

## Isabelle Breuil (lycée Renée Cassin - Bayonne)

*North by Northwest* sort en 1959. Film en couleur, il est le 46<sup>ème</sup> d'A. Hitchcock, situé entre *Vertigo* (1958) et *Psycho* (1960), avec lesquels il forme une trilogie. Des rebondissements nombreux et des séquences d'anthologie comme celle de l'avion qui tente de tuer le héros, celle sur le mont Rushmore, sont restées dans la mémoire collective. Ce film tisse aussi des liens dans l'œuvre du réalisateur, américaine et anglaise, et renvoie à des films proches, *The Wrong Man* (1957) et éloignés, *The Thirty-nine Steps* (1935). Le thème récurrent est celui du faux coupable qui doit, seul, prouver son innocence. Ainsi est-ce l'occasion pour le héros, victime et marionnette, d'un long et pénible cheminement physique et moral, souvent géographique. La séquence 19<sup>1</sup> (chap. 30 et 31) à la *Galerie Shaw & Oppenheim* amorce la marche du film vers son dénouement. Nous étudierons les 64 premiers plans d'une durée de 4' 57". Thornhill, pris pour un espion dénommé Kaplan, inventé de toutes pièces par la CIA, retrouve Eve, qui après l'avoir successivement recueilli, charmé, sauvé et trahi, est en compagnie de Vandamm, un espion à la solde de l'étranger, et Leonard, son homme de main, en train d'acheter une statuette. Thornhill, bien décidé à élucider la situation afin de comprendre de quel jeu il est l'objet, va provoquer une crise dramatique : cette séquence, qui réunit pour la première fois tous les protagonistes, constitue le climax du film. Elle nous intéressera à trois titres. D'abord pour sa structure et ses enjeux dramatiques, ensuite parce que Hitchcock procède à une véritable leçon de cinéma, art dont la richesse est redevable à deux arts antérieurs : la peinture et le théâtre, qui ont tous trois en commun de solliciter l'attention de notre regard.

### **I – Hitchcock observe rigoureusement la structure des trois actes dramatiques conventionnels.**

La séquence est construite comme une mise en abyme d'une oeuvre dramatique<sup>2</sup>. Les quatre premiers plans composent le 1<sup>er</sup> acte ; les suivants jusqu'au plan 47 constituent le 2<sup>ème</sup> acte ; le 3<sup>ème</sup> acte s'achève au plan 64 selon la limite définie dans notre étude.

#### **1. Acte premier.**

##### **1.1 les protagonistes.**

Nous voyons Vandamm caresser la nuque d'Eve, à sa droite. A sa gauche, chien de garde, Leonard. Un long travelling nous emmène sur Thornhill. Le second plan, retour au trio d'agents secrets, nous montre ce que voit Thornhill. Son visage est tendu. Le regard fixé sur son objectif, il entame la marche qui va le guider jusque là. A l'insu des trois agents, il pénètre dans leur périmètre : nous sommes au plan 4. Léonard le voit le premier, ensuite Vandamm. Enfin Eve le reconnaît à sa voix : « The three of you together »<sup>3</sup> fait raccord entre le plan 4 et 5.

##### **1.2 définition, indices, structure.**

Ainsi que l'explique Y. Lavandier, « le 1<sup>er</sup> acte contient tout ce qui se passe avant que l'objectif du protagoniste soit clair (consciemment ou inconsciemment) dans l'esprit du spectateur. Ce moment, vécu comme une sorte de déclic par le spectateur, coïncide le plus souvent avec le moment où le protagoniste définit son objectif ». L'objectif ici, c'est Eve, qui l'a laissé dans une chambre d'hôtel, sa chambre d'hôtel, dans la séquence précédente. Thornhill attend donc des explications et va les chercher : le premier tableau ou premier plan lui révèle qu'elle joue un double jeu, révélation acquise, pour le spectateur, depuis la séquence de l'avion. A présent la situation se double d'une intrigue amoureuse : la caresse puissante de Vandamm, qu'observe Thornhill, ne fait pas de doute sur la relation qui les unit. Au thème de la trahison s'ajoute celui de la possession. Les enjeux sont posés, dans le cadre particulier d'une galerie d'art où se vendent et s'échangent, moyennant finance, des objets : nous verrons plus tard comment Thornhill articulera dans son discours les deux thèmes de l'art et de l'argent. En conclusion de cette observation, nous voyons que les quatre premiers plans situent les protagonistes dans un lieu particulièrement connoté, et exposent des thèmes majeurs. La marche au sens physique du terme traduit la marche du héros vers une étape décisive, critique au sens propre.

---

<sup>1</sup> J'utilise le découpage séquentiel de l'ouvrage *Analyse d'une œuvre : la mort aux trousses, A. Hitchcock, 1959*, Jean-Jacques Marimbert (dir.), éd. Vrin ; p.121 à 123.

<sup>2</sup> Terminologie empruntée à Y. Lavandier in *La Dramaturgie*, Le Clown et l'enfant éditeurs, p. 128 à 149.

