

# Le regard dans *La Mort aux Trousses*

## Introduction : le regard chez Hitchcock

Bill Krohn dit que ce qu'Hitchcock a apporté au cinéma américain est le [raccord] regard. Il raconte que lors de son arrivée à Hollywood, Hitchcock a été appelé sur le tournage de *Autant en emporte le vent* et que David O. Selznik lui a demandé quelques conseils. Hitchcock a fait remarquer que des actions se produisaient mais qu'il semblait que personne ne les voyait, qu'il n'y avait pas de regard des personnages sur ce qui se passait.

Pour Bill Krohn, le cinéma américain se divise en deux :

- les cinéastes européens émigrés, au premier rang desquels se place Hitchcock, pour qui une action n'a de valeur que si elle est vue par quelqu'un à l'écran
- les cinéastes « indigènes » pour lesquels les actions/les êtres/les choses existent en soi (Griffith, Raoul Walsh,...)

Le regard est donc extrêmement important chez Hitchcock, et en particulier dans *La Mort aux Trousses*. Nous nous intéresserons donc d'abord au regard des personnages, puis au regard du spectateur.

## 1. Le regard des personnages

On remarque un grand nombre de raccords regard dans le film (*cf.* les analyses de séquences). Certains, comme celui d'Eve dans les bras de Thornhill sur la couchette, sont même, pourrait-on dire des raccords regard « mentaux » (elle suit mentalement le trajet du billet qu'elle a donné à l'employé des wagons-lits).

On peut noter par ailleurs que *La Mort aux Trousses* est un film où l'on va tout droit (les flèches du générique, les véhicules, le trajet New-York-Chicago-Rapid City). Cela peut être considéré comme une métaphore du regard, souvent représenté par une flèche.

Les raccords regard présentent des fonctions multiples.

### a. ils organisent l'espace

Début de la scène de l'avion

Les raccords regard vers le bas pour créer la sensation de vide sur le mont Rushmore.

### b. ils structurent le temps

Dans la scène de l'avion, les raccords regard n'ont pas seulement pour fonction de mettre en place le décor, mais également de faire percevoir le vide, et donc de renforcer l'attente, le sentiment du temps qui passe. En tant que tels ils sont un des procédés de création du suspense, élément essentiel du cinéma hitchcockien.

### c. Ils révèlent les sentiments et les émotions

Trois exemples :

- le regard de Thornhill sur Eve au wagon-restaurant (désir)
- le regard de Thornhill sur Eve dans le hall de l'hôtel à Chicago (méfiance)
- le regard de Thornhill aux premiers plans de la vente aux enchères, lorsqu'il aperçoit ensemble Eve, Leonard et Vandamm (surprise, colère, haine)

Les raccords regard portent les émotions fondamentales, c'est eux qui expriment (avec d'autres éléments évidemment) le désir et la mort.

Or le désir et la mort, et leurs jeux contradictoires, sont le sujet essentiel du film, et se manifestent par une série de paradoxes :

- Thornhill désire Eve et se précipite dans le piège tendu par Vandamm à cause de cela
- Eve séduit Thornhill sur les ordres de Vandamm mais tombe amoureuse de lui.
- Elle envoie Thornhill à la mort (avion), mais cela le met en colère et il la met en danger sans s'en apercevoir lors de la vente aux enchères.

Tout cela passe essentiellement par le regard. Derrière chacun de ces regards essentiels, il y a un piège tendu au désir par la mort.

#### d. Le symbolisme des lunettes

Le regard lui-même est signifiant. Ceux qui « y voient clair » ne sont pas victimes des apparences, portent des lunettes. A la vente aux enchères le Professeur a les siennes sur le nez, il est lucide ; Vandamm a les siennes à la main, il est aveugle. Dans la scène dans la gare de New York et dans le train, Thornhill est lucide tant qu'il a des lunettes devant les yeux (même de soleil !), alors que dès qu'elles sont cassées, il ne se pose plus de question sur Eve.

Si le monde que décrit Hitchcock n'existe que dans/par le regard, c'est qu'il s'agit d'un monde d'apparences. On peut même se demander si Eve et Thornhill ont vraiment échappé au monde des apparences, ou s'ils se sont simplement fondus dedans.

## 2. Le regard du spectateur

a. Il est bien sûr **représenté par Thornhill**, toujours, ou presque, à l'écran. On s'identifie à lui. La scène de l'avion, encore une fois, est un exemple parfait : on voit ce qu'il voit, on attend ce qu'il attend : les voitures sur lesquelles la caméra insiste (panoramiques), l'homme, mais pas l'avion, auquel il/on ne prête pas attention.

