

Dossier pédagogique

North by Northwest
(La Mort aux trousses)Séances à la Cinémathèque
suisseLes 9, 10, 17, 23 mars 2011
(8h30-12h)

Film long métrage, USA, 1959

Titre original : North by Northwest

Production :

Alfred Hitchcock, Herbert Coleman

Réalisation :

Alfred Hitchcock

Interprètes :

Cary Grant (Roger O. Thornhill),
Eva Marie Saint (Eve Kendall),
James Mason (Phillip Vandamm),
Martin Landau (Leonard),
Jessie R. Landis (Clara Thornhill),
Leo G. Carroll (The Professor).

Scénario :

Ernest Lehman

Directeur de la photographie :

Robert Burks

Chef décorateur :

Robert Boyle

Musique originale :

Bernard Herrmann

Montage :

George Tomasini

Version originale anglaise,
sous-titrée français

Durée : 136 min

Public concerné :

âge légal : 7 ans

âge conseillé : dès 10 ans

Présentation

Ce dossier s'inscrit dans un projet pédagogique global, qui allie E-media, la Cinémathèque suisse, la Section d'histoire et esthétique du cinéma et l'Interface sciences-société de l'Université de Lausanne. La Cinémathèque propose désormais la « projection accompagnée » d'un grand classique du cinéma aux classes de Secondaire II. Débuté en novembre 2010 avec *Citizen Kane*, le cycle propose, en guise de deuxième édition, *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock. Le film sera projeté les 9, 10, 17 et 23 mars 2011 à la Cinémathèque, avec une présentation-discussion. Ce dossier pédagogique est destiné à intégrer le film aux programmes de français, d'arts visuels et d'éducation aux médias, en proposant des pistes d'étude aux enseignants pour prolonger la réflexion sur le film en classe, après la projection. De plus, l'Université de Lausanne offre, sur inscription, un atelier Epreuve (90 min.) d'analyse du film en classe.

En élaborant *North by Northwest* (*La Mort aux trousses*), le scénariste Ernest Lehman avait l'ambition d'écrire « le film d'Hitchcock qui éclipserait tous les autres », et de fait cette production est souvent considérée comme condensant et portant à leur comble l'ensemble des idées, motifs et structures qui caractérisent l'œuvre américaine du maître du suspense. Hitchcock lui-même a dit avoir construit, avec *La Mort aux trousses*, non pas un film, mais un orgue, où chaque touche faisait vibrer le public d'une certaine façon : « On appuie sur cette touche, et le public rit, sur celle-ci, il halète, si on joue ces notes, il glousse. » Or cet instrument a bel et bien fait date, et servi de modèle pour de très nombreux films à venir, au gré de ce que Truffaut a appelé une « influence directe ou sous-terrainne, stylistique ou thématique, bénéfique ou mal assimilée » qui a définitivement établi le cinéma comme art de l'émotion.

Disciplines et thèmes concernés

Français - anglais :

La figure du « faux-coupable »,
l'analyse des personnages,
la distinction récit/histoire,
la focalisation, la notion de
« mise en abyme ».

Education aux médias et arts visuels :

Les trois niveaux de l'analyse
filmique (mise en scène, mise
en cadre, mise en chaîne),
la composition de l'image,
le découpage/montage,
le lien avec l'architecture
moderniste.

Ouvertures possibles vers d'autres disciplines :

Psychanalyse,
études genre,
histoire-géographie des
Etats-Unis.

Résumé

Dans le colossal entretien que François Truffaut a obtenu d'Alfred Hitchcock, l'edit « Hitchbook » (la référence bibliographique essentielle sur l'œuvre hitchcockienne), Truffaut propose systématiquement un résumé de chaque film du cinéaste, à une exception près : *North by Northwest*. « Vos films à péripéties sont difficiles à résumer et ici, c'est presque impossible. » Hitchcock est absolument d'accord avec Truffaut et raconte qu'un jour, sur le tournage, Cary Grant est venu le voir et lui a dit : « Je crois que c'est un scénario épouvantable, car nous avons tourné le premier tiers du film, il se passe toutes sortes de choses, et je ne comprends absolument pas de quoi il s'agit. » (p. 212) D'ailleurs le personnage que Cary Grant incarne ne comprend lui-même rien à ce qu'il lui arrive. Est-ce dire que l'exercice de synthèse est vain ?

Pour sûr difficile, le résumé peut être intéressant à essayer en classe, en tirant parti des divergences et convergences de mémoire et de compréhension des élèves pour leur faire saisir que l'essentiel du film réside non pas au niveau thématique, mais narratologique : dans le principe général du quiproquo et de la succession frénétique des scènes d'action.

On peut résumer le quiproquo en disant que la CIA, pour couvrir Eve Kendall, son agent infiltré dans un groupe d'espions, a inventé un agent qui n'existe pas, nommé George Kaplan. Par un concours de circonstances insolites, le publicitaire Roger Thornhill est identifié par les espions comme étant ce Kaplan, et devient la cible d'une poursuite infernale. Les malfrats parviennent notamment à faire accuser Thornhill-Kaplan d'un meurtre qu'il n'a pas commis, lançant ainsi également la police à ses trousses...

Si l'on tente de déployer le détail de la poursuite, le mieux consiste à partir, non pas de la logique causale ou temporelle du film, mais des lieux empruntés par cette course vers le Nord-Ouest. Hitchcock parle en effet d'un « scénario-itinéraire » (p. 119) dont la structure est facile à jalonner : le salon de Townsend, la voiture, le commissariat, l'hôtel, le bâtiment de l'ONU, le train, la route désertique, le salon de vente aux enchères, la maison de Vandamm, le Mont Rushmore. A chacun de ces lieux correspond au moins une séquence emblématique qui est comme un morceau de bravoure, et qui peut s'autonomiser dans ce film « topographique » où l'enchaînement ne compte pas thématiquement, mais dramatiquement, dans son rythme visuel, sa dynamique narrative, et son intensité émotionnelle.

Ces objectifs sont ceux de l'entièreté des activités pédagogiques que nous proposons, non seulement dans ce dossier e-media, mais aussi dans l'atelier Epreuve « North by Northwest : direction cinéma » et lors de la projection/discussion à la Cinémathèque suisse.

Objectifs

→ Prendre conscience de la nature construite d'un film et de ses effets sur le spectateur (et comprendre qu'Hitchcock élabore tout son cinéma pour susciter et maîtriser les impressions et sentiments du public).

→ Se familiariser avec le vocabulaire technique de l'analyse de films (savoir notamment utiliser les termes : *storyboard*, *champ-contrechamp*, *échelle de plans* [plan large, plan moyen, plan américain, gros plan], *plongée/contreplongée*, *raccord*, *hors-champ*, *transparences*).

→ Appréhender le principe essentiel de ce film à travers la notion d'élan, d'impulsion, de mouvement, tant au niveau esthétique que narratologique.

