional response. For the extent that Hitchcock's films subvert conventional options, they do so only by strenuously and self-consciously challenging the customary assumptions that are embedded in the conventional suspense structure anatomized by Carroll* ».

La théorie du suspense est développée par Noël Carroll dans « Towards a Theory of Film Suspense », contenu dans son ouvrage *Theorizing the Moving Image,* Cambridge, Cambridge University Press, 1996. Le suspense traditionnel est fondé sur deux issues : l'une, moralement désirable mais incertaine et l'autre, immorale donc indésirable, mais probable. Le suspense est donc fondé sur cette tension et cette incertitude.

5 *Ibid*., p. 165 : « *The moral inversion that renders villainy alluring* ».

cette inversion morale : *Rope* est un film exceptionnel dans la mesure où il est le seul à étendre cette inversion morale à la narration entière. D'habitude, ce type de suspense reste local ; qu'il s'agisse de la scène du briquet dans *Strangers on a Train*, des pommes de terre dans *Frenzy* ou de la voiture dans *Psycho*, l'inversion des valeurs n'est jamais aussi durable que dans *Rope.* De plus, au-delà de ce phénomène local, son importance et sa récurrence permettent au spectateur, comme le suggèrent Robin Wood et Richard Allen, de se regarder réagir. Le suspense hitchcockien est moralement problématique mais véritablement fécond car, sans jamais tomber dans la transgression la plus totale, il peut susciter chez le public une certaine réflexivité, une prise de conscience de sa malléabilité et de l'attractivité que peut représenter un personnage immoral. L'ambiguïté hitchcockienne est donc une représentation de la menace, du charme du vice et de la méchanceté à l'œuvre dans le monde. Mais en aucun cas les films ne forcent le spectateur à adopter un point de vue immoral.

Ainsi, malgré l'humour et les autres phénomènes de sympathie pour les méchants, malgré la stylisation de la violence, le jugement moral du spectateur n'est pas l'expression d'affections pour cette tentation. Bien sûr, il faut en déduire une certaine influence de ses jugements, donc la difficulté de postuler une véritable liberté. Mais le cinéma hitchcockien ne transgresse aucunement les valeurs morales traditionnelles. Sa représentation des méchants permet plutôt au spectateur de prendre la mesure du scandale moral de telles attitudes. En épousant parfois leur point de vue et en éprouvant de la sympathie ou de la pitié pour eux, le public peut comprendre que le monde n'est pas divisé par des forces manichéennes, mais fait d'enchevêtrements ne pouvant parfois pas être déliés. Comme le montre avec justesse Raymond Durgnat, les films apportent au spectateur la preuve que « de nombreuses attitudes humaines résultent d'un mélange des motivations morales, de fait qu'il n'y a rien de particulièrement illogique à approuver et à désapprouver une même action, ou à osciller entre divers degrés de critique ou d'approbation selon que tel aspect particulier est considéré »[1]. Cette position lui permet également de prendre acte de ses propres réactions, afin d'établir un

1 DURGNAT, Raymond, *The Strange Case of Alfred Hitchcock, op.cit*., p. 43: « *One can accept, as I think Hitchcock does, that a great many human attitudes are the result of morally mixed motives, so that there's nothing particularly illogical in simultaneously expression disapproval and indulgence of an action, or even approval and disapproval, or oscillating between degrees of censure or approval depending on which particular aspect or context of an action is being considered* ».

retour sur soi particulièrement fécond pour sa propre évolution morale[1]. En conclusion, il faut admettre que le cinéma hitchcockien met le spectateur dans une position de tentation face au jugement positif envers des personnages et actions immoraux. Mais tout ceci n'est qu'une mise à l'épreuve : le jugement moral n'est pas identique au jugement esthétique, puisqu'il est possible de jouir d'une scène de crime sans l'approuver. De plus, le cinéma hitchcockien tente le spectateur en lui faisant brièvement prendre la place des méchants, en l'amenant à désirer une issue favorable par le suspense, ou en rendant ses personnages sympathiques grâce à leur charme et à leur humour. Mais des sentiments supérieurs pour les héros positifs sont toujours là pour rétablir un équilibre moral. La fiction s'éloigne des conventions pour confronter le spectateur à ses propres tentations pour montrer la complexité de la vie morale. C'est en montrant cette complexité qu'il est désormais possible d'affirmer avec certitude la portée réaliste du cinéma hitchcockien en matière d'éthique.

1 La réflexivité est un point important chez Adam Smith, le spectateur est « le spectateur de soi et de ses propres conduites » (BOLTANSKI, Luc, *La Souffrance à distance, op.cit*., p. 65). Voir également SMITH, Adam, *Théorie des sentiments moraux* (1759), Plan de Tour, Aujourd'hui, 1982, p. 129-131.

2. La portée réaliste de l'œuvre hitchcockienne

Au terme de ce travail, il faut maintenant apporter des réponses précises à la question du lien entre le cinéma hitchcockien et le perfectionnement moral des spectateurs. Si les personnages peuvent prétendre à l'acquisition de certaines qualités telles que la lucidité, le courage ou la persévérance, qu'en est-il du public ? Le propos final de ce travail consiste à démontrer la « portée réaliste »[1] de l'œuvre hitchcockienne, socle de l'évolution morale du public.

Après une étude des mécanismes d'implication et de participation, il est désormais possible d'envisager l'intérêt moral d'une telle œuvre sous l'angle de sa portée réaliste. Tout d'abord, il faut remarquer le paradoxe à penser une telle idée en matière d'éthique. En effet, il a été montré que le réalisme ne constituait pas le tout de la fabrication des films ou de la mise en scène : l'onirisme de *The Trouble with Harry,* la dimension artificielle de certains décors (*Topaz, Torn Curtain, Under Capricorn,* les maquettes de *The Lady Vanishes* et *Number Seventeen*) ou encore l'extravagance de certains scénarios (*North by Northwest* et *The 39 Steps*) montrent bien que le cinéma hitchcockien ne fonctionne pas uniquement comme une représentation réaliste du monde, entendu comme un réalisme de l'objet, une volonté strictement documentaire. Ainsi, à travers ses films, le cinéaste montre une approche sensiblement différente, illustrée par Jacques Aumont : « Le cinéma ne montre pas le monde tel qu'il est, ce n'est pas un art phénoménologique (c'est la génération suivante de critiques et de cinéastes, Bazin, Bresson, et Rossellini, qui le pensera). Le cinéma montre le monde vu à travers un filtre, vu comme peut être vue une vision : comme doté d'un visage – autant dire d'une âme »[2]. Le cinéma hitchcockien est une représentation du monde à travers un filtre, des obsessions, des doutes ou des altérations de la vision. Les personnages sont le relais le plus emblématique pour illustrer l'idée selon laquelle le monde n'est que rarement montré tel qu'il est. La dimension réaliste de son travail ne réside donc pas dans la représentation de la réalité mais dans la capacité des films à impliquer le spectateur, à lui faire croire à la possibilité des faits à l'écran, à la crédibilité de son œuvre. Que le film implique et prenne le spectateur à

1 LAUGIER, Sandra, « Littérature, philosophie, morale », *Fabula,* n°1 (2006) [en ligne], disponible sur : http://www.fabula.org/lht/1/Laugier.html (page consultée le 15 décembre 2011).

2 AUMONT, Jacques, *Matière d'images, op.cit.*, p. 23-24.

partie, qu'il compte dans sa vie est le plus important. Mais alors, quelles sont les conséquences morales d'une telle observation ?

De manière générale, le cinéma a le pouvoir de mettre le spectateur face aux « grandes figures de l'humanité agissante »[1], car il est une « scène universelle de l'action et de sa confrontation à des valeurs communes »[2]. Selon Alain Badiou, il est possible de trouver des réponses aux questionnements éthiques dans tous les films qu'offre le panorama cinématographique, même les plus manichéens, même les moins subtils. Pour le philosophe, cette caractéristique n'entrave pas la possibilité d'un échange moral avec le spectateur. Justement, c'est cette possibilité offerte à toute œuvre qui lui permet de prétendre au statut d'art populaire et démocratique. Cette idée est encore plus pertinente quand elle concerne des films proposant des situations complexes et moins évidentes. La morale du cinéma hitchcockien réside alors dans la subtilité de son propos. En ce sens, son œuvre est reconnaissable par la richesse du contenu, la finesse des psychologies et bien sûr, la complexité morale des situations. Pour la comprendre, il n'est donc plus besoin « de choisir entre un angélisme d'un côté et une vision Janséniste de la dépravation totale de l'autre »[3]. Au contraire, elle parvient à rendre compte de cet intime mélange qui constitue la richesse même de l'expérience humaine.

Car les tranches de gâteaux sont aussi des « chocs moraux bénéfiques »[4]. L'expression a le mérite de montrer qu'Hitchcock semble avoir été conscient de l'importance du cinéma pour une réflexion éthique et morale. L'aboutissement de ce rôle ne réside pas dans la représentation de figures excessives mais dans la multiplicité des points de vue et dans le charme des contraires : c'est donc ici que nous retrouvons la portée réaliste de son œuvre. En effet, le cinéma hitchcockien ne sombre jamais dans le pathétique ou dans l'édification, dans

1 BADIOU, Alain, « Du cinéma comme emblème démocratique », *op.cit.*, p. 12.

2 *Idem.*

3 DURGNAT, Raymond, *The Strange Case of Alfred Hitchcock, op.cit.*, p. 43 : « *One doesn't have to choose between angelism on the one hand and Jansenist view of total depravity on the other* ».

4 TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut, op.cit.,* p. 168 : « Je suis prêt à procurer au public des chocs moraux bénéfiques. La civilisation est devenue si protectrice qu'il ne nous est plus possible de nous procurer instinctivement la chair de poule. C'est pourquoi, afin de nous dégourdir et récupérer notre équilibre moral, il faut susciter ce choc artificiellement. Le cinéma me paraît le meilleur moyen d'atteindre ce résultat ».

l'inversion provocatrice des valeurs ou dans la monstration naïve d'une utopie inaccessible. Au contraire, cette ambivalence latente confère à son œuvre une dimension réaliste absolument fondamentale, par l'ambiguïté des personnages, alliée à la représentation de la souffrance. Cette idée est fondamentale parce qu'elle permet d'envisager le lien étroit entre la possibilité d'un devenir-humain à l'intérieur de l'univers diégétique et une telle possibilité pour la vie morale du spectateur. La subtilité de la mise en scène, la multiplicité des points de vue, le refus de sombrer dans la facilité et la tentation du vice incitent le spectateur à considérer le cinéma hitchcockien comme une expérience totalisante. À cet égard, son intérêt moral réside dans sa sincérité et dans l'intégrité du regard porté sur le monde.

Il semble que la réflexivité invite à comprendre comment son œuvre peut avoir une influence positive dans les questionnements éthiques qui ont été posés dès le début de ce travail, et plus particulièrement concernant le problème cavellien. La conscience de soi à l'égard de la fiction constitue peut-être le point de départ le plus pertinent pour y répondre. Comme nous l'avons évoqué précédemment, l'évaluation morale à partir de ses propres émotions permet au spectateur de dépasser l'immersion totale et naïve dans la fiction afin d'avoir un regard réflexif sur ses propres comportements. Ainsi, comme le montrent Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, « l'aspect le plus "véridique" de l'expérience des films narratifs, sur le plan de la correspondance avec le monde, consiste en l'enregistrement de notre propre réaction, la possibilité s'offrant de se "sentir ressentir" au cours de la projection ou tout de suite après. [...] À défaut d'apprendre vraiment sur autrui, nous aurons sans doute appris sur nous-mêmes »[1]. Par conséquent, les réactions affectives peuvent devenir l'objet d'un regard sur soi, un regard qui doit devenir critique. La morale de l'œuvre ne se situe donc pas dans la monstration d'un point de vue unique à adopter mais au contraire dans la multiplicité des situations, des comportements, des justifications, des motivations, qui témoignent de la réalité dans sa pluralité. Le spectateur qui connaît la variété de son œuvre possède les outils nécessaires pour construire un regard critique sur ses propres réponses morales aux situations données. Son engagement y est tel, et en même temps la conscience de l'artificialité de l'œuvre si revendiquée qu'il peut à la fois s'immerger avec plaisir et, face à la force des sentiments provoqués, y apporter une réflexion. Mais le cinéma met aussi le spectateur aux prises avec le monde, et l'expérience cinématographique est aussi et peut-être

1 JULLIER, Laurent, LEVERATTO, Jean-Marc, *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien, op.cit.*, p. 45.

surtout une expérience de l'autre. La dimension altruiste vient compléter l'intérêt personnel, apportant alors la fonction sociale de l'expérience esthétique revendiquée par Hans Jauss :

> L'expérience esthétique est amputée de sa fonction sociale primaire précisément si la relation du public à l'œuvre d'art reste enfermée dans le cercle vicieux qui renvoie de l'expérience de l'œuvre à l'expérience de soi et inversement, et si elle ne s'ouvre pas sur cette expérience de l'autre qui s'accomplit depuis toujours, dans l'expérience artistique, au niveau de l'identification esthétique spontanée qui touche, bouleverse, qui fait admirer, pleurer ou rire par sympathie, et que seul le snobisme peut considérer comme vulgaire[1].

Voici donc la double potentialité du cinéma dans la vie morale : l'éducation de soi, et l'intérêt pour le monde. Le processus d'intégration des valeurs passe ainsi par deux phénomènes : un phénomène réflexif, qui encourage le spectateur à étudier ses propres réactions et un phénomène centré sur la conscience de l'autre et sur le partage des émotions. Si le regard réflexif est un élément fondamental pour appréhender la dimension éthique de l'œuvre, il faut également comprendre l'enjeu collectif et altruiste d'une telle attitude. Selon Hans Jauss, c'est toute la particularité de l'expérience esthétique qui doit, pour être considérée comme une expérience morale, atteindre une dimension sociale. C'est en étant bouleversé, ému, affecté par les destins des personnages que le spectateur peut alors faire siennes des valeurs ou des règles de comportement[2]. C'est pourquoi la dimension éthique du cinéma hitchcockien ne réside pas dans un jugement moral détaché de toute contingence, objectif et universel, mais plutôt dans la richesse de l'expérience qu'elle procure au spectateur : expérience de soi, des autres et du monde. L'importance de cette expérience, l'impression des films dans son imaginaire, leur durée extra-diégétique participent activement à l'idée d'un projet éthique.

---

1 JAUSS, Hans, *Pour une esthétique de la réception, op.cit.,* p. 161-162.

2 Voir *supra.*, troisième partie, II, 4 : « Une axiologie hitchcockienne ? ». Notons d'ailleurs que le théoricien récusé la réflexivité dans le processus d'intégration des normes et des valeurs. Pour lui, tout se passe en amont de ce phénomène. Voir JAUSS, Hans, *Pour une esthétique de la réception, op.cit.,* p. 162 : « C'est précisément dans ces phénomènes d'identification, et non au stade ultérieur d'une réflexivité affranchie d'eux, que l'art transmet des normes d'action - et cela d'une manière qui ménage à l'homme une marge de liberté entre l'impératif des prescriptions juridiques et la contrainte socialisante insensiblement exercée par les institutions ».

Le pessimisme latent qui régnait sur la diégèse est une mise en garde contre la facilité avec laquelle le monde pourrait nous faire perdre foi en lui : la difficulté de le rendre meilleur, la tentation du chaos, l'égoïsme des motivations, les intentions cachées et la beauté du vice apportent les fondements pour la constitution d'une attitude morale réaliste, intègre, lucide. Le pessimisme initial a pu être dépassé par l'affirmation que le dévouement raisonné et enthousiaste était lié à la découverte de valeurs et de qualités qui rendaient les protagonistes héroïques. Mais s'il permet une évolution positive, c'est aussi parce qu'il mène à une reconnaissance de la difficulté du monde. Le cinéma hitchcockien rétablit l'équilibre mais ne sombre jamais dans un manichéisme utopique. C'est la raison pour laquelle l'atmosphère n'est jamais totalement heureuse, encore moins béate. Par conséquent, il n'est pas étonnant de constater qu'une valeur représentée est la lucidité, qui permet aux personnages d'accepter le monde et de le voir avec plus d'acuité : les policiers reconnaissent l'innocence du faux coupable (*Frenzy, Dial M for Murder, Young and Innocent*), Samuel Sweetland reconnaît en sa domestique la femme qui lui convient (*The Farmer's Wife*), les couples affirment de nouveau leur amour tout en reconnaissant l'impossibilité d'un bonheur naïf et éternel (*Rich and Strange, Mr and Mrs Smith, Rebecca*), etc. L'idée de reconnaissance est importante parce qu'elle permet de rendre compte de ce mouvement : reconnaître l'ambiguïté du monde permet aux personnages de le voir d'une manière plus lucide, moins naïve.

Ainsi, l'idée de mélancolie qui entoure un certain nombre de mariages peut être interprétée comme la preuve de cette fragilité. Par exemple, l'étude des fins a permis de montrer l'ambiguïté des *happy endings* qui sont la consécration du retour à l'ordre, mais dont la joie est minorée par le souvenir de morts adjacentes (Mr Memory dans *The 39 steps*), de trahisons (*The Manxman*), d'un bonheur conjugal imparfait (*Mr and Mrs Smith, Rich and Strange, Rear Window, To Catch a Thief*), d'une incertitude sur l'avenir des protagonistes (*The Birds*) ou de secrets inavouables (*Shadow of a Doubt*). Si certains films se terminent tragiquement (*Vertigo, Psycho*), la marque hitchcockienne reste cependant l'ambiguïté ou, pour voir les choses d'une autre manière, le juste milieu entre le tragique désespéré et la joie béate et improductive. Son œuvre s'attache à représenter une réalité dans la complexité de ses ramifications, dans lequel bonheur n'est jamais total et le malheur jamais éradiqué. La présence simultanée du vice et de la vertu, de la joie et de la peine, des scandales et des victoires est la marque de fabrique de son œuvre, qui fonde sa dimension réaliste. Par la

sincérité des caractères, par le tiraillement des héros, par leurs hésitations, leurs qualités et leurs défauts admirablement mis en scène, le spectateur peut se reconnaître en eux.

Par conséquent, il est désormais possible d'envisager la portée réaliste de son œuvre. Il ne s'agit pas d'un réalisme méta-éthique qui statuerait sur l'existence de faits moraux ou de propriétés morales ; il ne s'agit pas d'un cognitivisme[1]. Il ne s'agit pas non plus d'un réalisme du référent, c'est-à-dire d'une volonté affichée de donner à voir la réalité existante. Au niveau éthique et moral, la dimension réaliste est possible parce qu'elle apporte au spectateur une compréhension globale de la vie dans son irréductibilité. Les fins sont symptomatiques de cette volonté de procurer de l'espoir après un parcours souvent difficile. Sachant que le film se terminera généralement de façon satisfaisante, les spectateurs sont plus aptes à accepter les obstacles de la diégèse. La représentation hitchcockienne du monde est élaborée, raffinée et subtile, donnant sans cesse à voir des retournements de situations, des obstacles toujours plus difficiles à surmonter et des fins jamais utopiques. Et c'est par la considération de l'ensemble de l'œuvre que ces conclusions s'offrent à nous. Cette idée est donc au fondement de la portée réaliste du cinéma hitchcockien ou, pour rappeler une vertu mise en lumière précédemment, de sa lucidité. Il s'agit donc d'une éthique de l'acceptation d'un état du monde tout en affirmant l'importance de pouvoir le rendre meilleur.

Nous avons également compris dans quelle mesure les héros, grâce à leur engagement, montraient au spectateur une évolution positive, devenant de possible exemples. En ce sens, Hitchcock répond aux attentes morales de son temps dominées par la rigueur du Code de production. En ce sens, il montre aussi une grande confiance dans la capacité de l'homme à surmonter différents obstacles. Par le dépassement du pessimisme initial, il propose une expérience de la confiance dans le monde, en soi et en les autres qui semblait cruellement manquer. Le fait que l'ambiguïté soit toujours de mise et que le bonheur absolu n'existe pas, que le pessimisme rôde toujours incite les spectateurs à envisager toutes les facettes de la réalité. Ainsi, ils sont invités à accepter le réel tout en s'efforçant de le rendre meilleur, à devenir réalistes « au sens de *realistic* »[2], c'est-à-dire pratiques, raisonnables. Le cinéma

1 Le réalisme moral est une théorie morale stipulant l'existence de propriétés morales objectives. C'est la raison pour laquelle il est un cognitivisme moral.

