

Les ressorts de la peur dans le cinéma d'Alfred Hitchcock

Lydie Decobert

Avant-propos

« Je crois que tout commence quand un enfant a trois mois : la mère fait “bouh!” Le pauvre enfant en attrape le hoquet, mais l'instant d'après, il se remet de son choc, il sourit la mère sourit... »¹

Les histoires racontées par Alfred Hitchcock réactivent en nous le goût enfantin pour la peur et les contes qui la produisent. Le cinéaste se comparaît lui-même à un enfant apeuré chantant dans le noir. « Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant [...] Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos »² écrit Gilles Deleuze. Le risque que la chanson se disloque face au chaos n'en demeure pas moins présent à tout instant, mais « il y a toujours une sonorité dans le fil d'Ariane. Ou bien le chant d'Orphée »³.

La salle obscure, en nous renvoyant à nos chaotiques et terrifiantes origines, impulse ce qu'Hitchcock analyse comme le fait de *Jouir de la peur*⁴. Plutôt que

1. A. Hitchcock, *The American Cinematographer* (mai 1949), cité par Bruno Villien, *in Hitchcock*, Paris, 1985, Rivages/Cinéma, p. 69.

2. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 382.

3. *Ibid.*

4. Selon le titre d'un article d'Hitchcock publié dans *Good Housekeeping* (février 1949), p. 39, 241-243, repris dans *Hitchcock on Hitchcock*, University of California Press, London, 1997, p. 116-121.

de rechercher le danger dans notre vie personnelle, ne le recherche-t-on pas par procuration au cinéma? Le spectacle sur l'écran, comme celui des gladiateurs dans l'arène, procure l'effet cathartique attendu par le cinéaste : « Dans les salles obscures, les personnes s'identifient à des personnages fictifs qui connaissent la peur et elles connaissent elles-mêmes des sensations identiques (l'accélération du pouls, les paumes des mains alternativement sèches et humides, etc.), mais sans en payer le prix »¹.

Dans la fiction, la peur est une source de plaisir, car nous attendons (en toute sécurité!) le héros qui stoppera la scie électrique qui s'approche de l'héroïne, déjouera les rouages de la machination ou châtiera le méchant. Nous avançons des conjectures d'heureux dénouements, nous imaginons des résolutions apaisantes et libératrices pour nos instincts refoulés, transcendés par l'art et la culture.

Comment Hitchcock parvient-il à ses fins? Quels moyens visuels et sonores, quelles stratégies, met-il en œuvre pour nous faire ressentir la peur au plus profond de nous-mêmes?

De Jack l'Éventreur à l'Apocalypse

« De Jack l'Éventreur à l'Apocalypse, la distance est finalement assez faible, la mort et la peur fournissant tout naturellement le lien qui existe entre film distractif et œuvre de réflexion² ».

Le souvenir mythifié de Jack l'Éventreur est déjà exploité par Hitchcock dans *Les cheveux d'or* (The Lodger, 1927), film muet inspiré du roman de Marie Belloc Lowndes. *L'Éventreur* (The Ripper) est devenu *Le Vengeur* (The Avenger); un tueur en série de jeunes filles blondes sévit dans les brouillards londoniens, terrorisant la population. C'est alors qu'un homme étrange (Ivor Novello) se présente dans une pension de famille. Rapidement soupçonné et arrêté par la police, il parvient à s'enfuir, mais en escaladant une grille, il demeure suspendu par les menottes, bras levés et regard orienté vers le ciel.

1. Traduit par Pierre Guglielmina [« Jouir de la peur »], in *Hitchcock par Hitchcock*, sous la direction de S. Gottlieb, Paris, Flammarion, 2012, p. 221-227.

2. R. Prédal, « La peur et les multiples visages du destin », in *Études cinématographiques* 84-87, Paris, Minard, p. 86.

