

## Le spectateur et son spectacle dans les films d'Alfred Hitchcock (1936 - 1941)

Dominique SIPIÈRE  
Université de Picardie

Janet Staiger remarque dans *Interpreting Films*<sup>1</sup> que c'est au début des années soixante, en France, avec Jean Douchet, que les critiques commencent à s'intéresser à l'idée de film dans le film, et que les remarques sur la sociologie ou le suspense laissent la place à une étude des dispositifs. A l'époque, le film révélateur est bien sûr *Rear Window*, de Hitchcock. Quelques mots pour rappeler *Rear Window* : Jeff, immobilisé dans son fauteuil est un spectateur devant deux représentations de l'écran de cinéma : d'abord la fenêtre de son appartement, écran-cadre signalé par le lever de rideau du générique; puis les fenêtres de l'autre côté de la cour, écrans-caches façon Bazin. L'essentiel du film et du désir de Jeff tient dans ce qui sépare ces deux cadres : c'est la cour, image des obstacles qui séparent le regard de ses objets. Les jumelles sont les instruments de rapprochement qui déclinent ces mises à distance. Jeff ne touche pas ses objets, sauf à la fin quand sa défenestration le remet en contact avec le réel de la salle.

Alfred Hitchcock s'est assez peu intéressé à une peinture du monde du spectacle ou du cinéma et lui a préféré un criblage pointilliste et minutieux de la relation entre le spectateur et le spectacle dans un ensemble de règles ou de rituels. S'il revient sans cesse sur les dispositifs spectaculaires, il n'a consacré que deux films entiers au monde du théâtre (*Murder*, 1930 et *Stage Fright*) et un à celui du cinéma (*Sabotage*, 1936). Rien à voir avec *Sunset Boulevard* ou *A Star is Born*. Pourtant l'inventaire (même si quelques films ont été oubliés ici) des lieux de spectacle montrés dans ses films est impressionnant, presque exhaustif

---

<sup>1</sup> Janet Staiger, *Interpreting Films, Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, 1992, 82.

## Spectacle et spécularité

(pas d'opéras?) mais pas exceptionnel dans une aussi longue carrière : cinéma (*Sabotage* et *Saboteur*), film 8 mm de vacances (*Rebecca*), théâtre (*Murder* et *Stage Fright*), salle de "music hall" (*39 Steps*), concerts (les deux versions de *The Man Who Knew too Much* et le jazz que joue Mannie dans *The Wrong Man*), ballet (*Torn Curtain*), bals (*Young and Innocent*, *Suspicion*, *Under Capricorn*), salles de conférences (*39 Steps*), églises (*The Man Who Knew Too Much*), tribunaux (*Paradine Case*, *I Confess*), terrains de sports (le tennis dans *Strangers on a Train*, les courses de chevaux de *Notorious* et *Marnie*), et même musées (*Vertigo*) et galerie de tableaux (*The Trouble with Harry*).

Dans cette liste seuls *Sabotage* et *Stage Fright* consacrent assez de temps au cinéma ou au théâtre pour offrir un début d'analyse ou de document sur l'univers du spectacle. Le plus souvent, comme le montre *Rear Window*, Hitchcock s'intéresse d'abord à la triple relation entre le spectateur : Jeff, le monde dans lequel il vit : l'appartement de Jeff, et enfin l'univers filmique second quand ce qu'il voit autour de lui doit être déchiffré comme si c'était "du cinéma" : les fenêtres de l'autre côté de la cour, de ce point de vue, constituent une mise en abyme écranique. Pour exploiter et faire comprendre cette relation, le cinéaste multiplie les facettes du dispositif spectaculaire d'une façon presque abstraite qui lui est propre. Artiste préoccupé par la forme et l'écriture filmiques, cinéaste-écrivain en ce qu'il prévoit tout mentalement avant de le filmer, ses variations systématiques, au sens propre, aboutissent à une déconstruction de la relation entre le spectateur et son spectacle.