<sup>3</sup> Tous trois ensemble ! *Ernest Lehman scénario bilingue North by Northwest réalisé par A. Hitchcock La Mort aux trousses*, Petite bibliothèque des cahiers du cinéma.

On peut dire ici de Thornhill, s'il est un héros inconscient, qu'il se jette dans la gueule du loup ; s'il est un héros conscient, qu'il est décidé à prendre en main son destin. La suite montrera qu'il en va des deux possibilités.

### **1.3 les choix techniques renforcent l'effet de dramatisation et orientent l'interprétation.**

Les moyens techniques accentuent ces effets de sens. Le travelling dans un sens repris dans l'autre sens permet la découverte progressive des personnages, du cadre, de la situation: « En général, le 1<sup>er</sup> acte plante le décor, présente la majeure partie des personnages, dont bien sûr, le protagoniste et décrit les événements qui vont amener le protagoniste à vouloir quelque chose, à définir un objectif »<sup>4</sup>. Ces quatre premiers plans fonctionnent comme une ouverture progressive de rideau et une entrée sur la scène du spectateur en même temps que le protagoniste. Nous sommes simultanément immergés, et l'identification à Thornhill - ou l'empathie avec lui - est ainsi automatique. Un mouvement de caméra amorce et clôt les quatre plans, confirme l'unité formelle de ce moment. La musique s'arrête, dans le P.1, lorsque la caméra arrive au niveau du commissaire priseur dont la voix, hors champ, est audible en concurrence avec la musique dès le début du premier plan. L'arrêt de la musique concentre notre attention sur l'action pure, délestée de tout autre indice que ceux que nous fournira désormais l'observation : or le mouvement de caméra s'arrête sur Thornhill en position d'observer et de réfléchir. Donc ces quatre premiers plans d'une durée totale de 1'03'', contiennent les éléments caractéristiques de l'exposition au théâtre et constituent ce que Y. Lavandier nomme le « premier acte » dans une œuvre dramatique.

## **2. Acte deuxième.**

### **2.1 définition, structure, indices.**

L'objectif à présent perçu, il s'agit, dans le deuxième acte, de voir ce que va faire<sup>5</sup> Thornhill. Y Lavandier définit ainsi le 2<sup>ème</sup> acte : « Le 2<sup>ème</sup> acte contient les tentatives du protagoniste pour atteindre son objectif. Ce qu'on appelle l'action. Et c'est, bien sûr, la partie la plus longue de l'œuvre. Le 2<sup>ème</sup> acte se termine au moment où il n'y a plus d'objectif, soit parce que le protagoniste l'a atteint, soit parce qu'il l'a abandonné »<sup>6</sup>. Dans la séquence, cet acte s'achève avec le départ de Thornhill et le très beau plan (47) où Eve a les yeux embués de larmes : 2'58'' se sont écoulées.

Thornhill atteint son objectif, d'abord au sens propre: Eve. Le plan 5 commence lorsque Thornhill s'arrête auprès du groupe des trois. Eve est accompagnée de deux hommes que Thornhill connaît : l'un, rencontré dans la séquence 5 (chap. 4) chez Townsend, donc pour lui Townsend; l'autre, qui l'a soulé de force, Léonard, qu'il interpelle après un certain moment, par ces mots : « Poured any good drinks lately ? »<sup>7</sup>, en référence à la même séquence 5 (chap.5), chez Townsend. Donc Thornhill connaît le rapport qui unit les deux hommes. Quelle est la situation d'Eve ?

### **2.2 le duel Thornhill-Vandamm.**

S'engage littéralement un duel entre Thornhill et Vandamm dont Eve est l'enjeu.

Cinématographiquement cette situation est traduite par la figure récurrente des champs, contre-champs. Thornhill et Vandamm sont filmés tantôt en plans rapprochés taille : Eve est entre eux, assise, de profil ou ¾ face, du plan 6 au plan 13 sans interruption; tantôt en plans rapprochés poitrine. Eve n'est visible entre les deux hommes que par l'extrémité de sa chevelure, du plan 21 au plan 23, aux plans 25, 26 et 28 ; du plan 30 au plan 33 ; enfin aux plans 36, 37 et 38. Dans la première série, des plans 6 à 13, les deux duellistes sont visibles simultanément dans le champ, comme s'ils cherchaient ensemble leur marque, autour de la cible visible qu'est la femme. La deuxième série, des plans 21 à 30, les montre successivement, isolément : en effet les deux protagonistes semblent se situer sur deux terrains différents. L'attention de Vandamm est concentrée ailleurs, vers la statuette, puis détournée : il est songeur, dubitatif en regardant Eve, quand celle de Thornhill est toujours toute concentrée sur Eve, dans le regard et par les mots : c'est le discours ambigu sur l'art. De nouveau des plans 31 à 33 et 36 à 38, les deux hommes sont associés dans le même champ : le thème change. Thornhill découvre le véritable nom de Vandamm, pour lui encore jusque là Townsend ; Vandamm développe un long discours qui pourrait correspondre au synopsis du film intégral et où abonde le champ lexical du

<sup>4</sup> Y. Lavandier in *La Dramaturgie*, p.129.