La gestuelle christique a rendu l'image célèbre. Le personnage est la victime expiatoire d'une foule en délire et le « sauveur » de l'humanité : le véritable assassin sera identifié peu de temps après.

Cette fascination pour Jack l'Éventreur revient subrepticement dans *L'homme qui en savait trop* (The Man Who Knew Too Much), un thème esquissé en 1934 et développé en 1956 dans une seconde version.

La séquence cruciale, l'assassinat d'un ambassadeur, a lieu au prestigieux Albert Hall. Nous sommes conviés à deux exécutions programmées : à la fin du concert, *le coup* de cymbales d'un tueur par procuration doit couvrir *le coup* de revolver d'un tueur professionnel, le plan étant connu du seul spectateur. La puissante bombe à retardement déclenchée en début de cantate (un terrifiant décompte meurtrier) nous oppresse tout au long des mouvements musicaux et filmiques, développés en coïncidence exemplaire. Un dysfonctionnement se produit *in extremis* : strident comme le cri de mort de *Lulu* sous les coups de Jack l'Éventreur dans l'opéra d'Alban Berg, le cri de Jo McKenna (Doris Day) déchire l'espace sonore et bouleverse le cours du temps. Le joueur de gâchette, piètre musicien, appliqué à guetter un signal mémorisé, dévie son tir tandis que le cymbalier demeure imperturbable. Tenue quelques secondes, la note dissonante (un cri de nature musicale) est tout naturellement suivie du coup de cymbales attendu.

La souffrance de l'héroïne, face à la cruelle alternative de choisir la mort d'un inconnu ou celle de son fils, fait d'elle un personnage tragique ; le *fatum* est au cœur de la création. Le musicien et le cinéaste retiennent de la tragédie antique l'idée d'attente d'un coup fatal qui n'en demeure pas moins redoutable ; l'épisode final dans l'opéra et dans le film provoque un effet de surprise d'autant plus terrible qu'il est attendu et qu'il satisfait un désir inconscient que les créateurs ont fait naître en nous. Les cadrages en miroir et le découpage spatial en cellules (toutes différentes sauf une, rythmant la trame narrative par un retour sur un point crucial, l'emplacement du cymbalier) se rapportent à l'écriture dodécaphonique. La dissonance ne se limite pas au cri qui perturbe le système tonal et détourne le coup fatal ; elle se manifeste à la séquence suivante dans une nouvelle *coïncidence fatale et musicale*. Le couple McKenna est invité à une réception par l'ambassadeur miraculé et reconnaissant. Ce dernier prie l'héroïne de chanter : s'accompagnant au piano, celle-ci introduit dans un salon mondain le célèbre *Que Será Será*,

une chanson de variétés. Une chanson populaire dans un salon chic est aussi incongrue qu'un cri dans une salle de concert. La voix de la jeune femme s'élève à l'étage jusqu'à son fils retenu prisonnier : l'enfant siffle en retour la chanson et révèle sa présence. La voix descendante et la voix ascendante se superposent en parfaite harmonie.

Les images affirment ainsi le pouvoir salvateur de la musique, tout en célébrant la dissonance. La forme divertissante du récit (une chanteuse populaire scandalise un public de mélomanes, l'ambassadeur scande le tempo, l'enfant s'en sort grâce à la chanson) recouvre la problématique de la laideur face à « l'Art du beau chant », suggérée par la confrontation des genres comme dans l'opéra de Berg¹. Au-delà de la parodie (l'héroïne fait tache, détonne dans un univers guindé), un lien se tisse entre les personnages : Lulu est présentée telle une victime expiatoire des vices d'une société malade, elle est confrontée à la perte du sens que l'œuvre d'art seule est susceptible de reconstruire par de nouveaux réseaux de signification ; Jo joue le rôle de catalyseur au sein d'une société sourde et aveugle, à qui le drame et la musique qui le portent échappent totalement. La satire sociale paraît facile, stéréotypée et distrayante, alors qu'elle véhicule une vraie question.