Ces thèmes trouvent leur aboutissement dans les films de la maturité (*Rear Window*, *Vertigo*, *North by Northwest*, etc.) mais il est intéressant d'en étudier la naissance et l'articulation progressive dans une période de cinq ans qui va de 1936 (*Secret Agent*) à 1941 (*Suspicion*). Nous étudierons donc la manière dont Hitchcock tire parti du morcellement du regard dans la représentation cinématographique en nous appuyant sur les films de cette période. L'évolution dont ils portent la trace semble marquer une sorte de prise de pouvoir progressive du regard du personnage-spectateur sur son spectacle, tantôt par ses délires, tantôt, plus timidement, dans la création de formes qu'il imprime à l'univers qu'il habite.

La place manque ici pour traiter des procédés Hitchcockiens de déconstruction des dispositifs spectaculaires. Retenons simplement qu'Hitchcock, héritier en cela des jeux logiques d'un Lewis Carroll, pense en terme de manipulations formelles et de questions techniques que tel ou tel récit posera à l'artiste. Gilles Deleuze insiste sur ce caractère ludique, formel, chez Hitchcock :

Les relations, l'image mentale, c'est ce d'où Hitchcock part à son tour, ce qu'il appelle le postulat; et c'est à partir de ce postulat de base que le film se développe avec une nécessité mathématique ou absolue, malgré les invraisemblances de l'intrigue ou de l'action.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Staiger, 273.

## Dominique SIPIÈRE : Hitchcock

Les exemples de ces contraintes qu'il s'impose sont très nombreux, du film au décor minimal (*Lifeboat*) au film sans montage apparent (*Rope*) sans oublier un film dont une figure du cinéma est exclue (le travelling dans *Rear Window*) comme la lettre *e* est bannie de *La Disparition* de Percec.

### Obstacles et morcellement du spectacle.

Le démontage ludique de la perception renvoie, au delà d'Hitchcock, à la nature même de la représentation du monde par le cinéma, lequel morcelle le regard et sépare les sens. Or, cet éclatement crée un rapport particulier à la réalité dans la mesure où le spectateur s'identifie aux personnages de la fiction.

C'est dans *The Lodger* qu'Hitchcock semble le mieux illustrer la théorie d'Arnheim<sup>3</sup> selon laquelle le cinéma tire sa puissance artistique de ses difficultés à représenter la réalité : absence de relief, de couleur, de son (on est avant 1930), etc. Pour Hitchcock, il s'agit dans *The Lodger* de présenter "des idées dans une forme purement visuelle". En 1926, il veut ainsi montrer les pensées de ses personnages sur l'écran de cinéma. Deleuze fait de cet aspect de la recherche d'Hitchcock un de ses apports essentiels : "introduire l'image mentale dans le cinéma, et en faire l'achèvement, l'accomplissement de toutes les autres images."<sup>4</sup> Le procédé utilisé ici mérite quelques remarques.

Dans ce film, le "lodger", le locataire (Ivor Novello) au comportement étrange, est installé au-dessus de la salle de séjour des parents de la blonde Daisy, alors même qu'un "Avenger" assassine des blondes tous les mardis. Quand il vient à l'esprit des parents de Daisy et du policier amoureux d'elle que ce locataire pourrait bien être le tueur, leurs regards montent vers le lustre qui se balance sous les pas du locataire.

Le cinéma moderne se serait ici contenté de cet indice percé de la présence du locataire à l'étage : le monde naturel reflète la présence des événements qui s'y déroulent. Or le Hitchcock de 1926 se donne beaucoup de mal pour en montrer davantage : il fait construire un faux plafond de verre pour faire 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 précise qu'il a "traité cela très simplement, entièrement du point de vue de la femme, de la propriétaire (la mère)."<sup>5</sup>

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 de nous faire entendre le bruit des pas, on nous montre les chaussures, refusant ainsi l'outil naturel que sont les mouvements du lustre. Plus tard, plus maître de son écriture, il se fera plus léger : Norman, dans *Psycho*, avant de regarder Marion

<sup>3</sup> Rudolf Arnheim, *Film as Art*, Londres : Faber & Faber, (1933), 1983.

<sup>4</sup> Arnheim, 270.