Toutefois il existe dans le film un certain nombre de points de vue externes (qu'Hitchcock nomme plutôt « objectifs ») :

- Thornhill lève la main comme à l'appel du nom de Kaplan → point de vue des deux tueurs
- la photo de Thornhill avec le couteau à la main
- les plans d'ensemble de face du mont Rushmore destinés à situer les personnages les uns par rapport aux autres dans la dernière scène

C'est l'alternance entre ces deux points de vue qui crée l'identification. Si on est toujours en point de vue interne, expliquait Hitchcock, cela ne fonctionne pas. Il donnait l'exemple de l'attaque de la mouette sur Melanie dans *Les Oiseaux* : on est toujours du point de vue de Melanie, mais il est nécessaire d'avoir un plan en point de vue objectif sur la mouette pour que la scène soit compréhensible et que l'identification puisse avoir lieu (comment s'identifier à ce que l'on en comprend pas ?)

b. Par ailleurs et paradoxalement Hitchcock procède à une sorte de **mise à distance du regard du spectateur**

Une soixantaine d'erreurs diverses sont répertoriées dans le film, alors qu'Hitchcock est réputé pour son contrôle absolu.

\* erreurs

- un policier de Chicago oublie de se pencher quand la voiture tourne. C. Grant le pousse.
- A la cafeteria un jeune homme se bouche les oreilles *avant* le coup de feu

\* équipe ou matériel visible

- pieds des projecteurs en haut du mont Rushmore
- un micro perché dans la gare de Chicago
- on voit un câble quand l'avion s'écrase sur le camion-citerne

\* erreurs factuelles

- les arbres de Manhattan en fleurs en novembre
- ce relief côtier n'existe pas à Glen Cove

\* erreurs de continuité (32)

- inversions (verre qui changent de main, etc.)
- gestes faits deux fois de suite (il enlève deux fois ses mains de sa tête lors du baiser)
- changements de voiture, de costumes
- l'ambulance
- la pochette d'allumettes

Il n'y a pas que les « erreurs ». Hitchcock semble prendre plaisir à utiliser des techniques dépassées et à faire réaliser à ses acteurs des gestes impossibles et à entasser des invraisemblances

\* Utilisation de techniques dépassées en 1959, comme la transparence (rétro-projection)

Elles sont très perceptibles (Les voitures. A la gare de Chicago, par moments, il est très visible que Cary Grant marche sur un tapis roulant). Or quand il le désire, Hitchcock se donne les moyens de réaliser des transparences invisibles (l'attaque de l'avion). C'est donc que cela ne le gêne pas (voire qu'il fait exprès) d'utiliser des techniques « ringardes » (Bill Krohn ; déjà dans *Les 39 Marches*, le souvenir de la femme en surimpression et l'hélicoptère appartenait à ce type de procédé).

\* les gestes impossibles : un classique hitchcockien

- le briquet de *L'Inconnu du Nord-Express*
- les ciseaux dans *Le Crime était presque parfait*
- la voiture qui redémarre en obéissant à la volonté de Thornhill alors que sa roue tournait furieusement dans le vide
- le double rattrapage d'Eve sur le mont Rushmore

\* Invraisemblances (parmi tant d'autres)

- le miracle de Glen Cove
- Pourquoi Valerian poignarde-t-il Townsend et pas Thornhill ?
- l'attaque par l'avion (certainement une des manières les plus délirantes de tuer quelqu'un)

Pourquoi toutes ces anomalies ? Une double explication.

c. Hitchcock n'accordait **aucune importance à la vraisemblance diégétique**

Il se moquait fréquemment de ceux qui le lui reprochaient en les appelant avec un certain mépris « nos amis les logiques, nos amis les vraisemblants. » (*Entretiens avec Truffaut*)

Ce qui l'intéresse, c'est

- raconter une bonne histoire
- manipuler le spectateur
- les forces obscures à l'œuvre dans le monde qu'il dépeint (la mort, le mensonge des apparences, la violence du désir)

Mais cela pose une question : comment manipuler le spectateur si on met en place des éléments qui vont plutôt dans le sens d'une distanciation ?

d. Dans *la Mort aux Trousses* comme dans ses autres films, Hitchcock joue sans cesse un **double jeu** (nous l'avons déjà vu à propos du *genre* du film) :

- faire peur
- dire en même temps « c'est un jeu, ce n'est pas sérieux »

En même temps qu'il raconte une histoire, Hitchcock montre les rouages de son cinéma. Il fait ainsi du spectateur son propre complice. « Chaque scénario s'élabore sur un réseau d'appels au scepticisme du spectateur. [...] Contrairement aux figures de mauvais spectateurs qui peuplent ses films, ceux qui à tout moment se laissent abuser par les apparences (les jeunes filles qui accusent Robert dans *Jeune et Innocent*, Vandamm), le bon spectateur, selon Hitchcock, ne se contente pas de regarder un film, il se regarde le regardant, et savoure, autant que la fiction elle-même le plaisir d'en sortir comme par effraction, pour jeter de temps à autre un coup d'œil malicieux sur un monde filmique qui, si lisse et fini qu'il paraisse, est toujours en construction. » (Jacqueline Nacache)

En somme chez Hitchcock, le spectateur a une position double : il est en même temps *dedans* et *debors*. Son regard se confond avec celui du héros, il tremble avec lui et pour lui, il désire et risque sa vie avec lui, et en même temps, il assiste au film sans jamais perdre la conscience que c'est un jeu. Hitchcock met en place une dialectique complexe entre identification et distanciation, c'est sans doute là une des caractéristiques majeures de son art.

