

## Document Citation

Title	<b>La mort aux trousses</b>
Author(s)	
Source	<i>Casterman (Firm)</i>
Date	1971
Type	article
Language	English
Pagination	
No. of Pages	4
Subjects	Hitchcock, Alfred (1899-1980), Leytonstone, London, Great Britain
Film Subjects	North by northwest, Hitchcock, Alfred, 1959

# La Mort aux trousses

*North by Northwest, d'Alfred Hitchcock*

*La Mort aux trousses* illustre exactement la dialectique hitchcockienne de l'épreuve qui conduit le héros — les héros — de l'énigme à sa résolution, de l'erreur à la reconnaissance.

Que cette dialectique, à partir de la méprise inaugurale qui détermine la réalité de l'épreuve, se trouve mettre en jeu la destinée commune d'un homme et d'une femme, on s'avisera seulement que c'est là le motif central de l'œuvre, son point d'origine et de fuite. Qu'Hitchcock, ici, cède à la séduction, au prestige ironique de l'invraisemblable pour serrer d'un tour de vis plus radical la logique du quotidien, je n'y vois qu'un redoublement de l'abstraction, où s'avoue plus délibérément à partir du plaisir propre aux miroitements du sens, la règle de la fable hitchcockienne, moralité et perversion liées.

L'abstraction, dans *La Mort aux trousses* tient essentiellement au recul maîtrisé, exacerbé, qu'Hitchcock observe envers un genre dont il utilise et pervertit le système pour définir plus clairement le sien. Remarquons que ce genre — le film d'espionnage, plus précisément comme film-poursuite — constitue pour Hitchcock lui-même une sorte de tradition dont il a déjà, multiplement, éprouvé les effets dans le meilleur de sa période anglaise et les débuts de sa période américaine : dans *Les 39 Marches*, dont *La Mort aux trousses* est à bien des égards une réplique fastueuse, *Une femme disparaît*, *Correspondant 17*, *Cinquième Colonne*. Dans tous ces films mais ici de façon beaucoup plus radicale le recul, la maîtrise reposent largement sur les effets de l'interprétation et en tout premier lieu sur le jeu du héros qui assure, entre le spectateur et le metteur en scène, la plus massive et la plus claire des identifications. Le jeu de Cary Grant en est l'exemple extrême, équilibre maintenu jusqu'à l'équivoque entre la mécanique et le sentiment, la retenue et la provocation : il médiatise l'irréalisation fondamentale de l'intrigue qui le détermine ; il en accuse les motifs, créant ainsi, au niveau même de la narration comme rythme, entre les plans et dans les plans, une sorte d'ironie permanente, aussi difficile à formaliser qu'elle est aisée à dénoter, qui fait du

film le lieu élu d'une dissociation, d'un aller et retour provocant entre la gratuité du jeu et la gravité de l'enjeu.

C'est la nature et la constitution de cet enjeu dont je voudrais à partir de ces préalables, fixer — par une schématisation délibérément réductrice, tant la perversion structurale du récit atteint ici ses possibilités extrêmes — les termes successifs : c'est-à-dire montrer la transformation qui s'opère, pour le héros, à partir de l'instant où le metteur en scène le précipite dans la dialectique cruciale de l'apparence et de l'identité, de l'innocence et de la culpabilité. Cette transformation s'effectue, symphoniquement, en trois grands mouvements où se nouent et se dénouent les relations de savoir et de non-savoir qui déterminent l'engendrement du film, sa dynamique, par les métamorphoses de l'énigme selon une distorsion savamment entretenue par le metteur en scène au titre du suspense c'est-à-dire au titre du plaisir, entre le savoir de ses personnages et le savoir du spectateur.