<sup>5</sup> François Truffaut ed. *Hitchcock-Truffaut*, Paris : Ramsay, 1983, 31.

---

## Spectacle et spécularité

se déshabiller, écoute sa présence et regarde dans la direction opposée, celle d'où sa mère est supposée l'observer lui-même.

Mais *The Lodger* indique bien la problématique de départ : ce plafond rendu transparent est l'obstacle type qui s'interpose entre le regard et son objet (il exhibe le morcellement de la perception) tout comme l'absence de son à cette période constitue l'obstacle type de l'écriture cinématographique. C'est en effet d'une déclinaison de ces résistances, de ce morcellement du regard contraint, que résulteront les jeux hitchcockiens sur le doute, le soupçon et les ambiguïtés du désir. Les carences du cinéma permettent donc bel et bien de renouveler la problématique filmique autant que les possibilités nouvelles offertes par l'évolution des techniques. Dans ce type de cinéma, morceler le réel et jouer avec les obstacles sert autant la réflexivité du cinéaste s'efforçant de dégager les unités de son écriture qu'une herméneutique filmique s'adressant au spectateur. Un retour sur les films des années trente montre ces variations sur l'"obstacle" et la diversité des représentations de l'image mentale qui en résulte dans les films d'Hitchcock. Nous étudierons plus particulièrement *Secret Agent*, *Sabotage*, *Young and Innocent*, *The Lady Vanishes*, *Suspicion* et enfin *Foreign Correspondent*.

### **Les films de 1936-1941 : du regard morcelé au regard agissant.**

*Secret Agent* (*Quatre de l'Espionnage*, tiré d'*Ashenden* de Somerset Maugham) débute par un prologue trompeur : dans un climat qui évoque la Première Guerre mondiale, signalé par un carton où l'on peut lire : "Mai 1916 — 84 Curzon Street", nous assistons à une cérémonie funèbre. L'écrivain Edgar Brodie, capitaine Brodie sur le front, est mort au cours d'une permission, "worn out by war strain". Aussitôt le discours d'adieux terminé et les officiels partis, le maître de cérémonie, manchot en uniforme, allume une cigarette à la flamme d'un des cierges et bascule le cercueil vide. Ce prologue nous rappelle que le monde de l'espionnage engendre un spectacle dans le spectacle puisqu'il permet de manipuler les décors et les masques, tout comme le monde du théâtre et celui du cinéma.

Cette première rupture — sorte de trahison du contrat spectatorial — prépare le spectateur à tous les doutes et elle fonctionne comme un "implant" d'incertitude dans la mémoire spectatorielle. C'est pourquoi le spectateur peut anticiper la confusion tragique qui constitue le noyau du film. Voici un bref résumé du récit : le faux mort du début reçoit une nouvelle identité. Il devient Ashenden, et sa mission consiste à exécuter un traître anglais au service de l'Allemagne. Arrivé en Suisse, au cours d'une scène préparatoire, il acquiert la certitude que le traître qu'il recherche a perdu un bouton de la manche de sa veste. Le quiproquo attendu se met bientôt en place : au Casino, Caypor, un Anglais marié à une Allemande (ce qui en fait un suspect tout désigné) perd un bouton identique à l'indice recherché. Dans *The Secret Agent*, un seul détail est donc la cause unique d'une erreur à la fois mortelle au niveau de la diégèse et

## Dominique SIPIÈRE : Hitchcock

néanmoins prévisible en ce qui concerne le spectateur, ce qui ne fait que renforcer l'effet d'ironie tragique du film.

Pour comprendre la grande scène du meurtre, ainsi que tout le travail de "démontage de la perception" que cette scène exhibe, il faut rappeler la situation narrative : Ashenden (John Gielgud) a donc pour mission de tuer le traître, mais "R", son chef londonien, lui associe un tueur à moitié fou, "le Général" (Peter Lorre). Elsa, une autre espionne anglaise, se fait passer pour l'épouse d'Ashenden et un séducteur, Malvin (Robert Young), sert de piment dans ce qui s'annonce comme l'amorce d'un trio amoureux assez conventionnel. Or ce Malvin est justement le vrai traître que les faux époux Ashenden devraient éliminer.