→ Comprendre les ressorts narratifs du film qui permettent de susciter tout à la fois émotion et distanciation chez le spectateur (gestion du suspense, principe d'identification, logique attractionnelle, mise en abyme).

→ Envisager la complexité des personnages et de leurs relations (fausses identités, jeux de « doubles », ambiguïtés, attirances incestueuses, homosexuelles, etc.)

→ Prendre conscience du découpage et du traitement spécifique de l'espace dans ce film.

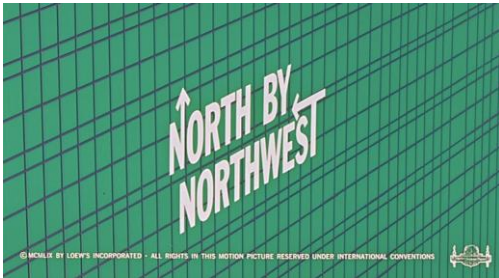
→ Evaluer l'importance du film et son impact formel dans l'histoire du cinéma.

Pistes pédagogiques

avec questions + réponses argumentées pour les professeurs + activités ludiques + matériel iconographique.

1. Le titre : action et comédie
2. Le générique : avènement du mouvement
3. Le « MacGuffin » : narration libre
4. Le faux-coupable : identification et suspense
5. La composition des plans : décors et storyboard
6. Cadrage : le récit symbolisé en un plan
7. Analyse de séquence : la scène de l'avion
8. La psychanalyse : quelques clés d'interprétation
9. Le Mont Rushmore : reconstitution et appropriation
10. La mise en abyme : un film sur le cinéma

Pistes pédagogiques



1. Le titre : action et comédie

Avant de s'intituler *North by Northwest* (qu'on peut traduire littéralement par « Au Nord par le Nord-Ouest »), le film devait s'appeler *The Man in Lincoln's Nose* (*L'homme que Lincoln avait dans le nez*) ! Comment comprenez-vous ces deux titres : pouvez-vous les justifier par rapport à certaines séquences ou par rapport à la structure globale, et expliquer ce qu'ils révèlent comme double dimension essentielle du film ?

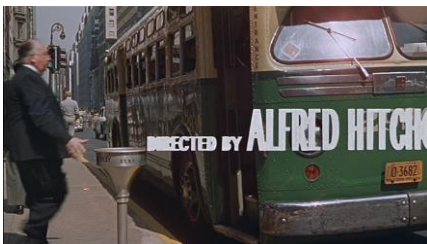
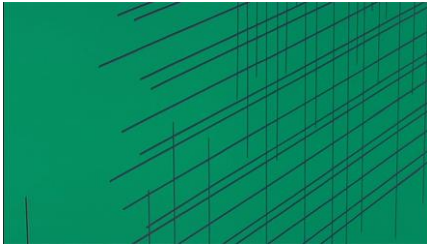
Le titre définitif (*North by Northwest*) annonce métaphoriquement le film comme un parcours où ne compte que la direction, l'élan. Il se réfère à la structure du film qui, de la première à la dernière scène, n'est qu'une course-poursuite où, quelles qu'en soient les circonvolutions et détours, les événements s'enchaînent et se succèdent dans un crescendo d'intensité. Le caractère abstrait et global de cette formule « North by Northwest » enjoint d'emblée le spectateur à ne pas accorder trop d'importance aux détails et aux « haltes » du film, pour le considérer dans sa puissance d'action. Ce titre affine donc le film au genre du film d'action et annonce une course-poursuite faite de suspense et de divertissement, visant à « embarquer » les spectateurs.

Le titre originel (*The Man in Lincoln's Nose*), se réfère avec humour à la séquence finale sur le Mont Rushmore – Hitchcock voulait même aller au bout de sa blague et filmer Cary Grant en train de se réfugier dans la narine de Lincoln et y être pris d'éternuements (*Hitchcock/Truffaut*, pp. 82-83). L'humour est en effet une dimension incontournable de ce film, qui s'équilibre savamment avec le suspense, pour tout à la fois relâcher et entretenir la tension éprouvée par le spectateur. L'ironie constante du personnage principal, le caractère ouvertement abracadabrante des situations, les séquences de séduction ou de pure comédie (tel l'entretien avec le policier lorsque le héros est complètement ivre), permettent en effet de désamorcer l'angoisse et de renforcer le plaisir du spectateur, incité à mettre à distance l'action pour mieux goûter les subtilités de la représentation.



Il est intéressant de poursuivre l'activité avec les élèves en réfléchissant à la traduction française officielle du titre, « La Mort aux trousses », et discuter des significations qu'elle conserve, transforme, amène par rapport au titre anglais. Puis, partant de cette réalité qu'est la liberté de traduction des titres de film, demander aux élèves de trouver d'autres titres.

2. Le générique : avènement du mouvement



Le générique du film (qui comprend la fameuse apparition-signature du réalisateur) a été réalisé par Saul Bass, artiste spécialisé dans l'élaboration des génériques d'Hitchcock. Il s'agit d'une pièce filmique autonome, très réfléchie. Analysez la manière dont ce générique exalte l'importance (annoncée déjà dans le titre, et garantie par toute la dynamique narrative du film) de la notion de direction, de mouvement, d'élan.

Le générique met en scène l'avènement de l'image filmique : un réseau de lignes graphiques se tisse et constitue une trame vectorielle le long de laquelle les titres défilent, comme propulsés. L'apparition de l'intitulé du film cristallise ce jeu de déplacements en signifiant une direction, et en l'incarnant dans une typographie qui transforme les lettres (et les lignes tramées qu'elles prolongent) en flèches.

Par un fondu enchaîné, la trame graphique dessinée se mue en façade de gratte-ciel, où les lignes demeurent mais prennent corps en tant que cadre délimitant les fenêtres de cette paroi vitrée. Le jeu directionnel ne fait que se décupler, puisque la façade joue comme un énorme miroir, reflétant et réfractant les multiples mouvements d'automobiles qui roulent à double sens, encadrées par la marche des passants.

Les plans qui suivent vont alors montrer le mouvement de la foule, qui, à pied, s'échappe au dehors d'un bâtiment pour rejoindre les flots des trottoirs, s'engouffre dans une bouche de métro, traverse un carrefour sur fond de circulation, descend les gigantesques escaliers d'un immeuble, traverse un carrefour en sens inverse, etc. Un homme va toutefois se démarquer de ces flux collectifs : Hitchcock.

Le réalisateur fait en effet sa fameuse « apparition-signature » (ou « **caméo** ») dès le 8^e plan. Hitchcock a en effet expliqué que ce gag superstitieux était trop attendu du public et qu'en se montrant ostensiblement dès les cinq premières minutes, il permettait aux spectateurs de regarder le film plus tranquillement ! Cette apparition immédiate, ostensible et comique n'en est pas moins subtile. A priori, Hitchcock (à la silhouette peu svelte) semble ironiquement dépassé par cet élan collectif : immédiatement mis « hors-jeu » ou « hors-course », il manque son bus, et s'arrête. Mais cette immobilisation d'un seul, tandis que tous les autres personnages sont happés dans le rythme et le flux, exprime tout le caractère « à part », le rôle distant et réfléchi de celui qui ne fait pas partie du film mais qui le crée, celui qui, de loin, génère et contemple le mouvement. D'ailleurs au moment même où Hitchcock entre dans le champ par la gauche, la mention écrite de son nom s'échappe vers la droite comme s'il la « poussait », et l'on comprend d'emblée qu'il « dirige » l'ensemble de ces mouvements, qu'il est le maître de ce jeu de vectorisations.