*Premier mouvement.* — Quand Roger Thornhill dans le hall de l'hôtel Plaza, se lève pour envoyer à sa mère un message au moment où le haut-parleur du téléphone prononce le nom de Georges Kaplan, les hommes de Vandamm se saisissent de lui, ouvrant une série d'effets qui commandent le développement du film. La méprise (qui marque pour Vandamm une fin apparemment positive de son enquête — préalable au film — sur Kaplan) détermine une double enquête, parfaitement corrélative :

a) celle de Thornhill sur Kaplan, qui peut seul authentifier la méprise, l'erreur d'identité, et sur Vandamm (caché sous le nom de Townsend) qui le prend pour Kaplan : elle fonctionne comme un piège dans la mesure où Thornhill se trouve entraîné logiquement à coïncider pour Vandamm avec le personnage de Kaplan que celui-ci lui prête.

b) celle de la police sur Thornhill, dans la mesure où l'erreur d'identité l'inscrit dans la position du coupable vis-à-vis de la loi : de conduite en état d'ivresse quand il échappe une première fois aux



tueurs de Vandamm qui l'ont contraint à boire; de meurtre ensuite, quand Thornhill, pour retrouver le faux Townsend, finit par rencontrer le vrai que le faux fait tuer dans ses bras.

Le meurtre porte à son extrême la double méprise : il marque l'acmé d'une première énigme dont la révélation achève ce premier mouvement. Un dialogue, qui vient s'inscrire comme un coin dans la progression de la fuite de Thornhill, révèle au spectateur que Kaplan est un personnage fictif, inventé par la *C.I.A.* pour contrecarrer les desseins de Vandamm qui apparaît alors comme le coupable objectif, idéologique, absolu, que tout laissait attendre. La réplique du « Professeur » qui justifie le silence des services secrets sur la réalité du meurtre et l'irréalité de Kaplan — « notre agent, qui opère sous le propre nez de Vandamm, serait immédiatement soupçonné, démasqué et assassiné » — livre un indice, aussitôt oublié, fait pour être oublié. Il annonce un déplacement de l'énigme qui vient seul justifier une révélation qui pourrait sembler malhabile et qui, loin de dénouer l'angoisse joueuse du suspense, provoque son redoublement.

#### *Deuxième mouvement.*

Il s'articule autour d'un nouveau personnage Ève Kendall par une précipitation d'autant plus radicale que Thornhill doit à sa rencontre d'échapper à la police dans le train New York-Chicago. Qu'elle n'accepte pas le nom de Jack Philips, que se donne Thornhill lors de leur premier entretien, vient suggérer d'emblée que la vérité de la première énigme, pour Thornhill, se jouera autour d'Ève, et que la raison même de l'énigme, c'est-à-dire du film, parle dans ce rapport qu'Hitchcock scelle d'un interminable baiser qui réitère, par sa violence double de passion et d'ironie, le célèbre baiser de *Notorious*.

L'énigme qui s'ordonne alors autour d'Ève et l'inscrit à son tour dans le jeu ambigu de l'identité et de la culpabilité, se formule en trois temps dont les écarts, entre Thornhill et le spectateur, viennent garantir la jubilation attachée au suspense :

a) Ève Kendall, dessinatrice de mode, sauve Thornhill des mains de la police. Le billet qu'elle envoie à Vandamm, après la séduction apprend au spectateur ce que Thornhill n'apprendra qu'à l'issue de la scène fameuse de l'avion :

b) Ève Kendall est la complice — et la maîtresse — de Vandamm et n'a sauvé Thornhill que pour le faire assassiner. Ce qu'il vérifie en deux scènes où

son enquête se déporte logiquement de Kaplan sur Ève, au double titre de la vérité et du désir : à l'hôtel Ambassador, dans la chambre d'Ève; à la salle des ventes, où il la retrouve aux côtés de Vandamm dont il apprend le nom.

c) Ève Kendall est un agent des services de contre-espionnage.