<sup>5</sup> Frank Daniel définissait les 3 actes de la façon suivante : « dites ce que vous allez faire, faites-le, dites que vous l'avez fait », *ibid.* p.128.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.129-130

<sup>7</sup> Toujours aussi généreux avec l'alcool, *ibid.*

cinéma, plus précisément de l'acteur et du jeu. Les deux hommes cherchent à faire tomber les masques. Aux plans non cités correspondent des plans intercalés d'Eve, de face, en plan rapprochés épaules (plans 5, 15, 24, 27, 35, 47), au centre du cadre, autant de plans sur la victime de ces coups successifs. Ce choix de prise de vue marque sa solitude, sa position tragique, entre les deux hommes, sans profondeur de champ et sans perspective, accablée, écrasée. Cette image est celle qui débute ce long motif du duel : dans le premier plan de la série (P.5), Eve est surprise et craintive ; dans le second elle se veut imperturbable mais marque la conscience qu'une situation, critique, est peut-être en train de se jouer (P.15) ; dans le plan 24, Eve est accablée mais forte ; dans le plan 27, elle est excédée mais se retient de réagir ; ensuite elle est embarrassée et touchée ; enfin, elle est profondément émue, au bord des larmes. Thornhill, pour la deuxième fois atteint son objectif, désormais dans le domaine qui lui tenait à cœur, le domaine sentimental. Le 2<sup>ème</sup> acte touche à sa fin. Mais il ne s'arrête pas à cette passe d'armes où il est remarquable aussi que les personnages sont statiques jusqu'à la fin du plan 38.

### 2.3 action, réaction : Eve est le personnage central.

Là, le mouvement est amorcé par le départ de Léonard qu'accompagne la caméra. Dans le plan suivant, une sorte de tempête après le calme corporel se lève : Thornhill recule d'un pas derrière Eve et se positionne exactement à la même hauteur que Vandamm. Le mouvement est ténu, mais annonce un changement dans l'occupation de l'espace, annonciateur d'une précipitation de l'action. La caméra effectue aussi une rotation qui anticipe celle d'Eve qui brusquement se lève, se tourne et frappe Thornhill qui retient le coup. Vandamm recule d'un pas. Ce moment constitue un nœud dramatique très important, le *climax* situé comme il se doit à la fin du deuxième acte. L'action devient tout à coup dynamique : la crise éclate après une mise sous pression intense. Une autre se prépare, à l'initiative de Léonard dont Thornhill à son tour sera la proie. Fin de l'acte 2, la situation se renverse pour Thornhill, mais aussi pour Vandamm qui a accusé plusieurs marques de suspicion vis-à-vis d'Eve (P.14, 16, fin 18, 25, 28, fin 39), et pour Eve : sa sensibilité au discours de Thornhill fait fonction d'avertisseur pour Vandamm. Désormais elle devra déjouer ses doutes. Tous ces renseignements, livrés à une vitesse vertigineuse, intensifient la tension qui est allée crescendo. Thornhill part. Sa marche dans le sens inverse de celle de son arrivée dessine une figure symétrique à celle qui avait signifié la préparation de l'acte, ainsi achevé. Thornhill choisit pour issue d'abandonner Eve. L'ironie cruelle des tout derniers mots confirme ce choix : « Good night, sweetheart. Don't think it hasn't been nice »<sup>8</sup>. La musique reprend précisément à ce moment, en concurrence avec le discours comptable du commissaire priseur. Elle peut-être entendue comme l'expression du sentiment qui envahit Eve et aussi comme la marque du passage à une étape nouvelle : elle s'intensifie, change de tonalité dès que Thornhill cherche à échapper à Valerian: c'est le début du troisième acte.

### 3. Acte troisième.

Le troisième acte commence au plan 48. Thornhill, à vive allure, rejoint la sortie. Il dure 57 secondes, jusqu'à la limite que nous avons fixée, après laquelle l'action s'inscrit dans un registre comique.

#### 3.1 définition.

« Le 3<sup>ème</sup> acte décrit les dernières conséquences de l'action. [...] Le 3<sup>ème</sup> acte est aussi un sas, une transition entre la fin du 2<sup>ème</sup> acte, qui est généralement un moment intense émotionnellement, et la lumière du jour. C'est un moment de décompression. Dans la vie, les 3<sup>èmes</sup> actes sont même souvent des moments de désœuvrement. C'est pourquoi l'on s'arrange pour être continuellement occupé, c'est-à-dire pour avoir un ou plusieurs objectifs sur le feu »<sup>9</sup>. Thornhill a deux objectifs : sortir de la galerie, ne pas perdre la trace d'Eve.