2 LAUGIER, Sandra, « Littérature, philosophie, morale », *op.cit.*

éduque à la compréhension de la réalité et c'est en cela que le projet d'Hitchcock trouve sa place et sa pertinence. Il est donc possible d'affirmer que la portée éthique de l'œuvre réside dans sa représentation lucide et intègre du monde. Elle doit se construire au fur et à mesure des visions, par une réflexion continue. Le cinéma hitchcockien montre au spectateur une vue d'ensemble très variée mais universelle des conflits moraux. La vicarialité de son expérience se trouve dans son implication profonde et sincère qui lui donne à contempler et à participer au devenir des personnages, tout en étant conscient que tout cela n'est que du cinéma. Mais les films divertissants n'en procurent pas moins à voir une conception du monde ni utopique, ni dystopique. Le cinéma hitchcockien ne produit ni l'enfermement du spectateur dans une conscience, ni une liberté totale de la vision ; ni une apologie de la violence, ni une conception naïve de l'amour, ni un constat d'échec permanent.

Il est désormais légitime et pertinent d'envisager le devenir-humain du spectateur qui peut, grâce à la vision des films, améliorer sa vie morale. La portée réaliste de l'œuvre hitchcockienne constitue un argument pertinent, car c'est à travers l'intégrité et la variété de la filmographie que le spectateur peut envisager différentes attitudes, sans jamais être enfermé dans une représentation unique. Et si le cinéma hitchcockien n'est pas particulièrement porté sur la question sociale ou sur la défense des opprimés, il décrit en de nombreuses occasions l'affectation des hommes sur leurs semblables et les conséquences des actes sur autrui. C'est la raison pour laquelle le devenir-humain n'est pas que l'espoir de devenir plus humain, altruiste ou bienveillant ; c'est également un devenir de l'humanité dans sa dimension plurielle et collective. Le bonheur, nous disent les films, si bonheur il y a, ne peut être atteint seul. Et si l'enfer est causé par les autres, c'est surtout leur absence qui le rend plus difficile à supporter. Les héros qui restent seuls, comme Berwick, Scottie ou Pete, sont les plus éloignés de la promesse d'une quelconque félicité dans un temps post-diégétique.

* * *

Dans la perspective d'une théorie morale de la réception, l'étude du cinéma hitchcockien se donnait pour but de comprendre les mécanismes internes des films et leurs conséquences sur l'expérience du spectateur. Pour cela, il fallait envisager certaines

caractéristiques fondamentales de l'image, qui mettent le public dans une position tout à fait particulière. Dans le système des regards, il fait partie intégrante de la chaîne dont il est l'ultime destinataire. Par son autonomie et sa grande fluidité, la caméra multiplie les points de vue, s'approche au plus près des objets profilmiques et des personnages, allant parfois jusqu'à entrer dans leur conscience pour filmer leurs pensées. La mise en scène des regards procure à l'auditoire l'impression de les voir en train de penser. L'autonomie de la caméra permet également de penser la nature de l'image hitchcockienne par rapport au médium cinématographique et au réel. Grâce à ces éléments de réponse sur le statut de l'image, il est désormais possible de comprendre la place du spectateur : la caméra lui permet de partager l'expérience des personnages. Le partage des subjectivités est un élément fondamental pour une théorie de la réception, car si Hitchcock s'évertue à filmer les personnages en train de penser, c'est dans le but de procurer au public une expérience similaire. Par exemple, les regards-caméra servent de relais entre les deux expériences : brisant la séparation entre les deux espaces (intra-diégétique et extra-diégétique), ils créent une similarité entre l'expérience du personnage et celle du spectateur. Mais il ne faut pas voir dans le cinéma hitchcockien l'enfermement dans une seule conscience. Ainsi, même dans les films centrés sur un personnage, le spectateur peut toujours à un moment partager la subjectivité d'un autre personnage, même brièvement. De fait, l'expérience spectatorielle se comprend dans toute sa dualité ; elle est à la fois un partage actif des subjectivités et une reconnaissance du statut artificiel de cette expérience. Le concept de vicarialité semble alors tout à fait pertinent pour la décrire, mettant en valeur l'immersion dans la fiction et le savoir qu'il ne s'agit que d'une fiction.

Dès lors, à la lumière de ces observations, il est possible de voir émerger une éthique de la réception chez Hitchcock. Le jugement moral du spectateur est d'ordre esthétique et affectif, loin de répondre à un idéal qui ferait de lui un être séparé des implications affectives du spectacle et dégagé des intérêts particuliers qui sont les siens. Mais s'il est à l'origine partial et affectif, c'est parce que cette œuvre fonde la primauté de l'expérience cinématographique sur la création et le partage des émotions. Dès lors, à travers nos analyses, nous avons montré comment le cinéma hitchcockien asseyait la fécondité morale de l'émotion liée au spectacle qui n'est peut-être pas aussi « passagère et vaine »[1] que Rousseau le décriait

1 ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert* (1758), Paris, Flammarion, 1967, p. 78.

en son temps. Finalement, cette œuvre constitue une formidable opportunité morale dans la mesure où elle ne sombre jamais dans l'édification simplificatrice ou moralisatrice. L'ambiguïté de la mise en scène et la complexité des personnages empêchent les mécanismes d'imitation moralement stériles et suscitent plutôt une réflexion du spectateur sur l'univers produit à l'écran et sur ses propres réactions. La richesse de chaque film ainsi que le nombre qui constitue l'ensemble du corpus permettent d'envisager avec justesse l'apport qu'il peut avoir pour une philosophie du cinéma. Sa portée réaliste se révèle à tous les spectateurs et plus particulièrement aux spectateurs avertis qui connaissent l'œuvre dans sa totalité. Dès lors, ses films peuvent être considérés moralement comme de bons films, parce que selon Cavell, « reconnaître la valeur intrinsèque d'un "bon film", c'est reconnaître sa valeur morale, dès lors qu'une telle valeur n'a rien d'une édification »[1].

1 LAUGIER, Sandra, « Qu'est-ce que le réalisme ? », *op.cit*., p. 99.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Il est désormais temps de proposer un bilan de ce travail. Lors de l'introduction, un certain nombre de questions relatives à l'intérêt moral du cinéma hitchcockien ont été posées. L'entreprise cavellienne se donnait pour tâche d'envisager les liens entre une certaine classe de films et un certain type de bien, voire de normes adjacentes[1]. Appliquée au cinéma hitchcockien, cette question pouvait concerner le monde de la diégèse et l'instance réceptrice des œuvres, c'est pourquoi il fallait prendre en considération les personnages et les spectateurs. Il était alors possible de formuler cette interrogation de la manière suivante : le cinéma qui nous occupe est-il l'occasion d'une évolution positive des personnages ? Rend-t-il les spectateurs meilleurs ? En somme, existe-t-il une affinité entre son œuvre, considérée comme un tout cohérent et varié, et une certaine approche de la vie morale ?

L'objectif de la première partie était de rappeler ce qui faisait d'Hitchcock un cinéaste si particulier et de son œuvre un tout singulier, afin de justifier cet objet d'étude. Pour cela, il a été jugé opportun de revenir sur quelques éléments importants de sa biographie intellectuelle et artistique. La période anglaise, souvent minorée par rapport à la période américaine, est fondamentale dans la compréhension de la spécificité hitchcockienne. Ce moment de formation a permis de mettre en place certains éléments pérennes, qu'il s'agisse de thèmes ou de particularités stylistiques. Les influences esthétiques qui participent à la constitution de l'identité visuelle de l'œuvre sont présentes en filigrane durant toute sa carrière, laissant à penser que cette américanisation complexe commence dès la période britannique. Il paraissait donc important de considérer l'œuvre anglaise et américaine, postulant un tout dont le dénominateur commun est « Alfred Hitchcock ». Ses films sont très tôt considérés de façon positive par la critique élitiste, tout en visant le public le plus large possible. Voici encore un argument en faveur de la perméabilité des deux périodes. Hitchcock est associé à une œuvre irréductible qui, tout en étant bien intégrée au système hollywoodien et aux exigences du public, montre également des prises de risques et une distance à l'égard de la convention. C'est pourquoi elle est si singulière et son nom associé au suspense. Les films hitchcockiens sont au croisement de différents genres ; ainsi reconnus pour leur singularité, ils s'offrent comme objets d'étude. La popularité de son œuvre au sein de la critique et de la recherche universitaire est le fruit de la politique des auteurs menée en France et prolongée aux États-

1 Voir *supra.*, première partie, II, 3 : « Justification de l'approche éthique et morale ».

Unis, qui lui a permis d'acquérir une légitimité pérenne et universelle. De fait, ce travail s'inscrit nécessairement dans son sillon, tout en revendiquant une prise de distance à l'égard des concepts fondamentaux pour penser la morale. Le religieux n'y est plus aussi important, car l'hypothèse structurelle est celle d'un rôle de l'humain dans ses contradictions et dans ses aptitudes.

Après la mise en place des éléments introductifs, il a fallu entrer en profondeur dans le contenu des films pour comprendre le fonctionnement de la diégèse. L'objectif était d'étudier ce monde fictionnel en observant le comportement des personnages, la structure du monde et les institutions. À l'issue de cette enquête, une conclusion s'imposait : le pessimisme constituait une menace réelle dans la filmographie. Composée de tout un ensemble d'obstacles contraignant les protagonistes, cette atmosphère inquiète et sombre apparaissait comme l'outil le plus adéquat pour envisager le monde dans lequel ils évoluaient. Comprise en ces termes, l'œuvre hitchcockienne était alors profondément anti-utopique. En effet dans cette représentation, tout semble aller à l'encontre des héros qui se distinguent de la foule, des personnages secondaires et des méchants. Mais s'ils se distinguent, ce n'est pas de façon exemplaire. Le pessimisme premier montre plutôt une neutralité axiologique dans la représentation, car ils ne possèdent pas d'emblée de stature héroïque. Ils se différencient des opposants parce qu'ils sont moins déterminés qu'eux, ils hésitent parfois et ne sont pas les parangons de certaines valeurs. Le monde dans lequel ils s'inscrivent ne leur facilite pas la tâche car l'étude de la structure l'a bien montré, l'univers hitchcockien est hostile : la contingence est ambivalente et l'équilibre si précaire, la fatalité s'acharne parfois et procure le sentiment que la lutte de la liberté individuelle est vaine, les apparences sont trompeuses, la justice et la police sont inutiles, le mariage est un lieu de menace plus que d'épanouissement de l'amour. L'idée fondamentale de cet examen est la suivante : les héros sont seuls face à ce monde hostile. Ils sont seuls, contrés par des méchants déterminés et peu aidés par leurs partenaires. Il faut donc constater une dissymétrie des personnages relativement inhabituelle qui permet de prendre la mesure de la menace morale, amplifiée notamment par le suspense lui-même peu orthodoxe[1]. Hitchcock bouleverse nos conceptions morales traditionnelles en nous amenant à souhaiter une issue favorable pour l'acte vicieux ou le personnage malveillant. À ce stade de l'étude, il est difficile de savoir qu'il ne s'agit que d'une provocation pour mettre

1 Voir *infra.,* deuxième partie, II, 5 : « La mise en scène des méchants ».

à mal le spectateur et le confronter à ses propres réactions. Il est également difficile de savoir que cette tentative est révélatrice d'une volonté de s'éloigner d'un rapport traditionnel à la morale, prolongeant ainsi l'idée de tordre les conventions dans le rapport à l'amour, aux institutions ou au système hollywoodien. Mais le problème est la solitude des protagonistes et leur manque de qualités qui semblent prévenir toute possibilité d'héroïsme.

L'enjeu du troisième moment était d'envisager l'émergence d'une évolution positive du rapport à la morale, laquelle est rendue possible grâce aux concepts d'engagement et de dévouement qui se montrent comme des dispositions à la mesure de la complexité hitchcockienne. Par ses origines amorales, égocentrées et parfois égoïstes, par l'absence de bienveillance et d'altruisme, l'engagement n'est au départ ni axiologique ni exemplaire. Il est lié à la mise en route de l'action qui répond de la part des héros à l'hostilité générale déjà repérée. Il est donc le synonyme de l'investissement des protagonistes et semble à ce moment-là plus adéquat que le dévouement qui connote une positivité inhérente et un altruisme fondateur. Mais, lié à l'action et à différentes facettes de la réalité, il permet aux personnages de découvrir en eux une potentialité, de développer des qualités et parfois d'acquérir des valeurs jusque-là négligées. Le glissement conceptuel est désormais possible. Mais pour être valable, le dévouement doit être raisonné et considéré, utile plus qu'il ne doit nuire ; il doit surtout amener à des valeurs positives : c'est comme cela que les protagonistes peuvent devenir des héros. Dans les films de guerre, l'engagement est valorisé pour sauver la démocratie. Parfois, c'est la rencontre traumatisante avec la réalité qui permet l'espoir d'un comportement dévoué, par la découverte d'une conscience morale, du sentiment d'appartenance au monde et à la société. D'où l'importance de l'obligation civile et du sens moral qui fondent la possibilité d'un devenir-humain, c'est-à-dire d'une évolution morale positive des personnages prêts à devenir plus respectueux des autres et du monde qui les entourent. Ainsi, il est possible d'envisager l'existence d'une axiologie : si les normes ne sont pas imposées, elles apparaissent en filigrane des valeurs défendues. Selon leur situation, les protagonistes et leurs partenaires font des expériences moralement fécondes, pour eux comme pour le public : Rupert se découvre un sens du bien et du mal et le désir de respecter les lois d'une société (*Rope*), Charlie apprend à connaître le monde dans sa dimension la plus tragique (*Shadow of a Doubt*), les inspecteurs Hubbard et Oxford reconnaissent la vérité (*Dial M for Murder* et *Frenzy*), Fred et Emily apprennent à s'aimer pour ce qu'ils sont et à accepter leurs différences, Thornhill, Hannay et Iris parviennent à force de courage à protéger leur pays

(*North by Northwest, The 39 Steps* et *The Lady Vanishes*). Quelles que soient les situations, même les plus douloureuses, il est possible de constater une certaine forme d'apprentissage. C'est pour cela qu'au terme de cette étude le cinéma hitchcockien se montre comme un cadre propice à l'amélioration des protagonistes. La conclusion de ce moment insiste sur la légitimité de tordre les conventions puisque c'est en se mettant parfois en marge d'un système ou d'habitudes trop évidentes, en invoquant leur droit à l'insoumission que les héros peuvent aller au bout de leur démarche. Il faut donc constater une certaine exemplarité de ces figures qui ne deviennent pas miraculeusement irréprochables ou parfaites. Elle réside dans leur proximité avec le public et dans la dimension réaliste de leur évolution car ils ne deviennent jamais surhumains, mais seulement des humains meilleurs ; en un mot, ils se perfectionnent.

Enfin, la dernière partie étudiait la possibilité de cette œuvre à rendre ses spectateurs meilleurs. Pour ce faire, il fallait considérer la position du public et le statut du médium, afin de bien comprendre que l'esthétique pouvait influencer l'interprétation morale des films. Pour cela, il était légitime de prendre en compte les phénomènes d'implication du spectateur, comme le regard, la sympathie ou la réflexivité. Afin de bien mettre en valeur la démarche et les conclusions qui en découlent, reprenons le fil de l'argumentation. Après avoir montré comment le cinéma hitchcockien pouvait révéler certaines valeurs et décrire l'évolution de ses héros, nous avons montré comment ses qualités formelles participaient à l'implication du public. L'élément principal, bien connu des commentateurs, est la spécificité de la caméra qui l'implique d'une manière tout à fait originale. À l'intérieur de la diégèse, les personnages se regardent constamment : ce regard est source de savoir (*Rope*), de désir (*North by Northwest*), parfois d'erreur (le fermier de *The 39 Steps*), d'illusions et d'hallucinations (*Downhill, Suspicion*). La particularité du cinéma hitchcockien est de rendre cette expérience véritablement vivante pour les spectateurs, c'est la raison pour laquelle leur regard est souvent associé à celui du héros. Ainsi, de la même façon qu'ils se trompent ou accèdent à la vérité, le spectateur oscille entre une position habituellement privilégiée et parfois restreinte à celle du protagoniste. De fait, l'identification est directement liée au pouvoir de la caméra, par le partage des points de vue. Mais il n'est jamais enfermé dans une conscience unique, la fluidité de la caméra est trop importante pour cela. Et si la morale orthodoxe est questionnée par le suspense et la sympathie que suscitent de tels personnages, il faut remarquer que le cinéma hitchcockien ne sombre jamais dans une apologie des actions malveillantes. Par exemple, le suspense fonctionne de façon récurrente en faveur des personnages vicieux, c'est un fait établi

et bien connu. Mais ces moments ne durent jamais durant toute la narration et sont compensés par une représentation positive des héros. Les sentiments suscités ne sont jamais totalement transgressifs. En réalité, le concept le plus à même de décrire l'expérience du spectateur est celui de vicarialité car il permet de rendre compte de cette dualité : le spectateur est immergé dans la diégèse et suspend pour un temps son incrédulité. Mais cette condition nécessaire à sa participation n'est pas synonyme de perte dans l'illusion de la représentation. Un certain détachement est important, représenté par l'idée de réflexivité qui rend son implication consciente d'elle-même et plus propice à une réflexion sur sa condition. La réflexivité naît de différents procédés tels que l'artificialité de certaines images, la visibilité du dispositif, l'humour et la tonalité de certaines situations. Par conséquent, l'image hitchcockienne est loin de correspondre à une orientation strictement réaliste de la représentation cinématographique, qui tendrait à s'effacer au profit du contenu. C'est plutôt la peinture des comportements humains qui peut être qualifiée comme telle. La portée réaliste de l'œuvre se trouve dans une volonté de montrer avec sincérité et intégrité toute la complexité des rapports humains, sans jamais tomber dans un manichéisme naïf et utopique. Dans l'étude du dévouement, nous avons souligné que les vertus les plus favorables étaient le courage, la persévérance et la lucidité. Ce contenu est montré au spectateur d'une manière particulière, qui lui permet à la fois d'être profondément investi, tout en étant dans une position de recul nécessaire et féconde. En lui permettant de questionner ses propres réactions face à au charme du vice, le cinéma hitchcockien assied sa portée réaliste. La multiplicité des points de vue, la tentation du chaos ou encore la stylisation de la violence sont autant d'éléments qui attestent la complexité de cette œuvre et la volonté de ne jamais prescrire un point de vue unique et orienté. La portée réaliste se situe donc à la fois dans l'évolution des héros et dans la confrontation du spectateur avec les différents phénomènes d'implication. Ainsi, il est possible de comprendre comment le devenir-humain peut être envisagé, pour les héros comme pour les spectateurs susceptibles de bénéficier d'une évolution morale positive, d'un perfectionnement grâce à l'expérience des films. S'il est difficile d'ériger une théorie morale à propos du cinéma, il est tout à fait possible de comprendre que l'intérêt moral du cinéma hitchcockien réside dans sa représentation du monde et des hommes. Grâce au spectacle cinématographique, le public peut réfléchir à sa condition de spectateur, à ses sentiments à l'égard des personnages bons comme mauvais et, par le phénomène d'exemplarité, aux qualités qui rendent les protagonistes héroïques : le cinéma hitchcockien fait preuve d'une grande lucidité. Le devenir-humain des protagonistes et du spectateur réside alors dans la compréhension de ce qui caractérise le genre humain à

travers le regard moraliste de cette œuvre, et dans l'espoir d'une amélioration de l'homme, afin qu'il devienne plus humain, qu'il prenne la mesure de l'autre pour son propre bien.