Remarquons ici la rigueur et la duplicité du scénario. Cette révélation qui éclaire Thornhill sur l'identité d'Ève, ne vient qu'au terme d'un premier aveu qui fait coïncider le savoir de Thornhill avec celui du spectateur : après son arrestation provoquée qui lui permet d'échapper aux tueurs de Vandamm, Thornhill apprend du Professeur qui l'a fait libérer, que Kaplan n'est qu'une image vide qu'il s'est trouvé remplir et que le Professeur le presse d'incarner encore pour pallier les dangers que les effets de la méprise font peser sur son propre agent. Le refus de Thornhill qui retrouve, par cette objectivation de son identité, son innocence, consacre, avec la levée de l'énigme inaugurale, comme une fin du film. Il faut la seconde révélation, qui fait précisément ressurgir comme énigme une interrogation sur Ève, apparemment déjà tranchée, — si ce n'est que sa résolution contredit à la fois un indice et la positivité héroïque du couple si chère au cinéma américain — pour entraîner, avec le revirement de Thornhill, la continuité, au sens propre, le développement du film ? dans un troisième mouvement, qui fait de la reconnaissance ultime de la vérité l'espace et le temps mêmes d'une exaltation du suspense.

#### *Troisième mouvement.*

Il se joue précisément, à partir du faux meurtre de Thornhill par Ève, — qui assure d'une part la relance indispensable de l'action, marque d'autre part d'un indice symbolique réversible le rapport amoureux d'Ève et de Thornhill, et sa résolution future, par la double équivalence meurtre-baiser explicitement dénotée lors de la séduction) et mariage-prison (Thornhill-Kaplan exige de Vandamm « la fille », pour se venger d'elle et la livrer à la justice : extrémité qui justifie le meurtre destiné à laver Ève de toute complicité avec la *C.I.A.*) — il se joue entre la rencontre dans les bois et l'issue de la poursuite fameuse sur les monts Rushmore.

Dans la première scène, Ève Kendall révèle qui elle est, quelle femme se cache sous l'aventurière : une femme déçue par l'infidélité des hommes, leur inaptitude au mariage, à la vie familiale. (« Tu as eu



si peu de chance dans la vie. A qui la faute ? — A des hommes comme toi. — Que reproches-tu aux hommes comme moi ? — Ils ne croient pas au mariage. — Je me suis marié deux fois. — C'est bien ce que je disais. »)

Dans la seconde, à l'instant de l'extrême danger, Roger Thornhill apprend à Ève que sous le séducteur qu'elle croit reconnaître en lui se cache une victime de l'inconstance féminine. (« Si on en réchappe, je t'emmène à New York et je t'épouse. — Qu'est-ce qui a fait échouer tes deux mariages ? — Mes femmes m'ont abandonné. Elles disaient que je menais une vie trop monotone. »)

Entre les deux, l'action, au-delà de l'enquête, devient l'épreuve de l'amour, le suspense, l'incertitude de son accomplissement. Jusque-là joué par les apparences, même s'il les contraint à se dépouiller de leurs masques, Thornhill détermine l'action, il prend l'initiative, bravant tout à la fois, pour sauver et gagner Ève, les interdits du Professeur et la menace de Vandamm. S'emparant du secret des espions, il accomplit par excellence le destin de la loi nationale qui le sauve en retour (puisque seul le coup de feu d'un policier abat Léonard, le secrétaire de Vandamm, à l'instant où il va précipiter dans le vide Ève et Thornhill). Mais cette excellence, qui conduit bien souvent, dans cet art de la subjectivité et de l'odyssée personnelle, le faux coupable, mieux que la police, au terme de l'enquête (marquant ici de plus, comme dans *Les 39 Marches* ou *Cinquième Colonne*, le héros d'une sorte de perfection idéologique) n'a de sens qu'à articuler la Loi — symbolique — au Désir qui la met en jeu : ici, au fantasme de Thornhill réfléchi dans celui d'Ève (pour ne rien dire de celui d'Hitchcock, qui se nourrit de ce rapport).