#### 3.2 confrontation Thornhill-Valerian.

Dans sa tentative de sortie, il est arrêté côté entrée principale par Valerian, dont nous avons pu voir la présence dans l'acte 2 au P.42, préparation/paiement de ce moment (P. 49 et 51) et côté scène, par Leonard (P. 53, 55, 57, 63). Le piège se referme sur Thornhill et son issue semble imminente, rappelons-nous ses allusions précédentes. Le geste de Valerian est classique pour désigner une arme dans la poche (P.49). Thornhill, à ce moment de clôture et de chute de l'action cherche à fuir, P. 50, il se tourne, se retourne ; P.52, il change de direction : la peur se lit sur son visage. Le rythme musical s'accélère, le suspense aussi. Le P.51, vision qui est celle du spectateur mais qu'ignore Thornhill nous fait craindre un coup dans le dos de Thornhill : nous savons de quoi Valerian est capable !

<sup>8</sup> Bonsoir, ma jolie. Ne va pas croire que je n'y ai pas pris du plaisir, *ibid.*

<sup>9</sup> Y. Lavandier in *La Dramaturgie*, Le Clown et l'enfant éditeurs, p.130.

### **3.3 confrontation Thornhill-Leonard.**

Thornhill poursuit sa progression que stoppe désormais Leonard. Un nouveau duel s'engage, entre Thornhill et Leonard exprimé par la même figure que dans l'acte précédent : le champ, contre-champ (P.52 à 58 ; 62 à 64). Il est fondé sur l'échange, silencieux, des regards. L'absence de dialogue est terrifiante : le duel est concentré dans le jeu des corps et l'expression des visages, fermés. Cet affrontement correspond à ce que Y. Lavandier appelle « les conséquences de l'action », préparées au P. 38, lorsque Leonard quitte l'acte 2 en fusillant Thornhill de son regard malin et plein de menaces sous-entendues.

### **3.4 partie perdue pour Thornhill ?**

Un second temps marque l'aboutissement dans l'acte 3 de l'acte 2 : les P. 61 et 62. Thornhill regarde partir Eve et Vandamm, qui la tient par le bras (P.61) : la vue est subjective. Ils sortent du champ, ils rentrent dans le plan suivant alors que la caméra est objective et nous montre Thornhill spectateur de ce départ remarquable par son allure. Ce recul pris sur l'action nous la fait comprendre comme le cheminement vers la chute dont Thornhill n'est pas maître et est exclus. Le discours obsédant du commissaire priseur va être le prétexte à créer la décompression attendue dans l'acte trois : Thornhill formule une enchère à la baisse. L'effet comique est garanti, pour le spectateur. Le désœuvrement commence, nécessaire pour détendre la tension croissante et extrême et pour trouver une issue : l'intervention de la police, préparée dans l'acte 2, P.41. Le public de la galerie finira par rire aussi, et la police par arriver : le 3<sup>ème</sup> acte sera alors complètement abouti.

## **II – Une représentation exemplaire du style d'Hitchcock.**

Ainsi cette séquence de conception dramatique remarquable, l'est tout autant par le travail de mise en scène et les choix cinématographiques et esthétiques. Le journaliste Patrick Brion parle de « vrai plaisir visuel et graphique »<sup>10</sup>. Ces choix ajoutent du sens et de l'émotion : nous savons combien Hitchcock ne laissait rien au hasard.

### **1. les lignes de force.**

Les lignes de force sont minutieusement marquées. Au début du plan 1, à gauche d'Eve en plan rapproché épaules, de dos, nous voyons la ligne horizontale formée par l'arête de la table en bois, isoler le personnage. L'arête de la table en marbre qui est dans son dos, que nous révèle le travelling confirme cette impression, car elle démarque mieux la position d'Eve par rapport à Vandamm : cette ligne les sépare. Une autre horizontale délimite l'espace des spectateurs, et isole - le plan est plus large- le groupe des trois protagonistes du reste du public. Les horizontales, peu nombreuses, distinguent donc nettement héros et figurants, action principale et action secondaire. Les verticales, très nombreuses, sont très significatives quant à l'action principale. Début du premier plan, dessinées par deux chandeliers massifs, elles isolent Vandamm et Leonard à gauche du cadre, confirmant aussi la séparation suggérée par la première ligne horizontale. A la fin du travelling et du P.3, lorsque Thornhill rejoint le groupe des trois, c'est encore la même répartition qui est visible. A l'issue du travelling arrière dans le P.1, Thornhill est encadré aussi par les verticales des murs gris, dessinant un troisième espace distinct, isolant une autre force dramatique. Le plan 4, qui marque l'arrivée de Thornhill, configure autrement les camps : la verticale que représente le pan du mur au fond du champ sur lequel est fixé un tableau, isole à gauche Eve et Thornhill, à droite Vandamm et Léonard. Ainsi en quatre plans, ceux-là mêmes qui constituent le 1<sup>er</sup> acte, par l'utilisation des lignes de force, Hitchcock nous dit qu'un renversement va s'opérer. Toutefois, le bras de Vandamm maintient encore un lien entre ces deux espaces distincts. Le P.6 où l'angle de prise de vue a changé, isole alors Eve, Vandamm et Leonard entre la verticale dessinée à droite par le pan du mur, à gauche par un montant de la lyre. Eve se situe au milieu de deux hommes, comme enfermée. Leur emprise est encore importante. Le surcadre isole même Eve et Vandamm de Leonard, par la ligne du montant d'un fauteuil, au second plan. Thornhill, l'élément perturbateur, est isolé à gauche du cadre, la ligne verticale du montant de la lyre est doublée par celle du vase à la décoration chargée. Ainsi les espaces sont répartis très distinctement, toutefois on les sent perméables. Bien que séparés par les lignes de force, Eve et Thornhill sont au premier plan, Vandamm et Leonard au second plan. Le plan suivant (P.7) corrobore cette perception : l'angle de prise de vue a changé par rapport au P.4, mais la disposition des