Et si l'**image finale** a surtout été interprétée comme une métaphore de l'acte sexuel des deux personnages enfin réunis, ce train qui « ferme » le film en s'engouffrant dans un tunnel répond parfaitement, sur un plan graphique et thématique, à ce générique inaugural où les portes s'ouvrent pour déverser la foule. Dans ce jeu de directions, de fléchage et de circulation, le film s'ouvre en même temps que les portes qui font surgir le mouvement de la foule et s'obscurcit en même temps que le train entre dans le tunnel. Ces flots directionnels ne sont donc rien d'autre que le mouvement même du film, du cinéma.

3. Le « MacGuffin » : narration libre

Nous avons souligné combien ce film était malaisé à résumer, en échappant à la cohérence, la logique, la vraisemblance. Pouvez-vous répondre aux questions suivantes ? Pourquoi Vandamm veut-il à tout prix tuer Kaplan ? Qu'y a-t-il sur les microfilms dans la statuette ? Pourquoi la CIA poursuit-elle Vandamm ?

Dans ces questions devraient résider la clé de l'énigme, l'origine et la solution de toutes ces péripéties. Et pourtant ici, elles sont vaines, et vides. Le réalisateur de *North by Northwest* s'intéresse aux qualités cinématographiques des événements bien avant leur plausibilité. Ce qui compte pour lui, c'est de tourner une poursuite sur le Mont Rushmore ou filmer un assassinat dans le bâtiment de l'ONU : il n'a que faire du pourquoi, et demande au scénariste de trouver une vague justification à tout cela. Ce prétexte, Hitchcock le surnomme le « MacGuffin ». Voici ce qu'il en dit :

« Mon meilleur MacGuffin – et, par meilleur, je veux dire le plus vide, le plus inexistant, le plus dérisoire – est celui de North by Northwest. C'est un film d'espionnage et la seule question posée par le scénario est : « Que cherchent ces espions ? » Or, au cours de la scène sur le champ d'aviation de Chicago, l'homme de la CIA explique tout à Cary Grant, qui lui demande en parlant du personnage de James Mason : « Qu'est-ce qu'il fait ? ». L'autre répond : « Disons que c'est un type qui fait de l'import-export. – Mais qu'est-ce qu'il vend ? – Oh !... des secrets du gouvernement ! » Vous voyez que, là, nous avons réduit le MacGuffin à sa plus pure expression : rien. »

(Hitchcock/Truffaut, p. 113)

Le film rend en effet presque explicite cette absence de justification de l'action, avec une certaine ironie, puisque lorsque Thornhill doit expliquer ce qui lui est arrivé à la police, au juge, puis à sa mère, personne ne le prend au sérieux et tous rigolent des absurdités proférées. Et lorsque, désespéré, Thornhill fait appel au bon sens du juge en lançant : « *Aurais-je pu inventer une telle histoire ?* », c'est un peu comme si les personnages riaient du scénario.

4. Le faux coupable : identification et suspense

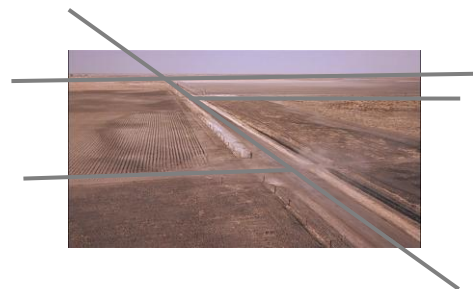
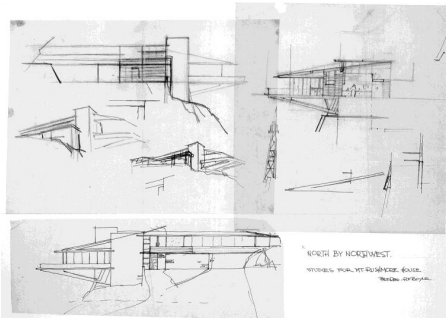


Souvent dans les films d'Hitchcock, le héros assume le rôle de « faux coupable », traqué comme un criminel alors qu'il est innocent. Sachant qu'Hitchcock met toujours au centre de son travail filmique la gestion de l'émotion du spectateur, quels sont, d'après vous, les avantages d'une telle figure ?

Prendre pour héros un homme accusé d'un crime qu'il n'a pas commis permet d'explorer tous les ressorts de la chasse à l'homme en évitant les conflits d'intérêts et de valeurs impliqués par un héros coupable. Un héros non coupable permet de renforcer l'identification du spectateur au personnage, le public ayant peur « pour » et « avec » lui. En outre, le quiproquo généralisé (tout le monde le croit coupable, toutes les preuves sont contre lui) fait du spectateur le seul à connaître la vérité, à pouvoir

constater l'injustice et prendre conscience de la gravité de la situation. Il a envie de « crier » aux autres personnages qu'ils se trompent, mais il est seul à avoir vu et su ce qui s'est vraiment passé. Cette gestion du savoir du spectateur accentue chez lui la sensation d'impuissance et d'angoisse, en créant une tension émotionnelle extrême. C'est donc l'un des incontournables secrets d'Hitchcock, connu non sans raison sous le surnom de « maître du suspense ».

5. La composition des plans : décors et storyboard



La plupart des décors de ce film sont basés sur des architectures réelles (gratte-ciels, bâtiment de l'ONU, structures de Frank Lloyd Wright – **voir annexe 1**). Pensez-vous que ces lieux ont été choisis au hasard ? Quelles sont les particularités visuelles de ces constructions ?

Tous ces modèles procèdent du style architectural qu'on appelle moderniste, exaltant la démultiplication des plans et des lignes de force suivant une pureté formelle. Cette rationalisation géométrique de l'espace se retrouve dans le paysage désertique où prend place l'attaque de l'avion, l'équipe technique ayant truqué l'horizon pour qu'aucune silhouette de ville ne viennent briser l'épure linéaire de ce lieu. Ces décors géométriques dynamisent et rythment les images, en faisant écho aux notions de directions et à la trame graphique qui ouvre le générique. Ils témoignent du soin qu'Hitchcock accorde à la composition visuelle de ses plans. En effet, il faut savoir qu'Hitchcock est venu au cinéma par le biais du dessin, dont il est un expert, et qu'il crée tous ses films de manière fondamentalement visuelle, dessinant chaque plan l'un après l'autre très précisément par le biais de storyboards parfaitement détaillés. Le storyboard final de *La mort aux trousses* est signé par Minton Huebner, et consiste en une véritable BD autonome (**voir annexe 2**).