Par conséquent, il est désormais possible d'envisager de nouveau les idées proposées par Raymond Durgnat et par les auteurs d'*Analyse d'une œuvre : La Mort aux trousses*[1]. Nos recherches ont permis de montrer que le cinéma hitchcockien possède une utilité dépassant l'individualisme pourtant bien visible. Il n'est pas question de récuser cette caractéristique qui, nous l'avons vu, est particulièrement apte à décrire tout un pan de son monde fictionnel. Mais désormais, il est possible d'envisager un intérêt collectif et moral : cette œuvre apparaît comme une véritable mise à l'épreuve éthique pour son spectateur, contrairement à Raymond Durgnat qui critiquait avec provocation un cinéma superficiel et consensuel. Finalement, le cinéma hitchcockien apparaît comme une œuvre respectant les conventions pour mieux les tordre, qu'elles soient esthétiques (le *happy ending*, la clarté narrative, le star-système) ou thématiques (le respect de la loi, l'autorité, l'institution). La morale hitchcockienne n'est pas un simple jeu ou un consensus ; au contraire, elle est faite de problèmes moraux épineux et d'une vision complexe du rapport aux conventions[2]. Enfin, s'il faut accorder au critique le fait que certains thèmes fondamentaux comme le méchant sympathique s'inscrivent dans un contexte culturel, la sophistication de leur représentation vient avant tout de la complexification de cette figure et de l'ambiguïté qu'elle suscite chez le spectateur. Peu de cinéastes en ont fait le parangon de leur œuvre. Dorénavant, le devenir-humain est compris sans référence constante à la religion et le salut de l'homme est rendu possible grâce à lui et à lui seul. Car si l'homme est son plus grand ennemi, il est également la solution de son problème.

---

1 Voir *supra.*, introduction générale.

2 Les commentaires sont provocateurs dans la mesure où le critique ne va pas jusqu'à montrer la vanité du cinéma hitchcockien. Par exemple, il ne qualifie le cinéaste ni de moraliste, ni de réaliste, ni de poète mélodramatique, mais affirme qu'il se situe au croisement de ces chemins. Voir DURGNAT, Raymond, *The Strange Case of Alfred Hitchcock, op.cit.*, p. 30 : « *It might be said that Hitchcock is unique neither as a moralist, nor as a realist, nor as a dramatist, nor as a melodramatic poet, but that he sometimes attains a certain balance between the four, in which each enriches the other, allowing him perfection within a limited but significant sector of experience* ».

Bien sûr, il n'est nullement question de prôner de manière catégorique un rôle éducatif ou social, utile pour la communauté humaine, car « les liens conséquentialistes entre la vie réelle et les films sont des plus lâches, même quand ces films nous ont bouleversé. Recevoir une leçon, accepter ce qui a été vu le temps d'une séance comme un texte prescriptif nous enjoignant d'aider notre prochain n'interdit pas qu'aussitôt sortis de la projection nous répandions la terreur à tour de bras »[1]. Il n'est pas certain que les films aient le pouvoir de modifier durablement les comportements car le moment de la projection est toujours particulier[2], possédant un début et une fin. Alors, sans prétendre à un quelconque discours normatif et édifiant, nous affirmons tout de même avec conviction qu'à travers l'étude de l'œuvre hitchcockienne, le cinéma révèle tout son potentiel moral pour le public et il n'est pas interdit d'espérer que son influence puisse dépasser le temps de la projection. Ainsi, loin de contraindre le spectateur, l'expérience cinématographique lui laisse une « marge de liberté entre l'impératif des prescriptions juridiques et la contrainte socialisante insensiblement exercée par les institutions »[3]. À lui de suivre le chemin proposé par de tels récits, à la fois populaires et sophistiqués. Finalement, le postulat selon lequel la découverte des valeurs « est une invitation immédiate à l'action »[4] ouvre la voie pour envisager l'importance de ce médium qui, nous pouvons l'espérer pourrait bien être à l'origine de certains actes d'humanités. C'est en ce sens que le rôle éducatif du cinéma doit être reconnu.

1 JULLIER, Laurent, LEVERATTO, Jean-Marc, *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien, op.cit.,* p. 74.

2 Cette idée est d'autant plus valable au cinéma qu'à la télévision ou sur DVD par exemple, puisque ce moment inclut un rituel social, la taille de l'écran, l'obscurité de la salle, le silence et l'impossibilité d'arrêter le film.

3 JAUSS, Hans, *Pour une esthétique de la réception, op.cit.,* p. 162.

4 OGIEN, Ruwen, « Normes et valeurs », *op.cit.,* p. 1326.

ILLUSTRATIONS

Illustration I : *Spellbound*, *Dial M for Muder* et *Murder!*

Illustration II, A : *The Ring*

Illustration II, B : *Downhill*

Illustration III : *Suspicion*

Illustration IV : *The Manxman* et *Downhill*

Illustration V, A : *Suspicion*

Illustration V, B : *Vertigo*

Illustration VI, A : *The 39 Steps*

Illustration VI, B : *Rope*

Illustrations VI, C *: The Wrong Man*

Illustration VII

Illustration VIII, A : *The 39 Steps*

Illustration VIII, B : *The Lady Vanishes*

Illustrations VIII, C : *North by Northwest*

Illustation IX : *The Lodger* et *Psycho*

FILMOGRAPHIE

I. Filmographie d'Alfred Hitchcock

1. Les films[1]

1926 : *The Mountain Eagle*
Scénario : FERNER, Max, STANNARD, Eliot, d'après une idée originale de LAPWORTH, Charles
Image : DI VENTIMIGLIA, Gaetano
Production : BALCON, Michael (Gainsborough / Emelka / Bavaria Films)
Interprétation : NALDI, Nita (Beatrice), KEEN, Malcom (John Fulton)

1927 : *The Pleasure Garden* (produit en 1925)
Scénario : STANNARD, Eliot, d'après le roman de SANDYS, Olivier (Londres, Hurst, 1923)
Image : DI VENTIMIGLIA, Gaetano
Assistante réalisatrice et scripte : REVILLE, Alma
Production : BALCON, Michael, POMMER, Eric (Gainsborough)
Interprétation : VALLI, Viriginia (Patsy Brand), GERAGHTY, Carmelita (Jill Cheyne), STUART, John (Hug Fielding), MANDER, Miles (Levett)
Support utilisé : DVD, Rohaurer Films, 2008

1927 : *The Lodger* (*Les Cheveux d'or*, produit en 1926)
Scénario : HITCHCOCK, Alfred, STANNARD, Eliot, d'après le roman de BELLOC LOWNDES, Mary (Londres, Methuen, 1913)
Image : DI VENTIMIGLIA, Gaetano, YOUNG, Hall
Montage et titres : MONTAGU, Ivor
Assistante réalisatrice : REVILLE, Alma
Production : BALCON, Michael (Gainsborough)
Interprétation : NOVELLO, Ivor (le locataire), TRIPP June (Daisy Bunting), KEEN, Malcom (Joe Chandler) AULT, Marie, (Mrs Bunting), CHESNEY, Arthur (Mr Bunting)
Support utilisé : DVD, Carlton International

[1]Les dates indiquées correspondent à la sortie des films sur les écrans. Quand l'année de production diffère, elle est indiquée entre parenthèses.

1927 : *Downhill* (*La Pente*)
Scénario : STANNARD, Eliot, d'après la pièce de LESTRANGE, David (pseudonyme de NOVELLO, Ivor et COLLIER, Constance)
Image : MCDONNEL, Claude
Montage : MONTAGU, Ivor, RICH, Lionel
Production : BALCON, Michael (Gainsborough)
Interprétation : NOVELLO, Ivor (Roddy Berwick), JEANS, Isabel (Julia Fotheringale) IRVINE, Robin (Timothy Wakely), HUNTER, Ian (Archie), BENSON, Annette (Mabel)
Support utilisé : « La collection Alfred Hitchcock » (DVD), *Le Figaro Magazine* / Universal, 2006

1928 : *Easy Virtue* (produit en 1927)
Scénario : STANNARD, Eliot, MONTAGU, Ivor, d'après la pièce de COWARD, Noël (1925, Londres, Benn, 1936)
Image : MCDONNEL, Claude
Montage : MONTAGU, Ivor
Production : BALCON, Michael (Gainsborough)
Distribution : JEANS, Isabel (Larita Filton), IRVINE, Robin (John Whittaker)
Support utilisé : DVD, Whe International

1928 *: The Ring* (*Le Masque de cuir*, produit en 1927)
Scénario : STANNARD, Eliot, HITCHCOCK, Alfred
Adaptation : REVILLE, Alma
Image : COX, John J.
Production : MAXWELL, John (BIP)
Interprétation : HALL-DAVIS, Lilian (*The Girl*), BRISSON, Carl (Jack Sander), HUNTER, Ian (Bob Corby)
Support utilisé : « Les Premières œuvres : 1927 - 1928 » (DVD), Studio Canal

1928 : *The Farmer's Wife* (*Laquelle des trois ?*)
Scénario : STANNARD, Eliot, HITCHCOCK, Alfred, d'après la pièce de PHILPOTTS, Eden (Londres, Duckworth, 1917)
Image : COX, John J.
Production : John Maxwell (BIP)
Interprétation : THOMAS, Jameson (Samuel Sweetland), HALL-DAVIS, Lilian (Araminta Dench)
Support utilisé : « Les Premières œuvres : 1927 - 1928 » (DVD), Studio Canal

1928 : *Champagne* (*À l'Américaine*)
Scénario : STANNARD, Eliot, HITCHCOCK, Alfred, d'après un sujet original de MYCROFT, Walter
Image : COX, John J.
Production : MAXWELL, John (BIP)
Interprétation : BALFOUR, Betty (Betty), HARKER, Gordin (le père de Betty), BRADIN, Jean (l'amant de Betty), VON ALTEN, Theo (l'homme mystérieux)
Support utilisé : « Les Premières œuvres : 1927 - 1928 » (DVD), Studio Canal

1929 : *The Manxman* (produit en 1928)
Scénario : STANNARD, Eliot, HITCHCOCK, Alfred, d'après le roman de Sir CANE, Hall (Londres, William Heinemann, 1894)
Image : COX, John J.
Production : MAXWELL, John (BIP)
Interprétation : ONDRA, Anny (Kate Cregeen), BRISSON, Carl (Pete Quiliam), KEEN, Malcom (Philip Christian), AYRTON, Randle (Caesar Cregeen)
Support utilisé : « Les Premières œuvres : 1927 - 1928 » (DVD), Studio Canal

1929 : *Blackmail* (*Chantage*)
Scénario : BENNETT, Charles, HITCHCOCK, Alfred, LEVY, Ben, d'après la pièce de BENNETT, Charles (Londres, Rich & Cowan, 1934)
Image : COX, John J.
Production : MAXWELL, John (BIP)
Interprétation : ONDRA, Anny (Alice White), LONGDEN, John (Franck Webber), CALTHROP, Donald (Tracy) RITCHARD, Cyril (le peintre)
Support utilisé : « Les Premières œuvres : 1929 - 1931 » (DVD), Studio Canal

1930 : *Juno and the Peacock* (*Junon et le Paon*)
Scénario : HITCHCOCK, Alfred, REVILLE, Alma, d'après la pièce d'O'CASEY, Sean (Dublin, 1924)
Image : COX, John J.
Production : MAXWELL, John (BIP)
Interprétation : CHAPMAN, Edward (Jackie Boyle), ALLGOOD, Sara (Mrs Boyle) LAURIE, John (Johnny Boyle), O'REGAN, Kathleen (Mary Boyle).
Support utilisé : DVD, Div 474

1930 : *An Elastic Affair* (court-métrage)
Interprétation : DESPARD, Aileen, BUTCHER, Cyril

1930 : *Elstree Calling*
Réalisation : BRUNEL, Adrian, CHARLOT, André, HITCHCOCK, Alfred, HULBERT, Jack, MURRAY, Paul
Scénario : BRUNEL, Adrian, MYCROFT, Walter, VALENTINE, Val
Image : FRIESE-GREEENE, Claude
Production : MAXWELL, John (BIP)
Interprétation : HARKER, Gordon (un téléspectateur), JONNES, Hannah (une téléspectatrice), CALTHROP, Donald (le comédien), LONGDEN, John (l'amant)

1930 : *Murder!* (*Meurtre*)
Scénario : REVILLE, Alma, d'après le roman de DANE, Clemence, SIMPSON, Helen (*Enter Sir John*, Londres, Hodder & Stoughton, 1928)
Adaptation : HITCHCOCK, Alfred, MYCROFT, Walter C.
Image : COX, John J.
Production : MAXWELL, John (BIP)
Interprétation : MARSHALL, Herbert (Sir John Menier), BARING, Norah (Diana Baring), PERCY, Esme (Handel Fane), CALTHROP, Donald (Ion Stewart), CHAPMAN, Edward (Ted Markham), KONSTAM, Phyllis (Doucie Markham)
Support utilisé : « Les Premières œuvres : 1929 - 1931 » (DVD), Studio Canal

1930 : *Mary* (*Sir John Greift Ein !*)
Scénario : JUKKTE, Herbert, KLEREN, Georg, REVILLE, Alma, d'après la pièce de DANE, Clemence, SIMPSON, Helen (*Enter Sir John*, Londres, Hodder & Stoughton, 1928)
Image : COX, John J.
Production : MAXWELL, John (BIP)
Interprétation : ABEL, Alfred (Sir John Menier), TSCHECHOWA, Olga (Mary Baring), ARENDT, Ekkehard (Handel Fane)
Support utilisé : VHS

1931 : *The Skin Game*
Scénario : HITCHCOCK, Alfred, REVILLE, Alma, d'après la pièce de GEHALSWORTY, John (Londres, Duckworth, 1920)
Image : COX, Jack E.
Production : MAXWELL, John (BIP)
Interprétation : GWENN, Edmund (Mr Hornblower) FRANCE C.V (Mr Hillcrest), KONSTAM, Phyllis (Chloe), LAWTON, HAYE, Helen (Mrs Hillcrest)
Support utilisé : « Les Premières œuvres : 1929 - 1931 » (DVD), Studio Canal

1931 : *Rich and Strange* (*À l'Est de Shanghai*)
Scénario : REVILLE, Alma, VALENTINE, Val, d'après une histoire de COLLINS, Dale (Londres, Harrap, 1930)
Image : COX, Jack E., MARTIN, Charles
Production : MAXWELL, John (BIP)
Interprétation : KENDALL, Henry (Fred Hill), BARRY, Joan (Emily Hill)
Support utilisé : « Les Premières œuvres : 1932 - 1940 » (DVD), Studio Canal

1932 : *Number Seventeen* (*Numéro 17*)
Scénario : ACKLAND, Rodney, HITCHCOCK, Alfred, REVILLE, Alma, d'après la pièce de FARJEON, Joseph Jefferson (1925)
Image : COX, Jack E.
Production : LION, Leon M., MAXWELL, John (BIP)
Interprétation : STUART, John (Barton), LION, Leon M. (Ben), CALTHROP, Donald (Brant)
Support utilisé : « Les Premières œuvres : 1932 - 1940 » (DVD), Studio Canal

1934 : *Waltzes from Vienna* (*Le Chant du Danube*, produit en 1933)
Scénario : BOLTON, Guy, REVILLE, Alma, d'après la pièce de MARISCHKA, Ernst, REICHERT, Heinz, WILLNER, A.M (*Walzerkrieg*)
Image : MACWILLIAMS, Glen
Production : ARNOLD, Thomas Paul (Gaumont)
Interprétation : GWENN, Edmund (Johann Strauss père), KNIGHT, Esmond (Johan Strauss junior), MATTHEWS, Jessie (Rasi), COMPTON, Fray (La comtesse Helga von Stahl)
Support utilisé : « La collection Alfred Hitchcock » (DVD), *Le Figaro Magazine* / Universal, 2006

1934 : *The Man Who Knew too Much* (*L'Homme qui en savait trop*)
Scénario : GREENWOOD, Edwin, RAWLINSON, A.R, d'après un sujet original de BENNETT, Charles, WYNDHAM-LEWIS, D.B
Image : COURANT, Curt
Production : BALCON, Michael, MONTAGU, Ivor (Gaumont)
Interprétation : BANKS, Leslie (Bob Lawrence), BEST, Edna (Jill Lawrence), PILBEAM, Nova (Betty Lawrence), LORRE, Peter (Abbott)
Support utilisé : DVD, Carlton International

1935 : *The 39 Steps* (*Les 39 Marches*)
Scénario : BENNETT, Charles, d'après le roman de BUCHAN, John (*The Thirty-Nine Steps*, Glenfield, Thorpe, 1915)
Image : KNOWLES, Bernard
Production : BALCON, Michael, MONTAGU, Ivor (Gaumont)
Distribution : DONAT, Robert (Richard Hannay), CARROLL, Madeleine (Pamela) TEARLE, Robert (le professeur Jordan), ASHCROFT, Peggy (Margaret)
Support utilisé : « Hitchcock le maître du suspense » (DVD), TF1 vidéo, 2005

1936 : *The Secret Agent* (*Quatre de l'espionnage*, produit en 1935)
Scénario : BENNETT, Charles, d'après la pièce de DIXON, Campbell, adaptée de nouvelles de MAUGHAM, William Somerset (*Mr Ashenden, or the British Agent,* Londres, Heinemann, 1928)
Image : KNOWLES, Bernard
Musique : LEVY, Louis
Production : BALCON, Michael, MONTAGU, Ivor (Gaumont)
Interprétation : GIELGUD, Sir John (Richard Ashenden), CARROLL, Madeleine (Elsa Carrington), YOUNG, Robert (Robert Marvin), LORRE, Peter (le général Montezumo Ensalada)
Support utilisé : « Hitchcock le maître du suspense » (DVD), TF1 vidéo, 2005

1936 : *Sabotage* (*Agent secret*)
Scénario : BENNETT, Charles, d'après le roman de CONRAD, Joseph (Londres, Metheun 1907)
Image : KNOWLES, Bernard
Production : BALCON, Michael, MONTAGU, Ivor (Gaumont)
Interprétation : HOMOLKA, Oscar (Mr Verloc), SIDNEY, Sylvia (Mrs Verloc), LODER, John (Ted Spencer), TESTER, Desmond (Steve)
Support utilisé : « Hitchcock le maître du suspense » (DVD), TF1 vidéo, 2005

1937 : *Young and Innocent* (*Jeune et innocent*)
Scénario : ARMSTRONG, Anthony, BENNETT, Charles, GREENWOOD, Edwin, d'après le roman de TEY, Josephine (*A Shilling for Candles*, Thorndike, Thorndike Press, 1936)
Image : KNOWLES, Bernard
Production : BLACK, Edward (Gaumont)
Interprétation : DE MARNEY, Derrick (Robert Tisdall), PILBEAM, Nova (Erica Burgoyne)
Support utilisé : « Hitchcock le maître du suspense » (DVD), TF1 vidéo, 2005

1938 : *The Lady Vanishes* (*Une Femme disparaît*, produit en 1937)
Scénario : GILLIAT, Sidney, LAUNDER, Frank, d'après le roman de WHITE, Ethel Lina (*The Wheel Spins,* New York, Harper, 1936)
Image : COX, Jack, E.,
Production : BLACK, Edward (Gainsborough)
Interprétation : REDGRAVE, Michael (Gilbert Redman), LOCKWOOD, Margaret (Iris Henderson), WHITTY, Dame May (Miss Froy)
Support utilisé : « Hitchcock le maître du suspense » (DVD), TF1 vidéo, 2005

1939 : *Jamaica Inn* (*La Taverne de la Jamaïque*, produit en 1938)
Scénario : GILLIAT, Sidney, HARRISON, Joan, d'après le roman de DU MAURIER, Daphné (*Jamaica Inn,* New York, Doubleday, 1936)
Image : KNOWLES, Bernard, STRADLING, Harry
Production : POMMER, Eric, LAUGHTON, Charles (Mayflower Productions)
Distribution : LAUGHTON, Charles (Sir Humphrey Pengallan), O'HARA Maureen (Mary Yelland), BANKS, Leslie (Joss Merlyn)
Support utilisé : « 10 classiques du Polar et du Film Noir » (DVD), *Le Figaro Magazine*, Bac

1940 : *Rebecca*
Scénario : SHERWOOD, ROBERT E., HARRISON, Joan, d'après le roman de DU MAURIER, Daphné (*Rebecca*, New York, Doubleday, 1938)
Image : BARNES, Georges
Musique : WAXMAN, Franz
Production : SELZNICK, David O. (Selznick Pictures).
Interprétation : OLIVIER, Laurence (Maxim de Winter), FONTAINE, Joan (Mrs de Winter) ANDERSON, Judith (Mrs Danvers), SANDERS, Georges (Jack Favell)
Support utilisé : DVD, Aventi