---

<sup>10</sup> DVD bonus, collection Les Inoubliables .

personnages est strictement symétrique. Toutefois, la proximité entre Eve et Thornhill semble se renforcer, Vandamm est seul isolé par deux lignes invisibles, Leonard à droite du cadre, sort un peu du champ, surtout est flou. Netteté et lumière sont concentrées sur Eve et Thornhill. La figure typiquement hitchcockienne du champ, contre-champ que nous avons largement évoquée, en répétant alternativement ces mêmes séquences, fidèlement, grave dans notre perception l'idée que « l'image [est] au service de l'action »<sup>11</sup>. Ainsi les plans **6, 8, 10** et **12** se font écho, de même les plans **7, 9, 11** et **13**. Toutefois, dans le **P.11**, l'échelle de plan diffère un peu et on perçoit une légère plongée. Cette nuance, qui a le mérite aussi de rompre avec la répétition, ajoute un sentiment supplémentaire qu'exprime Chabrol à propos d'Hitchcock : « Tout ce qui est menaçant est en plongée »<sup>12</sup>. C'est à ce moment que Eve avoue la présence de Thornhill à l'hôtel. Le plan **14** interrompt ce mouvement : Vandamm, en plan rapproché épaules, est isolé entre deux lignes verticales dont une, l'arête saillante du mur, le sépare de Eve visible seulement par l'extrémité de sa chevelure. L'information passe par l'image<sup>13</sup>. Les plans **25, 28, 30** font écho au plan **14**, comme pour fixer notre attention et notre mémoire et créer l'attente indispensable au suspense. Dans les plans **32, 36, 38**, puis **41, 43** à **46**, les lignes verticales distinguent moins nettement l'espace qui sépare Vandamm et Thornhill, dont les silhouettes se mêlent, donnant l'avantage à Thornhill sur Vandamm. Le franchissement des espaces, possible, est visualisé lorsque Leonard s'en va. Le plan **39** répartit encore différemment les forces dramatiques : Eve est au centre du cadre comme elle l'est dans l'action, isolée par l'arête du mur qui la sépare de Vandamm et le bougeoir qui l'isole de Thornhill. Sa solitude est en effet intense ici. La rotation de la caméra redit l'importance du rapport entre la façon de filmer et le sens de l'histoire : elle rapproche de nouveau Eve de Vandamm, qui occupent la moitié droite du cadre séparé de la moitié gauche, toute occupée par Thornhill, par l'arête d'une armoire. Comme le faisait le bras de Vandamm au **P.5**, ceux de Thornhill retiennent Eve de frapper. Cette mise en scène est ambiguë. Thornhill pénètre-t-il ainsi dans l'espace d'Eve, en la retenant, pour la fixer définitivement dans cet espace, avec l'homme qui incarne sa trahison ou bien pour lui signifier son contact encore avec son propre espace ? Faut-il trancher ? Il y a bel et bien un renversement de situation, ici. Trois autres séries de plans sont significatives et en rapport les unes avec les autres, dans l'acte 3. La présence de Valerian est montrée dans le **P.42**, plan de demi-ensemble. Il est isolé par les deux lignes de force que dessine l'entrée dans la salle principale de la galerie. On le retrouve au **P. 59**, sous un angle différent. Ces deux plans sont significatifs de l'espace fermé dans lequel est condamné à évoluer Thornhill. Il en va de même de la façon dont est cadré Leonard. Il réapparaît au **P.53**, étouffant par la multiplication des verticales du fait des plis du rideau de scène et des ombres en surimpression. Ce plan et le **P.55** ont la même signification que ceux où apparaît Valerian. Les deux hommes sont animés par l'intention identique d'éliminer Thornhill. Ce resserrement de l'action autour de lui est lisible dans le cadrage : **P.50**, il peine à trouver un sens à sa marche, il est au centre du cadre, mais entre un groupe de trois personnes et l'arête du mur, au second plan, qui fixent l'espace dans lequel il se contraint. Au **P.52**, deux personnes au second plan, relayées par l'assistance de part et d'autre (**P.54, 58**) délimitent deux lignes invisibles entre lesquelles évolue Thornhill. Les lignes de force fonctionnent comme un balisage, un fléchage, figure récurrente du film<sup>14</sup>. Cette abondance de lignes verticales efface toute possibilité de point de fuite et de perspective. Les derniers plans en champ contre-champ qui opposent Thornhill et Leonard sont rendus encore plus étouffants par les murs au fond du cadre qui arrêtent l'œil du spectateur, et la marche des acteurs, la fuite de Thornhill. Ainsi la façon de filmer participe très fortement au sens. La mise en scène va dans le même sens.