De film en film, l'échéance de l'Apocalypse est retardée ; il faut attendre *Les Oiseaux* (The Birds, 1963). Une décennie avant Spielberg et *Les Dents de la mer* (1975) il y a Hitchcock et *Les Oiseaux*.

La fin du monde se profile dans le paisible port de Bodega Bay où surgit un phénomène épouvantable et inexpliqué, l'attaque des humains par des oiseaux agressifs. L'entreprise volatile relève-t-elle de la vengeance ? Un couple de *Lovely Birds* enfermé dans une cage paraît avoir déclenché la catastrophe : Melanie Daniels (Tippi Hedren) subit le premier assaut lors du transport de la cage. Les attaques rythment la narration jusqu'au paroxysme de la violence : la mort d'un fermier (les yeux crevés par les oiseaux) et celle de l'institutrice (après l'attaque des enfants à l'école). *Les Oiseaux* enclenchent une peur primitive, celle d'être attaqué à tout moment, sans raison apparente ou décelable. Cette peur est visualisée dans le cri de Mrs Brenner (Jessica

1. Berg réunit dans *Lulu* (1928-1932) *L'Esprit de la Terre* (1893) et *La Boîte de Pandore* (1901) de Wedekind où le cirque, le grotesque et le feuilleton sont des dissonances qui s'opposent à la valeur culturelle de l'œuvre, accueillant ce qui est jugé « non artistique ».

Tandy) après sa découverte du fermier mort : le long cri muet, la bouche ouverte sur toute la durée de la séquence sans que le moindre son ne parvienne à en sortir, convoque *Le Cri* de Munch (1893) autant que le *Todesschrei* de Lulu sous les coups de couteau de Jack l'Éventreur dans l'opéra de Berg.

Hitchcock se réfère à Ézéchiel (Chapitre VI) *via* un ivrogne accoudé au bar dans un café où Melanie relate les terrifiants événements : « C'est la fin du monde! Voici, moi, je fais venir sur vous l'épée et je détruirai vos hauts lieux. » Lucide et résigné, le personnage n'est pas pris au sérieux par son auditoire.

Un récit fantastique livre un regard acéré sur la diversité des comportements humains face à la peur, centré sur le parcours initiatique de l'héroïne : un renoncement progressif à sa frivilité et à son égoïsme la conduit à se sacrifier.

La peur « de » rien et la peur « pour » rien

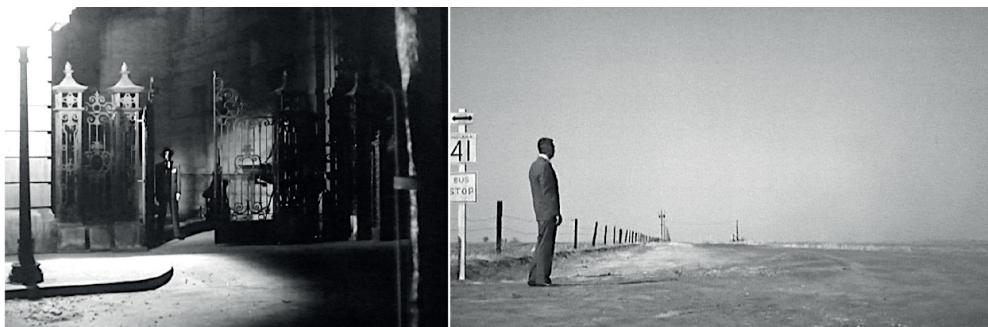
« Que voulez-vous? Il faut, pour moi, que les héros eux-mêmes soient de bonne humeur, et rient à la figure de tous les dangers! »¹