1940 : *Foreign Correspondent* (*Correspondant 17*)
Scénario : BENNETT, Charles, HARRISON, Joan
Image : MATÉ, Rudolph
Production : WANGER, Walter (United Artists)
Interprétation : MCCREA, Joel (Johnny Jones / Huntley Haverstock), DAY, Laraine (Carol Fisher), MARSHALL, Herbert (Stephen Fisher), SANDERS, Georges (Herbert ffolliott), GWENN, Edmund (Rowley)
Support utilisé : « Les Premières œuvres : 1932 - 1940 » (DVD), Studio Canal

1941 : *Mr and Mrs Smith* (*Joies matrimoniales*, produit en 1940)
Scénario : KRASNA, Norman
Image : STRADLING, Harry
Production : EDINGTON, Harry (RKO)
Interprétation : LOMBART, Carole (Ann Smith), MONTGOMERY, Robert (David Smith), RAYMOND, Gene (Jeff Custer)
Support utilisé : DVD, Universal, 2005

1941 : *Suspicion* (*Soupçons*)
Scénario : HARRISON, Joan, RAPHAELSON, Samson, REVILLE, Alma, d'après le roman d'ILES, Francis (*Before the Fact*, Londres, Jill Norman, 1932)
Image : STRADLING, Harry
Musique : WAXMAN, Franz
Production : EDINGTON, Harry (RKO)
Interprétation : FONTAINE, Joan (Lina Aysgarth), GRANT, Cary (Johnnie Aysgarth), SIR HARDWICKE, Cedric (le général McLaidlaw), BRUCE, Nigel (Beaky Thwaite)
Support utilisé : « Le cinéma du *Monde* » (DVD) n°9, Série 11, Éditions Montparnasse, 2008

1942 : *Saboteur* (*La Cinquième Colonne*)
Scénario : HARRISON, Joan, PARKER, Dorothy, VIERTEL, Peter, d'après une idée originale d'HITCHCOCK, Alfred
Image : VALENTINE, Joseph
Production : LLYOD, Frank, SKIRBALL, Jack (Universal)
Interprétation : CUMMINGS, Robert (Barry Kane), LANE, Priscilla (Patricia Martin), KRUGER, Otto (Charles Tobin), LLOYD, Norman (Frank Fry)
Support utilisé : « La collection Hitchcock » (DVD), Universal, 2001

1943 : *Shadow of a Doubt* (*L'Ombre d'un doute,* produit en 1942)
Scénario : BENSON, Sally, REVILLE, Alma, WILDER, Thorton, d'après un sujet original de MCDONNEL, Gordon
Image : VALENTINE, Joseph
Musique : TIOMKIN, Dimitri
Production : SKIRBALL, Jack (Universal)
Interprétation : COTTEN, Joseph (Charles « Uncle Charlie » Oakley), WRIGHT, Teresa (Charlotte « Charlie » Newton), COLLINGE, Patricia (Emma Newton), CRONYN, Hume (Herb Hawkins)
Support utilisé : « La collection Hitchcock » (DVD), Universal, 2000

1944 *: Lifeboat* (produit en 1943)
Scénario : SWERLING, Jo, d'après la nouvelle de STEINBECK, John
Image : MACWILLIAMS, Glen
Production : MACGOWAN, Kenneth (20th Century Fox)
Interprétation : BANKHEAD, Tallulah (Constance Porter), BENDIX, William (Gus Smith), CRONYN, Hume (Stanley Garrett), HODIAK, John (John Kovac), HULL, Henry (Charles Rittenhouse), SLEZAK, Walter (Willie)
Support utilisé : « Édition collector » (DVD), CinémaRéférence, 2006

1944 : *Aventure Malgache*
Scénario : CLERMONT, Jules Francois
Image : KRAMPF, Gunther
Production : MoI
Interprétation : Molière Players
Support utilisé : « The Milestone Cinematheque » (DVD), Milestone

1944 : *Bon Voyage*
Scénario : MCPHAIL, Angus, d'après une idée originale de CALDER-MARSHALL, Arthur
Image : KRAMPF, Gunther
Production : MoI
Interprétation : BLYTHE, John (sergent John Dougall), Molière Players
Support utilisé : « The Milestone Cinematheque » (DVD), Milestone

1945 : *Spellbound* (*La Maison du Dr. Edwardes*, produit en 1944)
Scénario : HECHT, Ben, d'après le roman de BEEDING, Francis (*The House of Dr Edwardes*, Londres, Jill Norman, 1927)
Adaptation : MCPHAIL, Angus
Image : BARNES, Georges
Musique : ROZSA, Miklos
Séquence du rêve : DALI, Salvador
Production : SELZNICK, David O. (Selznick Pictures)
Interprétation : BERGMAN, Ingrid (Constance Peterson), PECK, Gregory (John Ballatine), CAROLL, LEO G. (Murchison), CHEKOV, Michael (Alex Brulov)
Support utilisé : DVD, Aventi

1946 : *Notorious* (*Les Enchaînés*, produit en 1945).
Scénario : HECHT, Ben, d'après une idée originale d'HITCHCOCK, Alfred
Image : TETZLAFF, Ted
Costumes : HEAD, Edith
Musique : WEBB, Roy
Production : HITCHCOCK, Alfred (RKO)
Interprétation : BERGMAN, Ingrid (Alicia Huberman), GRANT, Cary (T.R. Devlin) RAINS, Claude (Alexander Sebastian), KONSTANTIN, Leopoldine (Mrs Sebastian)
Support utilisé : DVD, Aventi

1947 : *The Paradine Case* (*Le Procès Paradine*, produit en 1946)
Scénario : SELZNICK, David O., d'après le roman de HICHENS, Robert (New York, Doubleday, 1933)
Image : GARMES, Lee
Production : SELZNICK, David O. (Selznick Pictures)
Interprétation : PECK, Gregory (Anthony Keane), VALLI, Alida (Mrs Paradine) LAUGHTON, Charles (Lord Thomas Horfield), TODD, Ann (Gay Keane)
Support utilisé : DVD, Aventi

1948 : *Rope* (*La Corde*)
Scénario : LAURENTS, Arthur, d'après la pièce de HAMILTON, Patrick (Londres, Constable, 1925)
Adaptation : CRONYN, Hume
Image : VALENTINE, Joseph, SKALL, William V.
Production : HITCHCOCK, Alfred, BERNSTEIN, Sidney (Transatlantic)
Interprétation : STEWART, James (Rupert Cadell), DALL, John (Brandon), GRANGER, Farley (Philip), SIR HARDWICKE, Cedric (Mr Kentley), CHANDLER, Joan (Janet Walker)
Support utilisé : « La collection Alfred Hitchcock » (DVD), *Le Figaro Magazine* / Universal, 2006

1949 : *Under Capricorn* (*Les Amants du Capricorne*, produit en 1948)
Scénario : BRIDIE, James, d'après le roman de SIMPSON, Helen (Londres, William Heinemann, 1937)
Adaptation : CRONYN, Hume
Image : CARDIFF, Jack
Production : HITCHCOCK, Alfred, BERNSTEIN, Sidney (Transatlantic Pictures)
Interprétation : BERGMAN, Ingrid (Lady Henrietta Flusky), COTTEN, Joseph (Sam Flusky), WILDING, Michael (Charles Adare)
Support utilisé : « La collection Alfred Hitchcock » (DVD), *Le Figaro Magazine* / Universal, 2005

1950 : *Stage Fright* (*Le Grand Alibi*, produit en 1949)
Scénario : COOK, Whitfield, d'après les nouvelles de JEPSON, Selwyn (*Man Running* et *Outrun the Constable,* Londres, Macdonald, 1948)
Adaptation : REVILLE, Alma
Image : COOPER, Wilkie
Production : HITCHCOCK, Alfred (Warner Bros.)
Interprétation : DIETRICH, Marlène (Charlotte Inwood), WYMAN, Jane (Eve Gill), WILDING, Michael (Wilfried « Ordinary » Smith)

1951 : *Strangers on a Train* (*L'Inconnu du Nord-Express*, produit en 1950)
Scénario : CHANDLER, Raymond, ORMONDE, Czenzi d'après le roman de HIGHSMITH, Patricia (New York, Harper, 1950)
Image : BURKS, Robert
Musique : TIOMKIN, Dimitri
Production : HITCHCOCK, Alfred (Warner Bros.)
Interprétation : WALKER, Robert (Bruno Anthony), GRANGER, Farley (Guy Haines)
Support utilisé : « Légendes du cinéma : Sélection Alfred Hitchcock », Warner, 2004

1953 : *I Confess* (*La Loi du silence,* produit en 1952)
Scénario : TABORI, Georges, ARCHIBALD, William, d'après la pièce d'ANTHELME, Paul (*Nos deux consciences,* Paris, L'Illustration, 1902)
Image : BURKS, Robert
Musique : TIOMKIN, Dimitri
Production : HITCHCOCK, Alfred (Warner Bros. / First National Pictures)
Interprétation : MONTGOMERY, Clift (Michael Logan), BAXTER, Ann (Ruth Grandfort), MALDEN, Karl (inspecteur Larrue)
Support utilisé : « La collection Alfred Hitchcock » (DVD), *Le Figaro Magazine* / Warner, 2004

1954 : *Dial M for Murder* (*Le Crime était presque parfait*, produit en 1953)
Scénario : KNOTT, Frederick, d'après sa pièce (New York, Random House, 1953)
Image : BURKS, Robert
Musique : TIOMKIN, Dimitri
Production : HITCHCOCK, Alfred (Paramount)
Interprétation : KELLY, Grace (Margot Wendice), MILLAND, Ray (Tony Wendice), CUMMINGS, Robert (Mark Halliday), WILLIAMS, John (inspecteur Hubbard)
Support utilisé : « La collection Alfred Hitchcock » (DVD), *Le Figaro Magazine* / Warner, 2004

1954 : *Rear Window* (*Fenêtre sur cour,* produit en 1953)
Scénario : HAYES, John Michael, d'après la nouvelle de WOOLRICH, Cornell (*It had to be Murder,* 1942)
Image : BURKS, Robert
Costumes : HEAD, Edith
Musique : WAXMAN, Frank
Montage : TOMASINI, Georges
Assistant réalisateur : COLEMAN, Herbert
Production : HITCHCOCK, Alfred (Paramount)
Interprétation : STEWART, James (L.B. Jefferies), KELLY, Grace (Lisa Carol Freemont), RITTER, Thelma (Stella), BURR, Raymond (Lars Thorwald)
Support utilisé : « La collection Alfred Hitchcock » (DVD), *Le Figaro Magazine* / Universal, 2006

1955 : *To Catch a Thief* (*La Main au collet*, produit en 1954)
Scénario : HAYES, John Michael, d'après le roman de DODGE, David (New York, Random House, 1952)
Image : BURKS, Robert
Costumes : HEAD, Edith
Montage : TOMASINI, Georges
Production : HITCHCOCK, Alfred (Paramount)
Interprétation : GRANT, Cary (John Robie), KELLY, Grace (Frances Stevens), LANDIS, Jessie Royce (Jessie Stevens), AUBER, Brigitte (Danielle Foussard), WILLIAMS, John (H.H. Hughson)
Support utilisé : « La Main au collet » (DVD), Widescreen Collection

1955 : *The Trouble with Harry* (*Mais qui a tué Harry ?*)
Scénario : HAYES, John Michael, d'après le roman de STORY, Jack Trevor (Londres, T.V. Boardman, 1949)
Image : BURKS, Robert
Costumes : HEAD, Edith
Musique : HERRMANN, Bernard
Montage : TOMASINI, Georges
Production : HITCHCOCK, Alfred et COLEMAN, Herbert (Paramount)
Interprétation : GWENN, Edmund (capitaine Albert Wiles) FORSYTHE, John (Sam Marlowe), MACLAINE, Shirley (Jennifer Rogers), NATWICK, Mildred (Ivy Gravely)
Support utilisé : « La collection Alfred Hitchcock » (DVD), *Le Figaro Magazine* / Universal, 2006

1956 : *The Man Who Knew too Much* (*L'Homme qui en savait trop*, produit en 1955)
Scénario : HAYES, John Michael, MACPHAIL, Angus, d'après un sujet original de BENNETT, Charles, WYNDHAM-LEWIS, D.B
Image : BURKS, Robert
Costumes : HEAD, Edith
Musique : HERRMANN, Bernard
Montage : TOMASINI, Georges
Production : HITCHCOCK, Alfred et COLEMAN, Herbert (Paramount)
Interprétation : STEWART, James (Ben McKenna), DAY, Doris (Jo McKenna), GELIN, Daniel (Louis Bernard)
Support utilisé : « La collection Hitchcock », Universal, 2001

1956 : *The Wrong Man* (*Le Faux Coupable*)
Scénario : ANDERSON, Maxwell, MACPHAIL, Angus, d'après un récit d'ANDERSON, Maxwell.
Image : BURKS, Robert
Musique : HERRMANN, Bernard
Montage : TOMASINI, Georges
Production : HITCHCOCK, Alfred et COLEMAN, Herbert (Warner Bros.)
Interprétation : FONDA, Henry (Christopher Emmanuel Balestrero), MILES, Vera (Rose Balestrero).
Support utilisé : DVD, Warner, 2004

1958 : *Vertigo* (*Sueurs froides*, produit en 1957)
Scénario : COPPEL, Alec, TAYLOR, Samuel, d'après un roman de BOILEAU, Pierre, NARCEJAC, Samuel (*D'Entre les morts*, Paris, Denoël, 1954)
Image : BURKS, Robert
Costumes : HEAD, Edith
Musique : HERRMANN, Bernard
Montage : TOMASINI, Georges
Production : HITCHCOCK, Alfred et COLEMAN, Herbert (Paramount)
Interprétation : STEWART, James (Scottie Ferguson), NOVAK, Kim (Madeleine Elster / Judy Barton), BEL GEDDES, Barbara (Midge Wood), HELMORE, Tom (Gavin Elster)
Support utilisé : « La collection Alfred Hitchcock » (DVD), *Le Figaro Magazine* / Universal, 2006

1959 : *North by Northwest* (*La Mort aux trousses*, produit en 1958)
Scénario : LEHMAN, Ernest
Image : BURKS, Robert
Costumes : HEAD, Edith
Musique : HERRMANN, Bernard
Montage : TOMASINI, Georges
Production : HITCHCOCK, Alfred et COLEMAN, Herbert (M.G.M.)
Interprétation : GRANT, Cary (Roger Thornhill), SAINT, Eva Marie Saint (Eve Kendall) MASON, James (Philip Vandamm), LANDIS, Jessie Royce (Clara Thornhill)
Support utilisé : « La collection Alfred Hitchcock en DVD », Turner Untertainement

1960 : *Psycho* (*Psychose*)
Scénario : STEFANO, Joseph, d'après le roman de BLOCH, Robert (*Psycho*, New York, Simon, 1959)
Image : RUSSEL, John
Musique : HERRMANN, Bernard
Montage : TOMASINI, Georges
Production : HITCHCOCK, Alfred (Shamley)
Interprétation : PERKINS, Anthony (Norman Bates), LEIGH, Janet (Marion Crane), MILES, Vera (Lila Crane), GAVIN, John (Sam Loomis), BALSAM, Martin (Arbogast)
Support utilisé : « La collection Alfred Hitchcock », Universal, 1998

1963 : *The Birds* (*Les Oiseaux*, produit en 1962)
Scénario : HUNTER, Evan, d'après la nouvelle de DU MAURIER, Daphné (Londres, Gollancz, 1952)
Image : BURKS, Robert
Costumes : HEAD, Edith
Consultant pour le son : HERRMANN, Bernard
Montage : TOMASINI, Georges
Production : HITCHCOCK, Alfred (Universal)
Interprétation : HEDREN, Tippi (Melanie Daniels), TAYLOR, Rod (Mitch Brenner), TANDY, Jessica (Lydia Brenner)
Support utilisé : « La collection Alfred Hitchcock » (DVD), *Le Figaro Magazine* / Universal 2006

1964 : *Marnie* (*Pas de printemps pour Marnie*)
Scénario : ALLEN, Jay Presson, d'après le roman de GRAHAM, Winston (Londres, Bodley Head, 1961)
Image : BURKS, Robert
Costumes : HEAD, Edith
Musique : HERRMANN, Bernard
Montage : TOMASINI, Georges
Production : HITCHCOCK, Alfred (Universal)
Interprétation: HEDREN, Tippi (Marnie Edgar), CONNERY, Sean (Mark Rutland)
Support utilisé : « La collection Alfred Hitchcock » (DVD), *Le Figaro Magazine* / Universal, 2006

1966 : *Torn Curtain* (*Le Rideau déchiré*)
Scénario : MORRE, Brian
Image : WARREN, John
Costumes : HEAD, Edith
Musique : ADDISON, John
Montage : HOFFMAN, Bud
Production : HITCHCOCK, Alfred (Universal)
Interprétation : NEWMAN, Paul (Michael Armstron), ANDREWS, Julie (Sarah Sherman)
Support utilisé : « La collection Alfred Hitchcock en DVD », Universal

1969 : *Topaz* (*L'Étau*)
Scénario : TAYLOR, Samuel, d'après un roman d'URIS, Leon (New York, McGraw-Hi, 1967)
Image : HILDYARD, Jack
Costumes : HEAD, Edith
Musique : JARRE, Maurice
Production : HITCHCOCK, Alfred et COLEMAN, Herbert (Universal)
Interprétation : STAFFORD, Frederick (André Devereaux), FORSYTHE, John (Michael Nordstrom), ROBIN, Dany (Nicole Devereaux)
Support utilisé : « La collection Hitchcock », Universal, 2001

1972 : *Frenzy* (produit en 1971)
Scénario : SHAFFER, Anthony, d'après un roman de LA BERN, Arthur (New York, Stein and Day, 1967)
Image : TAYLOR, Gil
Production : HITCHCOCK, Alfred (Universal)
Interprétation : FINCH, John (Richard Blaney), FOSTER, Barry (Bob Rusk), LEIH-HUNT, Barbara (Brenda Blaney) MASSEY, Anna (Babs Milligan), MCCOWEN, Alex (l'inspecteur Oxford)
Support utilisé : « La collection Hitchcock » (DVD), Universal, 2001

1976 : *Family plot* (*Complot de famille,* produit en 1975)
Scénario : LEHMAN, Ernest, d'après un roman de CANNING, Victor (*The Rainbird Pattern*, Londres, Heinemann, 1972)
Image : SOUTH, Leonard
Costumes : HEAD, Edith
Production : HITCHCOCK, Alfred (Universal)
Interprétation : DERN, Bruce (Georgess Lumley), HARRIS, Barbara (Blanche Tyler), BLACK, Karen (Fran), DEVANE, William (Arthur Adamson / Edward Shoebridge)
Support utilisé : « La collection Hitchcock » (DVD), Universal, 2001

2. Filmographie télévisée[1]

2 octobre 1955 : *Revenge* (*C'est lui*)
Scénario : COCKRELL, Francis M., d'après la nouvelle de BLAS, Samuel (*Collier's Weekly*, 1947)
Image : RUSSEL, John L.
Production : HITCHCOCK, Alfred et HARRISON, Joan (Shamley)
Interprétation : HITCHCOCK, Alfred (lui-même), MEEKER, Ralph (Carl Spann), MILES, Vera (Elsa Spann)

13 novembre 1955 : *Breakdown*
Scénario : COCKRELL, Francis M., POLLOCK, Louis, d'après la nouvelle de Louis POLLOCK (*Colliers's Weekly*, 1947)
Image : RUSSEL, John L.
Productrice associée : HARRISON, Joan (Shamley)
Interprétation : HITCHCOCK, Alfred (lui-même), COTTEN, Joseph (William Callew)

4 décembre 1955 : *The Case of Mr Pelham* (*Le Cas de M. Pelham*)
Scénario : COCKRELL, Francis M., d'après la nouvelle d'ARMSTRONG, Anthony (*The Strange Case of Mr Pelham's,* Garden, City, Doublday, 1957)
Image : RUSSEL, John L.
Productrice associée : HARRISON, Joan (Shamley)
Interprétation : HITCHCOCK, Alfred (lui-même), EWELL, Tom (Albert Pelham)

4 mars 1956 : *Back for Christmas* (*De retour à Noël*)
Scénario : COCKRELL, Francis M., d'après la nouvelle de COLLIER, John (*The New Yorker*, 1939)
Image : RUSSEL, John L.
Productrice associée : HARRISON, Joan (Shamley)
Interprétation : HITCHCOCK, Alfred (lui-même), WILLIAMS, John (Herbert Carpenter), ELSOM, Isobel (Hermione Carpenter)