## **2. le décor : fonction dramatique de la couleur et des objets.**

Le décor est lourd : objets tarabiscotés, très nombreux, hétéroclites, rideau de scène aux plis multiples, comme l'est l'ambiance et comme l'est Thornhill. Les couleurs sombres et austères dominent : le noir, le gris des costumes des protagonistes masculins, des hommes et des femmes de l'assemblée, des assistants du commissaire priseur et de ce dernier, des murs, des rideaux. La couleur rouge fait

<sup>11</sup> Lire l'analyse dans l'ouvrage *Analyse d'une œuvre : la mort aux trousses, A.Hitchcock, 1959*, Jean-Jacques Marimbert (dir.), éd. Vrin ; p. 112.

<sup>12</sup> DVD bonus, collection Les Inoubliables .

<sup>13</sup> cf. note 23.

<sup>14</sup> *Analyse d'une œuvre : la mort aux trousses, A.Hitchcock, 1959*, Jean-Jacques Marimbert (dir.), éd. Vrin ; p. 77-78.

contraste : la robe et le collier d'Eve, ses lèvres. Ses cheveux ajoutent un éclat doré. Elle magnétise les regards. Hitchcock parsème le décor d'autres points rouges : l'étoile du personnage, vraisemblablement féminin, sur le tableau sur le mur à droite en fin du travelling (P1) accroche l'œil, produit un effet miroir, à l'autre extrémité de la pièce. Des touches rouges sont omniprésentes, aussi sur des tableaux, P.6, 8, 10, 11, 16, 18, 20, 22, 29, 34, 36, 38, 39, 41, 43 à 45, ou plus modestement avec un tour de col d'une spectatrice ou une veste sur le dossier d'une autre (fin P.1) . Et comme un effet ironique, au P.40, au troisième plan, une dame de l'assistance, âgée, est vêtue et coiffée dans une harmonie de rouille, pâle reflet de l'éclatante Eve ; deux autres au premier plan, en amorce, ont les lèvres maquillées de rouge. Ces touches créent une unité même dans le détail et font sourire (phénomène fréquent dans tous les films d'Hitchcock), car si la tenue d'Eve a une signification érotique renforcée par le choix du rouge vif, il n'en va pas de même pour ses voisines incarnations peut-être de la morale que la traîtresse ne peut pas revendiquer. Au long P.39, le tableau sur le mur est particulièrement intéressant. C'est un tableau ou une imitation des tableaux de peintres italiens de la Renaissance, exemple de perspective. Non seulement ce tableau met en scène une conversation entre trois personnes, reflet de l'action de premier plan, mais montre une perspective qui est absente dans l'action de premier plan tant narrativement qu'esthétiquement, et produit un éclat de rouge harmonieux. Ainsi les objets ont aussi une fonction sémique. P.51, un tableau est apporté sur la scène de la vente, or au même moment s'opère un changement dramatique : après le duel entre Thornhill et Vandamm, va s'engager le duel entre Thornhill et Leonard. L'arrivée d'un nouveau tableau est à double sens. Vandamm porte des lunettes, à la main. Au P.4, 6, 8, 9 à 14, 16, elles sont un objet sans utilité pratique. P22, 25, 27, 30, 32, 35 à 39 Thornhill les tient comme qui voudrait les chausser. C'est le moment où sa vue va être captivée par la statuette, parce que Leonard l'alerte sur l'objet, et sa vision d'Eve brouillée par les propos de Thornhill. Ne peut-on pas voir dans la non utilisation de ces lunettes, agitées de plus en plus comme un ostensor, l'indice d'une cécité progressive de Vandamm, et aussi d'un état de nervosité croissant ? Il faudra attendre le P.40 pour voir le professeur, chaussé de lunettes, regarder la scène avec toute la clairvoyance qui est la sienne sur la situation. Encore une fois, Hitchcock ne laisse rien au hasard dans la mise en scène.

### 3. le rapport étroit de la bande son et de la bande image.

Ce désir de maîtrise totale est sensible dans le rapport de l'image et du son. La séquence commence sur le discours du commissaire priseur ambigu, pour nous spectateur : « Original gilt finish. Upholstered in pure silk damask »<sup>15</sup>. Au même moment la caméra fixe la nuque dénudée d'Eve, ceinte d'une large encolure sensuelle à dominante rouge avec laquelle contraste le blond de la chevelure. *Silk* peut faire référence à la soie du vêtement comme au soyeux de la chevelure. L'objectif de cette adéquation peut être de nous présenter Eve comme une femme de valeur, assimilée à un objet d'art pour la connotation positive, mais d'un point de vue négatif, comme les objets d'art, à ce moment précis de l'action, Eve peut être quelqu'un qui se monnaie. Le commissaire priseur enchaîne : « How much may I say to start? What is my bid? »<sup>16</sup>. La suite confirme cette possibilité, nous l'avons montré : n'oublions pas que ce plan correspond aussi à ce que voit Thornhill. Lorsque ce dernier entame sa marche, le commissaire priseur dit : « Please start the bidding »<sup>17</sup>. On pourrait penser que « Please start... » est le signe de départ donné à Thornhill, le reste de la phrase insiste à nouveau sur ce qui constituera un thème majeur par la suite. Bande son et bande image sont d'une égale richesse dans cette séquence, notre étude l'a montré. L'entrée en matière de Thornhill se fait en ces termes : « Now there's a picture only Charles Addams could draw »<sup>18</sup> (P.5). Ainsi, cette séquence ne cesse de se référer à trois domaines artistiques majeurs, la peinture, le théâtre et le cinéma.