On connaît les deux avant-derniers plans : le mouvement que fait Thornhill pour attirer Ève vers

lui, sur la pente vertigineuse des monts Rushmore, s'achève dans la couchette d'un sleeping, écho de la première séduction. D'une image sur l'autre, ces mots qui la rendent licite : « Bonjour, Mrs Thornhill. » Ils manifestent bien que la transgression de l'aventure s'achève sur la sanction du mariage bourgeois, mais que cette limite où le désir se fixe ne peut se reconnaître que dans la transgression de l'aventure comme épreuve et lieu de vérité : la perte de l'identité, la culpabilité qui déterminent, à partir de la méprise inaugurale, l'aventure comme traversée de l'énigme, conduisent ainsi le héros d'un non-savoir à un savoir, d'un manque à une possession, de la méconnaissance à la reconnaissance du désir (socialisé).

Qui voudrait s'interroger, au-delà, sur la dynamique de ce jeu du désir qui ordonne la levée progressive des énigmes, s'avisera que c'est en signifiant le rapport qui le lie à sa mère que le héros se trouve déporté logiquement vers la possession d'une femme — Ève, la femme — : substitution qui, au terme de l'épreuve où le héros achève son itinéraire œdipien, ouvre l'accès à la jouissance. D'où ce dernier plan détonant qu'Hitchcock n'a pas manqué de souligner : « Il n'y a pas de symbole dans *La Mort aux trousses*. Oh si ! Un. Le dernier plan. Le train entrant dans le tunnel après la scène d'amour entre Grant et Eva Marie Saint. C'est un symbole phallique. Mais ne le dites à personne. »

Quant au plaisir, rire mêlé d'effroi, sourire duplice du jeu, que fait naître ce film, perle rare enchassée dans une œuvre rare, je suggérerais seulement qu'il faut le référer, au regard même de la trame œdipienne qui s'y dessine, à cet ordre privilégié de l'expression où Freud sut reconnaître la relation formelle de la sexualité et du langage : à savoir le mot d'esprit.

Raymond BELLOUR

« Lorsque je suis parti sur l'idée de *North by Northwest*, qui n'est pas tirée d'un roman, lorsque j'ai eu l'idée du film, je l'ai vu en entier et non un endroit ou une scène en particulier, mais une direction continue du début à la fin. »

« Rien n'a été laissé au hasard dans ce film. »

Alfred HITCHCOCK

(in François Truffaut, *Le Cinéma selon Hitchcock*, pp. 244, 193).



# Alfred Hitchcock

Né le 13 août 1899 à Londres. Il fait ses études au collège jésuite Saint-Ignatius. Après des études d'ingénieur, vite abandonnées, et un bref passage dans une agence de publicité, il entre en 1920 à la succursale anglaise de la *Famous Players Lasky and Co*, comme rédacteur et dessinateur d'inter-titres. Scénariste, assistant producteur, décorateur, il est en 1922 assistant de Graham Cutts. En 1925 il réalise son premier film, *The Pleasure Garden*. Il tourne alors une série de films muets, et réalise en 1929 le premier film parlant anglais.

En 1939 il part aux États-Unis. A partir de 1955, il travaille pour la télévision. Il lance également le *Alfred Hitchcock Magazine*, les *Alfred Hitchcock Toys*, etc.

Cf. *Alfred Hitchcock*, par Raymond BELLOUR, *Dossiers du cinéma*, Cinéastes I, Casterman, 1971.

## Bibliographie

Entretiens : *Cahiers du cinéma*, n° 102, décembre 1959 (par Jean DOMARCHI et Jean DOUCHET); *Movie*, n° 6, janvier 1963 (par Ian CAMERON et V. F. PERKINS).  
COURSODON (J. P.), *Cinéma 60*, n° 42, janvier 1960.  
DOUCHET (Jean), *Alfred Hitchcock*, Paris, L'Herne, 1967, pp. 41-67.  
HOOD (Robin), *Hitchcock's Films*, Zwemmers, Londres, Barnes, New York, 1965. pp. 41-67.  
MOULLET (Luc), *Le Concierge et le Bûcheron*, in *Cahiers du cinéma*, n° 102, décembre 1959.  
TRUFFAUT (François), *Le Cinéma selon Alfred Hitchcock*, Paris, Robert Laffont, 1966, pp. 192-197.