30 septembre 1956 : *Wet Saturday* (*Jour de pluie*)
Scénario : COCKRELL, Mariam B., d'après la nouvelle de COLLIER, John (*The New Yorker*, 1938)
Image : RUSSEL, John L.
Productrice associée : HARRISON, Joan (Shamley)
Interprétation : HITCHCOCK, Alfred (lui-même), SIR HARDWICKE, Cedric (Mr Princey), WILLIAMS, John (capitaine Smollett)

---

[1] Les dates correspondent aux premières diffusions à la télévision américaine. Le support utilisé est le même pour tous les épisodes : « La série tv » (DVD), Universal, 2005

23 décembre 1956 : *Mr Blanchard's Secret* (*Le Secret de M. Blanchard*)
Scénario : RUDELY, Sarrett, d'après la nouvelle de NEFF, Emily
Image : RUSSEL, John L.
Productrice associée : HARRISON, Joan (Shamley)
Interprétation : HITCHCOCK, Alfred (lui-même), SCOTT, Mary (Babs Fenton), HORTON, Robert (John Fenton), MUNDY, Megg (Mrs Blanchard)

7 avril 1957 : *One More Mile to Go* (*Incident de parcours*)
Scénario : CAVANAGH, James P., d'après la nouvelle de SMITH, F.J.
Image : RUSSEL, John L.
Productrice associée : HARRISON, Joan (Shamley)
Interprétation : HITCHCOCK, Alfred (lui-même), WAYNE, David (Sam Jacoby)

30 septembre 1957 : *Four O'Clock* (*Pris au piège*)
Scénario : COCKRELL, Francis M., d'après la nouvelle de WOOLRICH, Cornell (« Three O'Clock », *Detective Fiction Weekly*, 1938)
Image : RUSSEL, John L.
Productrice associée : HARRISON, Joan (Shamley)
Interprétation : HITCHCOCK, Alfred (lui-même), MARSHALL, E.G. (Paul Steppe), KELLY, Nancy (Fran Steppe)

20 octobre 1957 : *The Perfect Crime* (*Crime parfait*)
Scénario : SILLIPHANT, Stirling, d'après la nouvelle de REDMAN, Ben Ray (*Harper's Magazine*, 1928)
Image : RUSSEL, John L.
Productrice associée : HARRISON, Joan (Shamley)
Interprétation : HITCHCOCK, Alfred (lui-même), PRICE, Vincent (Charles Courtney), GREGORY, James (John Gregory)

13 avril 1958 : *Lamb to the Slaughter* (*L'inspecteur se met à table*)
Réalisation : HITCHCOCK, Alfred
Scénario : DAHL, Roald, d'après sa nouvelle (*Harper's Magazine*, 1953)
Image : RUSSEL, John L.
Production : HARRISON, Joan et LLOYD, Norman (Shamley)
Interprétation : HITCHCOCK, Alfred (lui-même), BEL GEDDES, Barbara (Mary Maloney)

1er juin 1958 : *Dip in the Pool* (*Le Plongeon*)
Scénario : DENNIS, Robert C., d'après la nouvelle de DAHL, Roald (*The New Yorker,* 1952)
Image : WARREN, John F.
Production : HARRISON, Joan et LLOYD, Norman (Shamley)
Interprétation : HITCHCOCK, Alfred (lui-même), WYNN, Keenan (William Botibol) WRAY, Fay (Mrs Renshaw)

5 octobre 1958 : *Poison*
Scénario : ROBINSON, Casey, d'après la nouvelle de DAHL, Roald (*Collier's Weekly*, 1950)
Image : RUSSEL, John L.
Production : HARRISON, Joan et LLOYD, Norman (Shamley)
Interprétation : HITCHCOCK, Alfred (lui-même), COREY, Wendell (Timber Woods), DONALD, James (Harry Pope)

3 mai 1959 : *Banquo's Chair* (*Le Fantôme de Blackheath*)
Scénario : COCKRELL, Francis M., d'après la pièce de CROFT-COOKE, Rupert (Londres, Deane & Sons, 1930)
Image : RUSSEL, John L.
Production : HARRISON, Joan et LLOYD, Norman (Shamley)
Interprétation : HITCHCOCK, Alfred (lui-même), WILLIAMS, John (l'ex-inspecteur Brent), HAIGH, Kenneth (John Bedforf), GARDINER, Reginald (le major Cooke-Finch)

27 septembre 1959 : *Arthur*
Réalisation : HITCHCOCK, Alfred
Scénario : CAVANAGH, James P., d'après la nouvelle de WILLIAMS, Arthur (« Being a Murderer Myself », *Ellery Queen's Mystery Magazine,* vol 12 n°57, 1948)
Image : RUSSEL, John L.
Production : HARRISON, Joan et LLOYD, Norman (Shamley)
Interprétation : HITCHCOCK, Alfred (lui-même), HARVEY, Laurence (Arthur Williams)

4 octobre 1959 : *The Crystal Trench*
Scénario : SILLIPHANT, Stirling, d'après la nouvelle de MASON, A.E.W (*The Strand Magazine*, 1915)
Image : WARREN, John F.
Production : HARRISON, Joan et LLOYD, Norman (Shamley)
Interprétation : HITCHCOCK, Alfred (lui-même), DONALD, James (Mark Cavendish), OWENS, Patricia (Stella)

5 avril 1960 : *Incident at a Corner*
Scénario : ARMSTRONG, Charlotte, d'après sa nouvelle (New York, Ace Books, 1959)
Image : RUSSEL, John L.
Production : HARRISON, Joan (Shamley)
Interprétation : MILES, Vera (Jean), PEPPARD, George (Pat)

27 septembre 1960 : *Mrs Bixby and the Colonel's Coat* (*Le Manteau*)
Scénario : WELLES, Halsted, d'après la nouvelle de DAHL, Roald (*Nugget Magazine,* 1959)
Image : RUSSEL, John L.
Production : HARRISON, Joan et LLOYD, Norman (Shamley)
Interprétation : HITCHCOCK, Alfred (lui-même), MEADOWS, Audrey (Mrs Bixby), TREYMAYNE, Ley (Mr Bixby)

14 mars 1961 : *The Horseplayer* (*Caracolade*)
Scénario : SLESAR, Henry, d'après sa nouvelle
Image : RUSSEL, John L.
Production : HARRISON, Joan et LLOYD, Norman (Shamley)
Interprétation : HITCHCOCK, Alfred (lui-même), RAINS, Claude (le père Amion), GARDNER, Ed (Sheridan)

17 octobre 1961 : *Bang! You're Dead* (*Haut les mains !*)
Scénario : SWANTON, Harold, d'après la nouvelle de VOSPER, Margery
Image : RUSSEL, John L.
Production : HARRISON, Joan, LLOYD, Norman (Shamley)
Interprétation : HITCHCOCK, Alfred (lui-même), DUNNE, Stephen (Rick Sheffield), BIFF, Elliot (Fred Chester)

11 octobre 1962 : *I Saw the Whole Thing* (*J'ai tout vu*)
Scénario : SLESAR, Henry, d'après la nouvelle de CECIL, Henry (*Independent Witness*, Londres, Michael Joseph, 1963)
Image : KLINE, Benjamin H.
Production : HARRISON, Joan et HESSLER, Gordon (Shamley)
Interprétation : HITCHCOCK, Alfred (lui-même), FORSYTHE, John (Michael Barnes)

II. Filmographie complémentaire[1]

1920 : *Von Morgen bis Mitternachts* (*De l'aube à minuit*)
Réalisateur : MARTIN, Karl-Heinz
Scénario : JUTTKE, Herbert, MARTIN, Karl-Heinz, d'après la pièce de KAISER, Georg (Berlin, Fischer, 1916)
Image : HOFFMANN, Carl
Production : JUTTKE, Herbert (Ilag Film)
Interprétation : DEUTSCH, Ernst (le caissier), MORENA, Erna (la dame)

1920 : *Genuine*
Réalisation : WIENE, Robert
Scénario : MAYER, Carl
Image : HAMEISTER, Willy
Production : MEINERT, Rudolf, POMMER, Erich (Decal-Bioscop AG)
Interprétation : ANDRA, Fern (Genuine), VON TWARDOWSKI, Hans Heinrich (Florian)

1920 : *Das Kabinett des Dr. Galigari* (*Le Cabinet du Dr. Caligari*)
Réalisation : WIENE, Robert
Scénario : JANOWITZ, Hans, MAYER, Carl
Image : HAMEISTER, Willy
Production : MEINERT, Rudolf, POMMER, Erich (Decal-Bioscop AG)
Interprétation : KRAUSS, Werner (Dr. Caligari), VEIDT, Conrad (Cesare), FEHER, Friedrich (Francis), DAGOVER, Lila (Jane Olsen)

1921 : *Torgus* (*Vergolene Moral*)
Réalisation : KOBE, Hanns
Scénario : MAYER, Carl
Image : FREUND, Karl
Production : (Centaur-Film GmbH)
Interprétation : FRICKE, Gerd (John), GREGORI, Ferdinand (Vormund Johns)

1921 : *Der Müde Tod* (*Les Trois Lumières*)
Réalisation : LANG, Fritz
Scénario : LANG, Fritz, VAN HARBOU, Thea
Image : MONDI, Bruno, NITZSCHMANN, Erich, SAALFRANK ; Herrmann *et. al.*
Production : POMMER, Erich (Decla-Bioscop AG)
Interprétation : DAGOVER, Lil (la jeune femme), JANSSEN, Walter (le jeune homme), GOETZKE, Bernhard (la mort)

---

1 La filmographie complémentaire indique les œuvres citées dans le corps du texte ou en notes.

1922 : *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu le vampire*)
Réalisation : MURNAU, Friedrich Wilhelm
Scénario : GALEEN, Henrik, d'après le roman de STOKER, Bram (Londres, Constable, 1897)
Image : WAGNER, Fritz Arno
Production : DIECKMANN Enrico, GRAU, Albin (Prana-Film GmbH)
Interprétation : SCHRECK, Max (Nosferatu), VON WANGENHEIM (Hutter), SCHRÖDER, Greta (Helen Hutter)

1923 : *Raskolnikow* (*Raskolnikoff*)
Réalisation : WIENE, Robert
Scénario : WIENE, Robert, d'après le roman de DOSTOEVSKY, Fyodor (*Crime et Châtiment*, 1866)
Image : GOLDBERGER, Willy
Production : NEUMANN, Hans (Leonardo-Film, Neumann-Filmproduktion)
Interprétation : CHMARA, Gregori (Rodion Raskolnikow), SKULSKAJA, Elisabeta (sa mère)

1924 : *Die Niebelungen* (*Les Nibelungen* : *La Mort de Siegfried*)
Réalisation : LANG, Fritz
Scénario : LANG, Fritz, VON HARBOU, Thea
Image : HOFFMAN, Karl, RITTAU, Günther, RUTTMAN, Walter
Production : POMMER, Erich (Decla-Bioscop AG, UFA)
Interprétation : ARNOLD, Gertrud (Koenigin Ute), SCHÖNE, Margarete (Kriemhild), RICHTER, Paul (Siegfried)

1924 : *Das Wachsfigurenkabinett* (*Le Cabinet des figures de cire*)
Réalisateur : LENI, Paul
Scénario : GALEEN, Henrik
Image : LERSKI, Helmar
Production : BIRINSKY, Leo, KWARTIROFF, Alexander (Neptune-Film A.G.)
Interprétation : JANNINGS, Emil (Harun al Raschid), VEIDT, Conrad (Ivan le terrible)

1924 : *Der letzte Mann* (*Le Dernier des hommes*)
Réalisation : MURNAU, Friedrich Wilhelm
Scénario : MAYER, Carl
Image : FREUND, Karl
Production : POMMER, Erich (UFA)
Interprétation : JANNINGS, Emil (portier), DELSCHAFT, Maly (sa nièce)

1925 : *Die Prinzessin und der Geiger* (*The Blackguard* / *Le Voyou*)
Réalisation : CUTTS, Graham
Scénario : HITCHCOCK, Alfred, d'après le roman de PATON, Raymond (*The Autobiography of a Blackguard,* Londres, Hutchinson, 1923)
Image : SPARKHUL, Theodore
Production : BALCON, Michael, POMMER, Erich (UFA)
Interprétation : NOVAK, Jane (Princesse Marie Idourska), RILLA, Walter (Michael Caviol)

1925 : *La Grève*
Réalisation : EISENSTEIN, Sergei
Scénario : EISENSTEIN, Sergei, ALEKSANDROV, Grigori, KRAVCHUNOVSKY, Ilya PLETNYOV, Valeryan
Image : KHVATOV, Vasili, POPOV, Vladimir, TISSE, Eduard
Production : MIKHIN, Boris (Goskino)
Interprétation : SHTRAUKH, Maksim, ALEKSANDROV, Grigori

1925 : *Le Cuirassé Potempkine*
Réalisation : EISENSTEIN, Sergei
Scénario : AGADZHANOVA, Nina
Image : TISSE, Eduard
Production : BLIOKH, Jacob (Goskino)
Interprétation : ANTONOV, Alexander (Grigori Vakulinchuk), BARSKY, Vladimir (Golikov)

1927 : *Metropolis*
Réalisation : LANG, Fritz
Scénario : VON HARBOU, Thea, d'après son roman (Berlin, Scherl, 1926)
Image : FREUND, Karl, RITTAU, Günther, RUTTMANN, Walter
Production : POMMER, Erich (UFA)
Interprétation : ABEL, Alfred (Joh Ferderson), FRÖHLICH, Gustav (Freder)

1927 : *Sunrise* (*L'Aurore*)
Réalisation : MURNAU, Friedrich Wilhelm
Scénario : MAYER, Carl, d'après la nouvelle de SUDERMANN, Hermann (« Die Reise nach Tilsit », *Litauische Geschichten*, Stuttgart, J.G. Cotta, 1917)
Image : ROSHER, Charles, STRUSS, Karles
Production : FOX, William (Fox Film Corporation)
Interprétation : O'BRIEN, Georges (l'homme), GAYNOR, Janet (la femme)

1931 : *Dracula*
Réalisation : BROWNING, Tod
Scénario : DEANE, Hamilton, BALDERSTON, John, d'après le roman de STOKER, Bram (Londres, Constable, 1897)
Image : FREUND, Karl
Production : ASHER, E.M., BROWNING, Tod, LAEMMLE JR., Carl
Interprétation : LUGOSI, Bela (Comte Dracula), CHANDLER, Helen (Mina), MANNERS, David (John Harker)

1931 : *M* (*M le maudit*)
Réalisation : LANG, Fritz
Scénario : LANG, Fritz, VAN HARBOU, Thea
Image : WAGNER, Fritz Arno
Production : NEBENZAL, Seymour (non crédité, Nero-Film AG)
Interprétation : LORRE, Peter (Hans Beckert), WIDMANN, Ellen (Frau Beckmann)

1931 : *Frankenstein*
Réalisation : WHALE, James
Scénario : BALDERSTON, John, FARAGOH, Francis Edward, FORT, Garrett, d'après le roman de SHELLEY, Mary (*Frankenstein, or the Modern Prometheus*, Londres, Lackington, 1818)
Image : EDESON, Arthur
Production : ASHER, E.M., LAEMMLER JR., Carl
Interprétation : CLIVE, Colin (Henry Frankenstein), CLARKE, Mae (Elizabeth), BOLES, John (Victor Moritz), KARLOFF, Boris (non crédité)

1932 : *Five Came Back*
Réalisation : FARROW, John
Scénario : CADY, Jerome, TRUMBO, Dalton, WEST, Nathanael, d'après une idée originale de CARROLL, Richard
Image : MUSURACA, Nicholas
Production : SISK, Robert (RKO)
Interprétation : MORRIS, Chester (Bill Brooks), BALL, Lucille (Peggy Nolan)

1933 : *King Kong*
Réalisation : COOPER, Merian C. (non crédité), SHOEDSACK, Ernest B. (non crédité)
Scénario : CREELMAN, James Ashmore, ROSE, Ruth, d'après une idée originale de COOPER, Merian, WALLACE, Edgar,
Image : LINDEN, Edward, TAYLOR, J.O, *et. al.*
Production : SELZNICK, David O. (RKO)
Interprétation : WRAY, Fay (Ann Darrow), ARMSTRONG, Robert (Carl Denham)

1933 : *The Private Life of Henri VIII* (*La Vie privée d'Henry VIII*)
Réalisation : KORDA, Alexander
Scénario : BIRÓ, Lajos, WIMPERIS, Arthur
Image : PÉRINAL, Georges
Production : KORDA, Alexander (non crédité), TOEPLITZ, Ludovico (non crédité, London Film Production)
Interprétation : LAUGHTON, Charles (Henry VIII), DONAT, Robert (Thomas Culpeper), DYALL, Franklin (Thomas Cromwell), MANDER, Miles (Wriothesley)

1934 : *It Happened One Night* (*New York - Miami*)
Réalisation : CAPRA, Frank
Scénario : RISKIN, Robert, d'après la nouvelle d'ADAMS, Samuel Hopkins (« Night Bus », *Cosmopolitan Magazine,* 1933)
Image : WALKER, Joseph
Production : CAPRA, Frank (Columbia Pictures Corporation)
Interprétation : COLBERT, Claudette (Ellie), GABLE, Clark (Peter Warne)

1935 : *Who Killed Cock Robin?* (*Qui a tué le rouge gorge ?*)
Réalisation : HAND, David
Scénario : COTTRELL, William (non crédité), GRANT, Joe (non crédité), KUWAHARA, Bob (non crédité)
Animation : FERGUSON, Norman (non crédité), GERONIMI, Clyde (non crédité), GRAMATKY, Hardie (non crédité), *et. al.*
Production : DISNEY, Walt (Walt Disney Productions)

1937: *The Awful Truth* (*Cette Sacrée vérité*)
Réalisation : MCCAREY, Leo
Scénario : DELMAR, Vina, d'après la pièce de RICHMAN, Arthur (New York, Co-National Plays, 1930)
Image : WALKER, Joseph
Production : MCCAREY, Leo, RISKIN, Everett (Columbia)
Interprétation : GRANT, Cary (Jerry Warrnier), DUNNE, Irene (Lucy Warriner)

1938 : *Bringing Up Baby* (*L'Impossible monsieur Bébé*)
Réalisation : HAWKS, Howard
Scénario : NICHOLS, Dudley, WILDE, Hagard, d'après la nouvelle de WILDE, Hagard (*Collier's Weekly*, 1937)
Image : METTY, Russel
Production : REID, Cliff (RKO)
Interprétation : HEPBURN, Katharine (Susan), GRANT, Cary (David)

1939 : *The Hunchback of Notre-Dame* (*Quasimodo*)
Réalisation : DIETERLE, William
Scénario : FRANK, Bruno, d'après une pièce de LEVIEN, Sonia, d'après le roman de HUGO, Victor (*Notre-Dame de Paris*, Paris, Charles Gosselin, 1831)
Image : AUGUST, Joseph H.
Production : BERMAN, Pandro S.
Interprétation : LAUGHTON, Charles (Quasimodo), HARDIWKE, Cedric (Frollo), O'HARA, Maureen (Esmeralda)

1939 : *The Rookie Cop*
Réalisation : HOWARD, David
Scénario : MORTON, Grant, PAGANO, Jo, d'après la nouvelle de AUSTIN, Guy
Image : WILD, Harry J.
Production : GILROY, Bert (RKO)
Interprétation : HOLT, Tim (Clem Maitland), WEIDLER, Virginia (Nicey)

1939 : *Gunga Din*
Réalisation : STEVENS, Georges
Scénario : GUIOL, Fred, SAYRE, Joel, d'après le poème de KIPLING, Rudyard (*Barrack Room Ballads,* Londres, Methuen, 1892)
Image : AUGUST, Joseph H.
Production : STEVENS, Georges (RKO)
Interprétation : GRANT, Cary (Cutter), MCLAGLEN, Victor (MacChesney)