La scène qui nous intéresse est donc construite autour de cinq personnages répartis dans trois lieux différents qu'un montage alterné met en relation sous nos yeux : tout en haut de la montagne le tueur exécutant une victime innocente, Caypor, le faux-traître; un peu plus bas, dans un chalet, Ashenden retenu par ses derniers scrupules, observant le meurtre à travers une longue vue; et, au village, Mrs Caypor recevant Elsa (la fausse Mrs Ashenden) et Malvin, le vrai-traître.

Au moment du meurtre (Peter Lorre pousse Caypor dans un ravin), le montage met en évidence une série de mises à distance du spectacle et les types de relations entre l'action, la perception, les savoirs et les émotions. Ashenden voit dans ses jumelles le geste de Peter Lorre et il crie pour l'en empêcher, comme si la modification de la distance par l'optique se retrouvait dans la réalité du monde de l'action. Lorre n'entend rien, bien sûr, lui qui de toutes façons est à demi-fou et vit dans un monde étranger à celui de la réalité.

Au village, Mrs Caypor propose d'enseigner l'allemand à Elsa. Malvin s'impose alors dans le salon et il feint l'incompétence en allemand. Mais le chien de Caypor pleure si fort à la porte que l'inquiétude naît et ses cris révèlent l'état d'esprit des trois personnages : Mrs Caypor, qui ne sait rien du complot, est pourtant troublée par une sorte de pressentiment affectif, communiqué par le chien; Elsa, qui connaît le but de la promenade mais ignore que Caypor n'est pas la bonne cible, est prise d'un doute sur le fond de l'opération; et, ironie réservée à une seconde lecture, Malvin, le vrai-traître, ne sait rien, alors qu'il se trouve au centre de toute la machination!

Cet éclatement de l'image perçue en plusieurs images mentales assorties des savoirs et des émotions qui les accompagnent, trompeuses ou porteuses de vérité, débouche sur le trouble et l'émotion des personnages et du spectateur. Qu'est-ce que voir, qu'est-ce que savoir, quand nous ne disposons que d'un fragment de la tapisserie?

Ainsi, le morcellement et les obstacles sont utilisés de façon différente dans *The Lodger* et dans *The Secret Agent*. Dans *The Lodger* on voyait deux lieux réels simultanés. La transparence du plafond avait pour but de nous faire sentir qu'il s'agissait d'images mentales. (sinon un montage aurait suffi). Dans *The Secret Agent* on voit trois lieux réels, séparés (obstacles) et qui pourtant communiquent. Mais ce sont les attitudes et le montage

## Spectacle et spécularité

qui les font communiquer, comme par exemple le cri inutile d'Ashenden, ou les plaintes impuissantes du chien.

*Sabotage*, lointainement inspiré du roman de Joseph Conrad, reprend la question là où Ashenden l'avait laissée : le réel mis en pièces par le démontage du dispositif spectaculaire y aboutit à une perte schizoïde du sens de la réalité et de la responsabilité. Le doute des personnages, communiqué au spectateur, est amplifié par le mouvement des identifications successives. Verloc n'est pas un traître assassin vu de l'extérieur. La majeure partie du film nous invite au contraire à une identification au moins partielle alors même que sa culpabilité est évidente dès le début. La nouveauté (et sans doute l'échec partiel) du film vient de sa descente progressive dans l'implication meurtrière. Verloc devient un monstre par faiblesse et par aveuglement en commettant la faute impardonnable dans ce genre d'histoire : la mort d'un enfant auquel le public s'est fortement identifié. Là aussi, le film étant moins connu que les autres, il convient d'en rappeler la trame.