Un exercice plus pratique peut être entrepris avec les élèves autour du principe du storyboard. On pourra par exemple leur faire reconstituer un storyboard personnel à partir d'un extrait de film (ce qui les rendra bien plus attentifs aux questions de composition du cadre, au nombre de plans, à leur durée, à tout ce qui ne peut pas être dessiné et qui est « proprement » cinématographique) et leur montrer ensuite la version originelle du storyboard, en discutant les différences.

*On pourra au contraire leur donner une page du storyboard original d'un film qu'ils n'ont pas vu (par exemple celui de *Psycho* réalisé par Saul Bass), et leur demander de tourner une scène à partir de là, puis leur montrer la séquence filmique officielle et discuter les différences, en pensant notamment à l'apport de la bande-son.*

6. Cadrage : le récit symbolisé en un plan



Examinez le plan qui montre la fuite de Thornhill hors du bâtiment de l'ONU juste après le meurtre du vrai Townsend. Essayez d'abord de déchiffrer ce qu'on voit à l'intérieur de ce plan compliqué dans sa forme et sa construction, et de déceler ce qui est truqué (notamment en regardant les ombres). Puis demandez-vous pourquoi Hitchcock a choisi cette mise en scène, au lieu par exemple d'une simple prise de vue à hauteur d'homme : est-ce que le point de vue adopté par la caméra, et la taille de Thornhill dans l'image peuvent revêtir un aspect symbolique par rapport au récit ?



Il faut tout d'abord savoir que le secrétaire général des Nations Unies de l'époque (Dag Hammarskjöld) avait formellement interdit de tourner des images du bâtiment de l'ONU pour des films de fiction. Le célèbre réalisateur n'a toutefois pas hésité à transgresser ce principe dans la scène qui montre Cary Grant entrer dans le bâtiment, puisque Hitchcock l'a tourné « par effraction », en caméra cachée, depuis l'autre côté de la rue, au nez et à la barbe des gardiens qui avaient confisqué et étaient en train de surveiller son matériel de tournage habituel ! Ces contraintes forcent Hitchcock à truquer sa représentation lors de la sortie du bâtiment, et à jouer de décors peints pour simuler l'annexe jaune et la fontaine.

L'interdiction de filmer « simplement » la sortie de Cary Grant du bâtiment a assurément encouragé la créativité d'Hitchcock, qui en a profité pour transformer ce plan en une prise de vue emblématique de tout le film. Il s'agit du moment où le héros est le plus fragilisé : les machinations ont eu raison de lui, le quiproquo est devenu public et grave, on le prend désormais pour un assassin et, dès cet instant, le monde entier le poursuit. Le plan concrétise visuellement cette situation narrative, en montrant qu'il n'est plus qu'un pion minuscule, jeté dans un engrenage qui le dépasse totalement. La plongée absolue et la hauteur de la caméra rendent toute la force de la menace et de la disproportion de cette lutte entre un homme seul et innocent et les invincibles structures d'espionnage et de contre-espionnage impliquées. L'utilisation de la façade du gratte-ciel (qui rappelle directement celle du générique) comme justification de la place de la caméra est riche d'interprétations : elle matérialise le pouvoir quasi divin de cette structure officielle qu'est l'ONU, et, par extension, de l'ensemble des organisations, gouvernementales ou non, qui transforment les hommes en pions.

Cette dénonciation de manipulation globale où les êtres humains sont broyés est claire dans le film d'Hitchcock qui suit non pas, comme dans les *James Bond* par exemple, un agent secret, mais un homme isolé, victime de toutes les structures, aucune ne valant mieux que l'autre – en témoignent la séquence suivante, qui montre la discussion cynique et lâche des agents de la CIA face à l'inculpation de Thornhill-Kaplan, et toutes les apparitions du « Professeur » qui, malgré son caractère sympathique, manipule à tours de bras et sans vergogne, et qui expliquera à Thornhill que « contre-espionnage, police judiciaire ou secrète, pour tout dire nous sommes tous dans le même panier » (« FBI, CIA, ONI : we are all in the same alphabet soup »).



Sachant qu'Hitchcock a toujours eu une peur paranoïaque de la police, il peut être intéressant de continuer ce questionnement en dégagant les modalités de représentation de la police dans ce film (au commissariat après l'accident, ou lors du trajet en voiture après la vente aux enchères) et d'en voir la portée critique en comparant avec les films ou les séries qui prennent le plus souvent pour héros les membres de la police (judiciaire, scientifique, secrète, etc.)



7. Analyse de séquence : la scène de l'avion

La séquence du film la plus originale est l'attaque de Cary Grant par l'avion au bord de la route 41. Elle mérite d'être analysée en détail avec les élèves, en leur demandant d'examiner le traitement du son (dialogues, musique, bruits), du cadrage et du montage (quelle durée ont les plans, est-ce qu'ils sont larges ou serrés), et en leur demandant quel effet tout cela génère sur le spectateur (tension, ennui...).



Pour cette analyse de séquence, le climat de travail idéal consiste à faire travailler les élèves en groupes ayant chacun une seule problématique (son ou image) et disposant d'un poste avec télécommande ou curseur leur permettant de revoir la séquence, revenir en arrière, avancer en accéléré. Pour les groupes qui travaillent sur le son, les engager à entendre la séquence sans images, puis à la regarder sans le son.



L'analyse des élèves devrait notamment pouvoir montrer combien cette scène, dont on a déjà souligné l'épure au niveau du décor (cf. 5) économise ses moyens. Or si les plans durent longtemps, si les cadrages sont répétitifs, s'il n'y a ni musique ni quasiment aucun dialogue, s'il ne se passe rien pendant les 5 premières minutes de la séquence (le personnage attend), cela ne provoque aucun ennui chez le spectateur : au contraire, cela renforce le suspense en intriguant complètement le public qui sait que le héros a été piégé, mais ne sait pas d'où le danger va tomber, dans ce lieu si improbable.

L'idée d'Hitchcock était justement de contrecarrer complètement les attentes du spectateur : « J'ai voulu réagir contre le vieux cliché de l'homme entraîné dans un endroit où il risque de se faire tuer. Qu'est-ce qui se pratique habituellement ? Une nuit « noire » à un carrefour étroit de la ville. La victime attend, debout dans le halo d'un réverbère. Le pavé est encore mouillé par une pluie récente. Un gros plan d'un chat noir courant furtivement le long d'un mur. Un plan d'une fenêtre avec, à la dérobée, le visage de quelqu'un tirant le rideau pour regarder dehors. L'approche lente d'une limousine noire, etc. Je me suis demandé : quel serait le contraire de cette scène ? Une plaine déserte, en plein soleil, ni musique, ni chat noir, ni visage mystérieux derrière les fenêtres ! » (H/T, p. 216-217)

Le caractère complètement absurde de la situation (tenter de tuer un homme en lui donnant rendez-vous au milieu du désert pour l'attaquer avec un avion à sulfater du maïs) a été souligné par Truffaut en ces termes : « L'aspect séduisant de cette scène réside dans sa gratuité même. C'est une scène vidée de toute vraisemblance et de toute signification ; le cinéma, pratiqué de cette façon, devient vraiment un art abstrait, comme la musique. » (H/T, p. 216) Cela montre bien que dans cette séquence, tout ce qui compte est dans la mise en scène, la manière de filmer, et de diriger l'émotion du spectateur.