1940 : *The Philadelphia Story* (*Indiscrétions*)
Réalisation : CUKOR, Georges
Scénario : STEWART, Donald Ogden, d'après la pièce de BARRY, Philip (New York, Coward-McCann, 1939)
Image : RUTTENBERG, Joseph
Production : MANKIEWICZ, Joseph L. (M.G.M, Loew's Incorporated)
Interprétation : GRANT, Cary (Dexter Haven), HEPBURN, Katharine (Tracy Lord), STEWART, James (Macauley Connor)

1940 : *His Girl Friday* (*La Dame du vendredi*)
Réalisation : HAWKS, Howard
Scénario : LEDERER, Charles, d'après la pièce de HECHT, Ben, MACARTHUR, Charles (*The Front Page*, New York, Covici-Friede, 1928)
Image : WALKER, Joseph
Production : HAWKS, Howard (non crédité, Columbia)
Interprétation : GRANT, Cary (Walter Burns), RUSSEL, Rosalind (Hildy Johnson)

1940 : *Pride and Prejudice* (*Orgueil et Préjugés*)
Réalisation : LEONARD, Robert Z.
Scénario : HUXLEY, Aldous, MURFIN, Jane, d'après le roman d'AUSTEN, Jane (Whitehall, Egerton, 1813)
Image : FREUND, Karl
Production : STROMBERG, Hunt (Loew's)
Interprétation : OLIVIER, Laurence (Mark Darcy), GARSON, Greer (Elisabeth Bennet)

1941 : *The Maltese Malcon* (*Le Faucon Maltais*)
Réalisation : HUSTON, John
Scénario : HUSTON, John, d'après le roman de HAMMETT, Dashiell (New York, Alfred Knopf, 1930)
Image : EDESON, Arthur
Production : BLANKE, Henry, WALLIS, Hal B.
Interprétation : BOGART, Humphrey (Samuel Spade), ASTOR, Mary (Brigid O'Shaughnessy), GEORGES, Gladys (Iva Archer), LORRE, Peter, (Joel Cairo)

1941 : *The Lady Eve* (*Un coeur pris au piège*)
Réalisation : STURGES, Preston
Scénario : STURGES, Preston, d'après la nouvelle de HOFFE, Monckton (« Two Bad Hats »)
Image : MILNER, Victor
Production : JONES, Paul (Paramount Pictures)
Interprétation : STANWYCK, Barbara (Jean), FONDA, Henry (Charles)

1942 : *La Féline*
Réalisation : TOURNEUR, Jacques
Scénario : BODEEN, DeWitt
Image : MUSURACA, Nicholas
Production : LEWTON, Val (RKO)
Interprétation : SIMON, Simone (Irena Dubrovna Reed), SMITH, Kent (Oliver Reed)

1943 : *Le Corbeau*
Réalisation : CLOUZOT, Henri-Georges
Scénario : CHAVANCE, Louis
Image : HAYER, Nicolas
Production : MONTIS, René, PLOQUIN, Raoul (Continental Films)
Interprétation : FRESNAY, Pierre (Rémy Germain), LECLERC, Ginette (Denise Saillens)

1944 : *Murder, My Sweet* (*Adieu, ma belle*)
Réalisation : DMYTRYK, Edward
Scénario : PAXTON, John, d'après le roman de CHANDLER, Raymond (*Farewell, My Lovely*, New York, A.A. Knopf, 1940)
Image : WILD, Harry J.
Production : ROGELL, Sid, SCOTT, Adrian (RKO)
Interprétation : POWELL, Dick (Philip Marlowe), TREVOR, Claire (Velma Valento)

1944 : *The Woman in the Window* (*La Femme au portrait*)
Réalisation : LANG, Fritz
Scénario : JOHNSON, Nunnally, d'après le roman de WALLIS, J.H (*Once off Guard*, New York, American Mercury, 1942)
Image : KRASNER, Milton
Production : JOHNSON, Nunnally (Christine Corporation, International Pictures)
Interprétation : ROBINSON, Edward G. (Richard Wanley), BENNETT, Joan (Alice Reed)

1944 : *Laura*
Réalisation : PREMINGER, Otto
Scénario : DRATLER, Jay, HOFFENSTEIN, Samuel, REINHARDT, Elizabeth, d'après le roman de CASPARY, Vera (Boston, Houghton Mifflin, 1943)
Image : LASHELLE, Joseph
Production : PREMINGER, Otto (20th Century Fox)
Interprétation : TIERNEY, Jane (Laura Hunt), ANDREWS, Dana (Mark McPherson)

1944 : *Double Indemnity* (*Assurance sur la mort*)
Réalisation : WILDER, Billy
Scénario : CHANDLER, Raymond, WILDER, Billy, d'après le roman court de CAIN, James M. (*Liberty Magazine*, 1936)
Image : SEITZ, John
Production : DE SYLVA, Buddy G. (non crédité), SISTROM, Joseph (non crédité, Paramount)
Interprétation : STANWYCK, Barbara (Phyllis Dietrichson), MACMURRAY, Fred (Walter Neff)

1946 : *Ziegfeld Follies*
Réalisation : AYERS, Lemuel, DEL RUTH, Roy, LEWIS, Robert, *et. al.*
Scénario : ANDERSON, John Murray, AYERS, Lemuel, BOLTON, Guy, *et. al.*
Image : FOLSEY, George J., ROSHER, Charles
Production : FREED, Arthur (M.G.M)
Interprétation : ASTAIRE, Fred, BALL, Lucie, BREMER, Lucille, *et. al.*

1949 : *Adam's Rib* (*Madame porte la culotte*)
Réalisation : CUKOR, Georges
Scénario : GORDON, Ruth, KANIN, Garson
Image : FOLSEY, Georges J.
Production : WEINGARTEN, Lawrence
Interprétation : HEPBURN, Katharine (Amanda Bonner), TRACY, Spencer (Adam Bonner)

1953 : *Le Salaire de la peur*
Réalisation : CLOUZOT, Henri-Georges
Scénario : CLOUZOT, Henri-Georges et WHEELER, René d'après le roman d'ARNAUD, Georges (Paris, Julliard, 1950)
Image : THIRARD, Armand
Production : CLOUZOT, Henri-Georges, BORDERIE, Raymond (Vera Films, Filmsonor, Fono Roma)
Interprétation : MONTAND, Yves (Mario), VANEL, Charles (Jo)

1958 : *Chase a Crooked Shadow* (*L'Homme à démasquer*)
Réalisation : ANDERSON, Michael
Scénario : OSBORN, David, SINCLAIR, Charles
Image : HILLIER, Erwin
Production : CLYDE, Thomas, FAIRBANKS, Douglas Jr. (Associated Dragon)
Interprétation : TODD, Richard (Ward Prescott), BAXTER, Ann (Kimberley Prescott)

1960 : *Les Yeux sans visage*
Réalisation : FRANJU, Georges
Scénario : BOILEAU, Pierre, NARCEJAC, Thomas, REDON, Jean, SAUTET, Claude, d'après le roman de REDON, Jean (Paris, Fleuve noir, 1959)
Image : SCHÜFFTAN, Eugen
Production : BORKON, Jules (Champs-Élysées Productions, Lux Film)
Interprétation : BRASSEUR, Pierre (Dr Génessier), VALLI, Alida (Louise)

1978 : *Halloween* (*La Nuit des masques*)
Réalisation : CARPENTER, John
Scénario : CARPENTER, John, HILL, Debra
Image : CUNDEY, Dean
Production : AKKAD, Moustapha, HILL, Debra, MARDER, Kool, YABLANS, Irwin (Compass International Pictures)
Interprétation : PLEASANCE, Donald (Sam Loomis), CURTIS, Jamie Lee (Laurie Strode)

1980 : *Raging Bull*
Réalisation : SCORSESE, Martin
Scénario : CARTER, John, MARDIK, Martin, SAVAGE, Peter, SCHRADER, Paul, d'après le roman de LA MOTTA, Jake (New York, Award Books, 1970)
Image : CHAPMAN, Michael
Production : CHARTOFF, Robert, POLAIRE, Hal W., SAVAGE, Peter, WINKLER, Irwin (United Artist, Chartoff-Winkler Productions)
Interprétation : DE NIRO, Robert (Jake La Motta), MORIARTY, Cathy (Vickie La Motta), PESCI, Joe (Joey)

BIBLIOGRAPHIE

I. Hitchcock et son œuvre

1. Biographies

BOUZEREAU, Laurent, HITCHCOCK O'CONNELL, Pat, *Alma Hitchcock: The Woman Behind the Man*, New York, Berkeley Book, 2003.

CHANDLER, Charlotte, *It's Only a Movie, Alfred Hitchcock: A Personal Biography,* New York, Applause Theatre, 2006.

DE ROSA, Steven, *Writing with Hitchcock: The Collaboration of Alfred Hitchcock and John Michael Hayes,* New York, Faber and Faber, 2001.

LEFF, Leonard J., *Hitchcock et Selznick : La Riche et Étrange Collaboration entre Alfred Hitchcock et David O. Selznick à Hollywood*, traduit de l'américain par GOLDAYN, Georges, Paris, Ramsay, 1990.

MCGILLIGAN, Patrick, *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light,* New York, Harper Collins, 2003.

SPOTO, Donald, *La Face cachée d'un génie : La Vraie Vie d'Alfred Hitchcock* (1983), traduit de l'anglais par LESQUIN, François et PAGLIANO, Paule, Paris, Ramsay, 1994.

TAYLOR, John Russel, *Hitch: The Life and Times of Alfred Hitchcock* (1978), New York, Berkley Book, 1980.

2. Hitchcock par lui-même

2a. Ouvrages et chapitres d'ouvrage

BOGDANOVICH, Peter, « Alfred Hitchcock », *Who the Devil Made it,* New York, Alfred E. Knopf, 1997, p. 471-559.

GOTTLIEB, Sidney (ed.), *Alfred Hitchcock Interviews,* Jackson, University Press of Mississippi, 2003.

—, *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews,* Berkeley, University of California Press, 1995.

SCHICKEL, Richard, « Alfred Hitchcock », *The Men Who Made the Movies*, New York, Atheneum, 1975, p. 271-303.

TRUFFAUT, François, *Hitchcock / Truffaut* (1983), Paris, Gallimard, 1993.

2b. Articles

BAZIN, André, « Hitchcock contre Hitchcock », *Cahiers du cinéma*, n°54 (1954), p. 25-32.

BITSCH, Charles, TRUFFAUT, François, « Rencontre avec Alfred Hitchcock », *Cahiers du cinéma,* n°62 (1956), p. 1-5.

DOMARCHI, Jean, DOUCHET, Jean, « Entretien avec Alfred Hitchcock », *Cahiers du cinéma*, n°102 (1959), p. 17-29.

LOVELL, Alan, ROHDIE, Sam, WOLLEN, Peter, « Interview with Ivor Montagu », *Screen*, vol. 13, n°2 (1972), p.71-113.

TACHELLA, Jean-Charles,THÉROND, Roger, « Hitchcock se confie », *L'Écran français,* n° 187 (1949), Paris, Front National des Écrivains, p. 3-4.

TRUFFAUT, François, « Conversation avec Alfred Hitchcock au sujet des *Oiseaux* », *Cahiers du cinéma*, n°147 (1963), p. 1-19.

2c. Support visuel

MARBLE, Fletchen, « A Talk with Hitchcock », *Telescope* (tv), CBC, 1964, [DVD] Image Entertainment, 2000.

3. L'œuvre d'Alfred Hitchcock

3a. Ouvrages et chapitres d'ouvrages

ALLEN, Richard, GOTTLIEB, Sidney, (ed.), *The Hitchcock Annual Anthology: Selected Essays from Volumes 10-15,* Londres, Wallflower Press, 2009.

—, *Hitchcock Annual*, Londres, Wallflower Press, 2001-2012.

ALLEN, Richard, ISHII-GONZALES, Sam (ed.), *Alfred Hitchcock: Centenary Essays*, Londres, BFI, 2006.

—, *Alfred Hitchcock: Past and Future*, Londres, Rutledge, 2004.

AUILER, Dan, *Les Cahiers de Hitchcock : Les Secrets d'un créateur de génie*, traduit de l'américain par KUPERBERG, Clara, KUPERBERG, Robert, Paris, J-C Lattès, 1999.

BAGGETT, David, DRUMMIN, William (ed.), *Hitchcock and Philosophy: Dial M for Metaphysics,* Chicago, Open Court, 2007.

BARR, Charles, *English Hitchcock: A Movie Book*, Moffat, Cameron & Hollis, 1999.

BAZIN, André, « Alfred Hitchcock », *Le Cinéma de la cruauté*, Paris, Flammarion, 1975, p. 121-199.

BELLOUR, Raymond, *L'Analyse du film* (1978), Paris, Albatros, 1978.

BOURDON, Laurent, *Dictionnaire Hitchcock*, Paris, Larousse, 2007.

BOUZEREAU, Laurent, *Hitchcock : Pièces à conviction,* Paris, La Martinière, 2010.

BOYD, David, PALMER, Barton (ed.)*, After Hitchcock: Influence, Imitation, and Intertextuality*, Austin, University of Texas, 2006.

BRILL, Lesley, *The Hitchcock Romance: Love and Irony in Hitchcock's Films*, Princeton, Princeton University Press, 1988.

BROOKHOUSE, Christopher, GOTTLIEB, Sidney (ed.), *Hitchcock Annual*, Londres, Wallflower Press, 1992-2000.

CHABROL, Claude, ROHMER, Éric, *Hitchcock*, Paris, Éditions Universitaires, 1957.

COGEVAL, Guy, PAÏNI, Dominique, (dir.), *Hitchcock et l'art : Coïncidences fatales,* Milan, Mazzotta, 2000.

CONTRE BANDE, « Alfred Hitchcock », n° 19 spécial « Alfred Hitchcock », 2010.

DECOBERT, Lydie, *L'Escalier dans le cinéma d'Alfred Hitchcock : Une dynamique de l'effroi*, Paris, L'Harmattan, 2008.

DEUTELBAUM, Marshall, POAGUE, Leland (ed.), *A Hitchcock Reader*, Ames, Iowa State University Press, 1986.

DOLAR, Mladen, ZIZEK, Slavoj (dir.), *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock* (1988), Paris, Capricci, 2010.

DOUCHET, Jean, *Hitchcock* (1967), Paris, Cahiers du cinéma, 1999.

DRUMMIN, William, *Thematic and Methodological Foundations of Alfred Hitchcock's Artistic Vision,* Lewiston, Edwin Mellen Press, 2004.

DURGNAT, Raymond, *The Strange Case of Alfred Hitchcock,* Londres, Faber and Faber, 1974.

EUGENE, Jean-Pierre, *La musique dans les films d'Alfred Hitchcock*, Paris, Dreamland, 2000.

FINLER, Joel, *Hitchcock in Hollywood,* New York, Continuum, 1992.

FREEDMAN, Jonathan, MILLIGTON, Richard (ed.), *Hitchcock's America*, Oxford, Oxford, University Press, 1999.

GODARD, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, tome 4, Paris, Gallimard, 1998.

GOTTLIEB, Sidney, BROOKHOUSE, Christopher (ed.), *Framing Hitchcock: Selected Essays From The Hitchcock Annual*, Detroit, Wayne State University Press, 2002.

HUNTER, Evan (dit MCBAIN, Ed), *Hitch et moi* (1997), traduit de l'américain par BRÉVIGNON, Pierre, Paris, Ramsay, 2006.

KAPSIS, Robert E., *Hitchcock: The Making of a Reputation,* Chicago, University of Chicago Press, 1992.

KROHN, Bill, *Hitchcock au travail*, traduit de l'américain par MOUTON DI GIOVANNI, Simone, Paris, Cahiers du cinéma, 1999.

LA VALLEY, Albert J. (ed.), *Focus on Hitchcock*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1972.

LEITCH, Thomas, *The Encyclopedia of Alfred Hitchcock,* New York, Checkmark, 2002.

—, *Find the Director and Other Hitchcock Games,* Athens, University of Georgia Press, 1991.

LEITCH, Thomas, POAGUE, Leland (ed.), *A Companion to Alfred Hitchcock*, Chichester, Blackwell, 2011.

MODLESKI, Tania, *Hitchcock et la théorie féministe : Les Femmes qui en savaient trop* (1988), traduit de l'américain par BURCH, Noël, Paris, L'Harmattan, 2002.

MOGG, Ken, *The Alfred Hitchcock Story,* Londres, Titan Books, 1999.

ORR, John, *Alfred Hitchcock and Twentieth-Century Cinema*, Londres, Wallflower Press, 2005.

PEETERS, Benoît, *Hitchcock : Le Travail du film*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1992.

PERRY, Georges, *The Films of Alfred Hitchcock,* New York, Studio Vista, 1965.

POMERANCE, Murray, *Hitchcock's America*, Cambridge, Polity Press (à paraître en 2013).

—, *An Eye for Hitchcock,* New Brunswick, Rutgers University Press, 2004.

RAUBICHECK, Walter, SREBNICK, Walter, *Hitchcock's Rereleased Films: From Rope to Vertigo,* Detroit, Wayne State University Press, 1991.

ROTHMAN, William, *The I Of The Camera: Essays on Film Criticism, History, and Aesthetics* (1988), Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

—, *The Murderous Gaze* (1982), Cambridge, Havard University Press, 1997.

SCHMENNER, Will, GRANOF, Corinne (ed.), *Casting a Shadow: Creating the Alfred Hitchcock Film*, Evanston, Northwestern University Press, 2007.

SIMONE, Sam, *Hitchcock as Activist*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985.

SIMSOLO, Noël, *Hitchcock*, Paris, Seghers, 1969.

SINGER, Irvin, *Three Philosophical Filmmakers: Hitchcock, Welles, Renoir,* Londres, The MIT Press, 2004.

SLOAN, Jane E., *Alfred Hitchcock: A Filmography and Bibliography* (1993), Berkeley, University of California Press, 1995.

SMITH, Susan, *Hitchcock: Suspense, Humour and Tone,* Londres, BFI, 2000.

SPOTO, Donald, *L'Art d'Alfred Hitchcock* (1976), traduit de l'américain par ROZEBOOM, Christian, Paris, Edilig, 1986.

SULLIVAN, Jack, *Hitchcock's Music*, New Haven, Yale University Press, 2006.

ROTHMAN, William, *The Murderous Gaze* (1982), Cambridge, Harvard University Press, 1997.

RYALL, Tom, *Alfred Hitchcock and the British Cinema* (1986), Londres, Athlone, 1996.

STERRITT, David, *The Films of Alfred Hitchcock*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

VAN EYNDE, Laurent, *Vertige de l'image : L'Esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock,* Paris, PUF, 2011.

WEIS, Elizabeth, *The Silent Scream: Alfred Hitchcock's Sound Track*, Rutherford, Faileigh Dickinson University Press, 1982.

WEST, Ann Adele, *Comedie Noire Thrillers of Alfred Hitchcock: Genres, Psychoanalysis, and Woman's Image,* Thèse de doctorat d'université, Berkeley, University of California, 1982.

WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited* (1989), New York, Columbia University Press, 2002.

YACOWAR, Maurice, *Hitchcock's British Films,* North Haven, Shoe String Press, 1977.

YANAL, Robert. E., *Hitchcock as Philosopher,* Jefferson, MacFarland, 2005.

3b. <u>Articles et revues</u>

ALLEN, Richard, « Hitchcock and Narrative Suspense », in. ALLEN, Richard, TURVEY, Malcom, *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honour of Annette Michelson*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003, p. 163-182.

BAZIN, André, « Comment peut-on être hitchcocko-hawksien ? *», Cahiers du cinéma*, n°44 (1955), p. 17-18.

BELTON, John, « Dexterity in a Void: The Formalist Aesthetics of Alfred Hitchcock », *Cineaste* 10, n°3 (1980), p. 9-13.

BOULLY, Fabien, « Condamné en tant qu'homme. Les procès hitchcockiens », *Esprit* (2007), p. 191-207.

BROWN, Royal, « Herrmann, Hitchcock, and the music of the irrational », *Cinema Journal* 21, n° 2 (1982), p.14-49

Cahiers du cinéma, hors-série n°8 spécial « Alfred Hitchcock » (1980).

—, n°39 spécial « Alfred Hitchcock » (1954).

Contre Bande, n°19 spécial « Alfred Hitchcock » (2010).

DOUCHET, Jean, « Hitchcock et son public », *Cahiers du cinéma,* n°113 (1960), p. 7-15.