Verloc dirige avec sa femme Sylvia un petit cinéma londonien, le "Bijou". Ils vivent avec Stevie, le jeune frère de Sylvia. Verloc participe à des sabotages et Ted, un policier, le surveille, déguisé en marchand de légumes, juste à côté de la caisse du cinéma. Verloc rencontre au Zoo un de ses chefs qui lui reproche d'avoir fait rire Londres avec ses coupures d'électricité. Il devra désormais faire peur. Verloc refuse d'abord de tuer, puis, de faiblesse en faiblesse, il confiera la bombe à Stevie, dissimulée dans un paquet, lequel est assorti de boîtes de films. L'enfant s'attarde, la bombe explose dans un tramway et le tue. Verloc avoue tout à Sylvia qui, au cours de leur repas, poignarde son mari. L'artificier, venu rechercher les indices compromettants, provoque l'explosion du cinéma, ce qui entraîne la disparition des corps : Sylvia pourra partir avec le policier qui l'aime.

Le choix du décor du cinéma le "Bijou" permet la mise en place d'un dispositif à la fois simple et riche. Pour le décrire on peut se souvenir, malgré l'anachronisme apparent, d'un film de Woody Allen, *The Purple Rose of Cairo*. L'univers des Verloc est réparti aux deux extrémités de cette salle : à l'arrière, vers la gauche, la porte du cinéma donne sur la caisse qui jouxte la rue et le marchand de légumes. A l'avant, à gauche de l'écran du cinéma qui reste le plus souvent invisible, une porte conduit à l'appartement, non sans traverser un sas, petit réduit situé derrière l'écran où un vasistas communique avec la salle à manger des Verloc. Pour entrer chez eux les Verloc ou leurs visiteurs doivent donc parcourir l'allée latérale de la salle de cinéma et entendre la bande son et les réactions du public.

La relation entre fiction et réalité est suggérée dès le début quand Ted, le policier déguisé, entend un cri depuis la salle à manger des Verloc : "On aurait dit un crime". Verloc lui répond : "C'est ce qui s'est passé, l'écran est derrière".

Quand Ted retourne vers la rue, la salle est vue depuis la porte qui se trouve à côté de l'écran, face au public. En chemin, en direction du fond de la salle et de la sortie, Ted se retourne

## Dominique SIPIÈRE : Hitchcock

vers cet écran invisible pour nous. Face à nous il n'y a que les regards des spectateurs diégétiques dirigés légèrement vers notre gauche, à la place de l'écran du Bijou dont le film est projeté "à côté" du nôtre. Cette variation de la caverne de Platon fait de nous les spectateurs de spectateurs de cinéma.

Or, après la mort de Stevie, Sylvia Verloc refera le même trajet que Ted, apparaîtra dans la même image, mais elle s'arrêtera en chemin, amusée par l'image que l'écran, jusqu'alors invisible, lui donne à voir. La différence entre ces deux scènes vient du fait que cette fois la tristesse et les images mentales qui persécutent Sylvia (elle croit voir Stevie dans la foule) nous donnent le droit de voir les images de l'écran : elle est d'abord vue de dos, puis elle s'arrête et rit, mais elle reste alors de profil, ce qui implique qu'elle ne rit pas du film, mais du rire que les spectateurs lui communiquent. Enfin elle s'assied et rit de ce qu'elle voit : un contre-champ nous montre un dessin animé de Walt Disney, si différent de l'univers d'Hitchcock. Or ce qu'elle voit, sans que le film soit modifié, c'est le meurtre de son frère. L'image mentale est peut-être une image d'autre chose que ce qu'elle désigne, mais elle désigne aussi cet "autre chose" à coup sûr, bien au-delà du travail de la seule métaphore. On est ainsi passé du doute devant l'image (Ashenden) à l'ébauche d'une projection du regard, et aux thèmes des films de la maturité hitchcockienne.

Mais Verloc, lui, n'en est pas encore là. Il vient du même univers qu'Ashenden. Quand il rencontre son chef au Zoo de Londres, leur dialogue a lieu devant un grand aquarium, image habituelle de l'écran de cinéma. Son chef lui montre un journal : "London laughs at blackout" et commente : "When one is set out to put the fear of Death into people it is not helpful to make them laugh". Et il ajoute, sans rire : "We are not comedians". Après avoir accepté sans trop la comprendre sa nouvelle mission, Verloc reste seul devant l'aquarium. Un couple de jeunes gens passe et s'interroge sur la fertilité des poissons et Verloc entrevoit dans l'aquarium Piccadilly Circus qui s'effondre sous l'effet d'une bombe. Il s'agit d'une image plus classique de projection mentale de ce qui pourrait arriver par association d'idées. Pour Verloc la confusion entre le monde animal (les oiseaux, les poissons), celui des écrans, et celui de la réalité est totale : au moment de sortir, il s'empêtre dans les grilles tournantes du Zoo, comme s'il s'était laissé enfermer dans une lecture "à l'envers" du monde qui l'entoure.