### III – Un témoignage de la sensibilité d'Hitchcock à l'art.

Hitchcock semble rendre hommage à l'art<sup>19</sup>. La salle des ventes est parsemée de belles pièces : l'œil les voit, le discours énonce des références sûres : « Louis XVI fauteuil », « Aubusson settee »<sup>20</sup>. Hitchcock marque ainsi son attachement à réaliser artistiquement son travail.

<sup>15</sup> A la finition dorée. Recouvert de soie pure.

<sup>16</sup> Combien pour commencer ? Une mise à prix.

<sup>17</sup> S'il vous plaît, commencez l'enchère.

<sup>18</sup> Cf. note 10.

<sup>19</sup> P. 8 Vandamm interroge Thornhill sur *an overpowering interes in art* (une passion incontrôlable pour l'art).

### 1. la référence au théâtre.

La référence au théâtre est évidente. L'espace est configuré comme celui d'un théâtre : l'espace réservé au public, la scène obturée au fond par l'immense rideau gris ouvert pour libérer l'espace avant consacré à l'exposition des objets en vente. Cette ouverture permettra de figurer l'existence de coulisses, d'où sortent et entrent de nouveaux objets ; d'où sort Leonard (P. 53), un temps disparu, et où il semble laisser quelqu'un à qui il s'adresse, Licht, peut-être, l'inséparable homme de main de Valerian que l'écran n'a pas révélé, ou Valerian qui semble se rétablir dans un espace (P.59) un instant laissé vide (P.58) ? La couleur rouge figure aussi cette référence au théâtre dont elle est la couleur emblématique. Nous avons vu ses points de fixation. Cette couleur particulière symbolise la violence, thème développé par les hommes autour du personnage d'Eve, vêtue de rouge, focalisatrice des passions, au destin digne d'une héroïne tragique. Elle est divisée entre deux camps, le spectateur l'a déjà compris ; elle risque la mort : les séquences 23, 25 et 26 la mettront en scène. Le théâtre est traditionnellement rouge et or (c'est bien la couleur des cheveux d'Eve) pour jouer avec la lumière : Eve concentre la lumière, personnage totalement lumineux, qu'étincelle davantage son collier aux reflets chatoyants. Cette couleur entre dans la composition du maquillage : les lèvres d'Eve renvoient à cette pratique. Les traits de son visage composent des masques successifs, nous l'avons montré, à l'exception du P.47, où l'émotion semble à vif, se démasque. Le thème du masque fait aussi l'objet d'un long développement dans la joute qui oppose Thornhill et Vandamm (P.6, 31-32), qui aboutit à la révélation de la véritable identité de ce dernier. Enfin, le champ lexical du jeu occupe le moment central de cette séquence, P. 32 à 39. Jeu théâtral ou jeu cinématographique, les deux arts coexistent et cette prégnance est sensible dans le recours fréquent aux termes du jeu.

### 2. la conscience de l'œuvre cinématographique qui s'accomplit.

Des plans 7 à 37 le discours est un discours sur l'action qui s'est jouée : le P.7 fait référence à la séquence 15 ; le P.10 à la 5 ; les P.11 à 13 à la 18 ; le P.21 à la 6 ; les P.28, 29 à la 15 ; le P.37 à la 6. Le spectateur reconstitue le film, comme une mosaïque. Dans les plans suivants Thornhill met en scène des hypothèses que le film souhaite ne pas tarder à concrétiser, sur l'élimination de cet élément perturbateur : P. 39 à la fin de l'étude. Dans cet ensemble, le P. 49 fonctionne comme la liste des plans précédents et rappelle la séq. 12 : chez le spectateur se déclenche spontanément l'idée que Thornhill va être assassiné, lâchement comme l'a été Townsend, poignardé dans le dos dans un lieu bien plus critique qu'une salle des ventes. Pour être plus synthétique, un parallèle parfait est possible entre cet extrait et la séquence 5 (chapitres 4 et 5), chez Townsend : le décor de la bibliothèque est aussi chargé et cossu que celui de la salle des ventes, un duel a lieu entre Vandamm ( alors Townsend) et Thornhill (toujours Kaplan), sous le regard attentif de Léonard ; les thèmes de l'identité, du théâtre, du jeu, le quiproquo sont au centre de la discussion ; la tentative de fuite de Thornhill est arrêtée par Valerian ; Léonard accomplit le plan fatal qui consiste à souler Thornhill : première tentative de disparition réitérée dans la séquence que nous étudions. Cela va jusqu'au détail des lunettes que Vandamm met, déchausse et range : fameuses lunettes. Ainsi, Hitchcock travaille à entretenir la mémoire de l'action du film parce que sa construction est un des éléments nécessaires au suspense. Cette mémoire est amplifiée lorsque tout le film est mis en écho avec l'œuvre du cinéaste : le discours de Vandamm des P.32 et 33 rappelle l'intrigue de très nombreux films d'Hitchcock, fondée sur le faux coupable dont *The Thirty-nine Steps* (1935), et *The Wrong Man* (1957). Ainsi voit-on dans cet extrait un panorama de *North by Northwest*, mais aussi d'un aspect majeur de l'œuvre du cinéaste.