Les attaques de l'avion sont traitées dans un jeu de crescendo : le montage se densifie ; l'alternance des champs-contrechamps dilate le temps ; plus l'avion approche, plus les plans se multiplient, de plus en plus resserrés, tandis que le son de l'avion qui s'approche augmente et renforce cette progression de l'intensité dramatique et émotionnelle. Hitchcock joue avec les nerfs du spectateur, en augmentant et relançant invariablement le suspense.

8. La psychanalyse : quelques clés d'interprétation



Hitchcock s'intéressait beaucoup à la psychanalyse, et plusieurs de ses films ont été analysés en ce sens. Sans entrer dans le détail d'une interprétation psychanalytique complète de *North by Northwest* telle que Raymond Bellour l'a proposée, on peut dire que le triangle amoureux classique (le héros et le méchant se disputant la même femme) se trouve passablement parasité ici : (8a) que pouvez-vous dire du rapport entre Thornhill et sa mère ? (8b) et du rapport entre le méchant et son homme de main, Léonard ?

8a. Le rapport du héros à sa mère est sans aucun doute œdipien : il est attaché à elle au point de connaître par cœur son agenda (il explique par exemple qu'« elle joue au bridge chez une amie qui habite un nouvel appartement fraîchement peint et sans téléphone »), d'interrompre un important rendez-vous d'affaires simplement pour la rappeler qu'ils sortent au théâtre tous les deux le soir même, et de l'appeler « chérie » (« dear ») – il faut savoir que la production a expressément engagé pour l'incarner une actrice qui n'avait qu'un an de différence avec Cary Grant. On note en même temps (et cela fait partie du complexe d'Œdipe) une nette infantilisation du personnage devant cette figure qui a gardé toute son autorité, et qu'il n'hésite pas à nommer « Maman » devant ses clients. Si c'est à elle qu'il téléphone aussitôt arrivé au commissariat (et l'alcool qu'on lui a fait boire renforce toute la puérilité et le comique de la conversation qui se clôt sur un naïf : « C'était Maman »), elle n'hésite pas à étaler publiquement tout l'ascendant qu'elle a sur lui en ne lui accordant pas plus de confiance et de crédibilité qu'un adolescent dont elle contrôle régulièrement l'haleine pour savoir s'il a bu, allant jusqu'à provoquer l'hilarité générale en lançant aux tueurs dans l'ascenseur : « Dites-moi Messieurs, vous essayez réellement de tuer mon grand garçon ? »

La mère de Thornhill n'est pas un simple personnage secondaire, elle joue un rôle « moteur » dans cette histoire puisque c'est la prévenance que son fils a pour elle qui provoque le quiproquo initial – à la demande des tueurs, le maître d'hôtel est en train d'appeler à la ronde « Kaplan » dans le hall quand Thornhill fait signe à ce même maître d'hôtel pour envoyer un télégramme à sa mère : on croit dès lors qu'il a répondu à l'appel de son nom, et la machine est lancée. Si donc c'est elle qui, au début, commande le comportement du héros et le déroulement du récit, elle va bientôt être remplacée en cela par Eve Kendall (avec qui le héros entretiendra des relations sexuelles sans ambiguïté). La « mue » de Thornhill en Kaplan représente ainsi également, au niveau symbolique, l'émancipation relationnelle et sexuelle du héros.

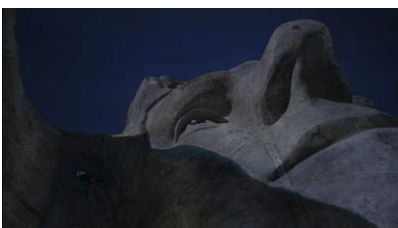
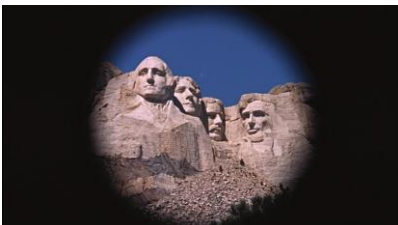


Il est intéressant par ailleurs de profiter de ces questions pour faire réfléchir les élèves aux modèles de sexualité et aux types d'image des hommes et des femmes imposés par des films inscrits dans la continuité de ce film-ci, tels les nombreux James Bond.



8b. Quant au rapport entre le « méchant » (Vandamm) et son homme de main Léonard, il n'est pas sans transformer le « triangle » en « carré » amoureux. La séquence qui se joue à la fin du film dans la maison de Vandamm, rend explicite, si ce n'est une relation, tout du moins une attirance homosexuelle entre les deux hommes. En effet, lorsque Léonard dénonce la trahison de la jeune femme à l'égard de Vandamm, le coup de feu qu'il rejoue avec la « fausse balle » et le coup de poing que Vandamm assène en retour en propulsant Léonard sur le canapé peuvent être interprétés en termes sexuels. Mais le dialogue est lui-même explicite, Vandamm déclarant que son acolyte fait preuve de « jalousie », peu après que celui-ci a invoqué avoir usé de son « intuition féminine ».

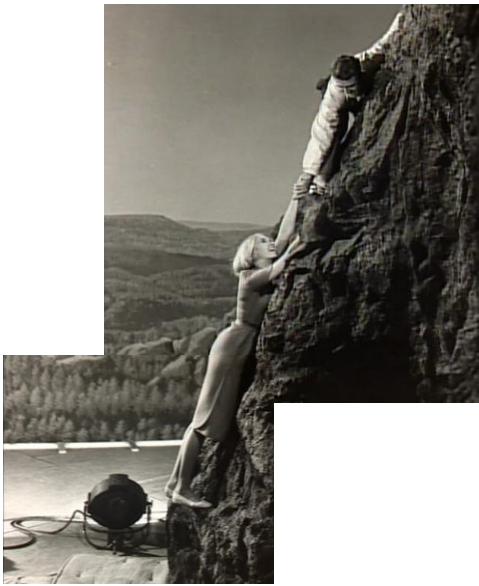
Si l'acteur qui joue Léonard, Martin Landau, assumait clairement cette facette ambiguë, James Mason, l'acteur incarnant Vandamm, qui était célèbre à l'époque, voyait ce soupçon d'homosexualité fictionnel comme un grand discrédit personnel. Il s'en défendait en jouant son rôle de la manière la plus masculine qui soit, et a toujours gardé une rancune tenace à Martin Landau. La posture de James Mason renvoie tant au contexte sociopolitique que cinématographique. Le début des années 1950 aux Etats-Unis est marqué par la campagne du sénateur républicain McCarthy contre le communisme, qui associe l'homosexualité au « mal rouge ». Dans l'industrie cinématographique, le code de censure appliqué dès 1934 et connu sous le nom de « code Hays », qui impose que « le caractère sacré de l'institution du mariage soit préservé », est toujours en vigueur. L'ambiguïté de la relation entre Vandamm et Léonard dans *La Mort aux trousses* ne subvertit toutefois pas cette norme institutionnelle puisque l'homosexualité concerne les « méchants », et est donc affiliée au vice.



