

La mort aux troussees d'Alfred Hitchcock 1959

Présentation et analyse de Rochelle Falck

Introduction

« La mort aux troussees » est un film plein de fantaisie, un peu paranoïaque. Le titre original « North by Northwest » est d'ailleurs tiré du Hamlet de Shakespeare, quand le personnage dit « je ne suis fou que par vent de nord – nord-ouest ». Ce film qui paraît délirant est à mettre aussi en rapport avec la période du maccarthysme pendant laquelle il a été tourné, où n'importe qui pouvait être pris pour un agent secret...

Mais c'est aussi un film sur le cinéma qui privilégie la question de l'acteur: « Qu'est-ce qu'une interprétation idéale ? ». Le film met en effet la fiction en abyme: la CIA a inventé le personnage de Kaplan qui est comme une coquille vide que Thornhill devra faire vivre. A. Hitchcock s'attelle donc à la tâche de filmer un acteur au travail.

Le film permet aussi de poser une autre question, celle du rapport que le spectateur entretient avec le personnage. On verra que « La mort aux troussees » travaille sur la manière dont l'un appréhende l'autre.

Film

Analyse

1) Alfred Hitchcock est né en 1899 à Londres.

Son éducation chez les Jésuites – ce dont il parle dans ses entretiens avec François Truffaut – influence ses manières avec les femmes et sa façon de se tenir. Assez vite, il s'intéresse au cinéma, rompant avec les études de droit qu'il avait entamées. Les écoles de cinéma n'existent pas alors. Il traîne sur les plateaux et s'approprie les techniques de la pellicule et du développement.

Il vient du cinéma muet : ses premiers films réalisés à partir de 1920 le font remarquer par un producteur qui lui passe une commande de dix films qu'il fera entre 1922 et 1928. Cela explique qu'il travaille sa narration à partir de l'image. Son cinéma est fortement marqué par l'image : la résolution des scènes, la tension, l'action sont annoncées par l'image. Paroles, son, dialogues et musique n'interviennent qu'après, même si dans ce film les dialogues sont somptueux.

Ses films ont du succès en Angleterre mais il part en 1939 en Amérique. Dans les années 1950, avec « Les enchaînés », les Cahiers du cinéma voient en lui un « auteur », ce qui est important pour son rayonnement. Il jouit d'une réputation d'artiste, en même temps qu'il a un succès populaire.

En 1954, « Fenêtre sur cour » marque une rupture avec sa production précédente. Il fait des films qui parlent de cinéma, des « méta-films », comme disent certains...qui à l'intérieur de l'histoire abordent le cinéma d'un point de vue

particulier. « Fenêtre sur cour » raconte l'histoire d'un voyeur bloqué sur un fauteuil avec un corset et une jambe dans le plâtre (puis deux à la fin du film), résolvant une intrigue policière qu'il observe de sa fenêtre comme sur un écran. C'est la métaphore du spectateur qui se projette détective, entrant petit à petit dans la fiction. « La mort aux trousses » ferme cette période.

Les films qui viennent après sont plus énigmatiques, notamment « Les oiseaux » où le mal arrive de nulle part, sous la forme d'oiseaux dont l'image normalement n'est pas forcément négative. Mais ici les oiseaux se rebellent...

II) **Genèse du film « La mort aux trousses »**

Ce film arrive après l'échec cuisant de « Faux coupable » et du demi-échec que fut pour lui « Vertigo ». Tourné en 1958, le public en sortait « glacé » : les personnages froids et l'histoire compliquée en faisaient un film hermétique. La MGM lui commande alors l'adaptation d'un roman qui se passe en mer, et à laquelle il commence à travailler, mécontent. Il trouve un scénariste, Ernest Lehman à qui il parle à peine de l'histoire quand ils se rencontrent. En fait Hitchcock n'a pas envie d'adapter ce roman, alors qu'il est lié par contrat avec la MGM.

Il annonce cependant qu'il a bien avancé son travail, mais qu'il a une autre idée, et de raconter l'histoire de « La mort aux trousses » du début jusqu'à l'assassinat aux Nations Unies. Les responsables de la MGM sont très contents quand il leur promet qu'ils verront le reste du film en salle. Persuadés que la fin de ce scénario excellent a déjà été trouvée, ils pensent qu'Alfred Hitchcock va mener les deux projets en même temps et dans un temps très court. Ils mettent le film en production, avançant les fonds et mettant tout à disposition du réalisateur.