DYNIA, Philip, « Alfred Hitchcock and the Ghost of Thomas Hobbes », *Cinema Journal*, 15:2 (1975), p. 27-41.

Études cinématographiques, n° 34 (1971), « Alfred Hitchcock », p. 149-173.

FRENCH, Philip, « The Film-makers Englishman as Englishman and Exile », *Sight and Sound,* vol. 54 n° 2 (1985), p. 116-122.

LAMBERT, Gavin, « Lettre de Londres », *Cahiers du cinéma*, n°14 (1954), p. 42-45.

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen* 16, n°3 (1975), p. 31-39.

PRÉDAL, René, « La peur et les multiples visages du destin ou de quelques aspects de la thématique hitchcockienne », *Études cinématographiques*, n°3 (1971), p. 85-140.

SALLITT, Daniel, « "Intrarealism" in Hitchcock », *Wide Angle,* vol 4 n°1 (1980), p. 39-43.

SERCEAU, Michel, « Hitchcock, maître du suspense ? », *CinémAction,* n°71 (1994), p. 55-61.

SIPIÈRE, Dominique, « *Is There Such a Thing as a Hitchcock Genre?* », DEL AZCONA, Maria, DELEYTO, Celestino, *Generic Attrations: New Essays on Film Genre Criticism*, Paris, Michel Houdiard, 2010, p. 308-324.

—, « Arrière-pensées sur la “tradition grasse” dans les films d'Alfred Hitchcock, avec un petit détour par Lubitsch », *CinémAction,* n°108 (2003), p. 222-226.

—, Dominique, « La justice chez Alfred Hitchcock : procès et procédés », *CinémAction*, n°105 (2003), p. 157-164.

—, « Du maniérisme à la manière : les signatures d'Alfred Hitchcock », CAMPAN, Véronique, MÉNÉGALDO, Gilles (dir.), *Du maniérisme au cinéma*, Poitiers, La Licorne, 2003, p. 77-92.

—, « Le mariage dans les films d’Alfred Hitchcock : reflets, discours, symboles », in. LEJOSNE, Roger, SIPIÈRE, Dominique (dir.), *Mariages à la mode anglo-saxonne :* Actes du Colloque d’Amiens, Amiens, Sterne, 1995, p. 192-207.

SMITH, Susan, « The Spatial World of Hitchcock Films: The Point-of-view Shot, the Camera and “intrarealism” », *Cineaction*!, n° 50 (1999), p. 2-15.

STERRITT, avid, « The Destruction That Wasteth at Noonday: Hitchcock's Atheology » [en ligne], disponible sur http://www.davidsterritt.com/ (page consultée le 21 mai 2012),

Trafic, n° 41 spécial « Hitchcock-Lang » (2002).

VIVIANI, Christian, « Hitchcock et l'ennui, la psychologie à l'œuvre », *Positif*, n°620 (2012), p. 80.

—, « Alfred Hitchcock et la tentation expérimentale », *Positif*, n° 485-486 (2001), p. 149-152.

—, « Alfred Hitchcock : Visite guidée », *Positif* hors-série (1996) p. 15-18.

—, « Cannes 1976 : à propos de *Complot de Famille* », *Positif*, n°183-184 (1976), p. 88

3c. Thèses de doctorat

LECONTE, S., *Perversité et perversion dans les films d'Alfred Hitchcock*, thèse de médecine, Marseille, 1992.

SEHIRLI, Merve, *Analyse comparative des thématiques d'origine catholique dans les films d'Alfred Hitchcock et de Pedro Almodovar*, thèse de MIASS sous la direction d'ESQUENAZI, Jean-Pierre et AKAY, Ali, Université Lyon 3 (en cours).

SIZARET, Fabienne, *La question de l'humour au cinéma : L'Exemple d'Alfred Hitchcock,* Thèse de doctorat en études cinématographiques, Université Paris I, 2004.

4. Études de films

4a. Ouvrages et chapitres d'ouvrage

ALBANO, Lucilla, *La caverna dei giganti: Scritti sull'evoluzione del dispositivo cinematografico*, Rome, Pratiche, 1992, p. 59-100.

AUILER, Dan, *Vertigo: The Making of a Hitchcock Classic,* New York, St Martin's Press, 1998.

BARR, Charles, *Vertigo*, Londres, BFI, 2002.

BELTON, John (ed.), *Alfred Hitchcock's Rear Window*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

BURDEAU, Emmanuel, DOUCHET, Jean, *La Mort aux trousses : Un Film de Alfred Hitchcock*, Paris, CNC, 1999.

DUFOUR, Éric, JULLIER, Laurent, MARIMBERT, Jean-Jacques (dir.), SERVOIS, Julien, *Analyse d'une œuvre : La Mort aux trousses,* Paris, Vrin, 2008.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Alfred Hitchcock et l'aventure de Vertigo : L'Invention à Hollywood,* Paris, CNRS, 2001.

LEIGH, Janet, NICKENS, Christopher, *Psycho: Behind the Scenes of the Classic Thriller*, Londres, Pavillon, 1995.

MONTCOFFE, Francis, *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*) *: Étude critique*, Paris, Nathan, 1990.

MORAL, Tony Lee, *Hitchcock and the making of Marnie,* Lanham, The Scarecrow Press, 2002.

NAREMORE, James (ed.), *North by Northwest: Alfred Hitchcock, director*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1993.

REBELLO, Stephen, *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho* (1990), New York, Harper Perennial, 1991.

RYALL, Tom, *Blackmail,* Londres, BFI, 1993.

4b. Articles et revues

ASTRUC, Alexandre, « Au-dessous du volcan (*Under Capricorn*) », *Cahiers du cinéma*, n°1 (1951), p. 29-33.

BELLOUR, Raymond, « Hitchcock, the Enunciator », *Camera Obscura,* n°2 (1977), p. 66-91.

CHABROL, Claude, « Les choses sérieuses (*Rear Window*) », *Cahiers du cinéma*, n°46 (1955), p. 41-43.

FERRY, Odette « L'étau », *Cahiers du cinéma*, n°211 (1969), p. 9-11.

GODARD, Jean-Luc, « Le cinéma et son double (*The Wrong Man* ») , *Cahiers du cinéma,* n°72 (1957), p. 35-42.

—, « Suprématie du sujet (*Strangers on a Train*) », *Cahiers du cinéma,* n°10 (1952), p. 59-61.

KERZONCUF, Alain, «Alfred Hitchcock and *The Fighting Generation* », *Senses of Cinema* [en ligne], disponible sur : http://www.sensesofcinema.com/2009/feature-articles/hitchcock-fighting-generation/ (page consultée le 2 février 2012).

PALMER, Barton, « The Metafictional Hitchcock: The Experience of Viewing and the Viewing of Experience in "Rear Window" and "Psycho"», *Cinema Journal*, Vol. 25, n°2 (1986), p. 4-19 [en ligne], disponible sur : http//www.jstor/1225456 (page consultée le 10/11/2011).

POAGUE, Leland, « The detective in Hitchcock's *Frenzy*: His ancestors and significance » : *Journal of Popular Film*, 2:1 (1973), Bowling Green, Bowling Green University Press, p. 47-58.

ROHMER, Éric, « L'hélice et l'idée (*Vertigo*) », *Cahiers du cinéma*, n°93 (1959), p. 47-50.

—, « Castigat ridendo (*The Trouble with Harry*) », *Cahiers du cinéma*, n° 58 (1958), p. 36-38.

SCHÉRER, Maurice (pseudonyme d'Éric Rohmer), « Le soupçon (*The Lady Vanishes*) », *Cahiers du cinéma*, n°12 (1952), p. 63-66.

SIPIÈRE, Dominique, « Mais qui a tué Harry ?, œil du cyclone hitchcockien », BORDAT, Francis, CHAUVIN, serge (dir.), Bulletin du CICLAHO, n°5 (2010), p. 139-160.

—, « Revoir *Vertigo* : le film de Judy », BORDAT, Francis, CHAUVIN, Serge, (dir.), *Bulletin du CICLAHO,* n°3 (2003), p. 209-220.

—, « Le spectateur et son spectacle dans les films de 1936 -1941 », COSTA DE BEAUREGARD, Raphaëlle (dir.), *Le cinéma se regarde : spectacle et spécularité,* Actes du premier colloque de la SERCIA (1994), Toulouse, SERCIA, 1995, p. 1-11 [en ligne], disponible sur :

http://sercia.net/index.php?option=com_content&view=article&id=9%3Ale-cinema-se-regarde-spectacle-et-specularite&catid=4%3Aarchives&Itemid=7&lang=fr (page consultée le 24 juin 2012).

SUSSEX, Elizabeth, « The Fate of F3080 », *Sight and Sound* n°2, 53 (1984), p. 92-97.

II. Études cinématographiques

1. Dictionnaires

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (2001), Paris, Armand Colin, 2008.

DE BAECQUE, Antoine, CHEVALLIER, Philippe, *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, 2012.

ROY, A., *Dictionnaire du film,* Outremont, Éditions Logiques, 1999.

2. Histoire du cinéma

2a. Histoire du cinéma britannique

BETTS, Ernest, *The Film Business: A History of British Cinema 1896-1972*, Londres, Georges Allen, 1973.

GLANCY, Mark, *When Hollywood Loved Britain: The Hollywood "British" Film 1939-1945*, Manchester, Manchester University Press, 1999.

2b. Histoire du cinéma hollywoodien

- Ouvrages

BERTHOMIEU, Pierre, *Hollywood classique : Le Temps des géants,* Perthuis, Rouge Profond, 2009.

BOURGET, Jean-Loup, *Hollywood*, *Années 30 : Du Krach à Pearl Harbor*, Renens, 5 Continents, 1986.

BRION, Patrick, *Regards sur le cinéma américain : 1932-1963*, Paris, La Martinière, 2001.

COURSODON, Jean-Pierre, TAVERNIER, Bertrand, *50 ans de cinéma américain*, Paris, Nathan, 1995.

GAUTHIER, Brigitte, *Histoire du cinéma américain*, Paris, Hachette, 1995.

GOMERY, Douglas, *Hollywood : L'Âge d'or des studios*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987.

MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA, « The Motion Picture Code » (1956), SCHUMACH, Murray, *The Face on the Cutting Room Floor: The Story of Movie and Television Censorship*, New York, William Morrow, 1964, p. 279-292.

- Articles

MENEUX, Pierre-Damien, « Ophuls et Eugen Schüfftan », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [en ligne], n°34-35 (2001), disponible sur : http://1895.revues.org/170 (page consultée le 10/11/2011).

2c. Cinéma et conflits mondiaux

LACOURBE, Roland, *La Guerre froide dans le cinéma d'espionnage, P*aris, Henry Veyrier, 1985.

—, *Nazisme et Seconde Guerre mondiale dans le cinéma d'espionnage,* Paris, Henry Veyrier, 1983.

3. Écrits théoriques

3a. Ouvrages et chapitres d'ouvrages

AUMONT, Jacques, *Matière d'images*, Paris, Images Modernes Cinéma, 2005.

AUMONT, Jacques, NACACHE, Jacqueline, SELLIER, Geneviève, VIVIANI, Christian, *L'Acteur de cinéma : Approches plurielles*, Actes du colloque de Cerisy, Rennes, PUR, 2997

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, 1985.

BERNAS, Steven, *L'Auteur au cinéma,* Paris, L'Harmattan, 2002.

BONITZER, Pascal, *Peinture et Cinéma : Décadrages*, L'Étoile, 1985.

—, *Le Champ aveugle : Essai sur le cinéma*, Paris, Gallimard, 1982.

CASETTI, Francesco, *D'un regard à l'autre : Le Film et son spectateur,* traduit de l'italien par CHÂTEAUVERT, Jean, JOLY, Martine, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

DE BAECQUE, Antoine, *La Cinéphilie : Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, Paris, Fayard, 2003.

—, *Les Cahiers du cinéma, histoire d'une revue* (tome 1) : *À l'assaut du cinéma 1951-1959*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.

CHION, Michel, *Le Son au cinéma*, Paris, L'Étoile, 1985.

EPSTEIN, Jean, *Bonjour cinéma* (1921), dans *Écrits sur le cinéma*, tome 1, Paris, Seghers, 1974.

ESQUENAZI, Jean-Pierre (dir.), *Politique des auteurs et théories du cinéma,* Paris, L'Harmattan, 2002.

JULLIER, Laurent, *Analyser un film : De l'émotion à l'interprétation,* Paris, Flammarion, 2012.

—, *Cinéma et cognition,* Paris, L'Harmattan, 2002.

—, *Qu'est-ce qu'un bon film ?,* Paris, La Dispute, 2002.

METZ, Christian, *Le Signifiant imaginaire* (1977), Paris, Christian Bourgois, 1993.

—, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, 1972.

NAREMORE, James, *Acting in the Cinema*, Los Angeles, University of California Press, 1988.

PANOFSKY, Erwin, *Trois essais sur le style* (1995), traduit de l'anglais par TULE, Bernard, Paris, Le Promeneur, 1996.

ROTHMAN, William, *The I Of The Camera: Essays on Film Criticism, History, and Aesthetics* (1988), Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

SARRIS, Andrew, *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*, NewYork, Dutton, 1968.

WOLLEN, Peter, « The *Auteur* theory » (1969), NICHOLS, Bill (ed.), *Movies and Methods* vol. 1, Berkeley, University of California Press, 1976, p. 529-543.

3b. <u>Articles et revues</u>

BAZIN, André, « De la politique des auteurs », *Cahiers du cinéma,* n°70 (1957), p. 2-11.

GERSTENKORN, Jacques, « À travers le miroir », *Vertigo,* n° 1 (1987), p. 7-10.

MARIE, Michel, VERNET, Marc, « Entretien avec Christian Metz », *Iris*, n°10 (1990), Paris, Klincksieck, p. 271-296.

METZ, Christian, « Le dire et le dit au cinéma », *Communications*, n°11 (1968), p. 22-33 [en ligne], disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588_8018_11_1_1155 (page consultée le 10/11/2011).

Revue française d'études américaines, n°88 (2001/2), « Cinéma américain et théories françaises : images critiques croisées », [en ligne], disponible sur : http://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2001-2.htm (page consultée le 16 juin 2012).

SARRIS, Andrew, « Notes on the Auteur Theory in 1962 », *Film Culture,* n°27 (1962-1963), p. 1-8.

TRUFFAUT, François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma,* n°31, (1954), p. 15-29.

VANOYE, Francis, « L'identification au Méchant », BORDAT, Francis, CHAUVIN, Serge (coord.), *Les Bons et les méchants,* Actes du Congrès de la SERCIA, Université Paris Ouest Nanterre (2001), Publidix, 2005, p. 231-240.

4. Étude des formes cinématographiques

AMIEL, Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, Armant Colin, 2005.

AUMONT, Jacques, *L'Image* (1990), Paris, Nathan, 2003.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *L'Analyse des films* (1988), Paris, Nathan, 2004.

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film* (1983), Paris Nathan, 2001.

BORDWELL, David, *On the History of Film Style*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

—, *Narration in the Fiction Film*, Londres, Methuen, 1985.

BORDWELL, David, TOMPSON, Kristin, *L'Art du film: Une Introduction* (1979), traduit de l'américain par BEGHIN, Cyril, Paris, De Boeck Université, 2000.

BORDWELL, David, STAIGER, Janet, TOMPSON, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Londres, Rutledge, 1985.

JULLIER, Laurent, MARIE, Michel, *Lire les images de cinéma* (2007), Paris, Larousse, 2009.

PARENT-ALTIER, Dominique, *Approche du scénario,* Paris, Nathan, 1997.

5. Les genres

5a. Ouvrages

BOURGET, Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge,* Paris, Armand Colin, 2005.

—, *Le mélodrame hollywoodien,* Paris, Stock, 1985.

DUFOUR, Éric, *Le Cinéma d'horreur et ses figures,* PUF, 2006.

DURAFOUR, Jean-Michel, *Hawks, cinéaste du retrait*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

EISNER, Lotte, *L'Écran démoniaque,* Paris, André Bonne, 1952.

JULLIER, Laurent, *Hollywood et la difficulté d'aimer,* Paris, Stock, 2004.

MOINE, Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, Paris, Nathan, 2002.

NACACHE, Jacqueline, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris, L'Harmattan, 2001.

—, *Le Film hollywoodien classique*, Paris, Nathan, 1995.PINEL, Vincent, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000.

SCHNEIDER, Roland, *Histoire du cinéma allemand*, Paris, Le Cerf, 1990.

SIMSOLO, Noël, *Le Film noir, vrai et faux cauchemars*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005.

VERNET, Marc (dir.), *Le Film noir américain : Repères et ressources documentaires*, Paris, Bibliothèque du film, 2005.

WRIGHT WEXMAN, Virginia, *Creating the Couple: Love, Marriage and Hollywood Performance*, Princeton University Press, 1993.

5b. Articles

CHARTIER, Jean-Pierre, « Les Américains aussi font des films noirs », *Revue du cinéma,* n°2 (1946), p. 67-70.

SALT, Barry, « From Caligari to Who ? », *Sight and Sound,* vol 48 n°2 (1979), p. 119-123.

III. Philosophie

1. Philosophie générale

1a. Dictionnaires

LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (1926), Paris, PUF, 2002.

SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique* (1990), publié sous la direction de SOURIAU, Anne, Paris, PUF, 2004.

1b. Auteurs

ARISTOTE, *Poétique* (1454b), traduit du grec par HARDY, J., Paris, Gallimard, 1996.

LUCRÈCE, *De la nature*, livre II, 1-4, traduit du latin par KANY-TURPIN, José, Paris, Flammarion, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce Homo* (1888), traduit de l'allemand par ALBERT, Henri, *Œuvres* vol 2, Robert Laffont, 1993, p. 1107-1198.

—, *Aurore* (1881), traduit de l'allemand par ALBERT, Henri, *Œuvres,* vol. 1, Robert Laffont, 1993, p. 959-1211.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation* (1762), Paris, Flammarion, 1966.

—, *Lettre à d'Alembert* (1758), Paris, Flammarion, 1967.

—, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), Paris, Flammarion, 2008.

1c. Études

AUMONT, Jacques, *De l'esthétique au présent*, Paris, De Boeck Université, 1998.

BLONDEL, Éric, *Nietzsche, le « cinquième » Évangile?*, Paris, Les bergers et les images, 1980.

COURNOT, Antoine-Augustin, ROBINET, André, SALOMON-BAYET, Claire, *Matérialisme, vitalisme, rationalisme, étude sur l'emploi des données de la science en philosophie*, Paris, Vrin, 1979.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, La différence, 1981.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?,* Paris, Minuit, 1991.

MÉNISSIER, Thierry, *Éléments de philosophie politique*, Paris, Ellipses, 2005.

2. Philosophie du cinéma

2a. Ouvrages et chapitres d'ouvrage

CARROLL, Noël, *The Philosophy of Motion Pictures*, Oxford, Blackwell, 2008.

—, *Theorizing the Moving Image,* Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

—, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York, Rutledge, 1990.

—, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, Princeton University Press, 1988.

CAVELL, Stanley, *Philosophie des salles obscures*, traduit de l'anglais par DOMENACH, Élise, FERRON Nathalie, GIREL, Mathias, Paris, Flammarion, 2004.

—, *Le Cinéma nous rend-ils meilleurs ?*, textes réunis pas DOMENACH, Elise, traduit de l'anglais par FOURNIER, Christian, DOMENACH, Elise, Paris, Bayard, 2003.

—, *À la recherche du bonheur* (1981), traduit de l'anglais par FOURNIER, Christian, LAUGIER, Sandra, Paris, L'Étoile, 1993.

—, *La Projection du monde* (1971)*,* traduit de l'anglais par FOURNIER, Christian, Paris, Belin, 1999.

CERISUELO, Marc, « La philosophie et le cinématographe », MATTÉI, Jean-François (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle*, tome IV, *Le Discours philosophique*, Paris, PUF, p.1998, p. 2408-2432.

CERISUELO, Marc, LAUGIER, Sandra (dir.), *Stanley Cavell : Cinéma et philosophie,* Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

CHATEAU, Dominique, *Cinéma et philosophie,* Paris, Nathan, 2003.

COHEN-SÉAT, Gilbert, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma : Notions fondamentales et vocabulaire filmologique,* Paris, PUF, 1946.