Remarquons au passage que le film organise une double explosion du spectacle cinématographique : la boîte de films qui est associée au paquet ficelé dont nous savons qu'il s'agit de la bombe s'intitule : *Bartholomew the Strangler*, "a juicy one" déclare un commentateur avisé; et le cinéma le "Bijou" disparaît dans les flammes. Verloc a peut-être oublié que la réalité n'est pas un film : il a cru tuer des "personnages" et non des êtres humains et cette confusion va dans la même direction (North/Northwest?) que celle de *Vertigo* et des films hitchcockiens de la maturité où un personnage perd tous ses repères, confond spectacle et vie, et avance ainsi au devant de la mort.

Après les deux films douloureux que sont *Secret Agent* et

## Spectacle et spécularité

*Sabotage*, le ton redevient plus souriant avec *Young and Innocent* et *The Lady Vanishes*, mais les jeux du regard y poursuivent leur trajectoire. La place manque pour l'analyse que mérite *Young and Innocent* et je renvoie au texte très bref mais convaincant de Benoît Peeters<sup>6</sup> sur les clivages entre l'oeil et l'oreille des personnages. Les clignements d'yeux de l'assassin, au début et à la fin du film, sont indirectement évoqués par la perte des lunettes de l'avocat incompetent et la partie de colin-maillard pendant l'anniversaire chez la tante d'Erica. Le passage le plus connu, celui du long travelling dans la salle de bal du Grand Hôtel, retrouve notre préoccupation : la séparation des sens, propre au cinéma (la littérature doit passer par la médiation des mots) montre leurs interactions. La chanson du leader de l'orchestre contient le dénouement du récit, pour un spectateur qui a déjà vu le film :

It isn't a riddle, it's not a puzzle  
But who's the man that you seldom think of? (...)  
I'm right here to tell you, Mister :  
No one can like the drummer man.

Ce n'est pourtant qu'à la fin du travelling que le tic du batteur assassin nous aura "fait signe."<sup>7</sup> Mais "c'est en se faisant entendre qu'il avait voulu masquer son défaut des yeux."<sup>8</sup>

Dans *The Lady Vanishes*, Iris a vu Miss Froy, comme nous, mais elle finit par douter de son regard. C'est à la fois la version la plus simple et la plus développée de ce thème chez Hitchcock, qu'on retrouve dans la scène du moulin maquillé par des Nazis dans *Foreign Correspondent* et celle de l'enlèvement de Thornhill par Vandamme, dans *North By Northwest*, avec son retour ironique sur les lieux, le lendemain : le "bar" est redevenu une sage bibliothèque.

C'est donc que l'"iris" a peut-être inventé des images? D'ailleurs, tous les personnages autour de la jeune femme ont leurs raisons pour conspirer et faire disparaître le souvenir de Miss Froy. On aura remarqué que les trois versions du retour sur les lieux de l'hallucination supposée partagent la même structure narrative : le spectateur sait toujours clairement que le personnage n'a pas rêvé! La scène est donc plus comparable à l'incarcération soudaine de Mannie Ballesterio (*The Wrong Man*) qu'aux doutes d'Ashenden ou de Verloc. Ce qu'elle montre, semble-t-il, c'est comment malgré la réalité de la vision, des savoirs ultérieurs arrivent à en saper la force de conviction. Quand l'image s'éloigne, la convergence de savoirs annexes peut la retourner ou la dissoudre. Les trois films restent souriants parce que le héros, avec l'aide de son partenaire que l'amour rend patient et attentif, remonte l'itinéraire des savoirs mensongers jusqu'à leur origine.