Les héros hitchcockiens ressemblent aux « lurons d'héroïsme » de Barbey d'Aurevilly dont l'univers troublant est proche de celui du cinéaste. Du joyeux clochard qui a peur de son ombre (Leon M. Lion) dans *Numéro dix-sept* (Number Seventeen, 1932) au facétieux homme d'affaires (Cary Grant) propulsé à son insu dans la périlleuse aventure de *La mort aux trousses* (*North by Northwest*, 1959), en passant par le psychopathe cynique et burlesque (Robert Walker) de *L'Inconnu du Nord-Express* (*Strangers on a Train*, 1951), l'image du héros est revisitée, redéfinie avec humour. Les « mises en scène de la peur » sont ainsi constamment réinventées et les stéréotypes sont pulvérisés. On peut se demander par quels moyens visuels et sonores nous sommes amenés à partager et à ressentir la peur des personnages.

Prenons deux dispositifs radicalement opposés, mais conçus pour instaurer un même climat inquiétant. L'attente est mise en scène selon deux points de vue différents, l'un subjectif et l'autre omniscient. Le cadrage choisi pour *L'Inconnu du Nord-Express* focalise le regard au fond de l'image, sur une silhouette figée dans une rue sombre (ill. 1). Hitchcock nous attribue le regard anxieux de Guy Haines (Farley Granger) sur Bruno Anthony (Robert

1. B. d'Aurevilly, *Le Chevalier des Touches* (1864), Gallimard, col. Folio classique, 1976, p. 101.

Walker), le dangereux criminel qui le harcèle jour et nuit. Si le décor, le violent clair-obscur et une musique aux accents dramatiques rendent hommage au cinéma expressionniste, ce n'est cependant pas la victime qui attend, mais le meurtrier!



1. Robert Walker dans *Strangers on a Train*. 2. Cary Grant dans *North by Northwest*.

Au contraire, dans *La Mort aux trousses*, la victime est exposée en pleine lumière dans une vaste étendue, désertique (ill. 2). Notre regard, orienté vers la perspective d'un horizon incertain, se perd : d'où pourrait surgir l'ennemi dans ce calme plat ? Alfred Hitchcock s'en explique : « J'ai voulu agir contre un vieux cliché : l'homme qui s'est rendu dans un endroit où probablement il va être tué. 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 [...] 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 »¹. Dans ces deux films, les personnages n'ont *peur de rien*, l'un par choix et perversité, l'autre par nécessité et innocence : dans le Nord-Express, Bruno propose à Guy un échange de meurtres, de tuer sa femme en échange du meurtre de son propre père ; et il s'exécute. Ce type du héros téméraire et sardonique est apparu dans *La Corde* (*Rope*, 1948), où Brandon (John Dall), assassin d'un jeune homme jugé indigne de vivre de par sa banalité, déclare : « Ignorer la peur nous distingue des autres hommes. »

Pris pour un autre, Roger Thornhill est propulsé dans une affaire d'espionnage où il doit affronter d'innombrables dangers pour échapper à la mort : « [...] plus il perd son identité, plus le héros se transforme en victime désignée,

1. Hitchcock/Truffaut, Paris, Ramsay, 1983, p. 216-217.

obligée de se lancer dans une folle poursuite en avant. »¹ La folle poursuite, où peur et ironie sont conjuguées, dynamise de nombreux films, parmi lesquels *Downhill* (1926), *Les Trente-neuf marches* (*The Thirty Nine Steps*, 1935), *Cinquième colonne* (*Saboteur*, 1944) ou *Le Rideau déchiré* (*Torn Curtain*, 1966) ; est mise en évidence l'idée que « la mort n'est en somme là que pour provoquer la peur et cette dernière ne sert qu'à rendre plus évidente la rigueur du destin »².

Une stratégie efficace consiste à nous effrayer « pour rien » avant la vraie peur : la suspension du *tempo* fonctionne telle la « détente » d'un ressort de propulsion du spectateur dans l'effroi. Développé dans *La Mort aux trousses*, le procédé est exploité avec virtuosité dans *La Maison du docteur Edwardes* (*Spellbound*, 1945) ou dans *Pas de printemps pour Marnie* (*Marnie*, 1964).

Dans *L'Inconnu du Nord-Express*, lorsque Guy pénètre la nuit, revolver en poche, chez les Anthony (pour avertir le père de Bruno ou pour le supprimer?), nous apercevons avant lui un chien danois à la puissante musculature, posté sur le palier du premier étage ; le cadrage en contre-plongée confère à l'animal un aspect terrifiant (ill. 3). Guy (dont nous partageons le point de vue) s'immobilise au bas des marches avant de s'engager dans l'escalier.



3. Le chien dans *Strangers on a Train*.

Hitchcock a pris soin de nous indiquer la longueur du chemin à parcourir pour atteindre la chambre du père par le lent travelling d'un faisceau lumineux sur le plan de la maison. Un second travelling, d'une insupportable lenteur,

1. B. Villien, *Hitchcock*, Rivages/Cinéma, Paris, 1985, p. 28.

2. R. Prédal, *Études cinématographiques* 84-87, *op. cit.*, p. 85.

est utilisé pour filmer la montée redoutée : elle se termine par un gros plan sur la tête du molosse léchant la main de Guy !

Par contre, dans *La Mort aux trousses*, nous guettons un ennemi susceptible de surgir n'importe où dans l'immense désert où Thornhill a rendez-vous. Les passages successifs de trois véhicules nous alertent, perturbant gratuitement l'inertie du tissu visuel et sonore : l'image frémit un instant et revient à sa platitude initiale. La caméra insiste sur « le rien » ; elle joue avec nos nerfs en filmant l'inaction. Le tempo à vide fait piétiner le récit (d'où le « sur place » du personnage) tout en malmenant le spectateur, avide d'action. La narration et l'orchestration de la séquence œuvrent en décalage.

La Maison du docteur Edwardes comporte une variation du procédé : le cinéaste attise notre angoisse en tardant à nous montrer l'objet qui suscite la frayeur subite de l'héroïne. Nous avons assisté à la visite nocturne du héros amnésique (Gregory Peck), un rasoir ouvert dans la main, orienté vers son hôte. La séquence s'achève sur le monochrome blanc du lait absorbé par John Ballantyne... et par le spectateur ! Ce plan immaculé « coupe » le tissu narratif tout en nous communiquant une sensation de malaise puisque nous avons bu au même verre. Au matin, Constance (Ingrid Bergman), désemparée par l'absence de son amant, se précipite dans l'escalier tout en se vêtant : mais elle s'immobilise, paralysée par un spectacle dont l'accès nous est encore interdit. Son bouleversement est signifié par un cadrage architectonique basculé. La descente reprend au ralenti pendant quelques interminables secondes : « le spectateur ne reste serein que grâce à la vitesse du passage de la caméra dans les images. Si celle-ci ralentit ou s'arrête, l'inquiétude commence »¹ écrit Daniel Rocher. Le contrechamp attendu est enfin accordé : effondré dans son fauteuil, le vieil homme est... profondément endormi !

La « peur pour rien » est associée à la « suspension du temps » ; le cinéaste prend ici un malin plaisir à ralentir le tempo, rejetant des méthodes telles que l'accélération ou le montage parallèle.

La « peur pour rien » est mise en scène dans *Pas de printemps pour Marnie* avec une malicieuse ironie. Marnie (Tippi Hedren), kleptomane expérimentée, doit changer d'identité et d'apparence après un cambriolage ; à la fermeture