Le scénariste E. Lehman a une grosse pression, car ce scénario dont Hitchcock lui a vaguement parlé n'en est qu'à ses débuts. Hitchcock et lui en sont encore à l'écrire, quand on choisit la garde-robe de Gary Grant. Il y a un réel décalage entre l'idée et sa mise en forme. De leurs discussions ressort que l'idée de Lehman est ambitieuse : il veut écrire un film qui mettrait fin à tous les films d'Hitchcock.

Quant à Hitchcock, il avait des visions plutôt qu'une trame narrative, ce qui apparaît à la projection du film qui semble parfois cousu de bric et de broc, même si Hitchcock y fait preuve d'une grande virtuosité. Son projet est de prendre un cobaye dans le réel et de lui faire vivre l'extraordinaire. Projet clair, mais relativement peu précis. Il a en même temps une idée de trajet, il veut lui faire traverser les Etats-Unis, passant aux Nations Unies et allant jusqu'au Mont Rushmore pour le faire marcher sur les fameuses têtes. La censure ayant interdit qu'on piétine les visages des présidents représentés, le site a été reconstitué dans les studios sous forme de maquettes, et les comédiens passent à côté pour ne pas commettre de « sacrilège ». A partir de là il fallait écrire vite : le tournage du film est déjà commencé, les story-boards bouclés quand ils trouvent l'idée du faux meurtre qui introduit le dénouement du film.

Pour finir, le scénario a été assez peu relu dans sa globalité, ce qui explique que le spectateur adhère plus ou moins à la vraisemblance de certaines scènes. Mais « La mort aux trousses » est le film le plus long d'Hitchcock et son film le plus cher, seul film aussi pour lequel il ait eu le « final cut ». Dans ce dessein, il a tourné les scènes les plus importantes en plans séquences, et en une seule prise, de façon à ce qu'elles ne puissent pas être coupées.

Les méthodes de travail de Hitchcock restent les mêmes que celles qu'il a pratiquées dans toute sa carrière : il ne regarde pas à l'œilleton de la caméra, car le tournage l'ennuie. La partie artistique, pour lui, se fait en amont sur le story-board. Il avait deux assistants, Robert Burks et Robert Boyle qui travaillaient avec lui sur le story-board. Lui-même dessinait très bien. On peut se référer au bonus qui accompagne l'édition des « Oiseaux » sur DVD, où l'on voit les planches du story-board de ce film. Hitchcock tourne et réalise exactement ce qui a été dessiné auparavant quand il concevait le film. Très précis et créatif dans ce travail préparatoire, il fait ensuite confiance à ses techniciens.

III) Les personnages

Le personnage de Thornhill est joué par Gary Grant à qui on a proposé de jouer le rôle de James Bond après la sortie de ce film - rôle qu'il a refusé – parce que c'est le personnage de Thornhill qui a inspiré le personnage de James Bond ! Mais le voyage à travers les Etats-Unis de « La mort aux trousses » devient avec Bond une sorte de tourisme de luxe international, de même que les rapports aux femmes passent d'une séduction énigmatique et froide à un jeu sexuel où le héros collectionne les aventures sans lendemain.

Hitchcock se montre très maniaque et très professionnel dans sa façon de travailler avec ses acteurs. Il emploie toutes les astuces pour que l'acteur vive une situation qui le mette à l'aise ou mal à l'aise selon le rôle qu'il incarne. Pendant le tournage de « Vertigo » où J. Stewart joue un personnage qui a le vertige et se retrouve dans des situations haut perchées sans pouvoir sauver la femme qu'il aime quand elle tombe, Hitchcock fait couper les pieds des meubles et des chaises pour que J. Stewart, déjà grand, se sente maladroit et perdu dans ce décor inadéquat et qu'il intériorise son jeu. Pour « La mort aux trousses » Hitchcock ne propose pas le rôle à James Stewart parce qu'il ferait trop vieux, mais à Gary Grant pourtant plus âgé que Stewart.