DELEUZE, Gilles, *L'image-temps,* Paris, Minuit, 1985.

—, *L'image-mouvement,* Paris, Minuit, 1983.

DUFOUR, Éric, *Qu'est-ce que le cinéma ?,* Paris, Vrin, 2009.

GILMORE, Richard, *Doing Philosophy at the Movies*, Albany, State University of New York Press, 2005.

JULLIER, Laurent, LEVERATTO, Jean-Marc, *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, Paris, Vrin, 2008.

ROSSET, Clément, *Propos sur le cinéma,* Paris, PUF, 2001.

ROTHMAN, William (ed.), *Cavell on Film*, New York, State university of New York Press, 2005.

2b. Articles et revues

Critique, n°692-693, « Cinéphilosophie » (2005).

3. Philosophie morale

3a. Dictionnaires

CANTO-SPERBER, Monique (dir.), *Dictionnaire d'éthique et de morale* (1996), Paris, PUF, 2004.

3b. Auteurs

HUME, David, *Dissertation sur les Passions* (1757), traduit de l'anglais par CLÉRO, Jean-Pierre, Paris, Flammarion, 1991.

—, *Traité de la nature humaine,* III : *La Morale* (1740), traduit de l'anglais par SALTEL, Philippe, Paris, Flammarion, 1993.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Traité des vertus, tome 2* : *Les Vertus et l'amour*, Paris, Bordas, 1970.

NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà le bien et le mal* (1886), *Œuvres,* vol. 2, traduit de l'allemand par ALBERT, Henri, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 549-737.

3c. Commentaires

BLONDEL, Éric*, Le Problème moral,* Paris, PUF, 2000.

BOLTANSKI, Luc, *La Souffrance à distance : Morale humanitaire, médias et politique,* Paris, Métaillé, 1993.CANTO-SPERBER Monique, OGIEN, Ruwen, *La Philosophie morale*, Paris, PUF, 2004.

JAFFRO, Laurent, « La formation de la doctrine du sens moral : Burnet, Shafestbury, Hutcheson », in. JAFFRO, Laurent (coord.), *Le Sens moral : Une Histoire de la philosophie morale de Locke à Kant*, Paris, PUF, 2000, p. 11-46.

LAUGIER, Sandra (dir.), *La Voix et la vertu: Variétés du perfectionnisme moral*, Paris, PUF, 2010.

TIMMONS, Mark, *Moral Theory: An Introduction*, Lanhman, Rowan, 2002.

IV. Divers

1. Encyclopédies

Grand Larousse encyclopédique, Paris, Larousse, 1961.

The New Encyclopædia Britannica (1768), Encyclopaedia Britannica Inc., Chicago, 1998.

2. Littérature

2a. Théorie littéraire

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

BAUMGARTNER, Emmanuel, MÉNARD, Philippe, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Libraire Générale Française, 1996.

BÉNAC, Henri, *Guide des idées littéraires,* Paris, Hachette, 1988.

COLERIDGE, Samuel, *Biographia Literaria* (1817), Londres, Georges Bell & Sons, 1894.

DE ROMILLY, Jacqueline, *La Tragédie grecque,* Paris, PUF, 1970.

ESCOLA, Marc (dir.), *Le Tragique,* Paris, Flammarion, 2002.

GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », *Communications,* n°11 (1968), p. 5-21 [en ligne], disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588_8018_11_1_1155 (page consultée le 10/11/2011).

GREIMAS, A.J., *Sémantique Structurale,* Paris, Larousse, 1966.

JAUSS, Hans, *Pour une esthétique de la réception* (1978), traduit de l'allemand par MAILLARD, Claude, Paris, Gallimard, 1990.

PALMER, Jerry, *Thrillers*, Londres, Edward Arnold, 1978.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte* (1928), traduit du russe par DERRIDA, Marguerite, TODOROV, Tzvetan, KHAN, Claude, Paris, Le Seuil, 1970.

2b. Récits

BATAILLE, Georges, *Le Bleu du ciel* (1957), Paris, 10|18,1985.

DE QUINCEY, Thomas, *De l'assassinat considéré comme un des Beaux-Arts* (1827), traduit de l'anglais par LEYRIS, Pierre, SCHWOB, Marcel, Paris, Gallimard, 1963.

DOUGLAS, William, O., *Beyond the High Himalayas,* New York, Garden City, 1952.

ESCHYLE, *Les Perses* (- 472), traduit du grec par CHAMBRY, Émile, Paris, Flammarion, 1964, p. 45-68.

SHAKESPEARE, William, *Julius Caesar,* I, 2 (1623), Londres, Methuen, 1966

3. Histoire

BÉDARIDA, François, *La Société anglaise, du milieu du XIXe siècle à nos jours* (1976), Paris, Le Seuil, 1990.

4. Psychanalyse

FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante Étrangeté* (1919), traduit de l'allemand par FÉROND, Bertrand, Paris, Folio, 2008.

LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, J.B, *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), Paris, PUF, 2007.

MANNONI, Octave, « Je sais bien, mais quand même… » (1963), *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Le Seuil, 1969.

5. Divers

Code de droit canonique annoté, commentaires de l'Université pontificale de Salamanque traduits et adaptés du latin sous la direction d'ECHEVERRIA, Lamberto Paris, Le Cerf, 1989

Convention de Genève relative au traitement des prisonniers de guerre, « III », 12 août 1949, article 13 [en ligne], Comité international de la Croix-rouge, disponible sur : http://www.icrc.org/DIH.nsf/1595A804DF7EFD6BC125641400640D89/456114A02468C862C1256414005DE923 (page consultée le 15 février 2012).

INDEX

Allen (Richard) 73, 224, 428, 476
Anthony (Bruno) 139, 226, 262
Arbogast 211, 439
Armstrong (Michael) 175, 212, 259, 291, 339
Ashenden (Richard) 242, 318, 357
Aumont (Jacques) 35, 90, 101, 329, 348
Auteur ..... … 19, 27, 60, 76, 85, 90-103, 375
Aventure Malgache 158, 323, 325
Aysgarth (Johnnie) 249, 257, 258, 260, 340, 345, 393, 394, 415, 423, 424
Aysgarth Lina 52, 257-260, 293, 393
Balcon (Michael) 29-33, 40, 41, 319
Balestrero (Manny) 144, 148, 163, 236, 272, 394, 395, 413
Ballantine (John) 167, 263, 306, 333, 340, 397, 413
Bankhead (Tallulah) 220, 398
Barton (Judy) 67, 145-147, 291, 293, 340, 357, 383, 408, 423, 429
Bates (Norman) 207, 217, 223, 225, 238, 274, 384, 439
Baxter (Ann) 155
Bergman (Ingrid) 64, 167, 185, 387, 397, 398, 419, 437
Bernstein (Sidney) 55, 320, 327
Berwick (Roddy) 1469, 247, 250-253, 275
Blackmail 42-44, 191, 216, 226, 274, 424, 438
Blaney (Brenda) 65, 402, 410, 413
Blaney (Richard) 65, 144, 145, 430
Bon Voyage 318, 323, 325
Bonitzer (Pascal) 234, 254, 317, 388, 401, 428
Bourget (Jean-Loup) 53, 59, 80, 269
Boyle (famille) 270, 375, 456, 467
Brisson (Carl) 57, 170
Bunting (Daisy) 34, 340, 438
Cadell (Rupert)…. 142, 194, 238, 275, 338, 350-356, 387-369, 389, 390, 475
Carrington (Elsa) 292, 304, 318, 357, 371
Carroll (Madeleine) 41, 141, 184
Cavell (Stanley) 19-21, 83, 107, 112-115, 180, 342-345, 487
Chabrol (Claude) 15, 64, 87, 90, 104, 105, 119, 130, 303, 314
Confiance… 159, 163, 217, 239, 247, 252-268, 336-351
Convention, conventionnel…. 57, 60, 69, 76, 135, 176, 181, 214, 218, 222, 250, 271-273, 307-315, 356, 366, 412, 431, 443, 448, 451, 470, 491
Corby (Bob) 245, 250, 311, 368
Cotten (Joseph) 64, 95, 215, 218, 239
Courage 267, 298, 353, 360-362, 368-375
Crane (Marion) 82, 139, 238, 274, 378, 430, 436, 445
Cregeen (Kate) 170, 180, 309, 310, 456, 467
Curiosité morbide 57, 188-190
Daniels (Melanie) 151, 270, 341
Danvers (Mrs) 212, 250, 261, 262, 290
Day (Doris) 73, 185
De Cordoba (Juanita) 226, 310, 474
De Winter (Maxim) 212, 262, 266, 339, 340

Devenir-humain..... 356, 363, 481, 485, 493, 495, 496
Devereaux (André) 177, 330
Devlin (T.R.)..... 221, 254, 292, 300, 391
Dial M for Murder 226, 238, 368
Donat (Robert)..... 41, 42, 138, 184
Doute 254-268, 336, 341-344, 389, 394-396
Downhill 148, 203, 247, 251, 275, 372
Drummin (William)..... 20, 117, 118, 135, 195, 234, 353, 431
Easy Virtue 161, 163, 171, 190, 270, 403
Edgar (Bernice)..... 297
Edgard (Marnie) 224, 296
Elster (Gavin) 146, 179, 238
Elster (Madeleine) 145, 261, 291, 383, 397, 408, 412
Engagement….283-285, 287, 289, 290, 292-303, 314, 316-335, 346, 348, 356, 360, 361, 366, 369, 463, 481, 493
Esquenazi (Jean-Pierre) 36, 75, 78, 81, 380, 410, 412, 436, 444, 451
Éthique hitchcockienne..... 122, 284, 335, 349, 350, 379
Études hitchcockiennes..... 63, 86, 94, 95, 105-107
Family Plot 438
Faux coupable 70, 90, 244, 267, 296, 307, 315, 336, 369
Ferguson (Scottie)…79, 145-147, 169, 185, 236, 238, 240, 241, 261-263, 291, 294, 340, 357, 373, 383, 397, 408, 410, 412, 414, 423, 428, 429
Filton (Larita) 171, 190, 270, 403, 456
Fisher (Carol)..... 176
Fisher (Stephen)..... 287, 321
Flusky (Sam)..... 239, 250, 287
Fontaine (Joan) 52, 56, 64, 116, 185
Foreign Correspondent 176, 316, 317, 320-322
Fotheringale (Julia)..... 248, 250, 384
Freemont (Lisa) 287, 291, 333, 409
Frenzy 144, 149, 189, 224, 341, 402, 403
Fry (Frank)..... 140, 384
Gill (Eve) 298, 333
Godard (Jean-Luc)..... 64, 129
Grandfort (Ruth)..... 156, 164, 309, 310
Grant (Cary)..... 53, 98, 184, 185, 221, 387, 437
Gravely (Ivy) 84, 441, 448
Haines (Guy)..... 139, 230
Halliday (Mark) 248, 368
Hallucinations 250-252, 391
Hannay (Richard)….. 42, 70, 138, 139, 158, 184, 237, 240, 277, 295, 337, 388, 389, 406, 440, 441
Hedren (Tippi) 72, 151, 184, 224, 398
Henderson (Iris)..... 264, 336, 338, 339, 407
Henrietta (Lady) 239, 454
Hill (Emily)..... 83, 274, 333, 343, 344
Hill (Fred)..... 83, 177, 187, 274, 344
Horfield (Thomas) 162
Huberman (Alicia)..... 221, 292, 300, 326, 383, 391, 398, 423

I Confess 164, 168, 189-191, 195, 212, 221, 237, 301-303
Identification 207, 222, 402-419, 424, 427-429, 482, 494
Indétermination 139, 242
Indices *a posteriori* 220, 383, 385
Indifférence 160, 162, 163, 167, 186, 188, 189, 190, 216, 249
Jamaica Inn 216
Jeffries (Jeff)..... 68, 220, 221, 267, 291, 298, 368, 391, 399, 407, 409
Jordan (Professeur)..... 42, 158, 217, 337, 440
Jugement moral ..... …. 461-471, 474, 477, 478
Juno and the Peacock..... 147, 375, 384, 454, 456, 467
Kane (Barry)..... 140, 204, 205, 244, 295, 337, 357
Keane (Anthony) 171, 302, 360, 372
Kean (Gay) 248, 346, 347
Keller (Alma)..... 168, 190, 302
Keller (Otto) 164, 195, 212, 221
Kelly (Grace)..... 70, 97, 184, 185, 398
Kendall (Eve)..... 175, 292, 299, 376, 397
Kenneth..... 389
Kentley (Mr)..... 197, 198, 389, 475
Kovac (John)..... 220, 312, 400
Lacourbe (Roland)..... 319, 320, 322, 326, 329
Larrue..... 155, 156, 168
Leigh (Janet)..... 64, 82, 184, 430, 445
Levett..... 215, 226
Lifeboat..... 66, 201, 212, 220, 312-315, 317, 323, 324, 348, 400
locataire (le)..... 168, 187, 223, 411, 443
Logan (Michael) 155, 156, 164, 168, 189-191, 237, 301-303
Loomis (Sam) 211
Lucidité 161, 368, 371-373, 380, 483, 484
Lumley (George) 378
Mabel..... 250, 384
Margaret..... 308, 389
Marlowe (Sam)..... 176, 448
Marnie 224, 296, 400
Martin (Patricia) 245, 295, 337
Martin (Philip) 392
Marvin (Robert)..... 216, 217, 429
Mathis (Eric)..... 210, 290
McKenna (couple) 73, 230-232, 239, 306
Memory of the Camps..... 124, 327
Meunier (Sir John)..... 166
Morton (sénateur) 182, 230
Mr and Mrs Smith..... 83, 178, 232, 343, 344
Mulligan (Babs)..... 99, 144
Murder!..... 65, 162, 166, 167, 189
Newton (Charlie) 249, 255-257, 360, 372
Newton (Emma) 249
North by Northwest 137, 155, 175, 187, 192, 219, 230, 242, 244, 265, 299, 375, 397, 401, 407, 436, 442

Notorious 210, 221, 288, 290, 300, 326, 387, 391, 398, 399
Oakley (Uncle Charlie)..... 196, 197, 202, 206, 217, 218, 255, 256, 429
Olivier (Laurence) 99, 185, 212
Orr (John) 34, 54
Oxford (inspecteur)..... 341
Pamela 141
Paogue (Leland)..... 98, 351
Paradine (Mrs) 162, 171
Parra (Rico)..... 223
Peintre (*Blackmail*) 69, 216
Perfectionnement 20, 21, 349, 357, 379, 479, 495
Peterson (Constance) 167, 340, 397
Philip..... 200, 205, 275, 351, 371, 389
Police..... 141, 153-158, 391
Pomerance (Murray)..... 230-232, 357, 375
Porter (Connie) 220, 313, 400
Psycho..... 58, 80, 82, 139, 211, 238, 384, 427, 430, 439
Quilliam (Pete) 170, 239, 271, 311, 372, 467, 468
Réalisme..... 37, 167, 364, 423, 425, 431, 454-462, 479
Rear Window 184, 220, 234, 267, 273, 298, 388, 391, 398, 399, 400, 407, 409, 436
Rebecca..... 55, 185, 245, 261, 262
Redman (Gilbert)..... 338, 339, 349
Réflexivité 128, 147, 435-451, 458, 477, 495
Regard-caméra 197, 220, 438
Rich and Strange 187, 192, 239, 274, 343
Ritter (Thelma) 184
Robie (John) 273, 274
Rogers (Jennifer)……. 176, 441, 447
Rohmer (Éric)..... 15, 64, 87, 90, 91, 104, 105, 111, 115-117, 303, 314
Rope…..66, 142, 194, 197, 205, 238, 274, 350, 351, 354-356, 389, 437, 461, 475-477
Rothman (William)..... ….. 94, 107, 179, 209, 219, 224, 232, 275, 411, 433, 438
Rusk (Bob)..... 65, 144, 145, 202, 225, 402, 410
Rutland (Mark) 224, 368
Ryall (Tom) 40, 42, 44, 53, 62, 88, 100, 102, 125
Sabotage 38, 74, 156, 189, 195, 234, 274, 402, 431
Saboteur..... 140, 204, 205, 295, 323, 326, 336, 337, 376, 384
Sander (Jack) 247, 250, 311, 368
Sander Jack (sa femme)..... 247, 311, 368
Sarris (Andrew) 67, 99, 103
Sebastian (Alex) 210, 221
Shadow of a Doubt 206, 207, 249, 252, 255, 275, 372, 374, 376, 429
Shaw (Brandon)..... 194, 196-201, 205, 206, 274, 275, 350-352, 354, 371, 475
Sherman (Sarah) 240, 259, 291, 340
Sipière (Dominique) 76, 161, 162, 254, 347, 383, 422
Sizaret (Fabienne)..... 191, 442
Smith (Ann) 178, 232, 336, 344
Smith (Annabella)..... 187, 237, 316
Smith (David) 344-346
Smith (Gus)..... 67, 201, 210, 312, 313, 385

Solitude….. 171, 191, 192, 244-253, 264-266, 277, 336, 338, 339, 349, 362, 415, 493
Spellbound 166, 263, 340, 384, 397
Spencer (Ted) 156
Stage Fright 298, 392
Stella 369, 409
Steve 42, 72, 74, 195, 431
Stevens (Frances)..... 97, 273
Stewart (James)..... 68, 98, 184, 185, 230, 241, 353, 391, 423
Strangers on a Train 71, 226, 472
Strauss Jr (Johann)..... 191, 233, 245, 362
Suspense 70-75, 77, 176, 224, 225, 390, 394, 422, 428, 433, 443, 452, 475-477, 492
Suspicion..... 52, 257, 259, 260, 293, 393, 415, 423
Sweetland (Samuel)..... 422, 483
The 39 Steps..... . 46, 138, 141, 184, 217, 237, 242, 275, 295, 336, 337, 388, 406, 440
The Birds..... 101, 151, 265, 270, 341
The Fighting Generation 124, 328
The Lady Vanishes..... 42, 47, 192, 264, 317, 319, 330, 345, 347
The Lodger..... 33, 37, 168, 187, 188, 215, 216, 402, 409, 411, 438, 442
The Man Who Knew too Much (1934)..... 216, 316, 384
The Man Who Knew too Much (1956)..... 328
The Manxman 170, 180, 239, 271, 275, 310, 372, 467
The Paradine Case 162, 171, 212, 248, 302
The Pleasure Garden..... 215, 226
The Ring..... 247, 311, 368
The Secret Agent..... 303, 318, 356, 371, 416
The Skin Game..... 232, 270, 356
The Trouble with Harry..... 69, 83, 154, 176, 441, 447
The Wrong Man..... 144, 147-149, 163, 165, 236, 394, 413, 455
Thornhill (Roger)137, 138, 155, 175, 176, 192, 219, 231, 242, 299, 300, 339, 363, 375, 397, 401, 407, 436
Thorwald (Lars)..... 220, 298, 439
To Catch a Thief 245, 273, 400
Tobin (Charles)..... 210
Topaz 226, 310, 329
Torn Curtain 240, 241, 259, 291, 391, 400
Truffaut (François) 73, 87, 91, 92, 97, 104, 115, 145, 147, 167, 189, 225
Tyler (Blanche)..... 438
Under Capricorn 239, 423
Van Eynde (Laurent) 146, 180, 182, 266
Vandamm (Philip) 219, 246, 299, 316, 339, 376, 401
Verloc (Mr)..... 38, 195, 201, 211
Verloc (Mrs) 156, 189, 274, 402
Vertigo…81, 82, 145, 146, 157, 169, 262, 293, 294, 340, 357, 383, 397, 407, 408, 410, 413, 414, 423, 428, 444
Vicarialité..... 418, 420-423, 426, 427, 431, 433, 434, 458, 470, 486
Viviani (Christian)..... p. 107, 130
Vraisemblance..... 127, 147, 267, 450-454

Walker (Janet)..... 430, 436
Waltzes from Vienna..... 191
Watchtower over Tomorrow..... 124, 326
Wendice (Margot)..... 226, 238, 239, 248
Wendice (Tony)..... 179, 203
White (Alice)..... 39, 69, 156, 226, 251
Willie 200, 208-212, 312-314, 324, 330, 331, 351
Wood (Robin)…… 20, 69, 105, 116, 123, 133, 181, 205, 234, 235, 254, 373, 407, 412-414, 429, 476
Young and Innocent..... 140, 154, 165