9. Le Mont Rushmore : appropriation et attraction

Hitchcock s'est fait une spécialité de tourner des scènes dans des lieux spectaculaires et emblématiques – le British Museum dans *Blackmail* (1929), le Royal Albert Hall dans *L'homme qui en savait trop* (1934 et 1956), la statue de la liberté dans *Saboteur* (1942). Dans *North by Northwest*, il ne se contente pas du bâtiment de l'ONU et du Grand Central Terminal de New York : il s'approprie le mémorial national du Mont Rushmore. Cette célébrisissime montagne sculptée à l'effigie de George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt et Abraham Lincoln a pourtant été reconstruite et filmée en studio. Pourquoi, d'après vous ?

Tout d'abord, comme avec le bâtiment de l'ONU, il y a eu une interdiction officielle. Quand le gouvernement a su qu'Hitchcock voulait, sur ce monument symbolique de toute la « grandeur » américaine, tourner une scène de crime, cela déclencha un scandale complet, et le réalisateur – ulcéré qu'on puisse croire que son film dégradait la démocratie alors qu'à ses yeux il la défendait – se vit refuser le droit de filmer le Mont. MGM a négocié, promettant qu'aucun acteur n'apparaîtrait directement sur les visages sculptés – ce qui compromettait définitivement la scène d'éternuement dans la narine de Lincoln (cf. 1) – et Hitchcock obtint le droit de tourner dans le parc du Mont Rushmore (c'est donc le monument authentique que l'on découvre au loin dans les plans d'ensemble).



Cependant, jamais Hitchcock n'a eu l'intention de tourner la poursuite finale directement *in situ*, il l'a réalisée entièrement en studio.

En effet, créer un décor en studio est la seule condition pour pouvoir tout maîtriser. Le temps, la lumière et chaque renflement de rocher sont préparés, les performances d'acteur peuvent être accomplies sans danger – il a notamment été possible ici de poser des échafaudages, des plateformes et des protections pour assurer les acteurs –, enfin la caméra est libre de se positionner partout, d'opérer tous les travellings désirés et d'adopter tous les angles de vue – la séquence compte de fait environ 100 plans, et détaille toutes les facettes de ce décor si impressionnant.

Une grande partie de ce décor reconstruit est fait de toile peinte et certains plans permettent d'en saisir l'artificialité. Il faut savoir qu'Hitchcock n'accorde guère d'importance à la « vraisemblance ». Tant sur le plan narratif (cf. 3) que photographique, il privilégie l'extraordinaire et le spectaculaire. Il n'hésite jamais à utiliser des effets spéciaux pour renforcer le caractère exceptionnel des scènes, et si le réalisme en pâtit quelque peu, cela ne lui pose pas de problème : tant que le spectateur est subjugué par ce qu'il voit.



On peut profiter de ce film pour approfondir l'étude du mémorial national du Mont Rushmore (mentionné dans sa dimension symbolique, dans une scène du documentaire « [No More Smoke Signals](#) »). Mais on peut aussi amorcer avec les élèves une réflexion sur l'usage cinématographique des monuments historiques, en les faisant rechercher d'autres lieux emblématiques qui sont devenus le cadre de séquences filmiques célèbres (l'Empire State Building dans King Kong, le Louvre dans Da Vinci Code, le musée Guggenheim de New York dans The International) en examinant quelle valeur du monument y sont exploitées ou non (ses caractéristiques concrètes – hauteur vertigineuse, système de surveillance, complexité labyrinthique... – sa portée symbolique, ses qualités artistiques, sa signification historique) et en réfléchissant à l'effet que le film a sur le monument (même ambition d'immortalisation, de célébrité, risques de détournement, de sécularisation). On peut enfin les enjoindre à choisir un monument historique et à penser au type de scène qui pourrait y prendre place en exploitant la plupart de ses dimensions.

10. La mise en abyme : un film sur le cinéma

Ce film, qui cultive le deuxième degré, met en abyme le cinéma, tant sur le plan narratologique que visuel et même thématique. (10a) Recensez toutes les allusions au fait que les personnages sont des acteurs, que cet univers est artificiel et mensonger et que le spectateur ne doit pas croire à toute cette histoire, mais bien admirer sa fabrication. (10b) Recensez toutes les séquences qui thématisent le cinéma ou des dispositifs similaires tels que le spectacle, la télévision, la photographie...

10a. Dans la première scène, où l'on découvre Thornhill, il nous est directement présenté comme un expert du mensonge, tant dans la vie de tous les jours que dans sa profession de publicitaire ; et cet art du mensonge est envisagé, non pas dans le sens négatif d'une déloyauté,

mais comme une créativité positive : « *Nous autres publicistes ne mentons jamais, nous exagérons la vérité* ». Plus tard, lors de la rencontre entre Vandamm et Thornhill qui se défend d'être la victime d'un quiproquo, Vandamm lance : « *Vous jouez si bien la comédie qu'on prendrait ce salon pour un théâtre*. » Il continuera ce jeu à leur prochaine rencontre, au cours de la vente aux enchères, en décrétant qu'il est mauvais comédien et surjoue ses multiples rôles (de publicitaire, de fugitif, d'amant jaloux). « *Passez moins de temps au FBI et davantage à l'Actor's studio* », conclut-il ironiquement. Thornhill lui-même réutilise la métaphore face aux mensonges de la fausse Mme Townsend, en s'écriant : « *Quelle actrice !* » Et dans l'ensemble du film, tous les personnages se révèlent « doubles », et thématisent le fait qu'ils « jouent un rôle », se déguisent, se démasquent.

L'aspect spectaculaire, irréel et abracadabrant de l'histoire est clairement avoué (cf. 3, 7) et rendu d'autant plus évident au spectateur par l'ironie de Thornhill qui, fin et cynique, souligne sans cesse le caractère absurde ou machiavélique de ce qui lui arrive. Amené à rire avec lui, le spectateur se distance ainsi des situations diégétiques, pour mieux en admirer librement la construction.



10b. Plusieurs séquences de ce film mettent en abyme le dispositif cinématographique. Le meurtre commis à l'ONU devant une assemblée nombreuse et avide tourne instantanément au spectacle, et redouble ainsi le spectacle cinématographique. Qui plus est, un photographe est présent et immortalise la scène, provoquant un dédoublement de la situation de tournage, puis une stricte mise en abyme, lorsque l'écran donne à voir la photographie publiée de ce qui était une image filmée.