Pendant le tournage, les choses se passent mal entre lui et Gary Grant car celui-ci ne comprend pas bien ce qui se passe dans l'intrigue, dont on ne lui révèle pas tout. On lui donne les dialogues au dernier moment, en lui refusant le droit d'improviser. Quand il doutait beaucoup de la capacité du film à être drôle, Hitchcock lui répondait qu'il n'avait pas à s'en préoccuper. D'autre part, il doit jouer dans ses propres vêtements et n'a pas de costumière, alors que dans le cinéma hollywoodien, tout spécialement, le maquillage et le costume permettent à l'acteur de construire son personnage. Mal à l'aise, il travaille à l'aveugle comme le personnage dans le film. Hitchcock opère une réelle emprise psychologique dont, finalement, Gary Grant se sort assez bien, vu l'élégance avec laquelle il joue son rôle.

Le personnage d'Eve Kendall jouée par Eva Marie Saint, était à l'origine destiné à d'autres actrices. Le premier producteur engagé sur le film était Carlo Ponti qui voulut imposer Sofia Loren, mais s'étant retiré en tant que producteur, il ne fut plus question de Sofia Loren. Le producteur suivant, Selznick, proposa Cyd Charisse, mais A. Hitchcock voulait faire travailler Véra Miles, l'actrice qu'il désirait aussi pour « Vertigo », mais, bien qu'ils aient longtemps travaillé ensemble, Hitchcock se fâche avec elle.

Il réussit à imposer Eva Marie Saint qu'il avait repérée dans le film d'Elia Kazan « Sur les quais » et qui interprétait des personnages de jeunes filles un peu perdues. Elle l'intéressait à cause de son physique et il avait envie de pervertir cette image de personnage innocent...comme dans le film où l'on ne sait trop à quoi s'en tenir à son sujet. Il la fait beaucoup travailler, dans sa façon de bouger, dans sa gestuelle, l'observe dans sa vie quotidienne. « J'avais conscience de refaire ce que fait Scottie dans *Vertigo* ». Au moment du tournage, Eva Marie Saint qui venait d'accoucher, dut maigrir à marches forcées.

L'important est la façon dont Hitchcock commence à travailler la psychologie de ses personnages en faisant pression sur ses acteurs déjà dans leur vie de tous les jours. Comme dans le film les services secrets font pression sur leurs agents ou sur le héros involontaire, Thornhill, pour qu'ils jouent leur rôle jusqu'au bout, mise en abyme du réalisateur du film lui-même.

IV) Extrait I : le générique

Le contexte de l'histoire médiatique dans lequel apparaît le film a son importance. On est en 1959, au moment de l'avènement de la télévision, et le cinéma doit se défendre. Il invente le technicolor, travaille le format des images. « La mort aux trousses » est projetée en vista vision. Le but est de faire voir les couleurs bien mieux qu'à la télévision. Le lion de la MGM rugit sur un fond vert vif. C'est l'époque où sautent au regard les cheveux platine de Marilyn Monroe ou les yeux violets d'Elisabeth Taylor.

Le lion rugit, mais la musique démarre aussitôt –ce qui n'arrive jamais d'habitude- comme si Hitchcock l'avait avalé, montrant ainsi qu'il prenait la main sur ses producteurs.

L'animateur qui a conçu ce générique très célèbre est Saul Bass, auteur des génériques de « Psychose » et de « Vertigo ». Après le lion sur fond vert, des lignes verticales et horizontales quadrillent l'espace. Elles forment des rectangles blancs, sortes de cercueils, vides à combler, où s'insèrent les noms de façon très graphique, comme s'ils s'inscrivaient dans un programme informatique répondant à des règles précises. Puis cet espace se fond dans la façade d'un immeuble. Cette animation très linéaire accouche d'un réel bien cadré où tout le monde marche au pas comme les foules que déversent les bureaux dans ces premières images.