## Discographie

*North by Northwest*, mus. d'Hermann, Russ Conway au piano, orch. Michail Collins, *SCDF 1067* - coll.  
*North by Northwest*, par Claude Vadori et son orchestre, in enregist. Ducretet-Thomson, n° 450 - U. 211.

## Synopsis

« François Truffaut : Vos films à péripéties sont difficiles à résumer et ici, c'est presque impossible... »

« Alfred Hitchcock : Oh, ouï ! Je vais vous raconter un incident amusant : dans la première partie toutes sortes de choses arrivent au personnage avec une rapidité déconcertante et il n'y comprend absolument rien. Or, un jour, Cary Grant est venu me voir et il m'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'.

» F. T. : Il ne comprenait pas le scénario ?

» A. H. : Oui, mais sans s'en rendre compte, il le disait en employant une phrase du dialogue ! »<sup>1</sup>

Aussi comprendra-t-on que, dans la note où il essaie de résumer le scénario de chaque film, Truffaut ait ici adopté un parti pris qu'il nous invite à suivre :

« Voici donc, plutôt qu'un résumé de l'action de *North by Northwest*, quel est le principe du scénario; un service

américain de contre-espionnage a dû inventer un agent qui n'existe pas. Il a une identité, Kaplan, un appartement en hôtel, des vêtements, mais pas d'existence concrète. Lorsque, par hasard et par erreur, le publiciste Cary Grant est identifié par des espions comme étant ce Kaplan qu'ils recherchent, il lui est impossible de se justifier vis-à-vis d'eux, ni même vis-à-vis de la police et il traversera toutes sortes d'aventures dangereuses et amusantes avant de trouver le bonheur avec Eva Marie Saint, séduisant agent double. »

1. *Le Cinéma selon Hitchcock* (p. 192).

## FICHE TECHNIQUE

### *La Mort aux trousses* *North by Northwest*

(1959)

Réalisation : Alfred Hitchcock.  
Production : Alfred Hitchcock pour la *Métro Goldwyn Mayer*.  
Assistant à la production : Herbert Coleman.  
Scénario : Ernst Lehman.  
Photographie : Robert Burks A.S.C.  
Couleurs : *Technicolor*.  
Conseiller à la couleur : Charles K. Hagedon.  
Effets spéciaux photographiques : A. Arnold Gillespie et Lee le Blanc.  
Direction artistique : Robert Boyle, William A., Horning et Merryl Pye.  
Décors : Henry Grace et Frank Mc Kelvey.  
Titres : Saul Bass.  
Montage : George Tomasini, A.C.E.  
Son : Franklin Milton.  
Musique : Bernard Herrmann.  
Assistant à la réalisation : Robert Saunders.  
Procédé : *Vistavision*.  
Studios : *Métro Goldwyn Mayer*.  
Extérieurs : New York (Long Island, Chicago, Rapid City (mont Rushmore), Dakota du Sud (National Memorial).  
Durée : 136 min.

#### Interprétation :

Cary Grant	Roger Thornhill
Eva Marie Saint	Eve Kendall
James Mason	Philipp Vandamm
Jessie Royce Landis	Clara Thornhill
Leo G. Carroll	Le Professeur
Philip Ober	Lester Townsend
Joséphine Hutchinson	« Mrs Townsend »
Leo Tremayne	Commissaire Priseur
Edward Platt	Victor Larrabee
Martin Landau	Léonard
Adam Williams	Valerian
Edward Binns	Capitaine Junket
Robert Ellenstein	Licht
Philip Coolridge	Docteur Cross
Ken Lynch	Policier de Chicago
Patrick Mc Vey	Policier de Chicago

© CASTERMAN 1971

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays