



HAL
open science

Le maître de l'obsession

Mathieu Glissant

► **To cite this version:**

| Mathieu Glissant. Le maître de l'obsession. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00844607

HAL Id: dumas-00844607

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00844607>

Submitted on 15 Jul 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

U – PANTHÉON - SORBONNE –
UNIVERSITÉ PARIS 1



arts
plastiques
& sciences
de l'art

UFR04 – Master *Cinéma & audiovisuel* (Recherche)

Mathieu Glissant



LE MAITRE DE L'OBSESSION

Mémoire de Master 2 *Cinéma & audiovisuel* (Recherche)
préparé sous la direction de M. José Moure.

Mai 2013

SOMMAIRE

INTRODUCTION	3
---------------------------	---

I – L’OBSESSION OU LE *TOUT-RELATION*

<i>Les échelles d’une relation fixe</i>	16
- <i>La morbidité du tout</i>	16
- <i>Le monde et ses personnages : de la primauté à l’interdépendance</i>	24
<i>Hauteur et géographie de l’obsession, vers une transcendance partielle et partielle</i>	36
- <i>Les Tranches de Chronotope</i>	36
- <i>De la verticalité</i>	46

II – DE LA PROFONDEUR PATHOLOGIQUE AU REGARD OBSESSIONNEL

<i>La dialectique esthétique des dimensions</i>	55
- <i>La profondeur de l’image obsession</i>	55
- <i>De la profondeur à la perspective, entre multiplicité et unité</i>	58
- <i>De la dynamique du revers à la progression de la profondeur</i>	63
<i>La profonde permanence</i>	69
- <i>De la fausse transition à l’importance de la latence pathologique</i>	69
- <i>De l’enlèvement total à la remise en cause de la subjectivité</i>	74
- <i>L’obsession en forme : une crise par le regard, un étirement de l’individu</i>	81

III – VIDE DE L’OBSESSION ET OBSESSION DU VIDE

<i>De la subtile déconstruction du moi à sa réification</i>	85
- <i>Le moi moderne, le moi soumis</i>	85
- <i>La réification du miroir obsessionnel</i>	91
<i>Du champ contre-champ détourné à la structure fantomatique</i>	95
- <i>L’équivalence obsessionnelle</i>	95
- <i>Idem de l’obsession, vide de la surface</i>	100
<i>De la couleur à l’acte</i>	105
- <i>Chromatique de l’obsession</i>	105
- <i>Entre la simplicité originelle et l’acte dissimulé</i>	110

CONCLUSION	119
BIBLIOGRAPHIE	125

INTRODUCTION

L'Homme, selon Hitchcock, est un animal obsessionnel. Inutile de trop insister sur le caractère obsédé déjà bien étudié du créateur lui-même, commençons seulement par noter que tout comme le Dieu chrétien créa l'homme à son image, Alfred Hitchcock fit de ses personnages, en particulier à partir du milieu des années 1950 avec *Rear Window* (1954), une image de l'obsession. Ce thème, en effet, présent dans un grand nombre de films de toutes les périodes du réalisateur britannique, ne prend profondément racine dans ses œuvres qu'à partir de ce célèbre chef d'œuvre. Le film débute sur une image de l'obsession avant même la mise en place de la narration et donc du suspense. Ainsi, elle fait naître littéralement le film qui s'ouvre sur deux longs plans de cette cour intérieure (travelling avant puis panoramique agile) qui sera très rapidement l'objet de l'obsession de Jeff. La caméra anticipe sur cette fascination qui n'est point encore celle du protagoniste pour ses voisins, et nous permet de reconnaître en cet endroit le premier moteur du film¹.

La cour, qui sera aussi l'unique paysage du film, avec le petit appartement de Jeff, représente avant l'heure l'obsession du personnage, elle en sera l'objet, le lieu de déploiement, mais en est déjà la préfiguration. Lorsque la caméra lie, à la fin du deuxième plan de la cour, l'espace creux du décor avec le haut de la tête endormie du « héros », elle lie par la même occasion le lieu à l'esprit de ce dernier. L'idée d'un crâne permise par l'angle de vue et la passivité du personnage

¹ Annexes, planche I.

fait comme un écho à l'impression de vase clos que nous donne l'ensemble d'immeubles. Le fait que Jeff soit endormi renforce l'idée d'un rapport visuel d'un type particulier : le lien par le regard au cinéma étant, si l'on veut, « naturel », le spectateur perçoit ici un lien *surnaturel*. Les deux entités, le sujet et l'objet, sont d'emblée fortement liées, et ce rapport s'impose au personnage qui, n'étant pas encore réveillé à la fiction, subira cette relation préexistante plus qu'il ne la choisira. L'obsession naît en même temps que le film.

Rear window met le spectateur face à une première dualité constituée par le sujet et l'objet, l'esprit et la matière. L'obsession permet de mettre en scène cet enjeu relationnel propre au cinéma. Seulement, d'emblée, la relation semble étrangement univoque. La caméra passe de la cour au personnage deux fois d'affilée comme pour insister sur cette mise en relation. Entre ces deux tours de caméra qui lient l'objet qu'est la cour au sujet, le mouvement circulaire est coupé par l'insert d'un gros plan sur un thermomètre lorsqu'il s'agit, à la fin du premier tour, de lier Jeff à son paysage. L'autre sens de la relation, le mouvement retour du sujet à l'objet, est évincé de la réalisation. Le rapport se borne ainsi à un certain ascendant de l'objet, étant actif, à l'image des stores du tout premier plan qui s'ouvrent tout seuls, sur un personnage, passif et endormi.

Il n'est pas question pour Hitchcock d'inverser les rôles, mais d'imposer une lecture à cette première relation, à la fois la plus basique et la plus originelle du film. Il ne faut pas oublier que dans la terminologie psychiatrique le mot « obsession » désigne une pensée « dans le sens le plus large : idée, désir, remords, scrupule, etc. qui « assiège » le sujet, c'est-à-dire une pensée qu'il ne peut pas

écarter, malgré ses efforts »². L'objet peut alors être perçu comme extérieur, le sujet comme intérieur, dans une situation de siège fictif où la force extérieure, en plus de fixer le sujet qu'elle assiège dans la passivité, est animée d'un élan invasif répété. L'obsession au cinéma, et particulièrement chez Hitchcock, pose la question du lien entre intérieur et extérieur, plus précisément du lien entre intériorité et extériorité, autant qu'elle met en scène le rapport d'un sujet à un objet.

En quoi cela s'applique-t-il pourtant aux autres films étudiés ici ? En quoi l'extérieur presse-t-il sur les personnages et leur intériorité dans *Vertigo* (1958), *Psycho* (1960), ou *Marnie* (1964) ? En effet, chacun de ces films présentent une version de l'obsession propre à son histoire et ses personnages : le voyeurisme (ou la pulsion scopique, comme nous le verrons) dans *Rear window*, l'obsession et l'appréhension du vide dans *Vertigo*, la psychose (et névrose) de *Psycho*, la cleptomanie de *Marnie*. Concernant le rapport du sujet à l'extériorité, il semble plus naturel de penser à l'inverse, comme bien des commentateurs l'ont fait, et sûrement à juste titre, que les paysages et décors de *Vertigo* par exemple nous apparaissent sous le régime de la contemplation ou de la rêverie du personnage. Il conviendrait cependant, loin de nier cet aspect crucial du film, de préciser qu'il y a, à ce mouvement du sujet vers l'extérieur, à cette contamination de la diégèse par son intériorité, une origine inverse dans son mouvement. Il faut, donc, d'abord voir l'extériorité comme force qui assiège le personnage, et de ce premier mouvement relationnel comprendre en quoi le mouvement inverse naît, maladivement.

² Octave Mannoni, « Obsession et névrose obsessionnelle », Encyclopædia Universalis.

Cette introduction reposera en partie, comme elle a déjà commencé à le faire, sur l'analyse des premières images et scènes des films étudiés. En effet, Thierry Kuntzel, dans son étude sur le « travail du film »³, affirme que les classiques débutent souvent sur une scène à la densité stylistique maximale et dont le reste de l'œuvre ne constitue qu'une « dilatation » progressive. Ainsi, il semble judicieux – même s'il faudra par la suite expliquer en quoi les films obsessionnels (n'étant pas uniquement *classiques*) échappent en partie à ce principe de déploiement esthétique – d'entamer cette étude par les scènes qui introduisent, sur tous les plans, les films qui en font l'objet.

C'est un schéma habituel dans la filmographie d'Hitchcock que celui qui soumet l'individu à son environnement, le condamnant à une lutte acharnée dont l'enjeu est autant sa liberté que son identité. Deux notions qu'il faut considérer presque comme équivalentes dans l'art hitchcockien. Seulement, dans le cadre de cette étude, le rapport du personnage au monde qui l'entoure, et qui plus que jamais l'enferme, dépend, au-delà des usurpations d'identité et des incriminations hâtives, d'un régime précis qui est celui de l'obsession. Le premier plan de *Marnie* illustre parfaitement l'existence de cette relation particulière entre le personnage et son environnement qui fait comme un écho perpétuel, latent, au rapport du sujet de l'obsession avec son objet⁴. La protagoniste s'enfonce d'un pas en apparence décidé dans la profondeur du champ. Le plan commence à une grosse échelle sur le sac contenant l'argent volé, l'obsession est à nouveau première dans le film, la cleptomanie est signifiée par son symptôme réalisé. Mais le plus notable dans ce plan reste la ligne rouge au sol que Marnie suit au pas sans s'en rendre compte. L'environnement a déjà tracé la trajectoire du personnage,

³ Thierry Kuntzel, « Le travail du film », In: *Communications*, 19, 1972, pp. 25-39.

⁴ Annexes, planche II.

donnant au spectateur une image qui résonne avec l'obsession de l'héroïne. Ce plan inaugural, qui est par la même occasion une image de l'obsession, présente de manière dissimulée le personnage comme il est réellement : sans identité (Marnie est de dos) puisque sans liberté (elle suit la ligne rouge). Le monde filmique ne se contente pas d'exprimer par contamination l'état intérieur du personnage obsédé mais participe aussi activement au travail de l'obsession. Sans exagérer, il est possible d'affirmer que ce monde semble coïncider avec l'obsession.

Dans certains des films antérieurs d'Hitchcock, l'obsession des personnages, quoique vive et prenante, ne constitue pas pour autant leur centre, leur moteur esthétique premier. *Rebecca* (1940) met certes en images l'obsession malade de la protagoniste pour la *figure* de la femme morte de son mari, mais cette focalisation n'est qu'une conséquence de l'absence de cette dernière. L'obsession n'est pas première mais comme subordonnée à cette *figure* de l'absence dont le film tire toute son identité esthétique. Il convient néanmoins de remarquer que l'obsession dans *Rebecca* naît du vide, de son appel : rapport au vide qu'Hitchcock développera en profondeur (littéralement) dans d'autres de ses grands films plus tardifs tels que *Vertigo* ou *Marnie*. Il est, dans cette étude, moins question de la présence de l'obsession dans l'œuvre d'Hitchcock que de son rôle, toujours changeant à travers ses différentes périodes.

S'il convient de voir *Rear Window* comme un tournant dans la carrière d'Hitchcock, il convient aussi de le considérer comme une nouvelle étape dans le développement de son esthétique. Il n'y a pas de réelle césure dans l'œuvre du maître du suspense, fidèle jusqu'au bout à ses préceptes sur la mise en tension dramatique, seulement nous remarquons à travers l'étude de l'obsession en quoi

l'art hitchcockien tout en restant le même se métamorphose. Comme l'explique l'héroïne elle-même dans *Rebecca* : « *Mon père peignait toujours la même fleur : il estimait que lorsqu'il a trouvé son sujet, le désir de l'artiste est de ne plus peindre que lui* ». Ce qui est en germe avec *Rebecca*, deviendra le centre esthétique d'Hitchcock plus tard. À partir de ce premier film américain « notre artiste ne s'écartera plus désormais de sa ligne »⁵. Il nous faut garder en main cette ligne tendue par Chabrol et Rohmer dans leur ouvrage collectif sur Hitchcock. Cependant, tout comme ils la modélisèrent à leur façon, barrant la droite formée par « l'échange » (thème qui leur est cher) d'un cercle et troublant cette inertie d'un mouvement giratoire⁶, formant ainsi une matrice par laquelle le film hitchcockien est engendré ; il semble à présent judicieux de modéliser cette même ligne d'une nouvelle manière, y ajoutant une profondeur qui fait de ce cercle une spirale. Il faut faire subir à l'analyse comme une métamorphose, à l'image d'un Hitchcock qui substitua aux lunettes rondes de *Strangers on a train* la spirale de *Psycho* et *Vertigo*. Il s'agit toujours du même « fil », mais le positionnement d'Hitchcock ayant changé à partir de la fin des années cinquante, le nôtre le doit aussi. Quel est alors cette ligne, ce fil, cette *corde* pouvons-nous dire ?

Chabrol et Rohmer la définissent par deux pôles, « l'un est fascination, captation morale, c'est-à-dire dépersonnalisation, schisme ; en termes psychanalytiques : schizophrénie ; en termes philosophiques : amoralisme ; en termes baudelairiens : postulation vers le bas, damnation. L'autre pôle est son contraire : connaissance, ou plus exactement re-connaissance de soi, unité à l'être, acceptation, aveu, communion absolue »⁷. Il semble alors que ce qui était vrai

⁵ Claude Chabrol, Eric Rohmer, *Hitchcock*, Ramsay Poche, Paris, 1986, p.67.

⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁷ *Ibid.*, p. 66.

avant, au temps des *Rebecca* et des *Suspicion* par exemple, cette bipolarisation qui en soi constituait les deux grands termes du travail d'échange des films hitchcockiens (échange qui se décline à tous les niveaux de l'œuvre), se trouvera réduit par l'auteur à ce premier pôle de la fascination et de l'aliénation à soi-même dans le schéma d'une obsession plus originelle que jamais.

C'est que la ligne qu'il faut absolument suivre, la ligne de fuite dans ce cas, est celle qui prend la direction de l'image cinématographique pure. Hitchcock avance constamment vers cet horizon : tout comme la pureté, lorsqu'il s'agit de l'atteindre, nécessite toujours une certaine épuration au préalable, tout comme l'auteur a toujours procédé par « déduction »⁸, ce dernier soustrait à partir de cette même période, qui fait l'objet de notre étude, le deuxième pôle au premier. Délaissant en partie le cercle de l'échange, Hitchcock ne quitte pas pourtant la sphère de la dualité et encore moins celle de la duplicité. Il se focalise sur la « fascination »⁹, qui selon Gracq définit l'image, et qui à son tour focalise ses films, se rapprochant ainsi d'autant plus d'une certaine nature de l'image. Il s'agit plutôt, d'ailleurs, d'une affaire d'obsession que de fascination. La première notion accordant une importance, cruciale ici, au mouvement de l'extérieur vers l'intérieur, alors que la deuxième désigne davantage un élan premier du sujet vers l'objet. Sans oublier de préciser qu'une certaine connotation malade, importante aussi, les distingue.

Chabrol et Rohmer avaient très bien entrevu les capacités d'évolution de l'œuvre hitchcockienne dont « peu à peu, le système deviendra plus cohérent »¹⁰. En effet, « les films gagneront en homogénéité et les formules qui présidèrent à

⁸ *Ibid*, p. 109.

⁹ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, José Corti, Paris, 1980, p. 3.

¹⁰ Chabrol, Rohmer, *op. cit.*, p. 109.

leur construction se laisseront de mieux en mieux isoler »¹¹. Cependant, malgré leur clairvoyance et leurs précautions, il était littéralement écrit qu'Hitchcock dépasserait leurs analyses ; car ce qu'ils prenaient alors dans la progression de l'art du maître pour un processus général d'intensification des symboles et idées, de condensations de ces-derniers, dans l'image et ses formes, s'apparenterait plutôt, après la sortie de leur ouvrage en 1957, à une évolution par mutation et substitution.

Ainsi, aux formules cette étude substituera la forme, au « mot dangereux de métaphysique »¹² elle opposera la structure esthétique de l'obsession. Si « c'est dans la forme (...) qu'il convient de chercher ici la profondeur » ; il faut néanmoins opposer à l'idée d'une profonde « métaphysique latente »¹³, au regard des ajouts artistiques d'Hitchcock postérieurs (que sont *Vertigo* et *Marnie*) à ce livre collectif, une épaisseur de la forme. L'obsession dans les films que nous étudions ne semble pas tant servir un système symbolique, qu'elle nous paraît s'ériger en loi de l'énonciation et de la diégèse. Elle module, sans l'abolir, la « Loi »¹⁴ des codes cinématographiques classiques dont traite Christian Metz. En effet, la pureté ne peut renvoyer qu'à elle-même, et, se devant d'être autonome, une image cinématographique pure ne peut renvoyer à aucune autre transcendance que la sienne (abolissant ainsi l'idée de transcendance même). Laurent Van Eynde confirme ce « caractère insulaire de l'image » qu'il considère comme la « dimension fondatrice de l'art hitchcockien »¹⁵. Il paraît fort compliqué d'attribuer à ce que l'on définira ultérieurement comme une image à la fois pure et

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

¹⁴ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, in : *Communications*, 23, 1975. p. 3.

¹⁵ Laurent Van Eynde, *Vertige de l'image, l'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock*, PUF, Paris, 2011, p. 27.

autonome (puisque ces deux dimensions sont complémentaires) une propension à la transcendance. En d'autres termes, il conviendra ici d'aborder l'œuvre Hitchcockienne, à partir de la deuxième moitié des années 1950, comme fonctionnant avant tout d'après une immanence (même si la transcendance ne sera pas à délaissier totalement).

La profondeur que chaque analyse cherche à déceler se trouve non au-dessus des images et du film (ce qui ne veut pas dire qu'elle ne se trouve pas au-dessus des personnages) mais au-dedans des plans, les creusant, comme l'illustrent les fameux plans de vertige dans *Vertigo*. Son générique de début¹⁶ en atteste, l'impression de surface renforcée par les glissements latéraux de la caméra, qui se heurte au visage inaugural et à sa bidimensionnalité, engendre « naturellement » une autre impression, celle de la profondeur. Le titre du film, un renvoi presque métonymique au film lui-même, jaillit de la profondeur de l'œil sur lequel s'arrête la caméra. La surface présente ainsi en son sein des brèches par lesquelles les formes sont engendrées comme l'exprime fort clairement la suite du générique de Saul Bass, nous faisant voir un enchaînement de formes en spirale tournoyant dans l'obscurité. Ce fond noir, loin d'évoquer un monde des idées transcendant et traditionnellement représenté comme éclatant ou éblouissant par Platon, nous ramène à une sorte de profondeur infinie de la forme artistique immanente, d'abord obscure puisque vide, puis incarnée par le travail opaque de la surface. Hitchcock ne désigne pas cette « pure lumière » que nous sommes « admis à contempler », mais bien plutôt « l'obscurité de nos organes »¹⁷, qui pour les personnages-images du réalisateurs correspond à la noirceur de la forme qui les engendre : l'obsession.

¹⁶ Annexes, planche III.

¹⁷ Platon, *Phèdre*, 250a.

Les spirales dessinées renvoient à une idée de structure vide, engendrée dans sa propre obscurité, et rappellent ainsi la structure obsessionnelle, qui enroule l'objet et le sujet indépendamment de leurs volontés respectives. L'art hitchcockien semble donc aller dans le sens de la définition de Gracq d'une image qui « envoûte » tout en renvoyant « invariablement à l'immanence »¹⁸. Il conviendra de s'intéresser autant à la structure du thème de l'obsession qu'à l'obsession de la structure, autant à la forme de l'obsession qu'à l'obsession de la forme. Il y a une ambivalence extrême de l'image chez Hitchcock qui, étrangement, nous donne l'impression d'être sa propre source, qui se condense en elle-même. L'ambivalence et la condensation sont deux notions importantes lorsqu'il s'agit de comprendre ce qui se joue dans les profondeurs du cadre hitchcockien.

Une image, inutile ici de s'appuyer sur un texte théorique, n'a pas qu'une parole, n'a pas qu'un sens ni qu'une vérité. Hitchcock l'éprouve profondément dans sa réalisation. Les images telles que le premier plan de *Lady Vanishes* (1938) qui dans un long travelling avant¹⁹, latéral et descendant nous fait passer d'un plan d'ensemble à un plan de l'intérieur bien plus exiguë d'un hôtel, sont de francs témoignages de cette capacité de condensation inhérente à l'image cinématographique. Les différentes valeurs de plan renvoient aux différentes dimensions de l'histoire et de la narration, le travelling les fait s'emboîter les unes dans les autres avec aisance (passant à travers les cloisons), incluant la plus grande des échelles dans une autre bien plus petite, et non l'inverse, ce qui précisément nous donne l'idée d'une condensation.

¹⁸ Julien Gracq, *op. cit.*, p. 3.

¹⁹ Annexes, planche IV.

L'image cinématographique est capable de telles prouesses à la fois techniques, langagières et esthétiques. La variété et la longévité de la sphère des études sur Hitchcock témoignent à nouveau de la profonde diversité de significations présente dans ses images. L'étude du thème de l'obsession dans certaines de ses œuvres ne peut donc se faire sans une certaine conscience de la polysémie et des vertus condensatrices des images étudiées. La vérité n'existe pas chez Hitchcock, seule la forme compte. Elle est la première vérité lorsqu'il s'agit d'atteindre l'image pure tant prisée.

La considération de la forme avant toute autre chose, ne l'empêche pas d'être un auteur-penseur, menant une réflexion sur le fonctionnement et les réalités du monde, nous donnant des exemples de relations entre choses et êtres qui mènent notre perception du réel plus loin. Mais Hitchcock demeure premièrement un penseur de *son* monde à lui, des relations propres à ses créations. Il existe une indépendance de sa pensée esthétique qui concerne en premier la surface qu'est l'image cinématographique et les formes qui l'animent. Toute métaphysique qu'on appliquerait aux films de sa dernière période doit d'abord être subordonnée à son esthétique. Cette étude s'attachera à opérer ce renversement de perspective en ce qui concerne l'analyse de l'œuvre tardive d'Hitchcock.

Le thème de l'obsession n'échappe pas à ce particularisme hitchcockien, bien au contraire puisqu'il en est le centre de gravité, puisque l'obsession, particulièrement, permet cette inversion. Son étude se divise d'emblée : il y a d'un côté ce que l'auteur nous renvoie de notre propre monde, de la réalité de l'obsession et de sa place dans nos vies, de ses dimensions communes ou cliniques, et de l'autre ce que le réalisateur produit comme forme pour elle-même, en ce qu'elle représente une pureté artistique. Il est impossible d'échapper à cette

dualité (une parmi tant d'autres chez Hitchcock) entre la forme de l'obsession et l'obsession de la forme, comme nous l'avons déjà évoqué.

Il est, d'ailleurs, possible de penser cette transition virtuelle d'un mouvement descendant, linéaire, platonicien, d'une dimension transcendante vers le monde sensible du film, à celui bien moins métaphysique, moins échangiste et participatif d'un cinéma pur. Comparons pour cela les premiers plans de *Lady Vanishes*, dont il a été question plus haut, et de *Psycho*. Le travelling qui reste descendant, et qui passe toujours à son aboutissement par une fenêtre, est, dans le deuxième film, modulé par un mouvement en spirale²⁰. Hitchcock fait de ce travelling inaugural, qui était, principalement (en plus d'une définition du cinéma), la manifestation d'un monde supérieur, un mouvement répondant à l'appel de la forme qui l'anime et qui meut par extension tout le film. Hitchcock dessine ainsi le mouvement de l'obsession en même temps qu'il dessine le mouvement du film. La ligne est la même mais le fil a changé de forme.

L'autonomie de cette spirale n'est pas fortuite, en effet les films d'Hitchcock dont nous traitons, tendent comme nous l'avons évoqué à l'immanence ; leur source, c'est-à-dire l'objet de notre analyse, est en leur sein. L'immanence est ce que requiert la pureté. Mais comment peut-on penser une immanence au cinéma ? En quoi un film peut-il reposer avant tout sur sa forme ? Plus précisément, concernant notre sujet, en quoi l'obsession permet-elle à Hitchcock de tendre vers une certaine pureté cinématographique ? Après avoir étudié les rouages autonomes de l'obsession comme nouvelle relation (autre que celle définie par Deleuze au sujet d'Hitchcock), le propos portera sur les questions de la profondeur et de la réflexivité propres à l'obsession. En effet, le retour des

²⁰ Annexes, planche V.

personnages sur eux-mêmes, leur capacité décalée à se prendre comme objet de considération (qu'elle soit consciente ou inconsciente), nous paraît d'autant plus important à étudier qu'il semble au premier abord entrer en contraste avec le schéma obsessionnel initial qui se fait entre sujet et objet.

Le spectateur se trouve face à une certaine image de la subjectivité qui, plus impuissante face au travail même de son obsession que face à la réalisation de cette dernière, nous donne le cadre d'une individualité en perdition. Les plongées sur les personnages concernés par l'obsession des films étudiés, décalant le point de vue *transparent* de l'action (classique si l'on veut) en même temps qu'elles décalent le point de vue du personnage, témoignent d'une nouvelle forme de conscience, d'un nouveau type de focalisation. L'obsession change la relation des personnages au monde mais aussi leur rapport à eux-mêmes. De l'obsession naît donc l'obsession de soi, mais il est aussi possible de remarquer que la réflexivité des personnages entraîne avec elle un certain état réflexif du film lui-même qui, tendant vers une immanente autonomie, se prend lui-même pour objet. La spirale est aussi bien celle de la relation du sujet à l'objet, du rapport de l'extériorité à l'intériorité, que celle du tout au tout autonome, ou encore du sujet décalé (dénaturé) au même sujet impuissant.

Cette étude aboutira à une considération du vide dans l'analyse de l'obsession hitchcockienne. Après avoir placé les films étudiés dans l'évolution de l'art hitchcockien, ces derniers positionnent leur auteur dans l'histoire du cinéma. Hitchcock à travers son rapport à la subjectivité, et au miroir formel, peut être perçu comme ce que Robert Ellrodt désigne sous le nom d'*early modern*²¹, à

²¹ Robert Ellrodt, *Montaigne et Shakespeare. L'émergence de la conscience moderne*, Paris, José Corti, 2011.

l'instar de Montaigne et Shakespeare en littérature et au théâtre. L'obsession, en effet, place le réalisateur anglais à une position charnière dans l'histoire de son art faisant de lui un réalisateur de l'entre-deux, non plus seulement de l'image pure mais de l'image à la fois classique et moderne, et, nous le verrons, à la fois *en acte* et *en puissance*. L'obsession, en plus de définir le régime des films étudiés, semble les mener à une certaine réflexivité propre à l'image pure qui, parce qu'elle permet de penser l'acte et la puissance (c'est-à-dire, nous verrons pourquoi, le vide), fait d'Hitchcock un auteur aussi inclassable qu'il est central.

I – L'OBSESSION OU LE *TOUT-RELATION*

Les échelles d'une relation fixe

- La morbidité du tout

Deleuze refuse, à juste titre, de penser Hitchcock comme « un métaphysicien, platonicien et catholique »²² (Rohmer et Chabrol) ni même comme un « psychologue des profondeurs » à l'instar de Douchet : Hitchcock, bien entendu, est un réalisateur de la relation comme le dit Deleuze. Néanmoins l'étude de l'obsession dans ses films, à partir de *Rear window*, semble devoir prendre une voie différente de celle de Deleuze. Si la transcendance est à oublier, dans son sens idéal, l'immanence de l'image qui fait du cadre « les montants qui portent la

²² Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, éditions de Minuit, 1983, p. 273.

chaîne des relations »²³ est une question à approfondir. Pour Deleuze ce n'est ni l'action ni son auteur qui comptent mais « l'ensemble des relations dans lesquelles l'action et son auteur sont pris »²⁴. Seulement, le philosophe ajoute qu'Hitchcock « subordonne le tout (des relations) au cadre, se contentant d'ouvrir ce cadre en longueur, à condition de maintenir la fermeture en largeur, exactement comme dans un tissage qui fabriquerait un tapis infiniment long »²⁵. Le cadre des relations est alors une modalité ouverte de celles-ci, une condition de possibilité ouverte des échanges et rapports entre les éléments du film. La « tiercéité » hitchcockienne de la relation doit être considérée, implicitement, comme tous les films dont traite Deleuze, selon le principe de l'Ouvert, c'est-à-dire en fonction d'une certaine idée du devenir et du changement.

Pourtant, la première chose à comprendre des films étudiés semble être leur clôture. Certes, le rapport de l'ensemble (d'une séquence ou d'un plan par exemple) au tout ouvert, schéma prévenant d'habitude l'enfermement sur lui-même de cet ensemble, est ici remis en cause par Deleuze. D'une certaine manière le fait que le cadre « subordonne » le tout permet un certain type de fermeture dans laquelle le cadre serait le garant d'une « vie autonome de la relation ». Cependant, il faut garder à l'esprit que selon Deleuze le cadre hitchcockien n'assume ce rôle qu'en tant qu'entité semi-ouverte. Les relations à partir desquelles il *tisse* sont des principes ouverts quoique fixés sur un montant. Elles ne sont pas fixes, mènent selon le philosophe à des situations infiniment ouvertes, peuvent elles-mêmes s'évanouir, proliférer et se subdiviser comme dans *Mais qui a tué Harry ?* où la répétition, la déclinaison de la relation au cadavre, se fait dans

²³ *Ibid*, p. 270.

²⁴ *Idem*.

²⁵ *Idem*.

un monde ouvert, qui ne repose pas sur cette relation qui se démarque comme particularité, cette dernière donnant vie à l'intrigue mais non à la diégèse. Deleuze affirme aussi que les relations peuvent passer elles-mêmes par des variations qui les modifient, les modulent. Dans tous les cas, la relation hitchcockienne, selon le philosophe, est prise entre deux pôles : l'instabilité et la stabilité.

Deleuze ajoute que le cinéma d'Hitchcock est avant tout à étudier en fonction des relations qui changent, du « tout qui change »²⁶. En d'autres termes, il faudrait se pencher sur l'évolution des relations qui vont du déséquilibre à l'équilibre. Or, il convient de clarifier certaines particularités des films étudiés. La première d'entre elle, que cette étude s'attachera à démontrer, est que les relations dont nous venons de parler, loin d'une quelconque ouverture, sont soumises à une loi qui est à l'origine du tout : la loi de l'obsession. L'obsession est à la fois le tout en tant que structure générale des films qui se répètent au sein d'eux-mêmes et sa Loi de par la participation passive et contraignante des personnages à ce tout. En effet, les personnages « peuvent agir, percevoir, éprouver, mais ils ne peuvent pas témoigner pour les relations qui les déterminent »²⁷. Dans les films obsessionnels les relations n'évoluent pas, les situations et histoires ne progressent fatalement que de manière stagnante, tournoyant autour du même centre fixe et problématique. Ainsi, cette étude de l'obsession hitchcockienne se doit de diverger de la pensée et des analyses de Deleuze.

L'instabilité des relations entre personnages, névrosés, psychopathes, seuls ou isolés, n'est qu'une conséquence de leur subordination à la loi de l'obsession : la relation dépendant de la loi du tout obsessionnel est à la fois l'instabilité et la

²⁶ *Ibid.* p. 274.

²⁷ *Ibid.*, p. 271

stabilité même, à la fois l'horreur, la violence, le crime de l'instabilité et la répétition, la permanence, la structure d'un équilibre maladif. L'instabilité chez Hitchcock n'est pas tant un stade de la progression de la relation qu'une branche manifeste de la Loi fixe et stable. Chaque image, chaque regard, chaque lieu, chaque action semble être un écho impuissant à la spirale qui les anime. La « vie » du film dépend de sa nature obsessionnelle, fonctionnement qui explique en partie la morbidité hitchcockienne. Cette « vie » des films étudiés s'oppose donc à la définition du vivant selon Deleuze qui « est un tout, assimilable au tout de l'univers [...] pas en tant qu'il serait un microcosme aussi fermé que le tout est supposé l'être » mais au contraire « en tant qu'il est ouvert sur un monde, et que le monde, l'univers, est lui-même l'Ouvert »²⁸. C'est parce que ce tout est ouvert qu'il « empêche les ensembles de fermer sur soi »²⁹. La réalisation, l'esthétique, d'Hitchcock dans ses films obsessionnels ne prend pas compte de cet Ouvert, ces derniers peuvent ainsi réellement se refermer sur eux-mêmes, sur leur obsession ordonnatrice, et décliner leur fermeture à chacun de leurs plans.

En effet, tous les films étudiés ici meurent avec l'obsession des personnages. Dans *Psycho*, si la folie de Norman Bates ne trouve pas de fin, ses obsessions sont concrètement abolies puisqu'elles ne peuvent plus s'incarner en prison. Bates ne peut focaliser sa dangereuse attention sur autre chose que lui-même dans la solitude de sa cellule, son obsession ne peut naître puisqu'elle requiert un objet (Marion ou le cadavre de la mère). Au contraire, il coïncide dans l'image avec sa folie comme l'illustre la surimpression d'une tête de mort, rappelant celle du cadavre de sa mère, sur son visage à la fin du film. Hitchcock nous donne là le plan forcément stérile d'une psychose arrivée au bout d'elle-

²⁸ *Ibid*, p. 20.

²⁹ *Ibid*, p. 44.

même, donc au sein d'elle-même, et non plus l'image développable dans son activité d'une obsession psychotique comme pouvait le représenter son rapport à *l'objet* de sa mère ou à celui de Marion Crane.

Dans *Marnie*, film bien plus psychanalytique que psychiatrique, l'obsession de l'héroïne puise son intensité (visuelle) dans le refoulement d'une scène originelle de sa vie au cours de laquelle elle tue un matelot à 5 ans voulant protéger sa mère. Le film se termine lorsque Mark, personnage non moins névrosé, réussit à faire émerger cet évènement de l'inconscient de Marnie qui peut alors, selon certains préceptes grossis de la psychanalyse, se dégager de sa cleptomanie symptomatique. Le film ne tardera pas à s'éteindre avec l'obsession du personnage, il s'efface en même temps que le support de sa forme. *Vertigo* se termine avec la mort littérale de l'objet d'obsession de Scottie, cette fin est d'ailleurs la plus brutale et donc la plus expressive, quant à notre propos actuel, de toutes les fins des films étudiés. Quant à *Rear window*, le film s'arrête avec l'arrestation (et donc le dévoilement) du meurtrier dont le crime mystérieux transforma au cours de l'histoire le léger voyeurisme de Jeff (et de Lisa à un degré moindre) en une pulsion scopique obsessionnelle. L'obsession semble immuable du début à la fin du film, elle débute avant même celle du personnage, appartient au monde *réduit* du film, et se termine en même temps que l'histoire et l'image, non parce qu'elle appartient, en tant que forme, au personnage mais parce qu'elle ne peut se manifester qu'à travers un individu qui la véhicule à l'image, à la fiction. La loi obsessionnelle, qui se décline à tous les niveaux (de la diégèse, du personnage, du rapport entre les deux surtout), dépend de la relation qu'elle impose aux personnages. Les dimensions narratives et esthétiques ne peuvent être

réellement départagées, la *vie* de l'obsession suit celle du film autant qu'elle la poursuit.

La relation obsessionnelle est d'emblée considérée comme une loi, aspect analysé ultérieurement, puisqu'elle semble sinon éternelle (le film éteignant l'activité de la Loi en se terminant) du moins immuable. Hitchcock concevait ses films obsessionnels, sûrement ses films en général aussi, comme un tout préconstitué par un certain nombre de procédés fixes, contraignants, et aliénants. Le changement deleuzien, le principe de l'Ouvert, n'y correspondent que trop peu. Dans *The wrong man* (1956) par exemple, Hitchcock ne prend pas la peine de filmer le dénouement heureux, son film étant un tout cauchemardesque, un simple carton (élément *extérieur* au film au temps du parlant) suffit à affirmer l'apaisement ultérieur du sort du couple dont chacun des membres se trouve successivement au bord du gouffre (d'abord le mari, juridiquement, puis la femme, psychiquement). Le dénouement, c'est-à-dire la sortie du tout cauchemardesque, n'est pas recherché par le réalisateur mais appréhendé. Dans les films étudiés, la loi obsessionnelle quant à elle est un moteur fixe du film : elle est immuable et enlève le film et ses mouvements dans son sillage. En cela, elle fait concurrence, en tant que moteur de la création, au célèbre suspense d'Hitchcock. L'obsession semble représenter un tout esthétique, fixe et fermé.

Si le réalisateur avait en effet un référent abstrait et extérieur à partir duquel il constituait son film, à l'instar de Pasolini³⁰ pour qui le tout cinématographique consiste en un même plan-séquence abstrait que l'on reconstituerait par montage de plans et parties disséminées, il aurait la trajectoire

³⁰ Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, pp.197-212, cité par Deleuze, *Image-mouvement*, p. 44.

d'une spirale qui se suffit à elle-même (et qui tourne seulement dans le but de se saisir elle-même obsessionnellement). Le plan-séquence convergerait sans cesse vers lui-même, puisque c'est là le propre de l'obsession qui ne considère pas le devenir, l'Ouvert, mais seulement sa propre clôture. Le mouvement chez Hitchcock n'est pas à considérer du point de vue du changement, mais de celui de l'enfermement et du retour sur soi.

L'obsession, en tant que loi, est inexorable. Ainsi, il est possible d'analyser la même scène d'Hitchcock que Deleuze étudia, celle du meurtre de Brenda par le tueur en série de *Frenzy*³¹, de manière totalement différente : « la caméra suit un homme et une femme qui montent un escalier, et qui arrivent à une porte que l'homme ouvre ; puis la caméra les laisse, et régresse en un seul plan, elle longe le mur extérieur de l'appartement, rejoint l'escalier qu'elle descend à reculons, débouche sur un trottoir, et s'élève à l'extérieur jusqu'à la fenêtre opaque de l'appartement vu du dehors. Ce mouvement, qui modifie la position relative des ensembles immobiles, n'a de nécessité que s'il exprime quelque chose en train de se passer, un changement dans un tout *qui passe lui-même par ces modifications* : la femme est en train d'être assassinée, elle était entrée libre, mais ne peut plus attendre aucun secours, l'assassinat est inexorable »³². Le mot « inexorable » doit changer drastiquement d'échelle lorsqu'il s'agit de placer l'analyse de la séquence dans cette recherche. Là où Deleuze voit un tout en changement, un autre examen de la réalisation, prenant un angle plus large, pourrait percevoir l'actualisation inexorable d'un tout horriblement fixe. Deleuze associe le changement au niveau de la séquence à un changement au niveau du tout général auquel se rapporte chaque ensemble du film, il ne semble pas se rendre compte que l'inexorabilité de

³¹ Annexes, planche VI.

³² Deleuze, *Ibid.*, p. 33.

la scène renvoie à une inexorabilité du tout, fixe et mortellement immuable, de l'obsession meurtrière de Bob. La caméra ne filme pas le « changement », mais au contraire le rapport de la scène, extraite de sa narration première (le meurtre en lui-même), à la totalité du monde filmique qui se déploie tout au long de l'œuvre ; la scène, tout comme elle se dépeuple de manière flagrante, est à considérer de manière abstraite. La caméra lie en effet le dedans de la chambre au dehors de l'immeuble, comme elle lierait le dedans qu'est l'action première au dehors la contenant, ou la contextualisant, au tout, donc, qu'est le film. Elle lie le mobile, les personnages en mouvement, en action, à l'immobile de l'immeuble, tirant un trait d'égalité semble-t-il entre les deux sphères. L'acte par là, n'est pas annulé, mais subordonné, relativisé, à une structure (l'immeuble) immuable qui le contient et le permet (ses murs fournissent la couverture nécessaire au crime). Ainsi, cette séquence ne représente point un changement au niveau du tout, mais confirme sa tragique et obsessionnelle activité.

Un des objectifs de Deleuze, dans ses ouvrages sur le cinéma, est, au fond, de donner un moyen nouveau de lire, théoriser et analyser, les changements de tout ordre opérés dans les films. Dans *l'Image-mouvement* Deleuze n'aborde chaque analyse, chaque conceptualisation (dans son cas), du langage cinématographique et de ses manifestations qu'à partir d'un présupposé (très important, nous concernant): celui de l'Ouvert bergsonien. Considérant la structure, l'existence, le travail même des films étudiés ici, il est difficile d'admettre que la théorie deleuzienne du cinéma puisse s'y appliquer franchement. On peut voir le danger qu'implique l'association si profonde et complète de la philosophie à l'art ; l'association du cinéma à la vie et son déploiement étant plus précisément ce qui pose problème dans le cadre de cette

recherche. Hitchcock est un artiste qui crée ses propres mondes, ses propres lois, dans les films du corpus en particulier, en même temps qui les marque naturellement d'une morbide inertie. L'obsession étudiée donne l'image d'un(e) *tout-relation* que l'on doit inscrire avant tout dans l'esthétique et non dans la réalité.

Le problème est que, comme le résume Frédéric Worms, « Deleuze a vu non pas dans le « mécanisme » du cinéma mais dans *certaines films*, qui dépassent précisément le spectacle sans mouvement ni temps interne, le moyen de retrouver le devenir immanent de la durée bergsonienne elle-même »³³. Le philosophe, cherchant à articuler l'être (et ce qu'il a d'immuable) au changement (en ce qu'il est *ouvert*), considère le cinéma comme un pont conceptuel, loin des préoccupations d'Hitchcock. Les centres dont parle Deleuze autour desquels la perception s'organise, et sans lesquels il n'y aurait pas de focalisation ni d'action, qui doivent constamment se rapporter à un tout plus grand assurant le non-renfermement des plans et séquence ; on les trouve aussi chez Hitchcock. Seulement, s'ils se rapportent bien au tout, cela n'est qu'en tant que ce tout est au centre de l'image. Ces centres sont des échos répétés du tout immanent à l'image (et, il sera question, transcendant à l'action). De sorte que chaque centre est un tout, il n'est plus une *réponse* par l'écart au tout, mais une manifestation de ce tout fermé, formé par la structure obsessionnelle. Les films étudiés fonctionnent d'après un mécanisme d'écho intérieur.

³³ Frédérique Worms, "La conception bergsonienne du temps", *Le temps*, Sous la direction d'Alexander Schnell, Paris, Vrin, 2007, p.198

- *Le monde et ses personnages : de la primauté à l'interdépendance*

« La situation insulaire est exploitée en tant qu'elle abstrait du reste du monde »³⁴, si la situation hitchcockienne est déduit du monde c'est en premier pour se constituer en monde. Marnie insiste sur le fait que les « gens de ce monde », c'est-à-dire de *son* monde, ne sont pas digne de notre confiance, ni par extension de notre respect. Le monde de *Marnie* n'est pas un monde *dans* Marnie, mais un tout à part entière. Le film s'intitule *Marnie* comme il pourrait s'intituler « Marnie sous la loi de l'obsession de ce monde », bien plus que « la loi de l'obsession de Marnie ». Le monde obsessionnel préexiste au personnage. La première séquence de *Vertigo* est marquée par la présence d'un pont dans son arrière-plan. L'image de ce pont reléguée en fond de l'action première, par sa permanence, nous donne l'image d'un monde déjà isolé³⁵. Le pont, figure du passage et de la transition par excellence, figure de lien, étant reléguée à une zone reculée et inaccessible de l'image exprime tout au contraire l'idée d'un cloisonnement du monde filmique qui se trouve loin de tout pont.

Ce nouveau monde est celui du vertige dans lequel Scottie « plonge », un monde sans pont pour combler les béances. Mais le pont, c'est là que l'image d'Hitchcock se densifie, par sa nature s'oppose à celle de Scottie à plusieurs niveaux. La construction ignore la verticalité, et n'est pas mise en danger par elle, alors que le *système* psychique de Scottie est défaillant. D'autre part, encore plus indirectement, la figure du pont est rappelée, chez Midge, comme système qui servit à la conception du soutien-gorge, si étrange aux yeux de Scottie, insistant

³⁴ Laurent Van Eynde, *ibid.*, p. 30.

³⁵ Annexes, planche VII.

d'autant plus sur l'éloignement des natures de l'objet-système et du personnage-impuissant. D'autant plus que cet accessoire proprement féminin que Scottie semble loin de maîtriser (ne serait-ce que par la perception) fonctionne aussi comme préfiguration de son obsession à venir pour la figure d'une femme vertigineuse de par ses multiples identités. Le pont, le soutien-gorge, sont autant d'éléments qui, par leur indépendance de systématisée (le soutien-gorge tient tout seul, sans attache et flotte presque dans les airs ; le pont monopolise l'horizon de plusieurs plans se meut en figure forte et autonome), renvoient au « système » obsessionnel du monde filmique ou sa loi. Le monde apparaît comme régi par un système autonome, qui échappe bien entendu au protagoniste ; ce-dernier ne pouvant que subir la permanence d'un système qui le soumet en même temps qu'il lui échappe. Le pont renvoie donc au tout en arrière-plan, à sa particularité, auquel chaque cadre se réfère indirectement, et le soutien-gorge aussi, seulement par son entremise le tout (de manière bien plus manifeste qu'avec le pont) se constitue en centre de focalisation de l'action. Il est au centre de la pièce, les personnages en discutent, l'action de Midge qui le dessine y subordonnée, etc. Centre et tout ne font qu'un lorsque le monde est autonome et le tout fermé, lorsque la structure générale n'est pas celle de l'Ouvert mais celle de l'obsession.

Le monde est un papier peint selon Hitchcock, autant un décor façonné que la cloison du film. Les nombreux papiers peints employés par le réalisateur dans la mise en place de ses paysages nous confirment cette vision de la diégèse. Le ciel peint dans *Rear window* n'est pas un horizon mais bien une fermeture, la cour intérieure en tant que décor de studio le confirme, il en est de même pour l'image *peinte* du *Golden Gate bridge* lors de la poursuite au début de *Vertigo*, qui par ailleurs évoque à nouveau ce qui a été traité plus haut. Le cas de *Psycho* est

assez différent, puisque c'est par la part d'ombre et d'obscurité de ce film en noir et blanc (contrastant avec les autres films étudiés ici) qu'Hitchcock signifie la spécificité de ce monde névrosé et psychotique qui aurait *normalement*, techniquement, dû être en couleur.

La tempête de la séquence où Marnie rencontre pour la première fois officiellement Sean dans son bureau, débutant sur un plan large et le plus général possible (tout en nous permettant de voir le personnage), se manifeste dans le fond lointain du cadre³⁶. On ne peut réellement affirmer qu'il s'agit là de l'épanchement de la subjectivité tourmentée du personnage dans l'extériorité du monde filmique qui se peindrait alors à ses couleurs. Le personnage est bien trop englouti par l'espace pour que le monde ne soit à son diapason. La tempête n'a ni la prétention d'être simplement naturelle (effet du papier peint curieusement évident) ni celle de nous donner l'indice d'une tempête subjective contaminant la diégèse et sa représentation. Si cette tempête est certes « intérieure », c'est en vertu du fait qu'elle nous renvoie à une certaine insularité et non vraiment une intériorité ; rappelant alors la *Tempête* de Shakespeare.

La tempête donne son identité au monde filmique en même temps qu'elle le circonscrit, elle en barre l'horizon, l'ouvert. Le monde ainsi fermé est un autre monde, réduit, déduit, soustrait au notre, tout comme l'est l'île de la pièce de Shakespeare. C'est-à-dire un monde semblable au nôtre, où se rejouera en partie celui-ci : dans la *Tempête* l'histoire de l'usurpation qui amena Prospero sur cette île magique se répète avec l'arrivée des anciens comploteurs. Le monde de chaque film d'Hitchcock est comme une île, une représentation, certes, mais par un monde différent du nôtre en ce qu'il obéit à une loi, une force : la magie chez

³⁶ Annexes, planche VIII.

Shakespeare, l'obsession chez Hitchcock. Le monde est son propre tout, en même temps que son propre centre. La métaphysique, s'il en est, et la transcendance (notions que nous ne mettons pas sur le même plan), ne sont que secondaires et même tertiaires, puisque la loi n'est pas celle de l'idée, ou de l'échange, mais celle de la forme obsessionnelle et de l'esthétique qui en découle. Ceci étant dit rien n'empêche de penser les films étudiés de cette manière tout en évoquant une transcendance, une participation variée des personnages à cette même forme. Tous y sont soumis, tous partagent cette même nature restrictive, mais tous ne sont pas affectés de la même manière. Les relations entre personnages sont à la fois celles de semblables et celles de particuliers étanches de par leur obsession propre.

Dans *Psycho* il y a une prépondérance du monde sur les personnages et la narration même, puisque seul le monde filmique assure une certaine continuité, comme l'opération de substitution de la névrose par la psychose dont nous parle Bellour dans son analyse de *Psycho*³⁷. Le monde filmique, à l'image de la séquence d'ouverture de *Rear window* traitée plus haut, loin d'être passif, agit par lui-même. Pendant des moments d'inconscience des personnages comme celui de Jeff au début du film, ou encore de Marnie, lorsque endormie elle est terrassée par le tapotement des stores sur la fenêtre³⁸, l'activité *autonome* du monde se manifeste. Il y a, en effet, deux dimensions de l'obsession en tant que forme-système, qui ne peuvent qu'être considérées ensemble pour parvenir à une étude complète de ce thème chez Hitchcock : l'immanence et la transcendance. Cette dernière, nous le verrons, se comprend dans l'analyse de la verticalité des films obsessionnels. L'étude du rapport du *tout-système-diégèse* au centre de l'image et du cadre permettra, d'un autre côté, d'amorcer une compréhension de

³⁷ Raymond Bellour, *Analyse du film*, Calmann-Lévy, 1995, pp. 292-310.

³⁸ Annexes, planche IX.

l'immanence spécifique à l'image hitchcockienne. Mais avant cela, il convient de comprendre la relation existant dans les films étudiés entre les personnages et le monde qui les enferme.

Le problème majeur et général des protagonistes dans les films étudiés est avant tout celui de la puissance. Il faut comprendre que la puissance chez Hitchcock se confond avec la liberté qui elle-même passe par la maîtrise de soi et de son environnement. Or, il est aisé de noter à quel point la puissance fait défaut à chacun des héros étudiés ici. Leurs obsessions, névroses et psychoses, respectives les cantonnent à un certain nombre de réactions, de mécanismes. Hitchcock, naturellement, n'accorde aucun rôle à « l'intervalle »³⁹ deleuzien qu'il y a entre la perception et l'action, plus précisément entre l'image-perception et l'image-action. Il n'existe pas dans les films étudiés cette dimension d'incertitude, cet écart entre « l'action virtuelle des choses sur nous et notre action possible sur les mêmes choses »⁴⁰, qui constitue habituellement la subjectivité (c'est dans cet intervalle que se trouve l'image-affection). Le film est, comme il en a été question, constitué de manière inexorable.

L'affection est, en effet, court-circuitée par l'obsession. Dans *Marnie*, le personnage éponyme semble incapable non seulement de désir sexuel mais aussi d'éprouver un sentiment fort envers autrui (en dehors d'une certaine aversion). Toute son affection se condense dans la relation à son cheval, et toute ses actions dépendent de près ou de loin de sa cleptomanie. L'image-action tout comme l'image-affection semble se fondre dans l'image-perception qui, au fond, est une image-obsession. Hitchcock bâtit un système bien plus clos que celui de l'image-

³⁹ *Image-mouvement, op. cit.*, p. 96.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 95.

mouvement où la spirale de l'obsession qui se décline à tous les niveaux soumet sans concession lieux et personnages. Lorsque Marnie se focalise sur le tiroir contenant les codes du coffre-fort, la caméra film ce-même objet par une forte plongée qui correspond à l'angle de vue du personnage. Plus qu'une image-perception ce plan peut être perçu comme une image-affection par laquelle le spectateur comprend l'« action hésitante »⁴¹ et projetée de la cleptomane. Cependant, cet intervalle virtuel est tout de suite abolit, renié, par le plan suivant, lui aussi en forte plongée mais cette fois au-dessus du personnage même⁴². L'image-affection n'en est plus une, elle nous apparaît comme le prolongement d'une autre image qui substitue au « centre d'indétermination » qu'est la conscience de Marnie le centre de forte détermination qu'est l'*obsession-forme-système*. L'enjeu de la scène ne se trouve pas tant dans la relation entre Marnie et l'objet que dans celle entre l'obsession surplombante et la protagoniste. En témoigne l'encadrement des plongées sur le tiroir (de type 1) par celles au-dessus de Marnie (de type 2), s'apparentant à une suite comme suit : 2-1-2-1-2. Une séquence similaire se trouve dans *Psycho*, lorsque Marion change de voiture.

Le cadre chez Hitchcock est aussi donc un enjeu de puissance. Laurent Van Eynde s'attache, au début de son ouvrage sur Hitchcock, à définir le cadre comme une expression d'autorité et de puissance : « celui qui exerce l'autorité sur le cadre définit son sens et son espace, et exclut l'extérieur, c'est-à-dire le hors-champ dans lequel est confiné le spectateur impuissant »⁴³. Lorsque les personnages, comme dans les films du corpus, se trouvent dépossédés en quelque sorte de leur cadre, et que c'est bien plutôt ce cadre qui les possède, il semble

⁴¹ *Ibid.*, p. 96.

⁴² Annexes, planche X.

⁴³ *Op. cit.*, p. 34.

évident de noter leur impuissance. En effet, le *bénéfice du cadre*, retiré à Marnie dont les projets sont surplombés par un autre cadre écrasant, l'est aussi à Jeff, dont le cadre, ici sa fenêtre, semble fuir vers les autres. La fenêtre du protagoniste n'exclut pas « l'extérieur », au contraire elle en dépend. L'impuissance de Jeff ne se résume pas à son handicap physique mais relève aussi de ce que sa fenêtre lui impose une invasion de l'extérieur, l'obsession commence dans ce sens à l'image des premiers plans (traités dans l'introduction), par le siège de l'extérieur. À cela s'ajoute, bien sûr, la contrainte de la forme unique qui lui est imposée, celle du rectangle de sa fenêtre, renvoyant à la contrainte de la forme unique et totale du film, celle de l'obsession. De la même manière, lorsque Scottie dans *Vertigo* se trouve au bureau de Gavin qui tente de l'enfermer dans sa grande mise en scène, le plan qui cadre le protagoniste assis et fixe (plongé dans ses pensées) s'élargit par un zoom arrière afin d'inclure son interlocuteur rôdant autour de lui⁴⁴. Ce changement de valeur de plan, fluidifié par le travail de l'objectif, nous donne l'impression d'une fuite du cadre (propre à Scottie) qui ne peut plus exclure son hors-champ puisque Gavin, maître jusqu'alors du hors-cadre, tente avec succès de briser son intégrité. La personne de Scottie, et le cadre qui va avec, est littéralement incluse dans l'espace, presque scénique par son ampleur, de Gavin⁴⁵.

Il a été montré plus haut que ce n'était pas tant le personnage et sa subjectivité, dans *Marnie* par exemple, qui mettaient en place le cadre, mais bien plutôt l'obsession, comme forme autonome d'énonciation, qui court-circuitait la relation entre sujet et objet. *Psycho* donne l'illustration d'une lutte entre personnages pour le contrôle du cadre, lors de cette substitution, dont parle

⁴⁴ Planche XI.

⁴⁵ Planche XII.

Bellour⁴⁶, de la névrose par la psychose à travers le meurtre. La *mère-Norman* fait intrusion de manière répétée dans le cadre de Marion. Les personnages n'appartiennent pas au même espace, n'étant pas filmés nettement dans un même plan, et par cette hétérogénéité même le cadre de Marion peut être aboli, fissuré, violé en définitive. Les cadres s'affrontent, leurs autorités rentrent en conflit par le fait même qu'ils sont individualisés. Sans cette répartition préalable des cadres et de l'espace, mise en évidence par la séquence précédente où les personnages sont filmés par des champs contrechamps de plus en plus exclusifs et frontaux, l'enjeu de la scène de meurtre aurait été altéré. La liberté du personnage dépend de son rapport au cadre.

Il convient, néanmoins, de préciser que tous les protagonistes semblent subir, en définitive, le cadre obsessionnel plus qu'autre chose. Ne faut-il pas voir dans le cas de *Psycho* l'expression de la subordination d'une obsession névrotique, c'est-à-dire le vol impulsif (puis la fuite prolongée et irrationnelle) de Marion venant lui-même de la névrose sociale de Sam (forme d'obsession liée à celle de l'argent), à une obsession psychotique (la folie meurtrière de Norman), comme le remplacement d'une loi obsessionnelle par une autre loi obsessionnelle plus forte, suivant le terrible fonctionnement d'une sorte de sélection naturelle au sein de l'obsession ?

L'aspect tristement naturel de cette substitution, le refus du *bénéfice du cadre* par la forme générale (et toujours à définir) de l'obsession, sont autant d'éléments qui mènent à affirmer la dépendance des personnages semi-passifs au monde filmique obsessionnel, actif et autonome. Une image employée par Mark dans *Marnie*, qui paraît d'autant plus métaphorique qu'elle n'a aucun lien

⁴⁶ Raymond Bellour, *Analyse du film, op. cit.*

apparent avec le reste de l'histoire, semble bien commencer à mettre en évidence les détails de cette dépendance. Le personnage évoque, donc, l'existence en Afrique d'une plante faite de centaines d'insectes qui, pour se protéger des prédateurs, s'agrègent dans la forme d'une fleur. Les insectes immobiles, passifs, y vivent et y meurent, leur volonté individuelle est bien entendu inexistante mais leurs instincts (il en sera question plus tard) prennent la forme de cette fleur collective qu'aucun d'entre eux ne voit de l'extérieur mais que tous *respectent* malgré eux. Ainsi, la fleur pourrait être le film, où les personnages seraient les insectes qui la composent⁴⁷. En d'autres termes, les personnages des films obsessionnels seraient animés par cette même loi commune, quel que soit leur obsession individuelle, soumis mécaniquement sans en avoir conscience, ne voyant pas la fleur qu'est le film auquel ils participent et qui n'existerait pas sans eux. C'est, semble-t-il, par l'obsession et sa loi que le film naît, Hitchcock cherche à peindre cette même fleur obsessionnelle dans chacun des films étudiés, et c'est de cette fleur que l'étude ci-présente traite. L'obsession donne sa structure au film, sa forme, tout comme l'instinct des insectes aboutit à la fabrication d'une fleur, qui est en fin de compte une image mais aussi une illusion, qui les lie et les emprisonne en même temps. Loi et image, obsession et esthétique, vont de pair. D'ailleurs, la spirale, dessinée par la caméra dans *Rear window*, reprise dans le générique de *Vertigo*, entrecoupée dans la séquence de Marnie à son bureau (il en sera question), ou encore figurée à l'écran même par l'écoulement de l'eau dans l'évacuation de la douche de *Psycho*⁴⁸, ne serait-elle pas la forme cinématographique de cette fleur dont le principe soude tant le film à lui-même qu'il est impossible de se la figurer autrement ?

⁴⁷ Planche XIII.

⁴⁸ Planche XIV.

Le rapport entre ce monde filmique, coïncidant d'une certaine manière avec les formes obsessionnelles cinématographiques du réalisateur, et les personnages qu'il contient est loin d'être univoque. La hiérarchie mise en avant n'exclue aucunement l'interdépendance des deux entités. En effet, le rapport entre monde et personnage s'apparente bien à celui entre Atlas et le globe qu'il soutient, dans le sens où il n'y a pas tant un rapport de projection du personnage dans le monde, ni même, inversement, d'invasion d'un extérieur au sein de la subjectivité, qu'une sorte d'équivalence écrasante. Il faut considérer les deux mouvements simultanément, au même titre qu'il faut considérer continuellement l'interdépendance des deux pôles. La dépendance ne renvoie pas tant à la contamination qu'à l'autorité d'une loi en tant que telle du film, qui s'applique autant au monde qu'à ses sujets. Cependant, il ne faut pas oublier que c'est par les personnages, par les individualités, que se perpétue cette loi. Hitchcock pourrait dessiner des spirales autant que possible, l'idée d'une obsession à la fois thématique et formelle ne saurait prendre racine esthétiquement sans le véhicule qu'est l'homme et son psychisme (inventeurs de l'obsession tout de même). Atlas ne serait pas lui-même, n'aurait pas d'existence tout autant qu'il n'aurait pas d'identité, sans le monde qu'il porte et qui l'écrase. D'un autre côté le monde ne tiendrait pas en place, et donc ne pourrait exister, sans le soutien du titan. Atlas ne se projette pas dans le monde, et inversement le monde ne se soucie guère du géant, mais simplement par le lien d'interdépendance, l'un ne peut être considéré sans l'autre. L'identité d'Atlas, tout comme celle du protagoniste, dépend de sa relation au monde et à ce qu'il impose par son existence même, tout comme le monde filmique a besoin de Marnie-Atlas pour exister. Le forme obsessionnelle, qu'elle que soit son abstraction, ne peut se passer d'un sujet.

L'image de la lampe du bureau de Mark⁴⁹, sculptée d'après l'image antique d'Atlas soutenant le monde, est d'autant plus importante qu'elle figure au premier plan devant les deux personnages principaux les séparant et les unissant à la fois dans un même plan. Atlas porte et supporte (deux significations de son nom en grec) le monde tous comme les protagonistes sont écrasés par la loi de l'obsession en même temps qu'ils en sont inconsciemment les garants essentiels. Atlas est, en effet, à la taille du monde. Seulement, il ne faut pas oublier que dans ce cas ils sont deux, et qu'il n'arrive presque jamais dans les films obsessionnels d'Hitchcock que le personnage soit seul à véhiculé la loi de l'obsession. Il n'y a pas qu'un Atlas aux films d'Hitchcock, chacun des personnages y participe à sa façon. Il faut opérer la synthèse des deux images d'Atlas et de la « fleur » africaine pour mieux comprendre les liens entre personnage et diégèse dans les films que nous étudions.

Les personnages sont à la fois liés et séparés d'un monde qui leur ressemble par sa soumission analogue à la loi formelle de l'obsession. Il y a une coïncidence des échelles mais aussi l'idée d'une participation, non platonicienne puisque l'obsession ne peut exister en soi, au mouvement obsessionnel général. Mark et Marnie, Norman et Marion (dont on est proche de l'anagramme), Scottie et Judy, Jeff et Lisa, participent chacun à leur manière à cette *forme-fleur-spirale* à la fois autonome et dépendante, autoritaire et vide. L'obsession est ce qui fait qu'Atlas (le sujet) supporte le globe (le monde filmique), que le globe est de son côté soutenu par le titan ; mais ne serait rien sans ces deux pôles de sa loi qui sous un autre angle, encore plus abstrait, apparaît comme relation fermée. Ainsi, tous les couples évoqués sont à la fois liés et fatalement séparés par leur participation à

⁴⁹ Planche XV.

cette loi qui prévaut sur toutes les autres relations, ils se rapprochent indirectement par l'obsession mais ne peuvent se lier autrement. Ils sont liés par cela même qui les sépare, leur obsession (purement individuelle) ne leur permettant pas d'accéder à celle d'autrui mais raisonnant tout du moins avec elle sous le toit esthétique de l'obsession générale.

Les individus sont rassemblés et séparés, donc, par le mouvement obsessionnel et la relation qu'il implique. Le discours de la femme au chien dans *Rear window* témoigne de cette participation à la fois collective et individuelle. Alors que son chien a été assassiné la propriétaire lance des reproches à toute la cour disant d'elle, finalement, qu'elle trouve son unité dans le ressentiment et le mauvais voisinage, ajoutant que toute la cour est coupable de ce crime. Le décor fermé sur lui-même est alors filmé par plans fixes successifs de chaque habitation-fenêtre, tandis que ce discours d'une incrimination collective se poursuit. La séparation visuelle des différents membres de cette collectivité se démarque des nombreux plans panoramiques qui filment la cour tout au long du film. La séquence donne simultanément l'image d'un péché partagé et individuel, faisant écho au fonctionnement de la participation à la loi obsessionnelle. C'est par la généralité de l'obsession que le monde du film est condamné à une modalité individualiste. L'obsession vient d'ailleurs, juste avant cette séquence, d'être perçue comme une faute morale par Lisa et Jeff qui se rendent compte du problème éthique que posent le voyeurisme et l'obsession scopique qui l'accompagne.

Tout comme les personnages, les lieux sont traités selon ce double mouvement de lien et de séparation. Leur lien spatial est mis en cause par la construction des films, laissant place à la considération d'une nouvelle relation par

l'obsession. Les lieux sont à la fois autonomisés et répétés, et les procédés topographiques d'Hitchcock nous donnent l'idée d'un monde étendu et fermé à la fois, mais aussi divisé dans son unité.

Hauteur et géographie de l'obsession, vers une transcendance partielle et partielle

- Les Tranches de Chronotope

L'image insulaire qu'Hitchcock s'attache à mettre en scène, l'image, donc, de l'obsession, « se localise » autant qu'elle « localise ». Il est à présent question d'étudier l'habitude propre à Hitchcock de topographier ses films, autant que son rapport à ce que Mikhaïl Bakhtine nomme le chronotope, pour ensuite élever notre point de vue à celui de la caméra afin de mieux considérer la verticalité essentielle des films étudiés. Hitchcock, en effet, ne cachait pas son penchant pour les maquettes, les plans d'ensembles très généraux débutant le film, et les circonscriptions territoriales. Les plans commençant des films comme celui d'*Under Capricorn*, montrant une carte de l'Australie (une île), de *Lady Vanishes*, qui utilise une maquette, ou encore de *The Rope*, plan très large d'un paysage urbain new yorkais typique, sont autant de manifestations de cette manie topographique. Ainsi, cette tendance, qui apparaît de manière encore plus prononcée dans les films de notre corpus, doit être rattachée à l'idée d'une autonomisation du monde fictif et plus spécifiquement de l'image qui nous le dévoile.

Le premier plan de *Psycho* est avant tout une longue topographie tournoyante et progressivement restrictive. On passe d'un plan d'ensemble de la

ville de Phoenix à un plan plus serré d'un de ses quartiers en particulier, qui prolonge le mouvement giratoire du précédent, pour continuer sur l'image d'une des fenêtres d'un de ses immeubles. À ce mouvement d'autonomisation se superpose une logique de circonscription de l'action à un lieu et une date précise indiqués par des titres juxtaposés aux images. La volonté d'Hitchcock de circonscrire son image est d'autant plus flagrante que ces informations semblent superflues compte tenu du fait que l'histoire se déroule dans un endroit et à une époque fort peu éloignés de ceux du spectateur contemporain. L'autonomisation est aussi à l'œuvre dans *Rear window*, mais ne se présente pas sous un aspect aussi didactique, les mouvements en spirale de la caméra (parmi les premiers par exemple), qui nous donnent l'unique décor du film, cernent durablement l'action à l'enceinte de la cour intérieure. La suspension de l'activité professionnelle de Jeff est un autre type de procédé qui tend à autonomiser le temps du film, en suspendant le cours supposé « normal » des choses, qui par-là devient d'autant plus particulier à son récit.

L'isolement de l'action est une dimension importante de l'identité des films obsessionnels. Dans *Vertigo* les nombreux plans de ponts et d'eau (au loin ou en arrière-plan) suggèrent, plus que l'idée d'un passage ou d'une traversée, la délimitation de la ville qui abrite l'action. *Marnie*, tout comme les autres films du corpus, à l'exception de *Rear window* plus particulier dans son traitement, donne l'impression d'un monde filmique composé de plusieurs lieux indépendants qui nous sont présentés sans relation évidente au reste de la diégèse. L'aspect transitif des mouvements du récit d'un lieu à un autre s'estompe (que ce soit au niveau du montage ou de l'histoire). Le fait que le bateau de croisière sur lequel sont embarqués les jeunes époux pour leur lune de miel ne soit pas montré de

l'extérieur mais seulement de l'intérieur, en cela qu'il exprime le refus de figurer une figure de la transition ou du transport, affirme d'autant plus ce caractère autonomisant des lieux. Le procédé inverse peut être remarqué, lorsque les lieux sont présentés de l'extérieur, comme dans une topographie d'eux-mêmes, et que les transitions entre eux sont parallèlement inexistantes. Le bureau Rutland (*Marnie*), l'apparition du Motel Bates (*Psycho*), ou encore l'église espagnole (*Vertigo*) en sont de bons exemples⁵⁰. Plus précisément, c'est l'idée de progression, dépendante au cinéma d'une certaine forme d'articulation des éléments (de transition entre eux si l'on veut), qui est rejetée au profit d'une autre première logique manifeste : la répétition.

Le traitement particulier des lieux renvoie à la qualité de l'image d'Hitchcock qui « si l'on reprend l'alternative de Bazin, cache ou cadre » serait bien plus du côté du cadre enfermant. En effet, « tantôt le cadre opère comme un cache mobile suivant lequel tout ensemble se prolonge dans un ensemble homogène plus vaste avec lequel il communique, tantôt comme un cadre pictural qui isole un système et en neutralise l'environnement. Cette dualité s'exprime de manière exemplaire entre Renoir et Hitchcock, l'un pour qui l'espace et l'action excèdent toujours les limites du cadre qui n'opère qu'un prélèvement sur une aire, l'autre chez qui le cadre opère un enfermement de toutes les composantes, et agit comme un cadre de tapisserie plus encore que pictural ou théâtral. »⁵¹.

Afin d'illustrer les propos très justes, quoique dans notre cas insuffisants, de Deleuze il suffit de comparer ne serait-ce que sommairement la séquence du meurtre dans le train de *La bête humaine* de Renoir et les multiples scènes de train

⁵⁰ Planche XVI.

⁵¹ Deleuze, *Image-mouvement, op. cit.*, p.28.

de *Lady Vanishes*. Dans le premier cas la caméra passe insensiblement de l'intérieur à l'extérieur du train, d'un compartiment à l'autre, donnant l'impression par le montage que les personnages partagent le même espace. Le crime est lui aussi comme partagé, l'espace du train est homogénéisé par la liberté affichée de la caméra qui le traverse. À l'inverse, dans le film d'Hitchcock la compartimentation de l'espace joue un rôle crucial dans le traitement des relations entre personnages (qui représentent chacun à leur manière un compartiment de ce récit fermé qu'est le *train-film*), et dans la mise en scène du principe même de mystère. L'opacité des cloisons est nécessaire à l'expression de l'inconnu et du doute, notions qui irriguent le film.

Le cadre isole et s'isole ce qui correspond, à un autre niveau, au travail des lieux eux-mêmes. Les endroits spécifiques des films étudiés, les situations physiques ou spatiales, sont présentés au spectateur sous une certaine forme de récurrence qui, sans exclure la nuance, donne l'impression d'un récit en circuit clos. Dans *Psychose*, si cette récurrence n'est qu'esquissée dans la première partie du film (celle qui précède la mort de Marion), elle devient flagrante à partir du recentrement du récit autour du Motel, et, par extension, autour de la figure de Norman Bates. Les personnages qui affronteront ce lieu à la suite de l'ex-héroïne assassinée parcourront les mêmes pièces (et s'exposeront au même danger) : la chambre numéro un pour le couple Lila et Sam, le bureau pour le détective et Sam, la maison pour ces trois derniers. Les trois mouvements d'intrusion dans le Motel loin de dessiner une linéarité de l'histoire donnent l'exemple de cette « circularité répétitive »⁵² dont parle Raymond Bellour dans son analyse de *Psycho*. Le passage de Marion (1) est similaire à celui de l'inspecteur (2) en ce

⁵² *L'analyse du film*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 296.

qu'il se termine par la mort du personnage, et celui de Sam et Lila (3) est similaire au deuxième passage dans ce qu'il aboutit à une violation de l'espace de la maison Bates ; ainsi si 1=2 et 2=3, il faut en conclure que 1=3. La répétition s'apparente alors à un cercle qui délimite le film et son action.

La transition, lorsqu'elle peut être relevée, doit avant tout renvoyer à une certaine circularité. En effet, il faut préciser qu'en soi les transitions sont inexistantes ou niées comme dans *Rear window* où la caméra se refuse à sortir de l'appartement (sauf pour mieux signifier le cloisonnement de la cour), même lorsque certains personnages principaux sortent du salon de Jeff pour aller enquêter de plus près, le spectateur ne les suit que de la position fixe du protagoniste. Dans *Marnie*, lorsqu'il s'agit de passer de la maison Rutland à l'écurie, le déplacement des personnages est marqué par la fixité d'un plan d'ensemble en plongée qui réduit leur mouvement à celui de quelques grains de riz sur une table. Même en dehors de ces refus flagrants, les transitions entre lieux sont bien trop longues, comme dans *Psycho* et *Vertigo*, pour en être réellement⁵³. Les scènes de fuite ou de filature de l'un et l'autre film sont si longues et étirées qu'elles apparaissent au spectateur comme des séquences en soi, autonomes, au cours desquelles l'habitable de la voiture devient un lieu même, une fixité plus qu'un moyen de transition. La séquence où Marion conduit du magasin de voitures au motel Bates dans *Psycho*, filmée de face, dénuée de toute tension directe, dure plus de trois minutes, ce qui en fait une scène à part entière.

La deuxième filature de Madeleine par Scottie est une illustration parfaite de la circularité de l'action. L'ancien inspecteur part de chez lui pour suivre la femme de Gavin, la suivant dans un itinéraire sinueux composé d'une majorité de

⁵³ Planche XVII.

virages à gauche et de descentes, il arrive en fin de course à son point de départ (son immeuble). Cette séquence montre implicitement que c'est avant tout Scottie qui est pris en chasse et non Madeleine (qui participe à la mise en scène générale de Gavin), présageant la mécanique de substitution et de fusion alternées (entre les deux personnages et leur réification) déclinée tout au long du film. Mais surtout cette trajectoire suppose une circularité propre au film qui, sans que cela soit prévu par aucun des personnages, se dédoublera lui-même. Il convient de préciser qu'à ce cercle dont il est question s'ajoute la profondeur des routes en pente de San Francisco qui nous donnent dans leur parcours la modulation d'une spirale. Les lieux, que ce soit par leur répétition ou par leur mise en relation détournée, évoquent l'omniprésence de cette spirale obsessionnelle qui semble présider à toutes les autres formes des films étudiés.

La forme de cette spirale est de première importance dans cette étude, il est possible de la trouver déclinée sous plusieurs états différentes et à divers niveaux de l'image. Que signifie l'insistance d'Hitchcock sur cette figure géométrique ? Dans *Marnie*, par exemple, lorsque la protagoniste commence son travail, la séquence s'ouvre sur un plan agile de la caméra qui part d'une position élevée et d'ensemble pour arriver, par un long travelling circulaire, à un plan moyen de la cleptomane de face assise à son bureau et méditant son vol à venir⁵⁴. La circularité est comme complétée par le montage de ce plan final du mouvement de caméra avec son contrechamp total (du point de vue de Mark derrière elle). Le centre de l'image reste le personnage éponyme, mais les positions successives de la caméra indiquent lorsqu'on les lie entre elles une forme en spirale qui parcourra tout le film.

⁵⁴ Planche XVIII.

Le film est obsédé, tout comme Mark, par Marnie, elle-même obsédée par le vol. Seulement, l'obsession pour Hitchcock n'est pas une ligne forte de focalisation mais un mouvement perpétuel autour de son objet. La spirale indique un mouvement centripète que le cercle d'échange de Chabrol et Rohmer ne suffisait pas à signifier. Les mouvements du film se répètent tout comme les lieux, malgré la progression de l'histoire, et la caméra reprend les mêmes figures de styles. Dans *Rear window*, les mouvements de caméra circulaires menant de la cour au personnage, qui par la même occasion épousent une certaine verticalité, sont opérés à trois reprises, au début comme nous l'avons déjà évoqué, quand les doutes de Jeff apparaissent et que ce-dernier s'endort, et à la toute fin après la résolution de l'enquête. Le film obsessionnel, même lorsque son histoire semble progresser dans l'ensemble, ne manque pas d'enrouler son récit par la circularité répétitive.

Le monde hitchcockien est fortement singularisé et coupé de son dehors (de notre monde et des autres mondes) pour les mêmes raisons que chacun des lieux qui le compose est isolé, puis encore plus localement que chacun des plans qui le dévoile tend à adopter cette même autonomie relative. L'ensemble que représente chaque image, chaque lieu, est un ensemble non en fonction d'un « tout qui change »⁵⁵ mais d'un tout qui, s'il est en mouvement, le reste au sein de lui-même. En d'autres termes Hitchcock crée dans les films que nous étudions un chronotope fixe, absolu et déclinable, celui de l'obsession. Pour Bakhtine, son inventeur, « le chronotope, principale matérialisation du temps dans l'espace, apparaît comme le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier. Tous les éléments abstraits du roman – généralisations

⁵⁵ Deleuze, *Image-mouvement*, op. cit. , p. 36.

philosophiques et sociales, idées, analyse des causes et des effets, et ainsi de suite, gravitent autour du chronotope et, par son intermédiaire, prennent chair et sang et participent au caractère imagé de l'art littéraire. Telle est [donc] la signification figurative du chronotope [...] »⁵⁶.

La répétition et le cloisonnement des lieux, la dimension topographique de l'espace, sont autant d'éléments qui participent à l'élaboration d'un chronotope déclinable et absolu. Si cette étude ne s'intéresse qu'indirectement au traitement de la temporalité c'est que, comme il en est question dans la définition de Bakhtine, dans les films étudiés plus que dans tout autre semble-t-il, l'espace tend à se substituer au temps. L'image de la coupe du tronc d'arbre dans *Vertigo*, graduée dans sa largeur par plusieurs siècles d'histoire humaine, nous donne une clé de compréhension au rapport espace-temps dans les films étudiés. Le temps, traditionnellement du côté du devenir, de la progression et de l'écoulement, est moulé dans la matière, substance de l'espace, inerte et sans âge d'un sequoia éternel. L'image d'Hitchcock, devenue principalement spatiale, serait-elle comme l'image photographique selon Bazin, « un moulage »⁵⁷ ? Est-ce pour autant que le réalisateur ne cherche à « saisir le temps qu'en coupe », comme ici nous avons l'image d'une coupe, par une « empreinte lumineuse » ?

Certainement pas, Hitchcock fidèle à sa volonté d'atteindre une image cinématographiquement pure ne se contente pas de retranscrire une « instantanéité », mais souhaite bien plutôt abolir le temps. Il ne s'agit pas tant d'opérer une coupe de ce temps, que de couper en soi le temps du film. Plus précisément, l'auteur ne cherche pas à annuler toute temporalité mais à en

⁵⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 391.

⁵⁷ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Editions du Cerf, p. 151.

diminuer un certain type. Contrairement à celui des personnages, son cadre à lui ne doit pas fuir. Or, la cause principale de fuite d'une image, la cause la plus difficile à contrer, n'est pas celle de l'espace mais bien celle du temps. Si le propre du cinéma pour Bazin réside dans le fait de se « mouler sur le temps de l'objet et de prendre par surcroît l'empreinte de sa durée »⁵⁸, Hitchcock lui décide de filmer des objets sans temporalité linéaire.

L'obsession est, à l'image d'Atlas, une permanence, elle constitue le monde filmique en tout *fermé*, et en cela la fuite du temps en est exclue. Tout personnage, tout objet participant à cette obsession et sa loi, c'est-à-dire tous les éléments du film obsessionnel, sont marqués du sceau de sa tragique et étouffante inexorabilité. Hitchcock ne filme pas des tranches de vie mais des tranches de gâteau, comme il l'expliquait à Domarchi et Douchet dans leur interview des *Cahiers du cinéma* parue en 1959. En d'autres termes, Hitchcock ne moule pas des tranches de temps ou de devenir, mais d'espace, de matière, de surface. Il y a le temps de la monstration, pouvant consister à faire le tour du gâteau (surement circulaire s'il est hitchcockien), puis le temps de la dégustation orchestrée par le pâtissier-expositeur qu'est l'auteur, mais le gâteau en lui-même n'a pas d'autre temporalité que celle qu'on lui prête.

Ce n'est pas pour autant, semble-t-il, qu'Hitchcock s'adonne au « régime cristallin » de Deleuze qui, pour ce-dernier, s'oppose à ce qu'il nomme le « régime organique » en cela qu'il désigne la description d'un objet qu'il « remplace », « crée », « gomme à la fois »⁵⁹, là où le second implique une préexistence de l'objet et de la réalité décrite. En réalité, le régime obsessionnel

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Editions de minuit, 1985, p. 165.

des films étudiés semble échapper à ces deux tendances esthétiques de l'image cinématographique. L'objet et sa description sont deux éléments distincts et qui coïncident à la fois, tout comme le personnage et l'obsession, tout comme les tranches de gâteau et leurs images qui sont des tranches de gâteau elles-mêmes. L'objet est sa propre image, et l'image est son propre objet, mais l'image et son objet sont aussi des échos l'un de l'autre. Ainsi, Hitchcock arrive à remplir les conditions de possibilité d'un chronotope cinématographique absolu où chaque image est un lieu clos, une matière fermée, et chaque lieu une image autonome de l'obsession diffuse surplombante, où chaque élément tout en étant fermé sur lui-même est ouvert de par même sa fermeture sur les autres enfermements en tant qu'ils partagent tous une même nature obsessionnelle dont le propre est d'exclure autant que d'inclure.

Le chronotope obsessionnel est d'autant plus unique et fixe qu'il se répète et se décline. L'objet donne sa nature au cadre, à la vision du film, autant que ses images donnent son essence à l'objet, puisque le film *vit morbidement* par l'obsession qui, par ailleurs, ne pourrait être sans ce-dernier. Chaque cadre, dans tous les sens du terme, est un chronotope, à ceci près que le chronotope selon Bakhtine existe en tant que signifiant pour un signifié autre que lui (son temps-espace renvoie à une idée, un sens, véhiculés par la figuration), alors que le chronotope obsessionnel d'Hitchcock ne renvoie qu'à lui-même puisque son fond est une forme. L'obsession n'existe pas en soi, comme nous l'avons vus, elle ne se trouve pas dans un monde supérieur, mais seulement en tant que forme qui ne recherche qu'elle-même (à l'image de la spirale). Un chronotope de l'obsession ne peut donc que renvoyer à une forme commune aux films étudiés.

Le temps dans les films du corpus ne se déploie pas mais répète sa totalité condensée et moulée dans l'image et sa matière. Ainsi, chaque image du film nous apparaît comme une insistance de plus sur sa totalité. Il faut penser au plan de la montée des escaliers dans *Folies de Femmes* (1922) de Stroheim, où le faux comte Karamzin est filmé lors de cet acte anodin à travers plusieurs plans successifs allongeant l'action tout en effaçant le temps et l'histoire⁶⁰. Les différents points de vue successifs, formant un demi-cercle dans l'espace, cernent le personnage autant qu'ils aboutissent indirectement à un effet de gros plan, de focalisation sur Karamzin. Le faux comte change d'aspect, de taille, d'orientation, peut presque disparaître de l'écran, mais Stroheim ne fait autre chose que nous montrer le pouvoir étrangement indirect de focalisation du cinéma. Le chronotope obsessionnel est aussi circulaire et mobile que virtuellement vertical, fixe et immobile.

- *De la verticalité*

Dans *Vertigo*, la répétition des différents clochers, des différentes églises, des différentes rues de San Francisco, qui, tout en pouvant ne pas être les mêmes, sont pourtant la même image de cette obsession qui fuit non pas d'un cadre à l'autre mais d'un cadre dans l'autre ou de chaque cadre au sein de lui-même, signifie (au-delà de la circularité de l'obsession) la verticalité naturelle de l'obsession plus que ces conséquences. Madeleine semble toujours chercher la profondeur de ces plans d'autant plus spatiaux qu'ils sont dépeuplés, là s'engouffre le temps, non tant dans le montage que dans l'image⁶¹. S'il s'agit bien visuellement de profondeur, il s'agit aussi virtuellement de verticalité. Ces

⁶⁰ Planche XIX.

⁶¹ Planche XX.

différentes profondeurs évoquent, en effet, indirectement le vide vertical des plans de vertige de Scottie.

En même temps que Scottie poursuit Madeleine dans les profondeurs de l'espace, chez le fleuriste, dans l'église, dans le cimetière, etc., l'obsession se dévoile d'autant plus, sa permanence s'impose davantage, et au temps du montage se substitue ce temps immuable (fermé) et donc vertical de l'obsession. L'espace dans sa profondeur rassemble le temps, et le temps dans sa condensation rappelle la loi de l'obsession : d'une profondeur répétée il faut penser la verticalité. *Psycho*, lorsque la caméra passe par un travelling tournoyant du plan de l'évacuation-œil à celui de la maison Bates dressée en hauteur et filmée en contre plongée, donne l'illustration de cette transition (aussi naturelle qu'elle se fait sans coupure ni brusquement visuel) entre la profondeur et la verticalité. Lorsque le cri de la femme au chien de *Rear window*, provenant de la profondeur de l'image, donne lieu après un plan horizontal à un plan en plongée montrant le chien mort, cette même transition sans heurt est remarquable entre profondeur et verticalité. *Marnie* contient des plans tels que celui des deux amants partant pour l'écurie⁶², que nous avons déjà évoqué, et qui comprend, de par l'angle et la position de la caméra, tout autant les deux dimensions de la verticalité et de la profondeur (dualité renforcée par le plan suivant, à l'intérieur des écuries, filmé avec une grande profondeur).

Plus l'obsession est forte chez Marnie, plus la tentation du vol est grande et sa réalisation proche, plus la caméra prend de la hauteur, montrant le film dans un angle vertical qui lui convient à tous les niveaux. La position de la caméra renvoie d'une part à l'autorité de l'obsession qui, comme il en a été question plus

⁶² *Idem.*

haut, annule l'écart entre la perception et l'action et perverti l'affection, d'autre part à la verticalité virtuelle du film et de chaque image. Les plans verticaux de vertige dans *Vertigo* ne sont pas seulement une expression directe, subjective, de l'obsession négative (dans le sens où une phobie peut être comprise comme une crainte obsessionnelle) de Scottie, mais aussi des images matérialisant la profondeur et la verticalité propre à l'obsession et sa forme.

Lors du long échange, qu'ici il conviendrait de qualifier de substitution, entre Marion et Norman, le champ-contrechamp premièrement horizontal (avec un avantage de position pour Norman montrée comme légèrement plus élevée que celle de son interlocutrice) subit brusquement, au moment où la mère est évoquée, une modulation verticale. Les plans montrant Bates prennent une nouvelle orientation en contre-plongée assez prononcée et incluent par là même un hibou empaillé surplombant le personnage de manière menaçante⁶³. La ligne virtuelle de l'obsession est incurvée vers le haut, commençant par Marion en bas, qui s'est progressivement émancipée de sa névrose du vol et de l'argent, mais qui est maintenant la proie de l'obsession (à ce niveau-là sûrement sexuelle) de Norman, et se prolongeant dans l'obsession de Norman (schizophrène) pour lui-même et qui le fait prendre en proie son propre psychisme. Mais cette verticalité, ce point de fuite vers le haut, renvoie aussi à l'obsession comme loi qui règne sur le film, en même temps qu'elle préfigure la verticalité que constitue la maison et qui la constitue en retour. Le hibou est perché au-dessus de l'espace de l'action principale tout comme la maison Bates s'érige sur sa butte au-dessus des péripéties du motel.

⁶³ Planche XXI.

La verticalité n'est pas qu'une direction mais se partage aussi en plusieurs niveaux. Elle signifie l'obsession tout autant qu'elle est l'obsession même, donnant la géographie après avoir donnée la topographie de son travail surplombant et contraignant. La verticalité sert d'une part la topographie hitchcockienne par prise d'ensembles, et par les positions hautes de la caméra, qui donnent à la fois l'impression d'autonomie du lieu ou de l'image, d'autre part à mettre en évidence les rapports hiérarchiques entre les éléments (puisque dans un cinéma proprement spatial les premiers outils de comparaison sont les tailles et les distances). Néanmoins, cet aspect topographique de l'esthétique ne constitue qu'une branche de cette géographie (dans sa définition plus proche de son sujet que la topographie) que devient l'esthétique. La maison Bates sur son promontoire naturel renvoie tout autant à un caractère de l'obsession qu'à l'obsession elle-même matérialisée par une autre structure renfermée.

De la même manière que dans *Psycho*, l'avant dernière séquence de *Rear window*, au plus haut point de sa tension, met en scène les personnages de Jeff et du tueur par des champ-contrechamps marqués dans leur verticalité⁶⁴. La lutte des deux personnages est filmée de sorte à ce que le spectateur perçoive le reporter en forte plongée et le meurtrier en forte contreplongée. Les deux personnages sont liés par la verticalité, à l'instar des protagonistes de *Psycho*, et, tout comme ces derniers, leur relation visuelle dans la scène s'engage sur un rapport horizontal. C'est que leur lien est similaire et leur face à face de même nature. Deux obsessions s'affrontent ici directement, là où elles se faisaient face plus discrètement dans *Psycho*. Le spectateur assiste, néanmoins, comme dans la séquence du film en noir et blanc, à la tentative d'annulation d'une obsession plus

⁶⁴ Planche XXII.

faible (la pulsion scopique de Jeff) par une obsession plus forte (celle du meurtrier, pour qui l'assassinat de Jeff aurait été son troisième) qui se focalise sur le fait d'éliminer son voisin malgré la présence de la police et la visibilité de ce qui serait un nouveau crime. On assiste donc une nouvelle fois à une hiérarchisation dans l'obsession par la verticalité, dont l'axe semble plus que jamais coïncider avec celui du thème dont il est question. De plus, il semblerait que cette lutte marquant la fin tendue de *Rear window* (qui se termine sur la victoire de la petite obsession sur la grande) soit réadaptée par Hitchcock six ans plus tard dans le noir *Psycho* qui se présente sous bien des aspects comme une version obscurcie et endurcie du système hitchcockien. La même lutte y a en effet lieu mais, cette fois-ci, avant même la moitié du film et en inversant les vainqueurs.

L'obsession, en loi, se dévoile dans la verticalité⁶⁵ en même temps que les obsessions particulières s'y affrontent. Les plongées qui ne cherchent pas à exprimer le vertige du personnage dans *Vertigo* (celle dans le *lounge* de Gavin ou dans l'appartement de Scottie à la deuxième apparition de Madeleine par exemple) illustrent fort bien l'axe cinématographique de l'obsession hitchcockienne. Plutôt, c'est parce que ces plongées renvoient indirectement au vertige réel de Scottie, à cette phobie qui est aussi une obsession répulsive, qu'elles nous indiquent la présence d'une obsession, puisqu'elles conservent la forme de l'obsession tout en ignorant son rapport à la réalité du film. Plus que le vertige du personnage, c'est le vertige du film, de sa forme obsessionnelle, qui est ponctuellement exprimé et rappelé par ce genre de plans. La pathologie subjective du personnage cède sa place à la pathologie générale et profonde, mais avant tout

⁶⁵ Planche XXIII.

constitutive, de l'image, et donc du film puisqu'il a été question de démontrer en quoi l'écoulement du *tout* fermé qui le définit se fait au sein même du cadre et non tant entre les plans. Pareillement, dans *Marnie*, si la scène du vol médité mise en images par le regard de la protagoniste dirigé vers le tiroir a déjà été évoquée, il est aussi possible de prendre comme exemple celle où Mark téléphone à son détective privé qui lui annonce le début de la vérité sur Marnie faisant basculer la caméra en position de plongée sur l'époux⁶⁶.

La loi de l'obsession descend sur les personnages autant qu'elle fait du film non pas un déroulement d'images mais un enroulement vertical de la forme autour d'elle-même. La verticalité donne sa profondeur à la spirale qui anime les films étudiés. Le dernier plan de *Psycho* ne pourrait pas être plus explicite à ce propos⁶⁷, la voiture de Marion est tirée du marécage dans lequel Norman l'a enfouie, le plan en forte plongée voit sa verticalité redoublée et renforcée par la chaîne qui le coupe de son coin supérieur droit jusqu'à son centre. Le film, après avoir, aussi aisément que l'eau de la douche tombait verticalement (et obliquement) dans l'évacuation, enfoui Marion dans ses profondeurs au profit d'une obsession bien plus terrifiante, opère le mouvement inverse. L'eau de la douche⁶⁸ lors de la scène du meurtre, par sa verticalité, par son écoulement insensible, donne au spectateur l'image de l'obsession générale du film à travers laquelle les autres obsessions (névroses et psychoses) s'affrontent sans jamais la perturber. Après la descente au fond de la spirale amorcée dès le premier plan, *Psycho* se termine sur une plongée animée en son sein d'un mouvement inverse,

⁶⁶ Planche XXIV.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Idem.*

confirmant le fait que, du début à la fin, le film fut étiré par la verticalité de l'obsession.

Quand Domarchi et Douchet demandent à Hitchcock : « Quand vous imaginez une scène, quel est pour vous l'élément primordial ? », celui-ci leur répond : « Son importance quant au tout. C'est un morceau du tout. Non seulement le dialogue, le jeu, mais également le but de la scène, tout doit servir, la couleur, l'atmosphère, tout »⁶⁹. Tout doit servir le tout *fermé* hitchcockien dont la définition fut commencée dans cette première partie. Cependant, loin d'être métaphysique, cette totalité est avant toute chose formelle. Les formes et figures des films étudiés semblent soit *descendre* de celle de l'obsession en loi, soit y monter, à l'instar du double mouvement vertical qui tend tout *Psycho*. Pareillement, il est possible de remarquer que cette même verticalité formelle va jusqu'à contaminer la narration et les personnages, comme dans *Vertigo* où le vertige de Scottie est à la fois le nœud principal de *l'histoire* (même au niveau de la mise en scène interne de Gavin) et, une fois élargi et décontextualisé, la forme profonde des images. L'histoire semble être ainsi une mise en abîme non seulement d'elle-même mais aussi, et surtout, de la forme qui sous-tend le film.

Il y a même un ordre de lecture assez clair dans *Vertigo* : d'abord la surface, l'image qui apparaît en premier comme matérielle dans le générique de début, le visage perd de sa dimension représentative étant morcelé en très gros plans, il devient plus abstrait tout en se concrétisant un surface sur laquelle bute la caméra ; ensuite la profondeur, et les formes qui la composent, avec l'image des spirales émergeant de l'obscurité ; puis la mise en récit de ces formes qui se

⁶⁹ Jean Domarchi et Jean Douchet, « Entretien avec Alfred Hitchcock », in : *Cahiers du cinéma*, n° 102, décembre 1959.

trouvent déclinées, éparpillées, dans l'énonciation qui revient d'emblée, par exemple, sur cette profondeur par les plongées du vertige ; enfin, la mise en abîme de cette forme par l'histoire même qui se répète telle une spirale et ne cesse de tourner autour du même nœud (il est possible d'évoquer ici la filature en spirale). Les autres films du corpus, quoique moins didactiques quant à cet ordre de lecture, peuvent être analysés selon cette même progression virtuelle de l'image. C'est que « la forme, ici, n'enjolive pas le contenu ; elle le crée [...], tout Hitchcock est en cette formule »⁷⁰. La difficulté que pose l'ouvrage de Chabrol et Rohmer réside dans la compréhension de leur transition d'une prépondérance de la forme à celle d'une certaine métaphysique.

La forme de l'obsession, qui coïncide avec une certaine idée de la forme génératrice hitchcockienne, est à la fois l'élément premier et le plus mystérieux de cette étude. Il faut, par ailleurs, se méfier de cette notion de « mystère » dans le cadre d'une analyse d'Hitchcock. En effet, le réalisateur affirme une aversion certaine pour les films à mystères, les *who-dunnit?* comme il les appelle non sans mépris, en ajoutant que le mystère repose avant tout sur une stimulation intellectuelle du spectateur alors que le suspense, lui, sert à travailler l'expérience émotionnelle du film. Ainsi, on ne saurait mener une étude des films d'Hitchcock, tel que Chabrol et Rohmer, en se fixant pour but de mettre en évidence la dimension métaphysique, et donc purement intellectuelle, de ses images. Au contraire, il questionne ici de l'obsession (sentiment maladif) en tant que forme, donnant l'unité aux films qu'elle porte (ou plutôt enfonce) et qui lui donnent en retour une image. A l'inverse de la métaphysique, en d'autres termes « la discipline qui considère les réalités entièrement séparées de la matière et la pure

⁷⁰ Chabrol, Rohmer, *Hitchcock*, *op. cit.*, p. 154.

activité de l'intellect »⁷¹, la forme de l'obsession, en tant que principe premier esthétique des films étudiés, donne sa totalité aux œuvres. La verticalité, si elle confirme bien l'existence d'une dimension transcendantale des films étudiés, ne renvoie pas pour autant à la possibilité d'une réelle métaphysique hitchcockienne.

Il est même, ici, possible de donner une unité à l'ensemble des films étudiés. La verticalité de la maison-hôtel de *Vertigo* résonne étrangement, dans son aspect concret également, avec celle de la maison-motel Bates⁷². Tout comme ces bâtiments centraux à l'intrigue (la maison-hôtel est déclinée sous la forme du vertical *Empire hotel* dans la deuxième moitié de *Vertigo*), l'axe *transcendantal* des films correspond à une profondeur. Les immeubles en question sont des entités creuses dont l'élément central est l'escalier, comme si la verticalité impliquait par elle-même le creux de la maison⁷³. De la même manière, l'image se creuse par la verticalité, comme dans les plans de vertige de *Vertigo*, comme l'illustre encore la cour de *Rear window* ou l'écoulement de l'eau dans *Psycho* qui de sa chute s'enfonce dans l'évacuation-profondeur du plan en plongée. La verticalité se pense en profondeur, en d'autres termes, dans la dimension d'une étude principalement formelle, la transcendance chez Hitchcock n'est point pensable sans l'immanence. Les plongées, si elles renvoient bien à un principe premier et supérieur (mais toujours formel), orientent par la même occasion notre regard vers une profondeur essentielle de l'image.

Ainsi, de la première de ses parties à la deuxième, cette étude tournera naturellement son regard de la verticalité, et sa transcendance ambiguë, à la profonde immanence formelle du cadre obsessionnel d'Hitchcock. Puis, l'œil

⁷¹ Simplicius, *Commentaire sur la 'Physique' d'Aristote*, I, 21, wikisource.

⁷² Planche XXV.

⁷³ *Idem.*

étant un outil profondeur chez ce même auteur, qui n'hésite pas à fondre ensemble les images de l'œil de Marion et du trou de l'évacuation ou encore celui du visage inaugural de *Vertigo* avec l'obscur profondeur des spirales, il conviendra de constater en quoi ces regards semblent se dédoubler réflexivement donnant lieu à un autre type de profondeur, qui se communiquera étrangement à l'ensemble du film.

II – DE LA PROFONDEUR PATHOLOGIQUE AU REGARD

OBSESSIONNEL

La dialectique esthétique des dimensions

- La profondeur de l'image obsession

La verticalité, donc, loin d'évoquer « le platonisme constant de l'œuvre hitchcockienne »⁷⁴, se module en profondeur. Une des illustrations les plus flagrantes de cette complémentarité formelle est la scène, déjà évoquée, où Mark, téléphonant au détective dans son bureau, est filmé en forte plongée à partir du moment où il apprend les premiers détails de la scène *originelle* expliquant en partie les problèmes psychologiques de Marnie. À la fin du court échange, lorsque Mark se tourne vers la porte derrière lui, la caméra opère un panoramique vertical qui, justement, par la nature de son mouvement, transforme la plongée en un plan

⁷⁴ Chabrol, Rohmer, *Hitchcock, op. cit.*, p. 127.

en profondeur dont le fond coïncide avec la porte⁷⁵. Le lien entre ces deux axes, qui sont par ailleurs deux dimensions esthétiques majeures, tracé sobrement par la caméra, note d'autant plus une complémentarité formelle que le mouvement de Mark (emportant avec lui l'angle de la caméra) semble arbitraire. Le personnage se retourne alors que personne n'entre dans la pièce et que personne n'y entrera. Son acte, son regard, sont d'autant plus abstraits qu'il n'y a rien à regarder si ce n'est la forme de la profondeur.

Il semble que la scène passe formellement de l'obsession en activité aux origines de l'obsession, en même temps que le personnage passe de la conscience d'une obsession à la conscience partielle de son origine, tout autant, surtout, que la scène passe de la verticalité à l'horizontalité de la profondeur. La contraction des deux axes se fait aussi entre les films, par l'utilisation commune d'une technique spécifique, alors, à Hitchcock : le travelling compensé ou « trans-trav ». Dans *Vertigo*, le trans-trav nous étonne plus par son effet d'approfondissement de l'espace que par sa verticalité, Hitchcock l'utilisera d'ailleurs horizontalement dans *Marnie* lors de la révélation visuelle de la scène *originelle*. Ce type de travelling est aussi utilisé lors du meurtre et de la chute du détective dans *Psycho*. Les films étudiés sont non seulement liés par une même technique rare mais aussi par leur rapport inhérent à la profondeur⁷⁶.

L'importance de cette profondeur réside dans le fait qu'elle indique, dans chacun des films du corpus, l'origine de l'obsession et, plus encore, l'obsession comme origine. La profondeur, à l'instar de la cour de *Rear window*, des maisons de *Vertigo* et *Psycho* ou de la pièce *originelle* de *Marnie*, en plus de s'associer à la

⁷⁵ Planche XXVI.

⁷⁶ Planche XXVII.

verticalité, se constate et se déploie uniquement en intérieur. La profondeur se doit d'être fermée sans quoi elle n'est pas profondeur, sans quoi elle ne peut être trajet, condensation, ou encore moins représenter le fond de la spirale obsessionnelle. La condensation est « un des modes essentiels du fonctionnement des processus inconscients [...]. C'est dans le rêve qu'elle a été le mieux mise en évidence et s'y traduit par le fait que le récit manifeste, comparé au contenu latent, est laconique »⁷⁷. Ainsi, un des plans les plus profonds de *Psycho*, celui de Norman vu dans sa cuisine à travers un long couloir étroit⁷⁸, permet à Hitchcock de signifier non seulement l'enfermement de Bates dans ses obsessions érotico-meurtrières, mais aussi de donner à voir à quel point sa puissante pathologie creuse violemment l'image. Le plan « laconique » puisque condensé, mais lourd de sa profondeur, témoigne, plus que n'importe quel autre, de la cohésion entre le personnage (manifeste) et la latence (fort dense) de la psychose qui l'enferme. De plus, l'emplacement du personnage au fond de cette profondeur permet aussi d'illustrer la terrible coïncidence du meurtrier avec l'origine formelle de son obsession, insistant d'autant plus sur le caractère profondément irréversible de sa maladie obsessionnelle. Norman ne fait pas que subir la loi, il la figure.

En effet, l'obsession ne fait pas que creuser l'image arbitrairement, mais en constitue le point de fuite, au même titre que ce fond de l'image matérialise la vérité de l'obsession, son origine. Le cadavre de la mère au fond du grenier et de l'image, lorsque Lila la découvre⁷⁹, correspond, pas uniquement dans l'image d'ailleurs, à ce fond véritable de l'obsession de Norman (doublement profond puisque le grenier en soi représente déjà une profondeur verticale). L'obsession de

⁷⁷ *Vocabulaire de la psychanalyse*, Laplanche et Pontalis, Paris, 1967, « puf » Quadrige, à « condensation ».

⁷⁸ Planche 28.

⁷⁹ *Idem*.

Scottie se trouve au fond de son vertige, là où Madeleine tombera une première fois, puis une deuxième fois à cause de ce que finalement le protagoniste a provoqué lui-même par son obsession inconsciente pour ce même fond. De plus, on pourrait parler ici d'une coïncidence entre les dimensions du « Surmoi » et du « Ça », liées par la profondeur et la verticalité de l'obsession. C'est, en effet, un même mouvement vers le fond de l'image qui lie les dimensions de la plongée lors du meurtre (en haut de la maison mais aussi au-dessus de l'action⁸⁰) et celle en profondeur de la cave (elle aussi en légère plongée). L'obsession constitue une spirale virtuelle de force entre le haut et le bas qui condense autant les différents niveaux du film que les différents étages du psychisme de Norman, mais aussi tous les éléments du film.

L'image du point rouge du cigare fumé au centre de la fenêtre de l'assassin⁸¹, elle-même se trouvant dans la profondeur du plan, et dans l'obscurité totale, confirme bien ce rapport entre obsession et profondeur que met en place Hitchcock. Le point rouge fait écho, par son abstraction, à l'origine de l'obsession de Jeff : le meurtrier, encore plus que le meurtre lui-même. Dans le schéma obsessionnel, l'objet de l'obsession, son point de focalisation, est tout autant ce que l'obsédé cherche maladivement à atteindre que l'origine de son élan et la source de ses sentiments obsessionnels. Dans *Psycho*, la profondeur creusée par l'emplacement de la douche, dans ce qui devient le cadre perceptif de Norman (à travers son trou voyeur), représente tout autant l'objet de l'obsession de ce-dernier que sa source⁸². En effet, le lieu de la douche annonce aussi bien le meurtre

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ Planche XXIX.

⁸² *Idem.*

prochain de Marion qu'il rappellera, au moment du passage à l'acte, et bien entendu virtuellement, le meurtre originel de la mère.

- *De la profondeur à la perspective, entre multiplicité et unité*

La matérialisation des différentes dimensions de l'obsession dans la profondeur se fait selon une étrange condensation qui y place à la fois l'objet et l'origine, mais aussi le sujet qui soit s'y enfonce, comme Bates, soit tente, à l'instar de Scottie, d'échapper à son gouffre. Ces deux types de mouvements, vers ou contre la profondeur, se manifestent dans chaque film étudié. Dans *Vertigo*, le protagoniste gravite autour de Madeleine dans le cimetière⁸³, lui tournant autour il trace une nouvelle fois le début d'une spirale par laquelle il se rapproche de ce qui est maintenant son objet d'obsession (tandis que lui-même est l'objet d'une mise en scène, ambiguïté traitée ultérieurement). Les champ-contrechamps entre la fixité de la femme mystérieuse et la mobilité du détective placent cette-dernière au fond et au centre de l'image, faisant de sa figure une sorte de concentration de la profondeur en même temps qu'elle correspond au centre de la spirale virtuelle. Scottie est attiré visuellement et physiquement par cette profondeur de champ qui, loin d'être un horizon ouvert, renvoie aussi au fond de la spirale obsessionnelle qui anime le film entier. Ce mouvement centripète recoupe l'élan du personnage vers la profondeur. Ainsi, *Vertigo* dépend de ce double mouvement qui l'étire à l'image de ses trans-trav, entre l'aversion du vide-profondeur sur lequel se fonde l'histoire, et son appel irrésistible sur lequel se fonde son récit. Le récit et ses figures poussent le film et son protagoniste dans cette profondeur de l'obsession déclinable, tandis que le personnage résiste au gouffre qui s'ouvre en-dessous ou même parfois (dans les plongées décalées) au-dessus de lui. Cependant, la forme

⁸³ *Idem.*

de l'obsession dépend de cet étirement physique et visuel, sans l'aversion du vide de Scottie (au-delà de l'impossibilité du scénario) disparaît aussi ce qui fait de l'obsession une spirale et non simplement une chute sans relief et donc sans intérêt, et c'est bien sûr en fonction de l'appel engloutissant et emprisonnant de la profondeur obsessionnelle que le protagoniste développe, comme par contamination des problématiques purement esthétiques dans la trame de l'histoire, un violent vertige.

Dans *Marnie*, la profondeur tient plusieurs rôles, le rapport entre elle et les personnages s'en trouve naturellement multiple. Là où dans *Rear window*, par exemple, le creusement de l'image ne correspond qu'à l'actualité du film et de l'action qui gravitent autour d'une obsession exceptionnelle au personnage, dans le film sur la cleptomane cette dimension du cadre renvoie plus profondément à une origine même de la protagoniste et de son psychisme. Le fond de l'image est tout autant le lieu de condensation des différents niveaux de l'obsession, comme il a été dit précédemment, que l'endroit où se rejoignent le présent et le passé du personnage. Marnie est définie à la fiction par sa névrose obsessionnelle, qui selon Freud se caractérise par des symptômes dits compulsifs tels que les idées obsédantes ou les compulsions à accomplir des actes indésirables⁸⁴, et qui fait que l'origine de cette névrose correspond à celle du personnage ; et par extension, donc, à l'origine du film même porté par le personnage éponyme. En effet, le lien entre la profondeur, virtuelle et concrète, du film et celle du personnage est assez violemment signifié dans la scène où Marnie assène, pendant un long travelling avançant sur la protagoniste. La profondeur marquée par le parcours de la caméra est tout autant celle du personnage qui dévoile par son discours, indirectement, la

⁸⁴ Laplanche et Pontalis, « névrose obsessionnelle », *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.

source de ses obsessions, sa relation à la mère (pensons à *Psycho*), que celle du film obsessionnel lui-même. La caméra avance aussi insensiblement que son travelling est fluide et lent, la profondeur qu'elle trace est impersonnelle. La claque de la mère, en bout de mouvement, qui semble émerger de l'image elle-même, confirme cette ambivalence de la profondeur qui contracte les dimensions individuelles et impersonnelles de l'image⁸⁵. La mère ne coïncide pas tant avec la caméra qu'avec la profondeur du film.

La profondeur est ce dont ni Chabrol et Rohmer (dans leur ouvrage sur le réalisateur) ni Deleuze (dans ces chapitres sur ce même auteur) n'ont traités substantiellement au sujet d'Hitchcock. Pourtant, tout comme elle régit, à partir de leur centre, les images des films étudiés, cette dimension apparaît comme centrale à cette étude, au même titre que l'obsession (moteur esthétique) en dépend principalement. L'autonomie de l'image hitchcockienne évoquée en première partie semble permise par la qualité condensatrice de sa profondeur. Plus encore, la profondeur contracte la forme de l'obsession et l'espace visible, elle contracte l'origine de l'obsession et celles du film et du personnage. Elle est immanence cinématographique encore plus que plastique puisque c'est par la contraction de toutes les profondeurs du film que l'on obtient la forme de l'obsession.

La tapisserie hitchcockienne dont parle Deleuze, ouverte « en longueur »⁸⁶ et infiniment longue, doit être perçue plus précisément en profondeur. Le tapis, en tant qu'image et surface (il en sera question plus loin), est à considérer en fonction de la très dense pelote derrière lui et qui lui fournit tous ses fils. La profondeur de champ imprime en creux sur l'image sa propre provenance obsessionnelle. Il faut,

⁸⁵ Planche XXX.

⁸⁶ *Image-Mouvement, op. cit.*, p.270.

pour comprendre réellement l'obsession comme forme génératrice, noter cette profondeur qui est à la fois fermée, concrètement par sa mise en image, et infinie, abstraitement par sa déclinaison sans limite. L'obsession, par l'immanence à laquelle renvoie la profondeur, se trouve (comme il en a été question précédemment) simultanément close et immuablement éternelle (au film) en quelque sorte. L'échange entre le tapis et sa pelote se fait dans un circuit fermé où ce qui surgit de la profondeur finit indirectement, puisque formellement, à la surface qui elle-même, en tant qu'image, opère un retour à cette source génératrice. Le circuit est répété à chaque plan en profondeur, à chaque séquence autonome, à chaque film en général, puisqu'il est ce « tout » qui intéresse tant l'auteur, une totalité à la fois en forme de spirale et de pyramide virtuelle où les extrémités du rectangle que forme l'image sont reliées à un unique point dense et distant.

« La perspective est beaucoup plus qu'un secret technique pour imiter une réalité qui se donnerait telle quelle à tous les hommes ; *elle est l'invention d'un monde dominé*, possédé de part en part dans une synthèse instantanée dont le regard spontané nous donne tout au plus l'ébauche quand il essaie vainement de tenir ensemble toutes ces choses dont chacune le veut en entier »⁸⁷. La mise en perspective de la structure explique la mise en perspective de l'image dominée par l'obsession, dont le point de fuite même renvoie à sa dimension synthétique. « Il faut que je cesse de percevoir le tout librement »⁸⁸, et ce cantonnement d'Hitchcock à une vision ou une profondeur, loin d'être une humble réduction du monde par l'auteur qui serait dépassé par son ampleur, renvoie bien plutôt à une « modestie trompeuse, car si je renonce au monde même en précipitant sur le

⁸⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 51.

⁸⁸ *Idem.*

papier l'étroit secteur d'une perspective, je cesse aussi de voir comme un homme, qui est ouvert au monde parce qu'il y est situé, je pense et domine ma vision comme Dieu peut le faire quand il considère l'*idée* qu'il a de moi »⁸⁹.

Si Merleau-Ponty associe la technique de la perspective, et par extension toute technique représentative, à la philosophie, puisque, selon lui, toute « théorie de la peinture est une métaphysique », la peinture étant « une opération centrale qui contribue à définir notre accès à l'Être »⁹⁰ ; il faut cependant rappeler que l'étude ci-présente cherche justement à s'éloigner de cette *perspective*. Néanmoins, malgré la prépondérance esthétique des films étudiés, un aspect de la création hitchcockienne se trouve dévoilé par l'idée de l'articulation d'un principe de réduction et de celui d'une domination dans le cadre d'une insistance de la perspective au sein des images. « Le sens [de la forme ici] s'enlise dans le tableau (...), plutôt qu'il n'est manifesté par lui »⁹¹ : l'espace représenté et la matérialité de l'image se creusent par l'obsession en forme dans une profondeur encore plus fixe que celle de la perspective picturale dont parle le philosophe. Plus encore qu'une contraction, il y a un enlissement de la forme-moteur dans la matière-surface (chacun de ces pôle étant en lui-même en enlissement, ou peut-être plutôt ici une contraction), qui ne crée pas tant du sens qu'il se vise lui-même en tant qu'inexorabilité. Hitchcock se fait Dieu d'une image immuable par sa forme fermée et infinie : l'image-obsession.

- *De la dynamique du revers à la progression de la profondeur*

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 2006, p. 30-31.

⁹¹ Maurice Merleau-Ponty, *Signes, op. cit.*, p. 56.

Les cheveux, lâchés ou en chignon aux allures de spirales, des figures féminines vues de dos font des plans qui les cadrent comme un parachèvement de cet enlèvement, un stade ultime de mélange où l'image hésite entre sa surface et sa profondeur, son creusement et son surgissement, sa face et son revers⁹². Dans *Vertigo*, la coiffure de Madeleine devient un enjeu esthétique central, ainsi que dans *Marnie* où la protagoniste se retourne à plusieurs reprises, ne montrant à la caméra que le revers de son visage, sûrement plus révélateur que son visage lui-même. Sur le bateau, Marnie, frustrée par sa captivité, se tourne vers le mur lors d'une discussion tendue, filmée en champ-contrechamp, avec Mark⁹³. Ce retournement du personnage produit un approfondissement virtuel de l'espace et de son cadre. Marnie, en position recroquevillée telle un animal, suivant ses instincts, en d'autres termes son obsession, se tourne vers une profondeur inconsciemment imaginée. Elle révèle de manière abstraite la forme profonde de son obsession, refusant *l'endroit* du champ-contrechamp et choisissant l'envers de son image qui coïncide avec sa profondeur pathologique et esthétique.

Il y a deux étapes à l'image : les cheveux qui, plus abstraits que le visage, renvoient indirectement à une réalité obsessionnelle profonde du personnage ; puis le regard qui, lui aussi abstrait puisque seulement supposé (elle pourrait être en train de fermer les yeux), creuse l'image virtuellement. Marnie est tournée vers son obsession comme dans le premier plan du film, elle s'y enfonce machinalement, elle y recourt dans des situations de danger puisque c'est tout ce dont elle dispose. Les valeurs du plan sont inversées, et ce qui était en arrière-plan, son obsession, passe au premier plan, délaissant l'action et attirant le spectateur dans une autre perspective. Comme le dit la marionnette lors de la

⁹² Planche XXXI.

⁹³ Planche XXXII.

présentation de *La Chienne* (Renoir, 1931), « Elle ment tout le temps, donc elle est toujours sincère », même si Marnie refuse de faire face à la réalité dans laquelle elle met son obsession névrotique, son mensonge par omission qu'est ce réflexe de se détourner de l'action donne, en fait, une nouvelle image de sa pathologie. Son déni de la réalité, étant par la même occasion le déni de ses problèmes obsessionnels, aboutit, comme dans le reste du film (et par d'autres moyens), à une image en creux de l'obsession (correspondant ici à la profondeur virtuelle vers laquelle elle se tourne).

Le chignon de Madeleine, détail de première importance dans l'obsession de Scottie, l'entraîne, lorsqu'il essaie de le voir alors que la femme est assise devant sa cheminée⁹⁴, dans une spirale autour du personnage. La coupe de cheveux, en forme de spirale, semble être l'élément le plus important de Madeleine. Lorsque Scottie tente de la *recréer*, c'est-à-dire de la reproduire (puisque'elle est avant tout une image), ce-dernier n'est réellement satisfait qu'une fois son chignon reconstitué. Hitchcock met en évidence ici l'ambiguïté d'une obsession pour un être qui, devenant objet privilégié d'une conscience malade, voit son épaisseur abolie au profit de celle de l'obsession. Le rapport au chignon, qui fait que Scottie est plus intéressé par le revers de Madeleine, sa face objectale, que par son regard, confirme la nature d'image de Madeleine. Cette dernière peut même être perçue comme une surface réversible dont le côté le plus abstrait, les cheveux, renvoie Scottie d'autant plus puissamment à son obsession. Mais ce *devenir-surface*, qui tend à abolir l'épaisseur humaine de Madeleine, encourage par la même occasion la profondeur de l'image en ce qu'il dépend directement de la figuration de la spirale.

⁹⁴ Planche XXXIII.

La scène dans *Rear window* où les amants, se rendant compte du manque d'éthique de leur comportement obsessionnel, ferment leurs stores et s'embrassent longuement, tous deux de dos, peut être doublement interprétée⁹⁵. D'une part, le revers des visages, renvoyant à une dimension plus abstraite de l'image qui tend alors à se désincarner, entraîne un suspens de l'action. L'image se présente alors elle-même, et ne représente plus tant ; les cheveux éloignent, comme dans les exemples précédents, le cadre de la fiction, rapprochant le spectateur d'une dimension à la fois plus virtuelle et plus matérielle (en tant que surface). La profondeur de la forme est comme suspendue à l'instar de l'histoire, et cette parenthèse met en danger le récit autant que l'esthétique. L'obsession ne peut être considérée sans l'enquête et son suspense, la dimension esthétique et celle de l'histoire ne sont pas indépendantes chez Hitchcock. La remise en cause de l'enquête mène à une remise en cause de l'obsession, qui donc a pour conséquence une mise en suspens du film et de sa profondeur, de l'image entière, qui se dévitalise et s'aplanie. D'autre part, la scène nous permet de tenir compte directement de l'importance de la profondeur dans les films étudiés. La parenthèse que constitue cette brève et dangereuse (pour la fiction) prise de conscience se referme brusquement avec le cri de la femme au chien et l'ouverture d'un premier store qui en résulte. Hitchcock ne tarde pas à faire renaître le film et la fiction par la profondeur, par la forme donc. La femme est cadrée de loin, de l'appartement de Jeff, et cette profondeur est accentuée par le sur-cadrage des stores, qui creusent ainsi l'espace en même temps que leur surface est *transpercée*.

L'obsession relancée, son appel est aussi strident qu'il est pressant, au vu de la catastrophe filmique qui était engagée par les personnages. Le cri de la

⁹⁵ Planche XXXIV.

femme au chien, voyant ce-dernier étranglé, ébranle la surface des stores et ranime le film, met fin à cette fin prématurée. Finalement, la plus grande erreur du meurtrier, fut celle non de tuer sa femme mais le petit chien de sa voisine. Acte qui, s'il attire l'attention, ne marque pas plus que cela l'ensemble des voisins, mais acte qui, ranimant la pulsion de profondeur de champ des héros (d'abord la profondeur horizontale, puis la profondeur verticale avec le cadavre du chien au fond de la cour), relancera cette enquête à distance.

La forme de l'obsession dépend à la fois de l'opacité de l'image et de la vérité obsessionnelle qu'elle recouvre par sa figuration, elle est tension profonde entre l'image et son revers, entre les deux faces de celle-ci. En d'autres termes, elle est parfait entre-deux. Dans la noirceur opaque, mais profonde car ouverte, des fenêtres du meurtrier, seul à ne pas se manifester lors du discours général de la propriétaire du chien, se trame à la fois la vérité et ce qui la recouvre ; c'est-à-dire la vérité de l'obsession du tueur (qui ne dépend que de la certitude de son crime) et la vérité (c'est-à-dire l'objet-origine) de l'obsession de Jeff. La profondeur d'où arrive la vérité, toutes les vérités les plus profondes, est étagée par les différentes couches de surface, ou d'opacité, cette-dernière sans arrêter réellement le travail d'émergence de la profondeur lui donne forme successivement, autant qu'elle lui donne couleur dans la scène de confrontation avec le meurtrier⁹⁶. Ainsi, la profondeur que le meurtrier a à parcourir pour rejoindre Jeff, fait écho à cette profondeur du film qui lie sa vérité profonde à son image manifeste. Cette profondeur se rapproche obsessionnellement à l'instar du meurtrier, sans s'arrêter, pour à son arrivée même mettre fin à la rencontre, mettre fin à la raison d'être de la scène. Le film dépend de cette avancée successive qui est mise en forme autant

⁹⁶ Planche XXXV.

qu'ici elle est mise en couleur. L'image hitchcockienne, pour les mêmes raisons qu'elle se trouve être réversible, entre son fond de vérité et sa surface d'opacité, cherche constamment, par la forme, à joindre ses deux bouts sans jamais risquer de les unir réellement (sauf en fin de film), de les faire se rencontrer complètement, puisque cela signifierait la fin de son travail et par extension la fin du film.

La chute de Jeff, d'ailleurs, qui ne signifie pas tant sa mort (qui n'arrivera pas) que celle du film (très prochaine), est là pour nous rappeler le vide qui s'ouvre lorsque l'origine latente d'un film, son moteur dissimulé, rejoint sa dimension manifeste. Lorsque l'obsession meurtrière (l'assassin est doublement assassin, presque triplement) rejoint l'obsession scopique du héros. D'une obsession à l'autre nous avons le film, la première qui est latente, profonde, obscure et dissimulée, alimente la deuxième qui est plus manifeste, extrapolée, et qui donne sa forme au film. La première obsession, celle donc du meurtrier, donne son impulsion initiale au film, la deuxième, celle du voyeur, lui donne sa forme.

D'une obsession à l'autre, d'une profondeur (horizontale, de l'avancée de meurtrier vers Jeff) à l'autre (verticale, de la chute), d'une dimension à l'autre (surface et perspective), *Psycho* nous fait aussi passer d'un œil à l'autre dans la fameuse scène de la douche. À une profondeur névrotique se substitue une profondeur psychotique. L'obsession en tant que loi formelle du film seule demeure alors que ce qu'elle sous-tend se meut dans une violence inouïe. Marion occupe la profondeur obsessionnelle (comme évoqué, par le point de vue du trou dans le mur) et particulièrement malade de Norman alors que ce-dernier, coïncidant, dans le schéma substitutif, à la profondeur du plan où Marion se douche effectivement, matérialise, l'espace d'un court instant décisif, le danger

que constitue la précipitation de la profondeur vers la surface⁹⁷. Norman est, d'un point de vue esthétique, la figuration de l'emballement de ce rapprochement de l'obsession par elle-même (entre dimension latente et manifeste). Le meurtrier n'accepte de pénétrer dans la profondeur de Marion (la formulation nous indique ici un possible sous-texte sexuel) qu'en tant que sa mère, qu'avec son obsession en d'autres termes. Il ne l'accepte, d'ailleurs, pas tant qu'il la prend ; dans une scène antérieure, il décline en effet la proposition de Marion qui l'invite à rentrer dans la profondeur de champ que représente sa chambre.

L'obsession de Norman étant plus forte, il perverti la profondeur de celle de Marion, qui subit immédiatement les effets d'une telle précipitation. En arrachant la surface d'opacité (le rideau de douche) qui la permettait d'évoluer à la fiction avec son obsession, Bates lui arrache son existence au film en quelque sorte, et le meurtre à partir de là est « esthétiquement » inévitable. Elle tentera d'ailleurs de s'accrocher au rideau (ancienne surface) qui ne lui permettra pas, lui-même comme affaibli par cette intrusion soudaine du fond de l'écran, de se relever, et continuera donc sa chute verticale, qui rappelons-le, nous renvoie à la verticalité de l'obsession en général. Il ne lui restera plus que la surface du mur, fatale puisque sans profondeur⁹⁸.

La profonde permanence

- De la fausse transition à l'importance de la latence pathologique

⁹⁷ Planche XXXVI.

⁹⁸ *Idem.*

L'eau qui tombe insensiblement et constamment du pommeau de douche jusque dans le conduit durant toute la scène de la douche semble nous indiquer, malgré l'explosion de violence et du nombre de plans, qu'une transition est en marche. Il n'y a pas, au-delà du changement majeur dans le récit général, de brisure esthétique au sein du film, la spirale continue quitte à changer de personnage. Seul le montage des plans de la scène s'accélère (il y en a 42) comme pour y compresser la fin d'un premier film obsessionnel permettant le début d'un autre, formellement intensifié, mais tout de même similaire. On retrouve un effet étrangement analogue, chez Kurosawa, lors de la séquence de 24 plans qui montre, dans *Rashomon* (1950), le bûcheron s'enfoncer dans la forêt⁹⁹. L'homme est cadré en plongées, contre-plongées, panoramiques et travellings en tous genres. Malgré les mouvements divers du personnage et de la caméra, le rythme changeant du montage, une impression de lente transition se dégage de la scène. Les cordes stridentes, l'acte violent et allongé, de la scène d'Hitchcock ne permettent pas de considérer ces deux séquences comme totalement similaires, seulement la parcellisation extrême du montage semble dans les deux cas signifier (parmi d'autres choses) le passage d'un espace à un autre autant que celui d'une dimension à une autre. Dans l'une et l'autre scène, le film et l'environnement assurent cette transition qui ne se veut pas être un renversement total de l'œuvre. Kurosawa y opère non tant un gros plan indirect du bûcheron que celui de la forêt en tant que nouvelle dimension. Pareillement, ce n'est non plus seulement l'acte du meurtre qu'Hitchcock filme, l'insistance de son montage étend la portée de la scène à une dimension plus large et plus abstraite. La verticalité des mouvements de l'eau et du couteau, et de certaines plongées¹⁰⁰, y assure l'unité en plus de

⁹⁹ Planche XXXVII.

¹⁰⁰ Planche XXXVIII.

l'action, et la séquence s'en trouve liée au tout fermé du film qui, comme il en a été question, est régi par une transcendance particulière de la loi obsessionnelle. C'est qu'il y a remplacement et non renversement de l'obsession. Le film se substitue à lui-même : œil pour œil. La séquence commence avec l'œil psychotique de Norman et se termine avec l'œil éteint et anciennement névrotique de Marion¹⁰¹.

On passe de la petite spirale de la douche liée par un fondu avec l'œil, donc de la névrose de Marion, matérialisée par la direction de son regard qui vise (même éteint) l'argent sur la table à l'autre bout de la chambre, à la grande spirale de la psychose de Norman, représentée de manière très sobre par les panoramiques et travellings conjugués et circulaires de la caméra. Seules l'eau qui coule et la caméra sont en mouvement en cette fin de séquence : tandis que l'écoulement lie verticalité et profondeur (de l'évacuation), la caméra, de manière analogue, lie la surface de l'œil à la profondeur de la pièce, puis cette même profondeur à la spirale dessinée par les mouvements qu'elle opère ; sans oublier que l'objectif clos le mouvement en liant l'horizontalité du regard post-mortem à la verticalité de la maison Bates surélevée. La transition est effrayante et presque naturelle à la fois. Seule la verticalité de l'obsession règne, elle débute et termine cette transition, quitte à changer de profondeur pendant le processus. La profondeur semble être un réceptacle à cette terrible latence que constitue l'obsession, et dont chaque personnage représente comme une version à la fois manifeste et impuissante.

« Les poètes et les romanciers sont de précieux alliés, et leur témoignage doit être estimé très haut, car ils connaissent, entre ciel et terre, bien des choses

¹⁰¹ Planche XXIX.

que notre sagesse scolaire ne saurait encore rêver »¹⁰², écrit Freud. L'auteur qu'est Hitchcock, en effet, semble avoir pris en compte, par la verticalité de sa réalisation, les propos du père de la psychanalyse. Sans jamais réduire, ce que Freud lui-même se refusait toujours de faire concernant l'art en général, l'esthétique hitchcockienne à des théories psychanalytiques, il ne faut cependant pas priver cette étude des riches et divers travaux du grand psychanalyste sur le rapport entre la représentation et la latence. De plus, Freud et Hitchcock ont un point commun : Shakespeare. Le réalisateur affirme dans son entretien avec Truffaut qu'« il faut dessiner [son] film comme Shakespeare bâtissait ses pièces, pour le public »¹⁰³. La question du spectateur était elle aussi à la fois centrale dans l'analyse de l'art shakespearien par Freud et cruciale dans son étude générale de l'art. Ce-dernier « inversa son questionnement : ce n'était plus le génie du poète qui l'intriguait mais son effet ; c'est-à-dire le plaisir du spectateur au théâtre ; (...) surtout il cherchait à élucider les sources profondes de ce plaisir quand les personnages représentés sont des psychopathes »¹⁰⁴. Les deux questions du rapport du spectateur à la narration et du rôle du psychopathe dans l'art représentatif, sont aussi bien des préoccupations théoriques freudiennes que des pôles importants de l'art d'Hitchcock. Comment, donc, peut-on éprouver du plaisir à voir représenter sur scène, ou à l'image, des personnages psychopathiques ? « Le plaisir provient d'une économie d'effort pour le spectateur qui, en prenant conscience de certaines de ses pulsions, n'a plus à les refouler. [Freud] précise que, dans ce cas, le dramaturge doit non seulement

¹⁰² *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*, Paris, idées/Gallimard, 1931, p. 127.

¹⁰³ Laurent Bourdon, *Dictionnaire Hitchcock*, Paris, 2007, Larousse, p. 858.

¹⁰⁴ Bertrand Welniarz, « Freud et la création littéraire : la psychanalyse avec Shakespeare », *Perspectives Psy 1*, 2008, vol. 47, p. 61.

favoriser la libération de ces pulsions, mais encore renforcer la résistance. »¹⁰⁵. Le psychanalyste considère Hamlet comme première tragédie moderne, se distinguant des autres drames présentant des personnages psychopathiques en ce que la pièce passe, au sein d'elle-même, du drame psychologique au drame psychopathologique¹⁰⁶.

En d'autres termes, la souffrance à laquelle le spectateur prend part et dont il fait dériver son plaisir, dans la tragédie de Shakespeare, n'est plus tant le conflit entre deux motions conscientes que celui entre une motion consciente et une autre refoulée. Hamlet, au départ normal, « devient névrosé par la nature particulière de la tâche qu'il rencontre et qui éveille en lui une motion jusque-là refoulée avec bonheur »¹⁰⁷. Freud distingue Hamlet par trois caractères importants : « le héros n'est pas psychopathe, mais le devient au cours de l'action ; la motion refoulée est universelle (amour œdipien), refoulée chez chacun de la même manière ; le refoulement de la motion est ébranlé par la situation de la pièce. Les deux dernières propositions facilitent notre rapprochement d'avec le héros »¹⁰⁸. Selon lui, « nous sommes aptes au même conflit que [le héros], car "qui dans certaines circonstances ne perd pas sa raison, n'en a pas à perdre" (cité de Lessing, *Emilia Galotti*, 4, 7) »¹⁰⁹. Ainsi, dans chacun des films étudiés, il est crucial de noter les deux dimensions de la psychologie et de la psychopathologie, mais en précisant que, tout comme dans *Macbeth*, cette fois-ci, on passe, au sein même de la psychopathologie, de la névrose à la psychose. Ce passage est à noter soit au sein d'un personnage, soit dans la relation entre personnages. Dans *Rear window*,

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ Sigmund Freud, « Personnages psychopathiques sur la scène », in : *Revue française de psychanalyse*, 1980, vol. 44, n° 1.

¹⁰⁷ Bertrand Welniarz, *op. cit.*, p. 62.

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ Sigmund Freud, « Personnages psychopathiques sur la scène », in : *Revue française de psychanalyse*, *op. cit.*, p. 182.

comme il a déjà été démontré, le cadre se partage entre la névrose scopique et voyeuse de Jeff et ce que l'on peut interpréter comme la psychose meurtrière de son voisin ; *Psycho*, assez clairement, opère cette transition entre les deux pôles ; Scottie de *Vertigo* est, dans la deuxième moitié du film, le pendant névrotique de Gavin, metteur en scène et meurtrier. Marnie, quant à elle, en plus de ses crises psychotiques passagères, révèle la profondeur, plus que pulsionnelle, presque psychotique, de Mark qui la garde en captivité et, surtout, ira jusqu'à la violer.

Selon Freud il faut, pour comprendre *Macbeth*, appréhender le couple éponyme « les germes d'angoisse qui éclosent en Macbeth dans la nuit du crime n'arrivent pas à se développer en lui, mais en Lady Macbeth. C'est lui qui, avant l'action, a eu l'hallucination du poignard, mais c'est elle qui, plus tard, devient la proie de la maladie mentale ; après le meurtre il a entendu crier dans la maison : "Ne dors plus ! Macbeth a tué le sommeil !" mais c'est la reine qui erre insomniaque dans le palais faisant le geste de se laver les mains tachées de sang, exprimant ainsi sa culpabilité »¹¹⁰. Dans Shakespeare tout comme chez Hitchcock, la pathologie est partagée, et intensifiée d'un personnage à l'autre. La latence générale et pathologique se fait sentir d'autant mieux qu'elle constitue, comme il a été dit dans la première partie, la profonde relation entre les personnages dont chacun a accès à l'autre par l'obsession latente.

Les personnages, dans *Psycho*, interagissent par la profondeur de champ, comme il a été évoqué plus haut, leur rôle et leur sauvegarde dépendent de leur relation à cette profondeur qu'au final ils partagent tous, au dépens de certains. Cette latence, qui est celle de l'obsession structurante, est à rapprocher de la

¹¹⁰ Sigmund Freud, « Quelques types de caractère dégagés par la psychanalyse », chapitre II, wikisource.

notion d'un inconscient fermé et commun. Fermé puisqu'il repose sur la forme déclinable d'une spirale obsessionnelle, mais ouvert entre les personnages qui le manifestent, le figurent, avec l'image, inconsciemment. La latence obsessionnelle s'apparente à un inconscient impersonnel, dont chaque image est la trace et l'effacement manifeste à la fois. Or, la vie psychique n'est possible qu'en vertu de cet étirement entre le conscient et l'inconscient, entre le latent et le manifeste (dans le domaine du rêve) ; enlèvement vital en psychanalyse mais mortifère lorsqu'il s'agit du tout clos d'Hitchcock. La réalité de l'œuvre d'art n'est pas moins ambivalente selon Freud qui pense que « le génie artistique consiste justement à camoufler partiellement la motion inconsciente tout en la rendant reconnaissable »¹¹¹.

- De l'enlèvement total à la remise en cause de la subjectivité

La profondeur de champ n'est pas seulement un signe d'enfermement mais aussi, et surtout, un outil d'enlèvement. Tout oppose le détective et Sam, dans *Psycho*. L'un habite sa profondeur, malgré lui, et vit sa névrose à plein régime, comme nous le montre la séquence dans laquelle vient le retrouver la sœur inquiète de son amante. Sam est enfermé au fond de l'épicerie dans laquelle il travaille, donnant au spectateur une image indirecte et d'autant plus profonde de la névrose sociale qui l'habite¹¹². L'autre, le détective, ne paraît pas en avoir, il survient à l'image pour la première fois par un gros plan de son visage qui de fait empêche toute profondeur¹¹³. Ces personnages apparaissent tous deux dans ce «

¹¹¹ Bertrand Welniarz, « Freud et la création littéraire : la psychanalyse avec Shakespeare », *op. cit.*, p. 61.

¹¹² Planche XXXIX.

¹¹³ *Idem.*

nouveau film » (qui n'est en fait qu'un prolongement et une intensification de la latence de l'obsession) tels qu'on doit les voir, ou plutôt les percevoir. Le détective privé n'est pas névrosé, mais ayant une tâche et voulant la remplir, il a une obsession particulière et individuelle, que l'on ne pourrait d'ailleurs considérer ainsi s'il était policier. Il travaille pour lui-même, pour ses propres objectifs qui consistent pour un détective privé en de petites obsessions, caractérisées, si l'on veut, par le fait de faire surgir les choses à la surface. Le détective ne considère pas la profondeur, seulement la surface. Ainsi, en tant que personnage sans surface, qui donc ne participe pas à la latence du film, il ne tardera pas à se faire absorber, à l'image de la scène de son meurtre, filmée en zoom compensé, par la puissante *latence-profondeur* de Norman Bates. C'est peut-être aussi pour la raison inverse que Sam réussit à contenir Norman pour finalement l'enfermer. En effet, c'est en surgissant de la profondeur derrière le meurtrier (qui s'apprête à faire une nouvelle victime) que l'amant de Marion parvient à sauver la situation.

Le point de fuite de chaque plan en profondeur est la matérialisation d'une latence, qui est inconscience au niveau des personnages, à la fois infinie puisque constamment réitérée, échangée, subie, contaminée, et fermée de par même les lois de la perspective. Les lignes et points de fuites de la perspective linéaire de la Renaissance, dont les plus fervents défenseurs furent Alberti ou De Vinci, participent de cette tentative d'allier l'infini de l'horizon, de la nature (de manière plus abstraite), à la finitude du tableau et de sa surface. L'image obsessionnelle hitchcockienne dépend de la même ambivalence. De plus, l'obsession semble se dédoubler étant soit, au niveau du film et de ses cadres, une latence, soit, au niveau des personnages, un inconscient impersonnel. Leur obsession les définit à

la fois de l'intérieur et de l'extérieur, elle leur appartient et les maîtrise en même temps, elle est individuelle mais aussi, et surtout, impersonnelle. Le dédoublement qu'implique l'obsession n'est pas sans effet quant au traitement de la conscience, de la subjectivité des personnages. On peut aussi remarquer que dans la profondeur « totale » de l'image s'enlèvent les dimensions narrative, du suspense, et obsessionnelle. À l'image, éloquente, de la bipartition de la profondeur du même plan montrant Marnie vidant le coffre à droite, et un possible témoin du crime remontant lentement le champ à gauche¹¹⁴.

Les nombreux plans en forte plongée qui jonchent le récit de *Vertigo*, de *Marnie* et *Psycho*, que rien ne justifie a priori dans les scènes où ils sont employés, témoignent à la fois d'une latence de la loi obsessionnelle et de l'existence concomitante d'une conscience réflexive particulière aux personnages hitchcockiens. Le réalisateur semble nous donner un exemple de ce que Robert Ellrodt nomme un « dédoublement instantané réflexif » dans son *Montaigne et Shakespeare, l'émergence de la conscience moderne*¹¹⁵. *Rear window*, quoique moins jonché de ces plongées qui dédoublent la conscience, donne l'exemple de la plus explicite d'entre elles. Lors du deuxième soir que Lisa passe chez Jeff, la plongée ponctuelle qui servait à le filmer à la fin des panoramiques (plusieurs fois évoqués), qui reliaient le personnage à la cour moteur de son obsession, est pour la première fois opérée quand il est conscient¹¹⁶. Jeff n'agit point, retourne à peine les baisers de sa partenaire, et ne peut s'empêcher de regarder par sa fenêtre. L'obsession présagée, déjà en activité, et préexistante au même titre que la cour et les panoramiques qui la cadraient, n'est plus une menace mais une réalité du

¹¹⁴ Planche XL.

¹¹⁵ *Op. cit.*

¹¹⁶ Planche XLI.

personnage à présent. Par la même occasion, la dimension de l'acte est suspendue au profit de celle du regard. C'est que l'ambivalence de l'obsession, entre latence et manifestation, entre individualité et impersonnalité, se communique au personnage dont le psychisme semble se dédoubler par le regard, qui ne devient la dimension prépondérante du film. Le dédoublement est entériné par le dialogue : Jeff – « Je ne suis pas à l'autre bout de la pièce », Lisa – « Ton esprit l'est ». À cette dualité s'ajoute la réflexivité, car si la caméra (en effet filmant à l'autre bout de la pièce) figure bien l'esprit du protagoniste, il faut comprendre que le personnage se regarde lui-même en même temps qu'il s'arrache à lui-même.

L'obsession entraîne le personnage dans un étrange état de réflexivité décalée, elle pousse l'analyse à questionner la nature de la focalisation qui semble être subjective sans l'assumer. Il faut noter, d'abord, la mise à mal de la subjectivité qui subit comme un décrochage à travers l'obsession. En témoigne le plan large en travelling de droite à gauche sur la salle principale de chez « Ernie's »¹¹⁷ (première séquence du restaurant). Il répond à un regard de Scottie qui se tourne vers cette même salle dans le plan d'avant, devenant une sorte de raccord-regard qui aurait bifurqué dans l'espace. Ce faux raccord-regard peut être perçu comme un « raccord-contemplation », comme un raccord sur la trace latente que laisse constamment le monde extérieur à l'intérieur de Scottie « l'émotif ». Or, dans ce même long plan, le mouvement de la caméra qui était de droite à gauche passe à un mouvement presque perpendiculaire à ce-dernier, de l'arrière vers l'avant. Rupture et non coupure au sein de ce plan, mise en valeur par le départ de la musique extra-diégétique, qui va aboutir sur le chignon bientôt obsédant de Madeleine. Le *raccord-contemplation* devient « raccord-obsession ».

¹¹⁷ Planche XLII.

Ainsi, le cadre, large et étendu, de la subjectivité indirecte (par opposition au plan subjectif) du protagoniste est transformé et entraîné vers un objet. Un objet d'obsession qui va focaliser le regard au sein du tableau. C'est à proprement parler un mouvement d'âme obsessionnelle, à la fois individualisé et impersonnel, où le personnage est invité, à la faveur du film qui prend aussi en partie la charge de la focalisation, à s'élancer à la fois hors de lui et (dans la profondeur-obsession de son regard décalé) vers la spirale du chignon de Madeleine, son objet obsessionnel. Il y a deux mouvements relativement lents, deux états, deux focalisations, mais une obsession enlisée dans la profondeur, celle du film et du personnage, sans que l'on sache jamais (est-ce possible finalement ?) laquelle des deux en est l'originale. En tout cas, le mouvement de caméra aboutit à une fixité, qui est aussi le point de fuite du cadre : l'obsession. La focalisation n'est pas seulement ambiguë, elle se vise elle-même dans une impossible déconstruction du regard, ou plutôt des regards du « film » et du personnage.

S'il convient d'affirmer ici que le « je est un autre » rimbaldien devient dans le cinéma d'Hitchcock « je est un autre qui voit », il paraît judicieux de faire évoluer la formule une fois de plus en vue de l'état réflexif suggéré : « Je est un autre qui *me* voit » dans l'obsession. En effet, pour le psychiatre Eugène Minkowski, l'obsession n'est qu'une mauvaise copie, puisque perdue d'avance, de la lutte intérieure qu'il y a en chacun de nous¹¹⁸. Même s'il existe réellement une idée qui s'impose contre son gré à l'individu, on ne peut, selon lui, soumettre la compréhension de l'obsession à son rapport à l'idée obsédante : « lutte et idée ne font qu'un »¹¹⁹. L'obsession est avant tout une lutte interne qui se fait « en

¹¹⁸ Eugène Minkowski, *Ecrits Cliniques*, rassemblés à Bernard Granger, Paris, Erès, 2002, p. 58

¹¹⁹ *Idem.*

vase clos »¹²⁰. Le problème dans l'obsession n'est pas celui de la force de l'image ou de l'idée qui s'imposent à l'obsédé, mais plutôt celui du combat au sein duquel « sujet et objet se confondent »¹²¹. Dans sa quête désespérée de l'objet, le sujet ne fait que se retrouver lui-même, pathologiquement. Il est ainsi possible d'associer le schéma ou la situation obsessionnelle à un certain type de réflexivité, puisqu'une lutte intérieure, qui plus est une « lutte condamnée »¹²², implique en elle-même une bipartition du psychisme.

Shakespeare, qu'Hitchcock lui-même affirme être un modèle de première importance, n'est pas étranger à ce « phénomène ». Terme à souligner puisque, comme le phénoménologue Minkowski l'indique, l'obsession n'a pas tant un « principe de causalité »¹²³ qu'elle est un phénomène constitué de « caractères essentiels » à relever. Ainsi la forme obsessionnelle n'a pas de cause, seulement des caractères, à l'instar des Macbeth qui, agissant de manière inexplicée, ne cessent de poser problème aux chercheurs et théoriciens de tous bords. Pareillement, dans les films étudiés d'Hitchcock, seule la structure compte, ses causes apparentes n'étant qu'un prétexte à son existence et son activité. Le dédoublement instantané réflexif apparaît comme l'un des composants de cette structure, Shakespeare ne cesse de nous en proposer des exemples, comme celui-ci tiré de *Troilus et Cresside* (V, ii, 146-152) :

C'est et ce n'est pas Cresside ;

En mon âme elle-même se déroule un combat

D'une nature étrange. Une chose indivisible

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 60.

¹²² *Ibid.*, p. 65.

¹²³ *Ibid.*, p. 57.

Se partage davantage que le ciel et la terre,

Et pourtant l'amplitude de cette division,

N'a aucun orifice pour qu'y entre une pointe

Aussi fine que la trame déchirée d'Arachné.

À la division de soi et la verticalité s'ajoute la complexe réflexivité :

J'ai une sorte de moi qui demeure avec vous,

Mais un moi dénaturé et qui s'abandonne lui-même

Pour être dupe d'un autre. Où donc est mon jugement ?

J'ai envie de partir. Je ne sais ce que je dis, (III, ii, 126-129)

Le héros, trahit par son amante, semble souffrir, face aux difficultés liées à son désir, d'une introspection incontrôlable et malade. Ainsi, la lutte intérieure se déroule de manière « étrange », là où les premières tirades citées conservent une certaine ambiguïté quant à la nature de la division, les deuxièmes ne pourraient être plus explicites. Le « moi » qui demeure pourrait renvoyer au corps du personnage à l'image, dénaturé par le fait même de la division qui, d'un corps, le dédouble en regard. La subjectivité n'est pas ici mise en abîme mais comme arrachée à elle-même, déchirement de la toile d'Arachné dont elle ne se remettra point à part pour, une fois métamorphosée en araignée, être contrainte de tisser toujours la même toile à jamais, obsessionnellement. L'obsession oppose le caractère agissant de la subjectivité à sa dimension visuellement focalisée, bien plus pathologique que la contemplation. L'intériorité, qui n'en est plus une de par son extériorisation, se prend elle-même pour cible focalisée. L'obsession mène la

subjectivité à s'hypothéquer elle-même en quelque sorte, dans ce cas à s'« hyperthéquer ». Comme le dit le juge de *Vertigo* : « C'est entre lui et sa propre conscience ».

- *L'obsession en forme : une crise par le regard, un étirement de l'individu*

Dans *Rear window*, la lutte (qui n'en est pas une puisque perdue d'avance) entre le corps et le regard se manifeste lors d'une scène où Jeff, cherchant à mieux assouvir sa pulsion scopique, se munit successivement de jumelles et d'un appareil photo au fort long objectif¹²⁴. La portion d'espace qu'occupe son corps à l'image ne fait que diminuer lors de cette progression de la dimension du regard, jusqu'au point où il ne reste que l'œil et son objectif, mécanisé ou automatisé à l'image de l'obsession. Dans *Psycho*, la dimension du regard trouve son avènement lors de la grande substitution à la moitié du film. L'œil de Norman, filmé dans le plus gros plan du film, écrase par sa taille à l'écran, et enferme par le trou qui lui sert de cadre, le corps de Marion.

De l'enlissement pathologique et esthétique de la profondeur obsessionnelle, Hitchcock met en image, dans les films étudiés, la réflexivité malade d'un sujet qui, ne pouvant être maître de son obsession, ne parvient jamais vraiment à être maître de lui-même. Du manque de liberté on se dirige naturellement vers un défaut d'identité à soi-même. Les personnages principaux dans *Marnie* se ressemblent en même temps qu'ils s'échappent à eux-mêmes, puisqu'ils ont en commun l'obsession qui les caractérise. Ils sont un mystère à eux-mêmes, et pour cette même raison habitent ce monde commun et

¹²⁴ Planche XLIII.

obsessionnel (comme il en a été question plus haut). « L'énigme d'Hamlet, selon Harold Bloom, serait "emblématique de la grande énigme qu'est Shakespeare lui-même : un individu qui serait (d'après Borgès) tout le monde et personne »¹²⁵.

Le mystère ne compte que peu, seule la forme importe. C'est pourquoi le réalisateur contre toute attente, contre même l'œuvre adaptée de Boileau et Narcejac, donne la clé de la mise en scène de Gavin au début de la deuxième moitié de *Vertigo*. Judy y révèle toute l'intrigue par sa note explicative. Ainsi, il ne sera plus question pour le spectateur de découvrir le mystère derrière cet ésotérisme latent, ni même de subir une loi du suspense pesant, mais réellement d'éprouver la forme esthétique de l'obsession dans son plein dévoilement. Le spectateur, hors de toute intrigue, la vie du protagoniste, son innocence, n'étant pas en jeu, il ne lui reste plus qu'à s'intéresser à la forme du film qui anime Scottie autant que ce-dernier fait tendre *Madeleine-Judy-Carlotta* vers une forme de l'image. L'ancien inspecteur s'éloigne de lui-même en même temps que le film s'éloigne d'une narration, d'une action, progressive (sans même parler de linéarité). Le film se répète et le personnage se dédouble en même temps. Il se représente lui-même dans ce deuxième tour de la spirale qui, loin d'être plus abstrait, est encore plus concret puisqu'il finit en son fond par la mort ultime et concrète de la *femme-image*.

Scottie participe à ses propres souvenirs, chaque image remarquable est une actualisation déviée de celles du « passé » du film¹²⁶. Le dédoublement instantané réflexif se passe non plus seulement dans le montage de plans subjectifs décalés mais aussi et surtout dans la participation du protagoniste à ses

¹²⁵ Robert Ellrodt, *op. cit.*, p. 152.

¹²⁶ Planche XLIV.

propres souvenirs indirects qui n'en sont pas puisque le présent ne les a jamais remplacés. Le présent en tant que « nouveau », en tant qu'actualisation d'un ouvert du temps, ne s'installe jamais à partir du début de l'obsession de Scottie, ce qui fait que ces faux-souvenirs n'en sont pas véritablement (tout en l'étant), ils participent simplement à ce dédoublement général par l'obsession qui affectera aussi le personnage. Les retournements de Marnie sont une autre manifestation de ce dédoublement réflexif et maladif : la protagoniste se sépare d'elle-même sans réellement le pouvoir, tout en pivotant sur son propre axe, se détournant de sa dimension active et corporelle dans la fiction et embrassant sa profondeur virtuelle, c'est-à-dire elle-même, en fond. Inutile d'insister sur le dédoublement de Norman, qui n'est pas tant maladif par sa réflexivité mais dont la réflexivité elle-même est malade.

« À chaque instant il me semble que je m'eschape », nous dit Montaigne dans ses *Essais* (I. xx ; 88 A) pourtant tant marqués par l'introspection. Un *early-modern*, selon Ellrodt, à l'instar de Shakespeare dont l'influence profonde et indirecte dans les œuvres étudiée a été démontrée et développée. D'ailleurs, il convient de préciser que c'est sûrement en honneur à cet héritage à la fois crucial et nuancé qu'Hitchcock fait ses personnages mal citer ceux du dramaturge. Quoiqu'il en soi, le traitement chez le réalisateur de ce dédoublement réflexif n'est pas sans évoquer le rôle que lui accordent ces deux géants de la littérature du XVIème siècle. Si Ellrodt les rapprochent des courants de pensée « modernes » et « post-modernes », c'est en fonction de leur rapport à la subjectivité et sa réflexivité. Cependant, s'il considère leurs œuvres comme garantes d'une nouvelle forme de conscience moderne, il ne s'agit pas non plus pour l'auteur de les rattacher pleinement à l'expression d'une totale modernité. Shakespeare et Montaigne sont

à considérer comme des entre-deux de l'âge classique et de l'ère moderne : « Il ne s'agit pas de ce surgissement de l'individualisme dont Burckhardt voulut faire un trait distinctif de la Renaissance. Je ne songe pas non plus à un approfondissement de l'intériorité, qui a toujours pu s'accomplir dans la spiritualité chrétienne, même quand l'individu se définissait essentiellement par son rôle social. J'entends appeler l'attention sur une réflexivité de la conscience qui se manifeste dans des moments particuliers d'observation de soi et qui met en question la nature, voire l'existence même d'un « moi » qu'elle ne parvient pas à définir, ou même à discerner »¹²⁷.

Il conviendra, dans la troisième partie de cette étude, d'interroger la relation d'Hitchcock à ses auteurs. Sa longue carrière recouvrant l'histoire du cinéma des années 1920, avec *Number Thirteen*, jusqu'aux années 1970, avec *family Plot*, il semble judicieux de s'intéresser à son traitement de l'obsession en fonction du rapport esthétique qu'il entretient avec les ères qu'il traverse et a traversé. Hitchcock est-il lui aussi un génie de l'entre-deux ?

III – VIDE DE L'OBSESSION ET OBSESSION DU VIDE

De la subtile déconstruction du moi à sa réification

¹²⁷ Robert Ellrodt, *op. cit.*, p. 13.

« Ce qui m'apparaît aussi chez Montaigne comme un trait essentiel de la subjectivité « moderne » (aux deux sens du terme), c'est une capacité de dédoublement réflexif instantané. Par là, je n'entends pas le simple détachement critique qu'exige tout examen de conscience, tel que les stoïciens et les chrétiens l'ont pratiqué, même quand celui-ci est exaspéré au point de devenir une dissection de nous-mêmes, selon une image qui sera chère à John Donne et que Montaigne a utilisée en décrivant son autoportrait comme un « SKELETOS » (II. Vi ; 379 C) »¹²⁸. Ellrodt précise qu'il ne se réfère pas non plus au simple écart qui réside entre le contemplateur et l'objet contemplé, qu'il ne cherche pas à définir un effort « délibéré d'introspection », mais bien plus qu'il cherche à rendre compte d'une aptitude à penser et à sentir « tout en se mettant *simultanément* à distance de soi-même ».

Ce caractère, propre aux auteurs étudiés par Ellrodt qui les place à l'aube de la modernité, faisant partie intégrante des créations obsessionnelles d'Hitchcock, place ce-dernier à l'embouchure esthétique de la modernité du cinéma narratif. Hitchcock met à mal l'unité du moi dans ses films obsessionnels, mais ne consacre pas pour autant son œuvre au désenchantement et à l'*évidemment*¹²⁹ modernes, ni à leurs extensions post-modernes, de l'après-guerre. Le moi de ses personnages, quoiqu'étiré et divisé, ne sombre jamais totalement dans la dissolution.

En premier lieu, afin de bien aborder la relation entre la dissolution et l'unité du moi, il convient d'évoquer le rôle de la mort dans le processus

¹²⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹²⁹ José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 1997.

d'identité à soi des protagonistes. Le *Skeletos* (qui veut autant dire squelette que momie en grec ancien) dont parle Montaigne évoque fortement le squelette-momie de la mère¹³⁰ de Norman dans *Psycho*. Ce cadavre constitue son autoportrait de fond, de la profondeur de sa cave, son identité véritable y révélée, et sans lui son esprit ne saurait résister aux conséquences psychiques du matricide (comme le suggère le psychiatre à la fin du film). Les deux dimensions, propres à Montaigne, du *skeletos* et de la mort semblent être synthétisées ici. Certains autres protagonistes dépendent, en effet, à un certain degré, de la mort d'autrui afin de s'empêcher de se perdre totalement. Lors du « jeu » psychanalytique de *l'association libre*, dans *Marnie*, la cleptomane répond « moi » au mot « mort ». Se dévoile un lien de dépendance morbide qui sera plus tard explicité lorsqu'elle décidera, autant pour se calmer elle-même que pour abrégier les souffrances de son cheval blessé, d'achever sa bête.

Hitchcock affirme dans ses entretiens avec François Truffaut que Scottie, à la fin de *Vertigo*, après avoir vu Judy tomber et mourir¹³¹, « repart sinon heureux, du moins libéré »¹³². La seule explication à cela serait de comprendre que pour Montaigne, comme pour certains des personnages obsédés, la mort « est confondue en moi avec moi »¹³³. La mort « donne enfin au moi, si souvent perçu comme fragmentaire et changeant, une intime consistance au moment même où il va se dissoudre »¹³⁴. À la différence tout de même importante que chez Hitchcock la mort n'est pas celle du moi concret mais d'un autre moi, vivant dans un autre

¹³⁰ Planche XLV.

¹³¹ Planche XLVI.

¹³² *Hitchcock/Truffaut*, avec la collaboration d'Helen Scott, Paris, Gallimard, 1993, p. 206.

¹³³ Hugo Friedrich, *Montaigne*, trad. Robert Rovini, Gallimard, 1968, p. 298.

¹³⁴ Ellrodt, *op. cit.*, p. 16.

être concret. Une particularité qui nous met sur la voie de la compréhension d'une réflexivité totale du film.

L'obsession en forme engendre une réflexivité esthétique du personnage, la lutte dont parle Minkowski semble se transposer au sein même des images. L'ensemble de la pathologie liée à l'obsession et la réflexivité, deux thèmes d'étude que l'on peut aisément appliquer à Shakespeare et Montaigne (en particulier concernant la mort), se trouvent dédoublés, chez Hitchcock, dans la sphère plastique et formelle. Bien plus, l'obsession et la réflexivité, liés pathologiquement et donc fatalement, sont dédoublés dans l'histoire et la diégèse, leurs *versions esthétiques* préexistant dans la forme autonome et pure. Il est évidemment impossible de séparer ses deux sphères de la forme et de la narration, puisque la forme obsessionnelle, quelle que soit sa force, ne peut exister sans une histoire, sans un sujet, sans être le fond d'un film. Seulement, il semble important, considérant la prépondérance des soucis de pureté cinématographiques chez Hitchcock, de souligner que la forme esthétique constitue le moteur premier des films, et par là même détient une primauté presque incernable sur le reste de l'œuvre.

Le « moi » des personnages est en danger sur tous les plans : psychologique, narratif et formel. Si l'*ego* « esthétique » dont il est question ici ne peut être rattaché à la psychanalyse qui traite d'êtres vivants et non d'individualités plastiques, il se peut que son étude nécessite un recours à la conception freudienne telle que l'a exposée Castoriadis : « *l'Ich*, le *Je* conscient, est caractérisé par un pouvoir d'autoréflexivité qui change l'activité du sujet en

objet, mais cela par position »¹³⁵. La position de la caméra lors des plongées évoquées implique ce changement dans l'activité du sujet en même temps qu'elle affirme l'autorité formelle, jamais changeante, de la loi obsessionnelle. Néanmoins, il faut préciser que dans le cadre de cette étude l'unité du « moi » n'est pas tant due au tout de l'être auquel il appartient qu'au tout fermé et esthétique du film dont il fait partie. Selon Ellrodt, « bien que son action se déploie à différents niveaux – le biologique, le sociologique, le social -, chaque psyché individuelle présente donc une certaine unité, du moins en tant qu'origine commune et faisceau de forces unies »¹³⁶. C'est que, selon Castoriadis et Ellrodt, le sujet conscient seul peut dire « je m'agis comme activité agissante »¹³⁷, alors que, dans le cadre des films étudiés, cette phrase semble comme interdite aux protagonistes.

L'unité du « moi » des personnages, n'est pas due à une quelconque maîtrise (par lui) de ses actes, de ses pensées et affections, mais au contraire à une surdétermination par la loi de l'obsession. Il faut, donc, remarquer une particularité existentielle des héros hitchcockiens allant à l'encontre de ce que Todorov affirme sur la nature des hommes, définie par « leur capacité d'avoir une culture, une histoire, une identité individuelle ; leur nature consiste à n'être pas entièrement déterminés »¹³⁸. La spécificité du « moi » chez Hitchcock réside dans sa déshumanisation. De la même manière que le tout référentiel demeure fermé chez le réalisateur, les personnages y évoluant (mais n'y progressant nullement) sont dénués de tout devenir. L'obsession qui opère leur division empêche dans un

¹³⁵ Ellrodt, *op. cit.*, p. 26.

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ Cornelius Castoriadis, « L'état du sujet aujourd'hui », in *Topique, Revue freudienne*, N° 38, 1986, p. 37.

¹³⁸ *Le jardin imparfait*, Paris, Grasset, 1998, p. 82.

même mouvement leur dissolution, non en vertu de leur capacité agissante et ouvertement déterminante, mais en fonction de la loi ; c'est aussi, par extension, pourquoi ils sont réduits à leurs regards et non leurs actes.

Les vols de Marnie sont aussi prédéterminés que ses regards pré-focalisés. Le coffre au fond du bureau de l'agence où elle travaille correspond au fond du premier plan du film¹³⁹. Il serait possible de parler, ici aussi, de raccord-obsession, dont le décalage ne se ferait plus par le jeu sur une attente du spectateur concernant le montage (comme c'est le cas chez Ernie's) mais à travers une concordance des images, des comportements et regards, à distance. Marnie se dirige, d'emblée, vers le fond de l'écran au même titre que son regard s'engouffrera plus tard dans la profondeur du bureau contenant le coffre, lui-même enfermant l'argent. Dans *Rear window*, les opérations stylistiques de la caméra dès le début du film, alors que le personnage est endormi, se raccordent à distance avec celles, analogues, du soir où l'obsession de Jeff (éveillé) bat son plein : tout était là avec et sans le personnage. Il n'y a pas d'intervalle, pas d'ouverture, entre l'image-perception et l'image-action, l'image est dès le départ une image-obsession, comme il en a déjà été question. Le personnage, tout comme le film, est aussi fermé à lui-même qu'il est surdéterminé, ce qui *naturellement* engendrera l'état pathologiquement réflexif dont il est question.

D'autre part, la réflexivité ainsi perçue n'apparaît point comme l'effet d'un certain déploiement introspectif, mais plutôt en tant que conséquence d'une perpétuelle *re-condensation* de l'image. L'enlissement répété dans chaque profondeur de plan, se produit aussi au niveau du personnage qui, obsédé, ne peut se déployer, se segmenter en actes, ni progresser dans le devenir, contraint à la

¹³⁹ Planche XLVII.

densité aliénante de la reine obsession. Les films étudiés, quoiqu'ils commencent en images par ce qui définira ultérieurement leur « travail »¹⁴⁰ en général, divergent du principe *classique* (exclusivité à discuter) de la scène « matrice »¹⁴¹. En effet, pour Thierry Kuntzel dans la première séquence de *M* (Fritz Lang) « s'amorce une approche de la pratique sémiotique propre au film, de son travail de figuration — ce du seul point de vue de la séquence, considérée comme un texte clos »¹⁴². Il précise que la « La dilatation du premier plan vaut pour la dilatation nécessaire de la première séquence par rapport à la suite du syntagme filmique »¹⁴³, sous-entendant par là que le *texte filmique classique* se fonde, dans sa progression, sur un processus de reprise fragmentée et de déploiement des codes et éléments de sa séquence initiale. Au contraire, s'il faut bien croire à cette idée de condensation initiale dans les films étudiés, il convient aussi de noter que cet enlisement ne fait que se répéter, se ressasser, au sein de l'image insulaire de l'obsession, soit par la profondeur, soit par la verticalité, soit par la stagnante réflexivité.

- *La réification du miroir obsessionnel*

La perspective close des films du corpus ne permet pas « la dilatation », qui « n'est que le dépliage des éléments condensés »¹⁴⁴, donnant partiellement tort à Roland Barthes lorsqu'il dit que « les signes sont répartis dans le film selon une

¹⁴⁰ Thierry Kuntzel, « Le travail du film », *op. cit.*, pp. 25-39.

¹⁴¹ Bellour, *op. cit.*, p. 307.

¹⁴² Kuntzel, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴³ *Idem.*

¹⁴⁴ *Idem.*

densité diverse ; (...) le début du film a évidemment la plus grande densité significative »¹⁴⁵. Le film obsessionnel se raccorde à lui-même, comme un tout s'accorde au tout de lui-même, comme le personnage se prend lui-même pour objet dans la spirale qui l'enferme et qu'il constitue en même temps. Il faut remarquer une réification inhérente à cet état réflexif, la conscience est mise à mal par l'obsession qui empêche même la possibilité d'existence d'un être conscient (qui est censé s'agir « comme activité agissante »¹⁴⁶). L'image des films devient par-là celle du sujet obsédé, celle de son reflet, celle du miroir-surface qui les lie, celle de l'ensemble réflexif qui les dispose, et, par-dessus tout, le lieu d'activité de l'obsession en forme. Le seul devenir accordé au personnage est celui de l'éternelle condensation, associée pour lui au destin inévitable d'une réification.

Les films sont des miroirs, miroirs d'eux-mêmes¹⁴⁷, autant au niveau de l'œuvre en général qu'à l'échelle de la conscience des personnages, l'obsession donne aux films, objets de cette analyse, une éternelle activité, loin des accidents et des surprises, en dehors de l'Ouvert et en dedans du tout. Le journal d'Amiel s'il paraît qu'il consacrerait le « triomphe du moi »¹⁴⁸, nous donne surtout l'image d'un « moi » qui ne parvient pas à ce saisir :

« Mes états antérieurs, mes configurations et métamorphoses, m'échappent comme accidents transitoires. Ils me sont devenus étrangers, objets de curiosité, de contemplation ou d'étude ; ils n'affectent pas ma substance intime ; je ne les sens pas à moi, en moi, ils ne sont pas moi. Je ne suis donc pas une volonté qui se continue, une activité qui s'accumule,

¹⁴⁵ « Le problème de la signification au cinéma », in *Revue internationale de Filmologie*, n°8, janvier-juin 1960, p. 32-33.

¹⁴⁶ Cf. les propos de Castoriadis cités plus haut.

¹⁴⁷ Planche XLVIII.

¹⁴⁸ Expression de H.-F. Brechet, « Amiel », in *Encyclopédia Universalis*,

une conscience qui s'enrichit ; je suis une flexibilité qui devient plus flexible, une mue qui s'accélère, une négation de négation, et une réflexion qui se réfléchit comme deux glaces en face l'une de l'autre »¹⁴⁹.

L'activité des films étudiés ne « s'accumule » ni ne « s'enrichit » comme habituellement dans la linéarité (souvent fort complexe) des œuvres classiques, parmi lesquelles ne comptent pas à proprement parler ceux du corpus, pas plus que la conscience de leurs personnages. Tout comme le « moi » insaisissable d'Amiel, les personnages et le film se dédoublent infiniment comme pris entre les « deux glaces » de l'obsession. Valéry, quant à lui, pour affirmer la liberté de l'esprit, devra surmonter « le même constat initial que Nietzsche »¹⁵⁰ : « l'acte du moi réfléchi fait naître une âme dans une âme, et dans la première entrevoir la seconde ou la sienne, et l'autre dans l'autre, et ainsi, comme dans les miroirs parallèles, un objet qui est entre eux. Mais quel objet ? Or, il n'y a pas d'objet. »¹⁵¹. Cependant, chez Hitchcock, il y a bien un objet : l'image. Le *moi-objet*, n'est pas dépassé, au contraire il n'est que renforcé dans sa réification par le statut de l'image.

La séquence du fleuriste de *Vertigo* donne l'image même de cette contraction de l'être et de la matière au sein de la thématique du regard réfléchi, un plan y apparaît comme particulièrement signifiant¹⁵². Scottie observant à travers l'entrebâillement d'une porte Madeleine en train d'acheter des fleurs se trouve figuré, dans cette faille qui lui sert d'observatoire, sur le même plan que le reflet de la femme qui l'obsède. Non seulement réduit à l'épaisseur de son œil,

¹⁴⁹ *Journal Intime*, 19 avril 1876.

¹⁵⁰ Ellrodt, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵¹ Ellrodt citant *Mauvaises pensées et autres* (Gallimard, 1942, p. 166), *Idem*.

¹⁵² Planche XLIX.

Scottie se confond à l'objet de son regard avec qui il partage la même surface, celle de l'image. La ligne focalisatrice du regard est brisée, le rapport regardant-regardé aussi, ça n'est plus tant la relation du sujet à l'objet qui transparait que celle du sujet-objet à la surface. Le « moi » est *pris* dans cette surface, tout comme il est pris dans ce qui semble être sa propre faille, par sa *réduction* au regard obsessionnel. Le regard du film se substitue à celui du personnage sans pour autant l'abolir, la focalisation (qui n'en est plus une) du personnage ne se trame plus qu'entre lui et un reflet ; son reflet, puisque Madeleine, image forgée, ne fait que renvoyer directement (dans les chutes) ou indirectement (dans le vertige que causent ses multiples identités) à l'acrophobie du héros.

Le principe du reflet, et de la réflexivité par extension, brise le regard en quelque sorte, révélant d'autant plus la surface de l'obsession en forme. Le regard, ainsi brisé, fige les éléments autant que les personnages en aplatissant la profondeur du schéma regardant-regardé. Ainsi, comme il l'a déjà été abordé, la scène du face à face entre Jeff et son voisin meurtrier représente l'affrontement de la profondeur obsessionnelle et de la surface de l'image. Le regard est d'emblée remis en question par l'ombre qui recouvre le visage des deux personnages, qui apparaissent alors comme le reflet opaque de celui qui leur fait face. Le photographe reste parfaitement immobile jusqu'à ce que son voisin le menace en s'avançant vers lui. Ce-dernier, quant à lui, se réifie plus directement par son regard même qui, à cause des flashes occasionnés par Jeff, le pousse à se figer dans une série de « poses privilégiées », telles que celles des antiques statues, dont nous parle Deleuze¹⁵³. Chacun des pas du meurtrier signifie quelque chose, renvoie à une forme au sens esthétique (pas une idée ici), celle de sa *mutation* par

¹⁵³ *Image-Mouvement, op. cit.*, p. 13.

l'obsession en objet. Il se réifie d'autant plus que ses réactions sont automatisées, mécanisées, dans leur répétition. La surface de l'image participe activement à ce processus qui, au fond, dépend d'elle avant tout. Les aplats de couleur qui inondent l'image, coupent tout autant la relation que les personnages entretiennent par le regard, qu'ils affirment la primauté de la surface. L'image même en revient à sa matérialité.

La réification est la « tendance à rendre statique ce qui est mouvant, mobile »¹⁵⁴. Or, selon Bergson, c'est par « l'Intuition » (terme spécifique et complexe dont cette étude n'est point le lieu d'approfondissement) que l'on accède à la réalité des choses. Là où notre intelligence ne peut que comprendre ce qui est immobile, l'Intuition embrasse le mouvement des réalités qu'elle s'incorpore. En cela, l'Ouvert bergsonien, saisissable non par l'entendement qui réifie naturellement, mais par l'Intuition qui suit son mouvement, est à nouveau indirectement contesté par les films obsessionnels d'Hitchcock. La réification est une autre forme de confirmation du *fermé* hitchcockien. Ce terme, dans les divers emplois qu'on lui accorde, semble véritablement central à l'étude des films du corpus.

Ainsi, la réification chez Marx, ou chez Lukács, correspond à la « transformation de l'activité humaine en marchandise, qui aboutit dans l'économie capitaliste à une véritable fétichisation de l'objet en tant que valeur d'échange dominant complètement la valeur d'usage »¹⁵⁵. Chez Hitchcock, la réification servirait à un échange similaire mais esthétique et obsessionnel. Les personnages devenant des objets-images peuvent ainsi être inter-changés en

¹⁵⁴ « Réification », *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, accès en ligne.

¹⁵⁵ *Idem.*

fonction de leur relation, non aux autres, mais à l'obsession. Le réalisateur fixe l'homme et son activité en chose, plus profondément il transpose « une abstraction en objet concret »¹⁵⁶. L'homme est autant transformé que ses actes ne sont plus qu'une facette de l'objet qu'il constitue au sein de la spirale obsessionnelle. Son action, c'est-à-dire ici son « usage » de lui-même, passe au second plan derrière sa valeur de reflet, ou « d'échange », avec d'autres personnages ou lui-même sous l'autorité de l'obsession, équivalent de la « fétichisation » dans la définition ci-dessus. Le rapport à la surface de l'image, ainsi réfléchi, fait de chaque personnage obsédé une portion du même matériau obsessionnel.

Du champ contre-champ détourné à la structure fantomatique

- L'équivalence obsessionnelle

Le « moi » n'est jamais unique selon Nietzsche, il se partage entre plusieurs possibles, et différents visages, tout comme les *personnages-objet-image* dans les films étudiés se reflètent l'un l'autre sous le grand *projet* de l'obsession qui les unit dans la matière de l'image :

« Nous contenons en nous le *projet* de beaucoup de personnes. Ce sont les circonstances qui en dégagent une seule figure. [...] Ce « caractère » que nous croyons nôtre ; inaliénable, constant, [...] n'est qu'un des personnages qui nous sont également possibles, également étrangers ; un

¹⁵⁶ *Idem.*

des masques que nous eussions pu emprunter »¹⁵⁷

Le philosophe semble commenter les films étudiés. La surface de l'image devient un miroir, tout autant que le miroir qu'est le champ-contrechamp devient surface. Les personnages s'équivalent, plutôt que s'échangent, à travers leur réification. La subjectivité ne peut être considérée comme une conscience, si souvent mise à mal (comme il en a été question à plusieurs reprises), mais plutôt se doit d'être perçue comme une parcelle de l'image obsessionnelle.

Le champ-contrechamp est une mise en situation et en images du miroir obsessionnel, comme l'explique le plan de Madeleine de dos faisant face, dans la séquence du musée, au portrait de Carlotta¹⁵⁸. Hitchcock semble donner l'exemple d'un champ-contrechamp vu de l'extérieur ; distanciation qui permet au spectateur de se rendre compte du pouvoir réfléchissant d'un champ-contrechamp en même temps que de la dimension de réification de la réflexivité obsessionnelle propre aux films étudiés. De manière assez didactique, le réalisateur proposera plus loin un contre-exemple dans la séquence où Midge à son tour tente vainement d'accéder à la substance picturale qui semble tant plaire à Scottie. Le plan en profondeur, montrant cette dernière assise dans la même position que son autoportrait en Carlotta au premier plan, ne suffit à Scottie ni dans la forme ni dans le fond. Midge, d'une part, échappe, de par sa position relative au tableau, au miroir virtuel d'un champ-contrechamp obsessionnel. D'autre part, ce n'est pas tant un dédoublement qui convient au schéma esthétique, comme l'image des deux Midge nous en donne un exemple, mais bien plus une réification unifiante. Là où Midge se décline dans le plan, Madeleine, de dos, se fond dans le tableau,

¹⁵⁷ Cité par Edouard Gaède, *Nietzsche et Valéry*, Paris, Gallimard, 1962, p. 192.

¹⁵⁸ Planche L.

s'aplatit sur sa surface. L'effacement de son visage favorise sa réification, et son rapport à l'objet qui lui fait face n'est plus tant un rapport représentatif qu'objectif et matériel ; elle est liée au tableau de Carlotta non par leur ressemblance générale mais par leur *coiffure-objet* commune.

Le dispositif particulier en miroir est, au fond une remise en cause du regard qui est, « comme le suggérait Parménide, la présence dans l'absence, (...) garantit l'appartenance du sujet et de l'objet à un même monde, mais elle ne rend que plus sensible, et peut-être plus douloureuse, leur séparation »¹⁵⁹. Le regard est détourné, brisé, mais point aboli, en d'autres termes, l'« appartenance » à l'objet-image est conservée alors que la « séparation » propre à ce regard s'estompe. Dans *Marnie*, *Vertigo* et *Psycho*, les champ-contrechamps progressent, à différents moments, vers une mise en équivalence visuelle des personnages à travers la dimension adoptée du miroir. Dans *Marnie*, le champ-contrechamp entre la protagoniste et Mark se resserre progressivement sur les plans de chacun des personnages. S'ajoute à ce resserrement un effet de « frontalisation »¹⁶⁰, terme employé par Patrick de Haas à propos des œuvres cubistes, qui ne passe pas ici par un « écartement de lignes de perspectives » bien entendu, mais par une modification presque virtuelle du statut de l'image qui n'exprime plus alors la profondeur d'un regard échangé mais tend à se révéler comme surface réfléchissante.

La séquence du viol est encore plus explicite à cet égard, le champ-contrechamp brutal entre les deux personnages est d'autant plus objectivant que

¹⁵⁹ Pierre Aubenque, *Le problème de l'être chez Aristote*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 340.

¹⁶⁰ « L'objet d'art au XXème siècle », Séminaire 2012/2013, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

ses plans grossissent les visages des personnages, qui sont mobiles sans l'être¹⁶¹. Il y a un aplatissement de l'action sur l'image, et la violence du viol, de l'acte même, est délaissée à un hors-champ. La violence du montage ne renvoie pas tant à celle de l'acte qu'à celle de la mutation de Marnie en objet fétichiste, et aussi de Mark en regardant fixe et obsédé. L'acte n'est pas coupé du champ afin d'être d'autant plus suggéré dans le hors-champ, mais parce qu'il s'oppose, en tant qu'acte, au processus de réification par la surface. « J'aimais surtout l'idée de montrer un amour fétichiste (...) un homme veut coucher avec une voleuse parce qu'elle est une voleuse », dit Hitchcock dans son entretien avec Truffaut. Mark, fétichiste, fait de Marnie l'objet de son obsession en même tant que celui de ses pulsions. Les deux personnages sont également pris dans l'image obsessionnelle figée, et les regards mêmes tendent à se dénaturer.

Pareillement, Scottie, dans la première séquence chez Ernie's de *Vertigo*, semble se mettre au diapason de la surface que constitue l'image obsessionnelle de Madeleine¹⁶². Lorsque cette dernière passe devant lui en sortant du restaurant, le mur rouge du fond de l'image qui la cadre de profil s'anime d'une intensité inhabituelle. Le profil de Madeleine semble épouser le plan de l'image, et le fond plat paraît se lier par sa manifestation plastique au visage, faisant presque du personnage une icône byzantine aplatie sur sa fresque. L'attitude de Scottie dans le contrechamp est encore plus notable, n'osant se retourner il est lui aussi contraint de rester de profil. Il est pris entre le désir de la voir et son professionnalisme en tant que détective qui l'empêche de trop se dévoiler au sujet de son enquête. En réalité, Scottie est déjà pris dans la réification de l'obsession en images, il épouse lui aussi sans le savoir la surface du cadre, et ne constitue que

¹⁶¹ Planche LI.

¹⁶² Planche LII.

le reflet d'un reflet déjà formé. On peut relever un détournement similaire du champ-contrechamp dans la séquence où Madeleine se trouve pour la première fois chez l'ancien détective. Le montage se fait entre un élément fixe (Madeleine) et un autre mobile (Scottie) qui lui tourne autour pendant la discussion, rappelant la spirale de la scène étudiée du cimetière. Mais ici, particulièrement, Scottie semble progressivement se fondre à l'image, s'aplatir par son positionnement et le jeu des couleurs sur le plan du cadre.

Dans *Marnie*, lorsque les amants se trouvent successivement filmés de face dans l'habitacle commun de la voiture, l'image de l'un renvoie à celle de l'autre par résonance¹⁶³. Le cadre individuel et exclusif paraît être un miroir du plan analogue avec lequel il est monté. Chacun conserve sa surface sous le toit de l'obsession, le réalisateur cadre une fermeture individuelle qui, paradoxalement, ouvre l'image à sa semblable. La surface qu'est le personnage se mue, par sa fermeture même, en un reflet de celle de son prochain. Il ne suffit pas d'évoquer la nature de *cadre* (à opposer au cache de Renoir) propre à l'image hitchcockienne, il convient aussi d'aborder le plan comme un des « masques » possibles (au sens où l'entend Nietzsche) du « projet » de l'obsession.

Le devenir-surface, seul vrai devenir des films étudiés, atteint son point culminant semble-t-il dans les plans de la fin de *Psycho* figurant Norman Bates dans sa cellule. Le meurtrier est dos à un mur qui occupe tout le fond du cadre, le contrechamp est empêché, et toute profondeur est annulée puisque cette dernière au fil du film a eu le temps de progresser vers la surface. Norman devient, en bout de film, la surface de sa profondeur. Le reflet qu'était pour lui sa mère, et Marion indirectement, s'est joint à lui dans le sommet de sa psychose. Ainsi, Hitchcock le

¹⁶³ Planche LIII.

montre au spectateur non seulement réduit à une surface de l'obsession qui a consommée sa propre profondeur, surface qui d'ailleurs renvoie aussi à la vérité de l'obsession dont le spectateur est à présent possesseur, mais aussi par une surimpression du crâne de sa mère sur son visage. Le lien entre l'obsession en forme, le principe du reflet et la matérialité de l'image est ici plus que jamais contracté¹⁶⁴.