1. D. Rocher, « L'insolite est quotidien », in *Études cinématographiques*, n° 84-87, op. cit., p. 33.

des bureaux, elle s'enferme dans les toilettes de son nouveau patron. La caméra opte pour une vision subjective : nous vibrons avec Marnie en adoptant son regard lors de son déplacement furtif vers le coffre-fort. Comme animée par un ressort, la caméra effectue un violent travelling-arrière et nous propulse à l'endroit idéal pour assister à un duo angoissant et drôle : un ballet silencieux, un pas de deux sur le thème du « nettoyage » (du sol et du coffre) a lieu dans un espace scénique géométrisé. Un plan d'ensemble est découpé en deux cellules offertes au regard du spectateur ; la danseuse principale est en place devant le coffre au moment où la seconde entre en jeu au fond de l'image. Strictement alignées dans l'image cloisonnée, les deux femmes accordent leurs gestuelles : la cambrioleuse et la balayeuse se penchent, se redressent, pivotent sur elles-mêmes, leurs attributs en main (gants et sac pour l'une, balai et seau pour l'autre). La chorégraphie est exemplaire. Aux premières loges, le spectateur assiste à la théâtralisation des deux rituels sous les néons de la rampe.

Selon la règle de bienséance chère au cinéaste, nous sommes avertis du danger bien avant l'héroïne et nous avons peur pour elle. Lorsqu'elle prend conscience d'une présence, Marnie improvise une stratégie de fuite insonorisée : glissant ses chaussures dans sa poche de manteau, elle se dirige lentement vers la sortie. Nous tressaillons à la chute d'un soulier, rendue audible visuellement ; l'espace bascule dans un plan monté en *cut*, un cadrage « hors-série » qui pointe un arrêt violent de ce silence absolu qui nous a angoissé toute la durée d'une séquence, pour rien : l'employée continue son activité en toute tranquillité, étant sourde.

La surdité prend un sens symbolique très fort dans une séquence narrative entièrement régie par l'orchestration du silence.

Configurer la peur

« Que de fois, dans un passage obscur du quartier de la Bourse, ne me suis-je pas arrêté au bas d'un escalier dont la spirale fastueuse s'enroule avec une hautaine nonchalance et part pour un voyage dans les ténèbres ! »¹

Alfred Hitchcock n'hésite pas à se définir comme un spécialiste de la peur : « La peur au cinéma est mon domaine particulier et j'ai divisé la peur cinématographique en deux grandes catégories – la terreur et le suspense. La

1. J. Green, *Paris*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1983, p. 62.

différence est comparable à celle qui sépare un V1 d'un V2. »¹

Le cinéaste explique ensuite que le temps qui sépare le démarrage bruyant du moteur de l'explosion correspond à la descente silencieuse de la *buzz bomb*, un temps de suspense. Par contre, le V2 ne faisant aucun bruit avant d'exploser, l'entendre et lui survivre implique la connaissance de la terreur.

L'anglicisme *suspense*, emprunté au mot « suspens », désigne l'état de ce qui est suspendu, l'attente angoissée ou le moment qui le suscite. Il serait réducteur de cataloguer Hitchcock comme « Maître du suspense » au regard de la richesse et de la complexité de ses films, mais il faut bien reconnaître que c'est un élément architectural « suspendu » qu'il utilise et manipule comme ressort des actions les plus périlleuses : l'escalier.

Captivés par l'intrigue et submergés par nos émotions, prêtons-nous attention à cette configuration pourtant ostensible dès les premiers films ?

S'appropriant cet élément majeur du décor expressionniste, l'escalier, Hitchcock le dote d'un pouvoir terrifiant. Dans son film sur Jack l'Éventreur, le locataire sort la nuit ; filmée en plongée du haut d'un grand escalier, une main blanche descend dans l'obscurité et glisse furtivement le long d'une rampe sinuuse. L'image est éloquente : la main est-elle gantée en vue d'une imminente strangulation ? Chacun des degrés franchis nous rapproche-t-il d'un nouveau crime ? Considéré par le cinéaste comme son premier film, *Les Cheveux d'or* inaugure l'utilisation de l'escalier comme une dynamique², un ressort privilégié de la peur. Déclinée avec de nombreuses variations (dans 47 films sur 53), la structure en mouvement ne cessera plus de transporter les personnages vers des extrémités non sécurisées et le spectateur vers la terreur, de générer ce suspense dont nous raffolons.