### 3. arrêt sur images : apprendre au spectateur à regarder.

Pour finir sur ce thème, vaste, je m'arrêterai sur les plans suivants : P. 34, 40, 62. Leonard, le professeur, Thornhill sont en position de spectateur. Leonard incarne le spectateur qui pose son regard, très attentivement, sur chaque protagoniste. La direction des yeux indique d'abord Thornhill, ensuite Vandamm, enfin Eve. Il occupe le centre du cadre, mais ce n'est pas tant sa personne qui nous fascine que son regard. Le spectateur que nous sommes fait face au spectateur qu'est Leonard, et s'interroge sur le sens du regard. Regarder ici permet la distanciation. En effet, Leonard sera le premier à prendre la distance nécessaire à la résolution de la crise. Au P. 40, le regard du professeur est un regard vigilant, il surveille Eve à un moment très critique. Nous, spectateurs, connaissons son identité et comprenons le bien-fondé de son implication ici. Il incarne le spectateur-voyeur, qui regarde à l'insu de ceux qui sont vus et qui voit ce que les plus impliqués dans l'action ne voient pas. Il appelle le

---

<sup>20</sup> Fauteuils Louis XVI, un canapé d'Aubusson.

spectateur à un regard critique. Enfin, le troisième spectateur conscient de son acte est Thornhill. P.65, nous le voyons regarder le départ d'Eve et de Vandamm. C'est le regard impuissant du spectateur qui maîtrise le nombre suffisant d'indices pour supposer que l'heure est grave, mais qui est cloué sur son siège condamné à attendre. Or l'attente est fondatrice du suspense. Elle est générée dès le premier plan de la séquence, long, dont la compréhension est rendue possible grâce aux deux plans suivants : ce que nous montre le premier plan correspond à ce que voit Thornhill. Effectivement, comme le dit Jean Douchet, « il est facile d'admettre que le héros du film, Roger Thornhill, figure le spectateur »<sup>21</sup>. La lecture de cette analyse est remarquable sur le rapport qu'entretient le film avec la création artistique. Hitchcock développe une intrigue qui enseigne au spectateur le regard en éveillant chez lui la conscience du regard. A cet effet, l'enchaînement des P.1 et 3 auquel est indispensable le P.2 exprime bien l'idée selon laquelle le changement d'axe change radicalement le point de vue<sup>22</sup>. Voilà pourquoi aussi « les films hitchcockiens suscitent un intérêt lorsqu'on les revoit et qu'on connaît la fin<sup>23</sup>».

La séquence n'est pas achevée, Thornhill va jouer ensuite un numéro comique qui débouchera sur l'intervention, pour lui salutaire, de la police. Une nouvelle fois, chez Hitchcock, l'arrivée de la police, officielle, rétablit l'ordre dans le désordre. La séquence suivante au *Midway Airport*, va apporter à Thornhill un certain nombre de réponses aux questions restées en suspens à l'issue de sa sortie de la salle des ventes. Dès lors, l'action encore longue court à sa fin, entrecoupée de moments de grande tension comme le pseudo-assassinat de Thornhill par Eve, la mort d'Eve projetée par Thornhill, la course poursuite sur le monument du Mont Rushmore ; et de saillies comiques lorsque Thornhill s'évade de l'hôpital par la chambre d'une malade bien valide et peu farouche. Tous ces moments ont en commun une grande maîtrise des possibilités cinématographiques auxquelles recourt Hitchcock et dont cette séquence offre une illustration remarquable, fidèle à l'idée du réalisateur que « la beauté des images, la beauté des mouvements, le rythme, les effets, tout cela doit être soumis et sacrifié à l'action »<sup>24</sup>.

Isabelle Breil Boin  
Professeur de cinéma audiovisuel  
Lycée René Cassin, Bayonne.

---

<sup>21</sup> Jean Douchet, *Hitchcock*, Petite Bibliothèque des cahiers du cinéma, p.54 à 79.

<sup>22</sup> Lire le paragraphe 2 in *Analyse d'une œuvre : la mort aux trousses*, A.Hitchcock, 1959, Jean-Jacques Marimbert (dir.), éd. Vrin ; p. 70.

<sup>23</sup> Ibid. p. 68.

<sup>24</sup> *Hitchcock-Truffaut, avec la collaboration de H. Scott*, Paris, Ramsay, 1983, p.12.