<sup>6</sup> Benoît Peeters, *Hitchcock et le travail du film*, Paris : Les Impressions Nouvelles, 41-5.

<sup>7</sup> Slavoj Žižek, *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, Paris : Navarin, 1988, 37.

<sup>8</sup> Peeters, 45.

## Dominique SIPIÈRE : Hitchcock

Mais le statut du regard en a été modifié : même disculpé on sait maintenant qu'il ne se contente pas de se tromper de cibles ou de degré de réalité; il peut aussi créer des images, produire des hallucinations durables et structurées.

Peut-être le personnage de Rebecca est-il une de ces hallucinations, construite à partir du désir de Max De Winter tel que sa jeune épouse se l'imagine, du grand tableau, etc.? Rebecca est aussi une version romanesque et hautaine de la mère de Norman Bates.

Mais c'est surtout Lina qui, dans *Suspicion*, projette des images devant elle, plus qu'elle ne les reçoit, alors même que l'objet vu/créé (Cary Grant) existe bien physiquement, imprévisible et dangereux. Truffaut a sans doute raison de se satisfaire de la fin imposée par Hollywood pour sauver l'innocence de Cary Grant. La fin suggérée par Hitchcock (Johnny, coupable, poste lui-même la lettre dans laquelle Lina raconte toute l'histoire à sa mère) aurait eu l'avantage de l'ironie et de l'intelligence, mais l'essentiel reste que nous nous intéressons plus à Lina, à sa psychologie, qu'à la réalité du meurtre préparé par Johnny. Ce qui compte, c'est qu'elle reste avec celui dont elle sait qu'il signifie sa mort prochaine : mort sociale d'abord, morale ensuite, physique enfin, et qu'elle le fait en connaissance de cause.

Hitchcock dit quelque part à propos d'un passage de *Psycho*: "(là) nous sommes dans le film de Marion", à l'intérieur de ses propres images mentales, même si nous voyons encore son visage à l'écran. *Suspicion* commence comme l'entrée dans un rêve (obscurité due au passage dans un tunnel) mais les images qui suivent immédiatement suggèrent plutôt qu'on est passé dans "le film de Johnny" : on entend sa voix, puis la caméra détaille le corps de Lina des jambes à la tête (c'est bien le sens de lecture d'un Johnny...) avec deux pauses consternées sur le livre de Psychologie des enfants et sur les grosses lunettes.

Or ces lunettes servent à lire mais, surtout, à voir la réalité de près : contrairement à ce qu'affirme Stephen Heath,<sup>9</sup> Lina n'est pas myope mais hypermétrope. Hitchcock y insiste particulièrement : elle porte ses lunettes pour lire mais pas pour monter à cheval ou pour scruter le rivage d'en haut d'une falaise. Ce sont les lunettes de la mise à distance de la réalité, image originale de l'état du spectateur devant l'écran, qui laisse entre lui et les personnages du film une pénombre impalpable, celle que Lina justement franchit imprudemment, de façon somme toute plus subtile que les personnages de *The Purple Rose of Cairo*. La boucle est donc bouclée à l'intérieur de ce cycle préparatoire aux grandes études ultérieures : l'oeil contraint, l'oeil inquiet, l'oeil trompé est devenu l'oeil qui projette, l'oeil source de ses propres images. Dès lors, le cinéma d'Hitchcock tiendra aussi compte de la forme de ces images : si l'oeil projette, il est normal qu'il dessine, qu'il organise son réseau de formes.

---

<sup>9</sup> Stephen Heath, "Droit de regard, suspicion, Alfred Hitchcock." in Raymond Bellour, ed., *Le Cinéma américain, analyse de films*, 2 vols., Paris : Flammarion, 1980; vol. 2, 91.