– Stratégies

Le suspense hitchcockien ne procède pas du montage comme chez Griffith ou Welles, mais du découpage. La durée ne subit ni accélération ni violence : au contraire, le temps naturel est ralenti. Le mécanisme du suspense n'est pas « le montage parallèle ou alterné, mais le champ-contrechamp, qui fait jouer le regard »³, écrit Pascal Bonitzer.

1. *Hitchcock par Hitchcock*, op. cit., p.223.

2. Voir L. Decobert, *L'escalier dans le cinéma d'Alfred Hitchcock, une dynamique de l'effroi*, Paris, L'Harmattan, 2008.

3. P. Bonitzer, *Cahiers du cinéma* N° 8 spécial Alfred Hitchcock, 1980, p. 14.

L'Ombre d'un doute (*Shadow of a Doubt*, 1943), présente une scène d'escalier dans laquelle l'intensité du champ-contrechamp est exemplaire : Charlie Oakley (Joseph Cotten) s'élance joyeusement dans l'escalier familial à l'annonce de sa disculpation ; il a presque atteint le palier quand il s'arrête et se retourne, le visage inquiet : en bas, le contrechamp de ce plan est un cadrage de sa nièce, prolongée par son ombre démesurée. L'hostilité de son regard et son retrait dans la lumière sont éloquents : elle sait que son oncle est *Le tueur des Veuves joyeuses* et elle le méprise ; il comprend qu'elle est devenue une ombre menaçante et indéfectible au tableau de son existence. Une montée rapide et une suspension du temps sont alliées dans la mise en scène d'une situation contrariée.

Les personnages s'engagent dans les escaliers, en marche vers l'inconnu, avec placidité. Dans *Soupçons* (*Suspicion*, 1941), la montée de Cary Grant avec un verre de lait est d'une lenteur exaspérante.



4. Cary Grant dans *Suspicion* (1941).

Le *punctum* lumineux exalté par le puissant clair-obscur, à partir duquel rayonnent toutes les directions spatiales, focalise notre regard (ill. 4) et le doute nous tenaille : le verre contient-il du poison¹? Le lait monte en même temps que la tension. La noirceur secrète du lait dont a parlé Paul Valéry, n'est-elle accessible que par sa blancheur?

Dans *Sueurs froides* (*Vertigo*, 1958), la montée en haut du clocher de la mission espagnole de Stewart et de Novak fonctionnent en miroir : la lenteur du héros acrophobe lui interdit de suivre l'héroïne dans sa course folle ; mais

1. Il contient une ampoule : « il fallait qu'on ne regardât que ce verre » [Hitchcock/Truffaut, *op. cit.*, p.117.]

lors de la reconstitution du crime, l'héroïne ralentit sa montée vers une mort inéluctable.

Dans *Psychose* (*Psycho*, 1960), le détective Arbogast est sauvagement poignardé en haut des marches après une montée placide. Melanie est attaquée par les oiseaux après sa précautionneuse montée au grenier, etc.

– *L'ombre-corps*

L'inscription d'une masse d'ombre dans un escalier, une « ombre-corps », forme chez Hitchcock une configuration inlassablement déclinée et réinventée.

Une masse d'ombre en coïncidence avec une figure la construit en apparition menaçante ; selon Jean Douchet, elle est « immédiatement ressentie, dans sa plénitude angoissante, comme une présence hostile et écrasante »¹. Mais cette masse peut induire en erreur : la sinistre silhouette penchée par-delà la rampe d'un lugubre escalier (Leon M. Lion) révèle un sympathique clochard (ill. 5). La masse grondant en haut de l'escalier de Bruno Anthony enrobe un chien amical. La forme de la menace se double du pouvoir d'illusionner ; investie de la fonction d'écran, l'ombre arrête la « lumière », retarde l'émergence au jour. L'apparaître, défini par Martin Heidegger comme un « ne pas se montrer »², implique « une invisibilité » terriblement angoissante, participant de l'incertitude.