La séquence du « faux meurtre » de Thornhill par Eve Kendall dans le restaurant du Mont Rushmore est également un pur spectacle, doublement mis en scène, qui dupe aussi bien les deux espions-spectateurs Vandamm et Léonard que le véritable spectateur dans la salle. Or cette scène réflexive s'ouvre sur une prise de vue de Thornhill qui regarde le Mont Rushmore dans un télescope – dispositif qui redouble celui de la caméra – peu avant d'être lui-même « pris » dans l'image, lors de la course-poursuite sur le mémorial.



Dans la maison de Vandamm, après que Léonard a découvert et rejoué l'aspect « truqué » de la scène du restaurant, la présence dérobée de Thornhill sera découverte par la femme de ménage au moment où elle regarde la télévision, distinguant la silhouette de Thornhill en reflet dans l'écran. Il eut été difficile de tendre un miroir plus explicite au film qui tout entier dramatise le « voir » et le pouvoir qui y est associé.

Enfin les premiers mots du film, prononcés par Thornhill qui n'est encore que publicitaire, ne sont rien d'autre qu'un mode d'emploi pour faire de « bonnes émissions de télévision » (rappelons qu'Hitchcock faisait à l'époque non seulement des films de cinéma, mais également des téléfilms, et était extrêmement célèbre pour cette double casquette), la recette étant de faire des flashes courts, fréquents et efficaces. Cela annonce non sans humour la structure frénétique du film qui commence, et son impact spectatoriel qui conduira Hitchcock à « se remplir les poches » !





Pour en savoir plus : Bibliographie commentée sur *North by Northwest*

Hitchcock est l'un des réalisateurs les plus commentés : chaque année (notamment autour de Noël...) des ouvrages monographiques sont publiés sur le « maître du suspense » (il a par ailleurs existé une revue scientifique explicitement intitulée « Hitchcock Annual » qui, entre 1992 et 2006, a édité un volume par année). Cette prolifération de références montre l'actualité permanente et le pouvoir de fascination croissant de l'œuvre hitchcockienne (preuve en est faite avec la rétrospective qui a lieu actuellement – février 2011 – à la Cinémathèque française), mais rend les bibliographies vite illisibles. La sélection commentée qui suit vise à faciliter votre « itinéraire ».

Sources et documents

Ernest LEHMANN, *Scénario bilingue North by Northwest / La Mort aux trousses*, Dijon, Cahiers du cinéma, 1999.

Le **scénario original du film** [qu'on abrégera *NbN*], également **disponible en ligne** sur <http://www.dailyscript.com/scripts/NorthByNorthwest.pdf>, est ici accompagné de sa traduction française et d'une préface de Lehman qui narre la genèse du projet.

Hitchcock/Truffaut, Paris, Ramsay, 1990 [1983].

Surnommé le *Hitchbook*, cet entretien colossal mené par François Truffaut et traduit simultanément par Helen Scott en août 1962 fait revenir Hitchcock sur tous les films de sa carrière. Si la première publication a lieu en 1967, augmentée de toute une iconographie, l'édition définitive de 1983 est complétée par un chapitre sur ses derniers films. Les bandes magnétiques de l'entretien ont été retrouvées, diffusées sur France culture et sont disponibles en ligne sur <http://palomar.hostultra.com/monk/titres/truffaut.html>.

Dan AUILER, *Les cahiers de Hitchcock : les secrets d'un créateur de génie*, Paris, JC Lattès, 1999.

Cet ouvrage est un précieux recueil de sources préparatoires des films d'Hitchcock. Il produit notamment des lettres et esquisses de *NbN* signées par le cinéaste, ainsi que les pages du storyboard consacrées aux scènes de l'avion et du Mont Rushmore (pp. 120-151).

Bill KROHN, *Hitchcock au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 2009 [1999].

Abondamment illustrées, ces notes sur la production et le tournage des films d'Hitchcock proposent une riche documentation sur *NbN* (pp. 202-217), notamment sur les problèmes de censure qu'Hitchcock a dû affronter tout au long de la fabrication du film.

Donald SPOTO, *La face cachée d'un génie : la vraie vie d'Alfred Hitchcock*, Paris, Albin Michel, 2003 [1988]

Si dès 1976 Hitchcock a reconnu en Spoto son « biographe officiel », cette version de 1988 relate la vie du cinéaste de manière extrêmement détaillée et apporte quelques éléments intéressants sur la création de *NbN* dans le chapitre XII consacré aux années 1955-1959.

Analyses du film

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

Petit précis d'analyse filmique entièrement consacré à *La Mort aux trousses*, cet ouvrage propose une bonne synthèse.

James NAREMORE (dir.), *North by Northwest : Alfred Hitchcock, director*, New Brunswick, Rutgers, 1993.

En plus d'une édition du scénario, cet ouvrage éclaire le film par une introduction, un entretien et quelques essais.

Alberto BOSCHI, *Alfred Hitchcock Intrigo internazionale*, Turin, Lindau, 2005.

Cette étude propose une analyse riche et argumentée des différentes facettes de *NbN*.

Jean DOUCHET, *Hitchcock*, Paris, L'Herne, 1985, pp. 40-67.

Ce livre aborde *NbN* en questionnant son traitement de la mise en abyme et du suspense.

David BORDWELL, Kristin THOMPSON, *L'art du film, une introduction*, Bruxelles / Paris, De Boeck, 2000 [1979], pp. 474-481.

Ce manuel général analyse *NbN* pour sa gestion de la focalisation.

Jean-Pierre EUGENE, *La musique dans les films d'Alfred Hitchcock*, Paris, Dreamland, 2000, pp. 94-102.

Cet ouvrage offre une analyse détaillée, séquence après séquence, de la musique qu'Herrmann a composée pour *NbN*.

Michael WALKER, *Hitchcock's Motifs*, Amsterdam, Amsterdam Univ. Press, 2005.

Cet ouvrage fait le tour de motifs « clés » de la filmographie d'Hitchcock, proposant notamment des pistes autour de la représentation des trains, des mains, du regard, ou de la figure de la mère, de la police, de la blonde...

Dominique PAÏNI, Guy COGEVAL, *Hitchcock et l'art : coïncidences fatales*, Paris/Milan, Centre Pompidou/Mazzotta, 2000.

Ce catalogue de l'exposition consacrée aux liens qu'on peut tisser, en tous sens, entre Hitchcock et les arts plastiques propose (p. 51) une contribution intéressante de Dominique Païni à propos de l'usage hitchcockien des transparences, qui d'un trucage deviennent, à ses yeux, une véritable ligne esthétique.

A voir :

The Making of North by Northwest

(Peter Fitzgerald, 2004)

La Mort aux trousses : l'espion était presque parfait

(Virginie Apiou, 2005)

Ces deux documentaires sont disponibles sur l'édition DVD « Les inoubliables » © 2007 Turner Entertainment Co. et Warner Bros. Entertainment Inc.