## Spectacle et spécularité

Au milieu des grandes versions de ce thème il en est une, amusée, qui montre bien la puissance rétrospective de l'image sur la réalité : dans *The Trouble With Harry* le peintre Sam Marlowe a exécuté un croquis distrait de Harry, si gris, si sombre, si mort, qu'Alfred le policier ne s'y trompe pas : c'est bien le Harry qu'on recherche et Sam l'a vu mort. Alors, en quelques traits de son fusain, Sam redonne un sourire et l'éclat de la vie à son croquis. Alfred, furieux, comprend aussitôt ce qui s'est passé et accuse le peintre d'avoir détruit une pièce à conviction.

### L'oeil dessine.

Il est évidemment plus facile de montrer cette puissance de l'oeil dans les séquences où la maladie et le délire des personnages s'expriment dans des images subjectives qui révèlent au grand public l'anomalie du regard comme dans le cas de l'ivresse d'Alicia (dans *Notorious*, sa chambre paraît faire un tour sur elle-même) ou de son empoisonnement (ombres de Sebastian et de sa mère) ou, plus explicite encore, l'invasion de l'écran par la couleur rouge dans *Marnie* : le rouge créé par la maladie de Marnie la dépasse et nous renseigne sur son état.

Mais, au-delà de la nécessaire information du public, très insistante, très pédagogique, ces procédés conduisent déjà à une mise en forme des images. La conjugaison du blanc (associé à un trait de scie musicale) et des rayures tracées sur la blancheur permet des jeux de plus en plus formels dans *Spellbound*. Cela dit, les effets sont souvent plus discrets ou plus ironiques. Tel est en particulier le cas de l'image fugitive de Norman Bates qui retire un tableau pour révéler le trou dans le mur du voyeur. Ce tableau représente une version de l'histoire de *Suzanne et des Vieillards* (clin d'oeil du Maître) mais c'est surtout à un changement de mise en cadre que cette image prépare. La nudité de Marion n'est plus inscrite dans un tableau rectangulaire; elle parvient à Norman à travers un trou rond qui ressemble surtout à un oeil. A l'inverse, la filature de Scottie (*Vertigo*) ne cesse d'interposer les cadres du pare-brise de la voiture, des encadrements de portes ou du miroir final.

Dans cette perspective, *Foreign Correspondent* semble être un bel exemple du travail du regard sur la forme du film. On ne reviendra pas ici sur les exemples célèbres de "patterns" qui organisent les grands films d'Hitchcock : spirales de *Vertigo*, fil continu de *La Corde*, inventaire de la nourriture dans *Frenzy*, doubles de *Shadow of a Doubt*, etc. *Foreign Correspondent* oppose un univers particulièrement plat, celui de la Hollande, à un jeu sophistiqué sur la circularité, les mouvements d'arcs concentriques qui se retrouvent tout particulièrement dans la scène qui débute à Amsterdam : une affiche montre un grand cercle inscrit dans un carré (un fromage?) puis un ballet de tramways, de vélos et de taxis, tous animés d'un lent mouvement circulaire sous une pluie battante et accompagnés par une musique elle-même "circulaire". C'est ensuite la scène des parapluies, cercles noirs posés sur la portée que dessinent les escaliers, suivie d'un nouveau jeu avec les tramways dont le mouvement de meule

## **Dominique SIPIÈRE : Hitchcock**

risque d'écraser Jones, meules qui se retrouvent peu après dans les moulins à vent surmontés de leurs ailes circulaires.

Quel rapport avec le regard? L'origine de cette forme circulaire est dans le regard du personnage. Dans une curieuse scène d'annonce au tout début du film, Jones médite sa démission dans son bureau américain du Globe (encore un cercle). Pour passer le temps, il découpe dans du papier ce genre de napperons en forme de rosace qui faisaient la joie des enfants sages. Au moment précis où nous comprenons qu'il est le héros des aventures à venir, il pose sa plus belle rosace, un papier troué d'une sorte de grande roue de charrette, sur son visage. Dès lors le monde qu'il nous donnera à voir sera structuré selon les contours de cette rosace : ombres sur les murs, rouages piranésiens dans les moulins à vent, cabine de l'avion en perdition. La forme du film dépend aussi d'un regard volontairement contraint. Le cinéma d'Hitchcock se décrit comme l'abandon volontaire à un rituel, à des formes qui donnent forme au monde extérieur.