5. Leon M. Lion dans *Number Seventeen* (1932). 6. La religieuse dans *Vertigo* (1956).

1. J. Douchet, « Le symbolisme hitchcockien », in *Hitchcock, op. cit.*, p. 193.

2. M. Heidegger, *Être et temps*, traduit par Emmanuel Martineau, Paris, Authentica, 1985, p. 42-49.

La coïncidence entre figure et ombre est d'autant plus dérangeante qu'elle laisse présager une imminente dissociation, pour le meilleur (ill. 3) ou pour le pire (ill. 6). Le « fantôme » du clocher dans *Vertigo*, surgi d'une trappe tel un diable d'une boîte, n'est qu'une inoffensive religieuse ; elle nous fait pourtant hurler de peur et entraîne la chute mortelle de l'héroïne.

– Autonomie et organicité

Les escaliers, dotés d'une puissance terrifiante, s'animent graduellement ; la mise en scène leur confère un aspect organique et indomptable, à l'image des escaliers fous gravés par Piranèse. Ainsi, le sortilège enchantant les descentes de Madame de Winter dans *Rebecca* (1940) ou d'Harietta Flusky dans *Les amants du Capricorne* (*Under Capricorn*, 1949), toutes deux radieuses de bonheur, se transforme en maléfice quand elles remontent l'escalier : après l'humiliation infligée par leurs amants respectifs, il s'agit de disparaître le plus rapidement possible et la somptueuse toilette devient un handicap dans cette fuite éperdue. Le conte de fées se transforme en cauchemar. Toute montée dans un escalier hostile est risquée : elle conduit à la disparition de l'héroïne (à deux reprises) dans *Vertigo* et l'escalier/tube digestif de l'hôtel Mc Kittrick engloutit le héros dupé par la femme aimée.

L'audace d'Alfred Hitchcock culmine dans *Frenzy* (1972), où l'escalier filmé en montée accompagne l'assassin et sa victime présumée, puis redescend seul, marche par marche en travelling-arrière, lentement et silencieusement jusqu'à la rumeur de la rue, parfaitement autonome. Dans la séquence finale du même film, l'escalier est rendu vivant par la seule prise de vue : le héros s'engage avec prudence dans l'escalier vers l'appartement du tueur, caressant la rampe comme pour amadouer le monstre endormi : « Cette rampe d'escalier fatale semble s'animer de sa volonté propre que l'apparente inertie innocente dont elle est parcourue rend encore plus sournoise et, par-là, maléfique »¹ écrit Jean Funck.

Il n'y a pas de créatures et de décors fabuleux dans le cinéma hitchcockien, mais une façon de filmer le quotidien qui aboutit à la métamorphose de notre regard sur le monde.

1. J. Funck, « Fonctions et significations de l'escalier dans le cinéma d'Alfred Hitchcock », in *Positif* (n° 286), édition Opta, 1984, p. 33.

– *La peur de soi*

La peur que nous avons de nous-mêmes est peut-être la plus éprouvante. La stratégie imparable d'Hitchcock pour produire de l'émotion est d'impliquer le spectateur (il s'agit de « garder l'œil fixé sur la cible »¹) pour le rendre complice, et plus encore, lui faire vivre le drame. Un paroxysme est atteint lorsqu'à la fin de *Psycho*, la schizophrénie criminelle de Bates nous est brutalement révélée.

Nous sommes stupéfaits : est-il seulement concevable que nous ayons pu participer à la psychose du personnage toute la durée du film ? Un monstre est-il donc tapi en chacun de nous ?

1. B. Villien, *Hitchcock, op. cit.*, p. 68-69.