La musique de Bernard Herrmann qui démarre plein pot est une musique de fandango. Le fandango est d'origine andalouse : c'est une musique qui alterne ou superpose deux rythmes, 3/4 et 6/8. B. Herrmann emploie le 3/4 pour Thornhill et

le 6/8 pour Kaplan et parfois superpose les deux, soulignant l'ambiguïté du personnage. Autre particularité de cette musique : le fandango est une danse de couple qui n'a pas de tonalité de fin et qui peut reprendre indéfiniment... et laisse supposer que les aventures de Thornhill / Kaplan pourraient bien se perpétuer elles aussi.

V) Extrait II : l'exposition

La scène d'exposition exprime la première idée d'Hitchcock. On voit une ville entière qui vaque à ses activités. Dans cette ville, on prend quelqu'un qui sait qui il est, ce qu'il fait (il dicte son emploi du temps de toute la journée à sa secrétaire), quelqu'un de casanier, mis dans un quotidien très rôdé, qui soudain sera pris pour quelqu'un d'autre à la suite d'une méprise.

Ce personnage est d'abord toujours au centre de l'action, milieu du plan, filmé par une caméra qui se déplace assez majestueusement en travelling arrière. Quand il se décale, la caméra se décale. Elle est placée devant lui, mais elle le suit. Il traîne l'action. Mais à partir du moment où il lève la main il va se transformer en celui qui suit. Le groom arrive, lui demandant de le suivre, ce qu'il fait même si cela l'étonne. On a un travelling arrière plus proche de son corps. Une deuxième main se lève et arrête le travelling. « Suivez-moi ! ». Il est obligé de suivre de force. La caméra n'obéit plus au corps de Gary Grant mais elle obéit au mouvement des hommes venus chercher Kaplan.

VI) Extrait III : terreur solaire (séquence 12, 1H03-1H13)

Il s'agit d'une scène complexe dans son histoire et dans sa mise en œuvre. On est au milieu du film. Thornhill ne sait sur quel pied danser. Il est censé rencontrer Kaplan. Le personnage dont l'emploi du temps était si prévisible se retrouve seul dans le désert, à la descente d'un bus. Dans un univers solaire, où tout est visible à 360°, à l'inverse d'une scène de film noir dans la nuit, la pluie ou le brouillard. Et pourtant le personnage guette comme s'il était dans le noir ! Au croisement d'une route, avec un peu plus loin un champ de maïs, avec un avion qui arrose d'engrais des surfaces non cultivées. On est dans **l'absurde, dans le nonsense anglais** que revendique Hitchcock.

Thornhill se retrouve, écrasé de chaleur, dans une situation de western en face à face avec un homme qui attend le bus...et le prend. Puis en face à face non plus avec un homme mais avec une machine, un avion – cette scène a inspiré Spielberg dans son premier film « Duel » où un personnage est confronté à un camion qui le poursuit durant toute l'histoire.

Pour tourner cette scène, Gary Grant a couru trois jours dans le désert, puis pour des raisons de sécurité quand l'avion s'approche de lui et le mitraille, il a joué en transparence devant une image mobile projetée sur un écran. On a une alternance de plans tournés réellement dans le désert, et de plans en transparence. Un plan a aussi été tourné en maquette au moment où l'avion entre en collision avec le camion, et que des figurants sortent de dessous le véhicule.

On est frappé dans cette scène par le découpage. Quand Thornhill et l'avion commencent à s'observer, on a une série de champs/contre-champs. Un découpage classique voudrait qu'on fasse monter la tension en accélérant les plans. Mais Hitchcock traite le temps à sa façon, en découpant des plans égaux. Il étire le temps mais n'opère pas de montée progressive.

La scène se passe dans le silence : Herrmann a imposé un silence complet sans retour progressif de la musique. Contre Hitchcock, comme un peintre qui revendique l'emploi du blanc dans sa peinture, il revendique l'emploi du silence dans sa partition. La musique revient au moment de l'explosion quand les spectateurs de l'explosion réapparaissent sur l'image et que l'explosion redevient un spectacle. Le jeu sur le silence contribue, comme le découpage, à la tension extrême de cette séquence.

C'est une scène de **tension** et non de suspens, tel que le définit Hitchcock lui-même. Il y a suspens quand le spectateur en sait plus que le personnage. Imaginons un spectateur qui saurait qu'un tueur se cache chez le personnage ; il le voit entrer, ignorant de ce qui se passe. Le suspens serait le moment où ce spectateur aurait envie d'interpeler le personnage pour le sauver du danger, et plus on étire ce moment, plus le suspens monte. Ici le spectateur n'a pas beaucoup d'avance sur le personnage.