Ouvertures psychanalytiques

Raymond BELLOUR, *L'analyse du film*, Paris, Albatros, 1979.

Ce livre pionnier de l'analyse filmique structurale se consacre essentiellement aux productions d'Hitchcock, et propose une section complète (écrite autour de 1966) sur *NbN* (pp. 131-246). Intitulée « Le blocage symbolique », cette analyse sémiologique est faite à l'aune de la psychanalyse et rend compte du fonctionnement et des enjeux psychanalytiques du film.

Theodore PRICE, *Hitchcock and Homosexuality : a psychoanalytic view*, Londres, Scarecrow Press, 1992.

NbN ne fait pas l'objet d'une section autonome mais est évoqué régulièrement comme un jalon important de la représentation hitchcockienne de l'homosexualité (pp. 87-88), et d'autres touches « collatérales » tels que le rapport incestueux à la mère (p. 200), la figure très entreprenante de la femme (p. 203), ou le jeu de doubles (p. 314).

Slavoj ŽIZEK (dir.), *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, Nantes, Capricci, 2010 [1992].

Dans cet ouvrage qui évoque l'intérêt de Kaplan en termes de place identitaire vacante, *NbN* fait l'objet de toute une étude de Frederic Jameson sur la construction de systèmes spatiaux où se nouent sphère publique/sphère privée/voyeurisme/projection...

Paul GORDON, « ROT in North by Northwest » dans *Dial M for Mother: a Freudian Hitchcock*, Madison, Fairleigh Dickinson Univ. Press, 2008, pp. 95-115.

Cette interprétation freudienne de *NbN* exalte le rôle symbolique central de la mère du héros.

Ouvertures contemporaines

David BOYD, R. BARTON PALMER (dir.), *After Hitchcock : influence, imitation, and intertextuality*, Austin, University of Texas Press, 2006.

Cet ouvrage collectif évalue la postérité de l'œuvre d'Hitchcock, et plus particulièrement de *NbN*, dans les « thrillers paranoïaques » des années 1970 tels que *The Conversation* (Coppola, 1974) ou *The Parallax View* (Pakula, 1974), dans les jeux de doubles des films de De Palma et dans *True Lies* (Cameron, 1994).


UNIL | Université de Lausanne


L'éprouvette
Laboratoire public

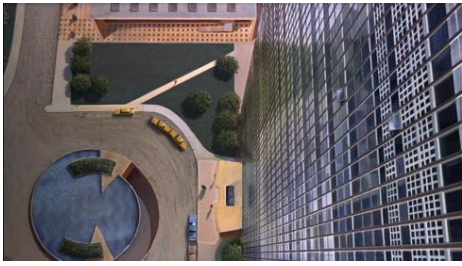
 CINEMATHEQUE SUISSE
SCHWEIZER FILMARCHIV - CINETECA SVIZZERA

Valentine Robert, assistante diplômée à la Section d'histoire et esthétique du cinéma et médiatrice culturelle à l'Interface sciences-société, Université de Lausanne.

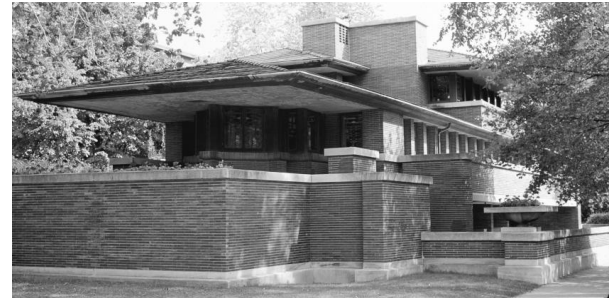


Droits d'auteur : [licence creative commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

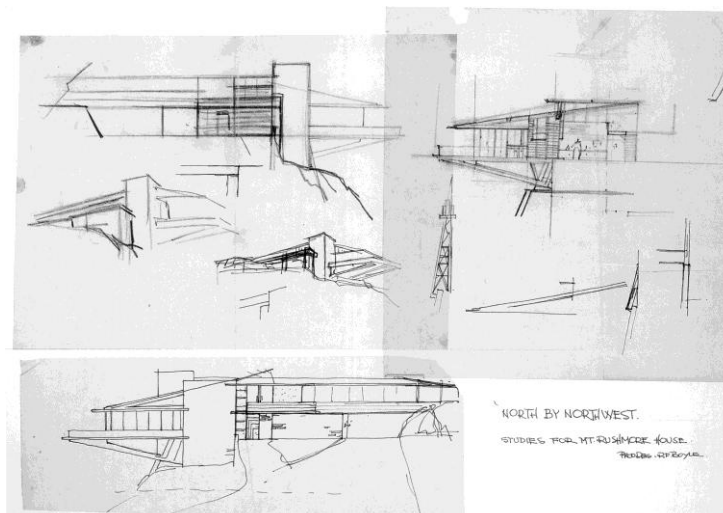
Annexe 1 : Architectures



Secrétariat de l'ONU

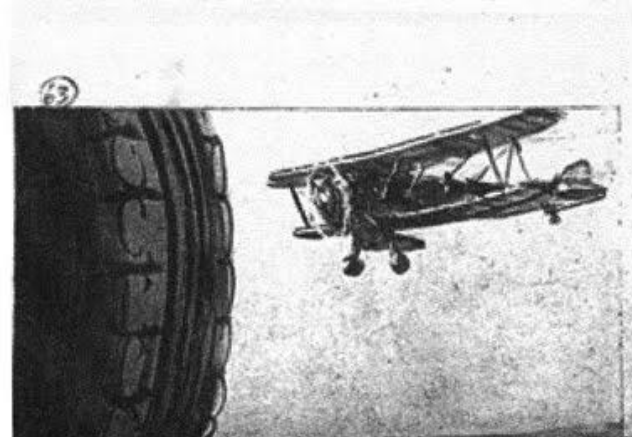
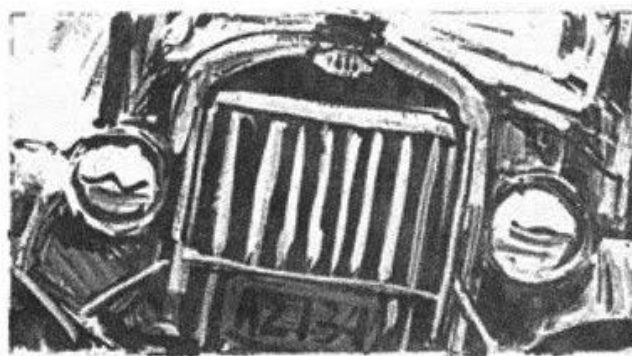


Franck Lloyd Wright
- Robie House, 1909
- Fallingwater House, 1936



Etudes pour la maison
de Vandamm par
Robert Boyle

Annexe 2 : Extrait du storyboard de Mintor Huebner



(voir Dan Auiler, *op. cit.*, p. 132)