On a un exemple célèbre de **suspens** dans « Les oiseaux » où un même plan nous informe de ce qui se passe derrière le personnage qui, lui, ne voit rien : Mélanie arrive à l'école et elle s'assoit, fumant une cigarette, devant un grillage derrière lequel le spectateur voit s'amonceler les corbeaux. Elle fume interminablement sans se rendre compte de la présence des oiseaux. Un plan va raccorder son savoir au nôtre quand, suivant des yeux le vol d'un corbeau, son regard se posera sur la multitude installée derrière elle. B. Herrmann est aussi à l'œuvre dans ce film non pas ici avec de la musique mais avec des sons d'oiseaux retravaillés par des synthétiseurs. Il déréalise le bruit des oiseaux en forçant sur le battement des ailes, et il déréalise le bruit des enfants qui finit par ressembler à un piaillement. Effets puissants qui donnent le sentiment d'être dans un mauvais rêve.

Conclusion

Cette analyse conduit à poser la question du récit et de la position du spectateur. Dans « La mort aux trousses », le spectateur se sent malmené. Sa position varie au gré des situations. Il assiste, au début du film, à la prise du personnage dans le réel jusqu'à sa projection dans un univers incompréhensible.

A priori, le spectateur est donc aussi innocent que lui, avec juste un peu d'avance sur lui, puisqu'il sait qu'il y a méprise. Il pourrait en être ainsi pendant toute la durée du film qui en deviendrait un film d'aventures banal.

Mais Hitchcock veille et au bout de 35 mn déstabilise le spectateur. Ce dernier assiste à une réunion de la CIA qui lui apprend presque tout : Kaplan n'existe pas, il a été inventé pour couvrir un autre agent secret. Il y a donc quelqu'un à

protéger à côté duquel Thornhill ne pèse pas lourd. On appréhende tout à coup le personnage différemment !

Jusqu'à la scène des enchères, près d'une heure après (séquence 14, 1H21-1H32) où Thornhill met brusquement un prix sur tout ce qui l'entoure, dévalorisant tout. La femme qu'il aime serait une prostituée. Chaque objet proposé à la vente serait faux ou largement surestimé. Entre les deux, il se lance dans une discussion avec Philipp Vandamm sur l'art du comédien... alors que sa vie est en danger. La fiction c'est fictif, l'aventure c'est du mensonge. Hitchcock baigne le spectateur dans un univers surréaliste qui débouche sur un renversement. Arrêté par la police, emmené à l'aéroport, Thornhill est remis au même niveau que le spectateur : on lui explique tout. On lui demande de jouer Kaplan pour que la fiction rejoigne la réalité.

On retrouve ce mouvement de va et vient du point de vue du spectateur, chez Hitchcock, dans « Vertigo ». Scottie, ancien policier atteint de vertige enquête sur une femme suicidaire dont il tombe amoureux. Cette femme semble se suicider en se jetant du haut d'un clocher où ils sont montés tous les deux. Au moment où Scottie rencontre une deuxième femme qui ressemble étrangement à la première, Hitchcock nous montre **en un plan** (retour en arrière mental de la jeune femme) que la femme morte, jetée du clocher, n'est pas celle qu'accompagnait Scottie. La première femme et la seconde ne font qu'une, complice du meurtrier. Dans ce plan, la femme se remémore pour elle et pour le spectateur. Le spectateur change de point de vue : il était avec l'homme qui enquêtait et il est tout à coup avec les deux personnages. Son point de vue se multiplie ou se divise en deux pour suivre et juger qui des deux personnages joue le mieux.

Voici pour terminer une autre citation de Shakespeare, dans l'œuvre duquel Hitchcock a puisé son titre :

« La vie n'est qu'une ombre qui passe, un pauvre acteur qui se pavane et s'agite durant son heure sur la scène et qu'ensuite on n'entend plus. C'est une histoire dite par un idiot, pleine de bruit et de fureur, et qui ne signifie rien. » William Shakespeare *Macbeth*