- *Idem de l'obsession, vide de la surface*

Chez Hitchcock, l'identité des personnages reste formelle, la narration leur échappe autant que le film refuse de manière générale de s'adonner à une narration dite *classique* :

« Répondre à la question « qui ? », comme l'avait fortement dit Hannah Arendt, c'est raconter l'histoire d'une vie. L'histoire racontée dit le *qui* de l'action. L'identité du *qui* n'est donc elle-même qu'une identité narrative. Sans le secours de la narration, le problème de l'identité personnelle est en effet vouée à une antinomie sans solution : ou bien l'on pose un sujet identique à lui-même dans la diversité de ses états, ou bien l'on tient, à la suite de Hume et de Nietzsche, que ce sujet identique n'est qu'une illusion substantialiste. Le dilemme disparaît si, à l'identité comprise au sens d'un même (*idem*), on substitue l'identité comprise au sens d'un soi-même (*ipse*) ; la différence entre *idem* et *ipse* n'est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l'identité narrative. »¹⁶⁵

L'obsession fait de l'identité des personnages un *idem* bien plus qu'un *ipse*.

¹⁶⁴ *Idem*.

¹⁶⁵ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 3, Le temps raconté, Seuil, 1985, pp. 442-443.

Hitchcock ne se contente pas de mettre en suspens l'identité *narrative* de ses héros, comme dans *Rear window* ou *Vertigo*, mais cherche à lui substituer une identité formelle. Jeff est « raconté » par le travelling de la caméra au début du film, nous montrant ses attributs brisés et activités passées par l'intermédiaire d'objets et de photographies. En d'autres termes, son identité est une image, pouvant aller jusqu'à être l'image d'une image. Ce processus identitaire est, bien entendu, à rapprocher de celui de Norman dans *Psycho* (évoqué plus haut), de Scottie et Madeleine dans *Vertigo* dont le devenir-image devient leur *substance* identitaire autant que formelle. Les propos de Ricœur, s'ils n'étaient point destinés à la dimension esthétique, y résonnent particulièrement bien. Les termes « substantielle » et « formelle » sont ici librement adaptés au domaine qui concerne cette étude, et consciemment tirés de leur contexte philosophique.

Le vide que Scottie craint tant ne serait-il pas le sien ? L'image ne se creuserait-elle pas en tant qu'identité *formelle* du personnage ? Les plans du vertige de l'inspecteur pourraient fort bien représenter une variation cinématographique des propos de Montaigne dans ses *Essais* : « Plus je me hante et me connois, plus ma difformité m'estonne, moins je m'entens en moy » (III. Xi ; 1029 B) ; « Je fonds et échappe à moi » (III. Xi ; 1029 B). Selon Yves Delègue, Montaigne y fait la « découverte du vide au cœur du sujet »¹⁶⁶. Ainsi, la « difformité » des plans de vertige, occasionnée par le *trans-trav*, serait une figuration de ce vide réflexif et pathologique. Un vide identitaire tout autant que formel puisque l'identité hitchcockienne (du *même*) n'est point sans l'image. Il ne s'agit pas d'un néant stérile et désabusé, mais du vide fondamental d'une forme première à laquelle participe, en tant que surface (et donc en tant que forme), le

¹⁶⁶ Montaigne et la mauvaise foi, Champion, 1998, p. 66.

protagoniste.

Le vide hitchcockien n'est pas celui des grands espaces d'Antonioni dans *L'avventura* ou *Il deserto rosso*. La clôture propre aux films étudiés s'y oppose radicalement. Là où Amiel dit, comme on pourrait le dire des films d'Antonioni, que l'on peut penser « l'évanouissement de tous les phénomènes dans la substance *du moi dans le vide* »¹⁶⁷, Hitchcock fait du vide un creusement par la forme et de la forme. Il ne s'agit pas tant, à l'inverse de l'œuvre du réalisateur italien, « un néant qui s'aperçoit »¹⁶⁸, mais un vide qui se « regarde diversement »¹⁶⁹. Cependant, la conclusion, personnelle et philosophique, d'Amiel rejoint l'objectif esthétique d'Hitchcock. Lorsque l'un dit qu'« un néant qui s'aperçoit, c'est la pensée pure »¹⁷⁰, l'autre *montre* qu'un vide qui se regarde c'est aussi une image cinématographique pure.

La surface est liée à la profondeur obsessionnelle, autant qu'au vide formel et structurel qui la produit, la sous-tend, en même temps qu'elle le réalise. La réflexivité pathologique et la profondeur obsessionnelle (deux notions dont il a été question jusqu'à maintenant) se rejoignent au sein du vide structurel de l'obsession en forme. Mais pourquoi l'obsession ? Ne suffit-il pas d'évoquer une prépondérance certaine de la forme ? En quoi l'obsession, du fait qu'elle est *obsession*, peut-elle avoir une essence esthétique et formelle ? Il faut, pour parvenir à bout de ces questions, se référer à Minkowski pour qui l'obsession :

« Est cette charpente morte de la lutte intérieure qui, entièrement détachée de l'événement initial, semble constituer le fond de l'obsession.

¹⁶⁷ *Journal intime*, 8 septembre 1876.

¹⁶⁸ *Idem*.

¹⁶⁹ Montaigne, *Essais*, cité par Ellrodt, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷⁰ *Journal intime*, 8 septembre 1876.

Ici le pseudo-conflit se prolonge à l'infini et n'est, en dépit de cela ou justement à cause de cela, qu'un pénible piétinement sur place. »¹⁷¹

En d'autres termes, l'obsession est le fantôme structurel de la lutte intérieure propre à tout esprit humain. La psychiatre la considère comme une caricature de cette lutte. L'obsession n'est que combat, elle n'est qu'un « pseudo-conflit » inaltérable puisque vide d'autre chose que de sa structure fermée. « La lutte chez l'obsédé est, presque par définition, une lutte en vase clos »¹⁷². L'obsession ne conserve de la lutte que son schème, d'où elle tire toute son activité morbide, elle sépare « la lutte de ce cadre vivant qui l'entoure et qui à chaque instant l'anime de son souffle puissant »¹⁷³, pour ne s'actualiser indéfiniment qu'au sein d'elle-même. À l'instar des cadres fermés d'Hitchcock qui sont une image de leur propre permanence répétée (ou immanence) en même temps qu'ils renvoient, par leur verticalité ponctuelle, à la qualité totalisatrice et donc en quelque sorte esthétiquement transcendante de la structure qui les produit. « Les œuvres d'art, les vraies s'entend, sont artistiques et non point artificielles ; contiennent souvent plus de « vérité » que les traités de psychologie, de sorte que, même en savants, nous aurions tort de ne pas nous y arrêter »¹⁷⁴. Il faut aller jusqu'à affirmer que l'obsession est une forme esthétique. Encore mieux, elle est une forme pure, ne renvoyant au fond qu'à sa propre activité.

C'est ici qu'Hitchcock, auteur fondamentalement inclassable, diverge, dans son art, des écrits de Minkowski. Ce-dernier affirme que « dans l'œuvre littéraire, il ne peut y avoir ni piétinement sur place, ni monotonie, ni stérilité, ni

¹⁷¹ Minkowski, *op. cit.*, p. 65.

¹⁷² *Ibid.*, p. 58.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 65.

dégradation du conflit »¹⁷⁵, l'obsession en définitive ne peut, même si elle peut s'y intégrer, constituer en tant que schème artistique un roman, c'est-à-dire une narration. Le récit lui-même, en tant que dynamique, *représente* le vivant dont l'obsession se coupe. Le contraste est trop grand, selon le psychiatre, entre le travail de l'obsession et celui de la narration ; deux mouvements qui s'opposent même. Dans le roman, « l'évènement initial [l'évènement moteur de l'action] est placé non pas derrière mais devant l'être humain, dans l'avenir, et que celui-ci y tend, au travers des obstacles qu'il rencontre sur sa route, dans un épanouissement de tout son être »¹⁷⁶. Il faut admettre que les films étudiés s'opposent en tout à cette description du travail narratif. Hitchcock semble nous donner une image cinématographique jugée impossible ou improbable par Minkowski, alors même que le réalisateur paraît mettre en forme une obsession créatrice qui s'accorde avec la définition du psychiatre.

L'évènement initial, en tant que moteur premier du film dans sa totalité narrative et esthétique, comme il l'a déjà été démontré, se trouve en-dessous, au-dessus, derrière les personnages, au sein d'eux-mêmes, mais jamais devant. L'évènement initial, c'est-à-dire chez Hitchcock le mouvement d'images qui préside à tous les autres, est toujours en amont du récit principal, toujours derrière les événements et derrière les images. Les spirales du générique de *Vertigo* le matérialise, les mouvements autonomes du début de *Rear window* aussi, et la caméra obsessionnelle et inaugurale du début de *Psycho* ne fait pas exception. Tous ses mouvements se rapportent à des événements à venir, ou passés comme avec le mouvement de Marnie vers l'arrière des images (renvoyant à la scène originelle), mais qui seront dès qu'elles se produiront un éternel passé du film,

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹⁷⁶ *Idem.*

quelque chose auquel il conviendra de revenir. Le mouvement initial est *derrière* tout le film au même titre que l'évènement initial, qui lui est postérieur, est derrière le personnage à le pousser dans sa propre obsession.

Ainsi, Marnie, dans le plan initial, ne va pas de l'avant, mais s'enfonce dans son obsession de plus en plus étroite. Son « avant » est un « arrière », puisque le sens de la vérité, et donc de la fin du film, n'est pas celui de l'enfoncement mais du surgissement. La libération finale du personnage ne réside pas tant dans un point culminant de la progression du film que dans la *mort* de la fiction. Pendant tout le film, le personnage ne fait que s'enfoncer dans cette profondeur toujours aussi dense d'obsession, répétant le cadre initial à chaque fois de manières variées ; l'apparition de la scène à l'origine de sa cleptomanie n'est point le fruit d'une longue lutte constructive, d'un « épanouissement » progressif, mais d'une brutalité finale de Mark qui amène sa femme de force chez sa mère et met fin indirectement à la permanence. Le reste du film est une image déclinée de Marnie se faisant pousser de l'arrière, et non tirer de l'avant.

De la couleur à l'acte

- Chromatique de l'obsession

Hitchcock est un auteur de l'origine, ce qui l'intéresse par-dessus tout dans les films étudiés c'est le mouvement non narratif entre le présent et le passé, en d'autres termes, plus hitchcockiens, le mouvement entre la surface et la profondeur. Hitchcock filme, non pas le lien entre différentes temporalités, mais la

relation intrinsèque entre un tout *préexistant* et des ensembles inexorablement actualisés dans leur lien à cette fixité active et structurante. Le réalisateur filme non pas le passé dissimulé d'un personnage, mais son emprisonnement dans la forme totale née des origines de son obsession constituante. L'obsession, cela a été évoqué autrement, est bel et bien un fantôme. De sorte que le film entier est derrière lui-même, se hantant et possédant ses personnages, tout comme, à leur niveau, ils sont définis par leur propre obsession. L'enlèvement par l'obsession, de l'obsession, dans l'obsession, est, pour ainsi dire, infini. On peut toujours associer un niveau d'analyse, ou d'obsession pareillement, à un autre ; en cela l'image tend vers une forme de dense et absolue pureté plastiques.

Autant les différentes dimensions de l'obsession peuvent se mêler dans l'image hitchcockienne, autant les différents éléments visuels s'y agrègent. Les couleurs en font partie : propres à la forme cinématographique, issues de leurs ancêtres, ombres et lumières expressionnistes, dont Hitchcock avait fait l'expérience de première main, les couleurs renvoient, chez *Marnie* particulièrement, mais aussi dans les autres films en couleurs du corpus, à une pureté de l'obsession autant qu'à une pureté de la forme. Elles sont cet « arrière-plan » non figuratif, propre à lui-même, qui ne peut être en soi, et doit avant d'apparaître de tout son éclat être soutenu par le film qui le fragmente et qu'il anime en même temps. En effet, l'obsession a une couleur (pure) et son surgissement n'est pas sans conséquence dans cette étude.

Bellour affirme que l'obscurité spécifique qui définit *Psycho* est avant tout « rhétorique. Elle dénote que le film, en un sens, contrevient au modèle classique

»¹⁷⁷. Il en sera de même, dans un certain sens, de la couleur dans les trois autres films étudiés. Plus l'image en sera saturée, plus l'abstraction propre au film se fera sentir : ce qui était en germe dans *Rear window* s'intensifie avec *Marnie* et *Vertigo*. En effet, dans le film le plus ancien de notre corpus, dès les premières images, le gros plan sur un thermomètre au mercure annonce l'importance de la couleur¹⁷⁸. La chaleur augmente autant que la température de couleur de l'image, ne renvoyant pas ici à une réalité chimique du cadre mais bien plus à sa profondeur esthétique. La *montée* de la couleur, concrètement annoncée par le thermomètre, se poursuivra au long du film. Le rouge-orangé du cigare allumé dans l'obscurité de l'appartement du meurtrier se déploie dans l'avant dernière séquence, celle de l'affrontement physique et axial du protagoniste et du tueur, en de larges aplats de couleur dont l'image est complètement submergée, saturée. La couleur provient, au premier degré de lecture, de l'éblouissement représenté du voisin, mais correspond aussi, sous un autre angle d'analyse, à la couleur même de l'obsession qui, entre les deux obsédés que sont les personnages en présence, se montre dans toute l'intensité de sa couleur, dans toute l'ampleur de sa forme en d'autres termes.

L'importance obsessionnelle de la couleur est d'autant plus flagrante dans *Vertigo* qu'elle semble se manifester de manière extra-diégétique. Le rouge fluctuant du fond de chez Ernie's est remplacé, presque sans nuance (hormis la couleur), par le vert aplati sur *Judy-Madeleine* de la séquence de reproduction de l'image vivante. La couleur renvoie tout autant, par son rappel à la surface, à la dimension plate de l'image, qu'elle signifie une pureté plastique de l'obsession. Le plan cadrant en travelling circulaire les deux « amants » s'embrassant dans la

¹⁷⁷ Raymond Bellour, *L'analyse du film, op. cit.*, p. 292.

¹⁷⁸ Planche LIV.

chambre d'hôtel, ne renvoie pas tant, par le vert en fond éclatant auquel il aboutit, à la forme en couleur d'un amour intense qu'à celle d'une obsession en pleine activité¹⁷⁹.

D'ailleurs, il est possible d'expliquer ce changement de la couleur dominante, du rouge au vert, par la nuance de sentiment. Là où l'obsession prenait la couleur de l'amour au début du film, jusqu'à la mort de Madeleine, c'est ensuite au tour de l'amour de prendre la couleur de l'obsession dans ce remake du film par lui-même. On pourrait alors penser le dédoublement du film sous la forme d'un chiasme formel qui, loin de faire évoluer fondamentalement la forme, confirme d'autant plus par la nuance l'exercice du pouvoir esthétique de l'obsession. De plus, le mouvement de la caméra autour du baiser semble suggérer un enlèvement des éléments de l'image, un point culminant de la fonte du matériau de l'image en lui-même, menant à une condensation des lieux et temporalités si forte que le film en arrive à sa propre couleur obsessionnelle, écran de fond de son esthétique.

« Contre Newton, Goethe affirme que la lumière n'est ni composée ni décomposable, que les couleurs ne sont pas contenues dans la lumière et qu'il ne s'agit pas de chercher la cause, mais les conditions de la naissance des couleurs »¹⁸⁰. Ainsi, tout comme le suggère Minkowski à propos de l'obsession clinique, la couleur est sa propre cause, ou simplement n'en a pas, elle commence avec elle-même, et il ne sert à rien d'essayer de voir derrière elle puisqu'il n'y a proprement rien. Les conditions de la couleur, chez Hitchcock, résonnent avec le(s) caractère(s) de l'obsession. Les films en couleurs du corpus, finalement, ne

¹⁷⁹ Planche LV.

¹⁸⁰ Eliane Escoubas, « L'œil (du) teinturier », in *Critique*, n°418, Mars 1982, p. 231. Article sur le *Traité des couleurs* de Goethe.

diffèrent pas tant de *Psycho*, puisque, pour Goethe et selon Escoubas, il y a deux conditions à la couleur : « la lumière et l'ombre, c'est-à-dire le clair et l'obscur, le transparent et l'opaque »¹⁸¹. « Le clair, l'obscur et la couleur » sont eux-mêmes « une genèse des formes sensibles »¹⁸². Ils participent d'un même mouvement ontologique du visible, grâce à eux « l'organe distingue un objet d'un autre »¹⁸³.

Ainsi, la couleur (mais aussi le clair et l'obscur, qui la permettent) semble être à l'origine esthétique des films étudiés, au même titre qu'elle est à l'origine du visible chez Goethe. Le visible prend instance dans « le mélange » du clair et de l'obscur, tout comme les images hitchcockiennes naissent de par leur enlèvement physique et abstrait. En effet, *Le traité des couleurs* de Goethe théorise la naissance de notre monde à partir du contraste entre le clair et l'obscur, sans lequel « il n'y a qu'éblouissement »¹⁸⁴. Pareillement, la couleur ou le contraste (synonymes) sont à l'origine du monde obsessionnel Hitchcockien, ce sont des instances aussi originelles que génératrices. L'obscurité est le mouvement initial, une première gestation, comme le signale le générique de début de *Vertigo*, à l'instar de l'ombre goethéenne qui est le « premier aspect du monde ou son dernier vestige »¹⁸⁵. Ainsi, de manière générale, considérant le cinéma, chaque film commence par le noir tout autant qu'il y aboutit. Hitchcock intensifie cette circularité naturelle à toute œuvre cinématographique. La couleur de l'obsession est non pas vraiment l'obscur originel, mais la teinte pure de la structure esthétique qui anime le film, naissant comme toute autre chose de cette même obscurité inextricable.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 232.

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ *Idem.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 233.

¹⁸⁵ *Idem.*

Le monde est un univers chromatique, chez Goethe autant que chez Hitchcock. Encore plus marquant est le fait que chez les deux auteurs cette conception colorée du monde, de la création pour l'un et réel pour l'autre, s'accompagne d'une vision de son inexorable totalité :

« Ainsi le monde se forme sous le regard. Une couleur appelle la couleur opposée. Couleur appelée et couleur appelante constituent le monde. C'est là que le monde naît, dans cette complémentarité : jaune-bleu ; vert-rouge : *L'œil demande toujours la totalité et complète en lui-même le cercle chromatique.* »¹⁸⁶

Le rouge et le vert s'opposent autant qu'ils se complètent dans *Vertigo* et *Marnie*, les opposés s'appellent, l'hétérogène devient complémentarité. De cette manière, il est possible de comprendre, sous la couleur constamment divisée de l'obsession générale et productive, la complémentarité fondamentale de personnages qui semblent a priori si différents. Mark et Marnie sont, virtuellement, deux couleurs qui s'appellent en même temps qu'elles s'opposent, tout comme Jeff et son voisin, Norman et Marion (dans les degrés de clair-obscur), ou encore (différemment) Scottie et Madeleine¹⁸⁷. Ils « constituent le monde » et leur rapprochement déchaîne d'autant plus sa couleur originelle, celle de l'obsession.

- *Entre la simplicité originelle et l'acte dissimulé*

La violente phobie du rouge dont souffre Marnie, au-delà de son contexte psychologique précis (auquel Hitchcock ne se borne pas), au-delà de cette première étape, ou premier « cran »¹⁸⁸ comme dirait Kuntzel, de l'analyse de la

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 235.

¹⁸⁷ Planche LVI.

¹⁸⁸ « Le travail du film », *op. cit.*

couleur obsessionnelle, renvoie à un *Urphänomen*. Le rouge, en tant que couleur pure et forme, représente cette unité la plus simple du tout complexe pensé par Goethe. L'*Urphänomen*, comme l'explique Escoubas, est l'archi-phénomène de la *Gestalt* (qui veut aussi dire *forme*) complexe qu'est le monde. « Statut particulier du rouge puisque, dit Goethe, seuls le peintre et le teinturier l'admettent comme troisième couleur fondamentale, alors que le physicien, lui, n'en admet que deux : le jaune et le bleu »¹⁸⁹. Le rouge s'oppose à Marnie, souvent habillée en vert¹⁹⁰, autant qu'il l'attire, il est à la fois sa couleur complémentaire, et, en tant que couleur des origines de son psychisme (évoquant le sang du marin qui inonde l'image vers la fin du film), l'archi-phénomène formel de toute l'œuvre.

La scène de *Marnie* sûrement la plus explicite à cet égard reste celle de l'expérience de l'orage à l'intérieur du bureau de Mark. Les personnages commencent par évoquer la collection d'art primitif du protagoniste, la conversation bifurque ensuite sur le sujet des instincts des félins que Mark domptent. L'association de ces deux dimensions, de la primitivité (artistique) et de l'instinctivité, extrait l'action de son actualité, et place les enjeux de la scène du côté d'un archaïsme originel et intérieur. Une dimension du film se dévoile, celle qui nous fait considérer son art de l'instinct. Mais de quel instinct s'agit-il ?

René Descartes dans son traité *Les Passions de l'âme*, identifie six émotions simples : « l'admiration, l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse »¹⁹¹. Or, selon Descartes, toutes nos connaissances se fondent sur certaines notions simples à partir desquelles toutes les choses que nous examinons existent. Ces natures qui sont des réalités de base – étendue, figure, mouvement,

¹⁸⁹ Escoubas, « L'œil du teinturier », *op. cit.*, p. 240.

¹⁹⁰ Planche LVI.

¹⁹¹ « Article 69 », wikisource.

connaissance, volonté, doute – ne sont pas telles qu'elles puissent se prêter à définition. Les émotions simples participent de cette même nature archétypale. En effet, quand le philosophe dégage ces six passions primitives, il est loin de nous en indiquer la cause. Il les attribue en partie à des esprits animaux, en analyse les effets, les caractères, mais n'aborde jamais réellement leur cause¹⁹².

Hume dira de l'amour, par exemple, qu'il s'agit d'une impression primitive qui est absolument indéfinissable. À propos de chacune des notions qu'il étudie, il recherche ce qui est vraiment et authentiquement pensé. Et, examinant chaque idée, il veut découvrir l'impression qui est à sa source¹⁹³. « Selon lui, en effet, toute idée est représentative d'une impression, qui la précède et qu'elle se borne à reproduire. Il prend les impressions comme des données, et ne cherche pas d'où elles proviennent : elles sont pour lui, si l'on peut dire, l'absolu du problème. »¹⁹⁴ L'impression, pour lui, est primitive et singulière, elle se caractérise par sa force ou sa vivacité. Son essence se définit par l'intensité, en d'autres termes sa substance ne peut que nous échapper. Dans les films étudiés, l'obsession, de par sa permanence, ne constitue pas seulement une origine esthétique du film mais aussi, plus profondément encore, renvoie à un fond primitif de l'homme. Hitchcock ajoute aux émotions simples de Descartes son obsession, il la traite en tant que donnée primitive de l'homme, et, par la couleur, en fait une des vives et indéfinissables impressions de Hume.

Toujours lors de la même scène située dans le bureau de Mark, les éclairs

¹⁹² Propos rapportés de Denis Kambouchner lors de son séminaire sur « le problème de l'amour au XVII^e siècle », Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2012/2013.

¹⁹³ *Idem*.

¹⁹⁴ Ferdinand Alquie, « David Hume - (1711-1776) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/david-hume/>.

de l'orage qui sévit de l'autre côté des fenêtres effrayent profondément Marnie¹⁹⁵. Cette dernière esquisse un mouvement de fuite apeurée vers le fond plus sombre de la pièce. Les éclairs d'un blanc vif tendent vers le rouge, lumière et couleur se superposent. Le rouge est, à l'image de l'éclair qui le suscite, la couleur de cette violence originelle de l'obsession. Il ne s'agit pas tant ici d'associer la puissance destructrice de l'orage, qui envoie une branche détruire la fenêtre, à la violence des conséquences de l'obsession, mais bien plutôt à son intensité et sa vivacité d'autant plus élevées que l'on remonte vers sa réalité première, primitive, vers sa pure couleur :

« Il y a donc un devenir-pourpre du monde. Que dit Goethe ? que le rouge fait voir le monde sous une lumière terrible, comme au jour du jugement dernier. Terrible est donc la lumière. Terrible est le monde du visible, car le visible est brûlure, feu, foudre. Terrible est la brûlure à l'ouvert du regard. *L'instant du regard est l'infinie répétition de la brûlure du jour.* »¹⁹⁶

Le rouge n'est pas seulement celui du traumatisme de Marnie, il est aussi la couleur de son obsession, une de ses formes les plus pures, au même titre qu'il coïncide avec l'obsession générale qui constitue le monde filmique. Mais aussi, et de manière encore plus poussée, il semble que l'obsession pour Hitchcock est une forme en soi, dans son essence, en plus d'être à l'origine d'une certaine humanité. Son esthétique obsessionnelle synthétise la sensibilité goethéenne et les problématiques émotionnelles de Descartes et Hume. Si le réalisateur se sert de théories psychanalytiques et psychiatriques c'est avant tout pour donner une

¹⁹⁵ Planche LVII.

¹⁹⁶ Escoubas, *op. cit.*, p. 241.

structure supplémentaire à la forme-obsession originelle de ses films, qu'il habille sans la dénaturer. La psychanalyse n'est qu'une forme-prétexte à l'esthétique bien moins facilement développable d'une pureté obsessionnelle. L'artiste ne manque pas de mettre en image « l'infinie répétition de la brûlure » de l'obsession, infinie de par sa déclinaison mais aussi en vertu de son caractère premier, indépassable, presque absolu.

Chacun des éléments (personnages et objets) dans les films étudiés sont, donc, comme une parcelle chromatique de cette couleur première qui peut changer dans ses manifestations pures respectives tout en gardant sa qualité totalisante. Il en est ainsi pour le fond vert de *Vertigo*, les aplats envahissants et oranges de *Rear window*, ou encore les multiples rouges opaques recouvrant ponctuellement l'image de *Marnie*¹⁹⁷. Goethe semble, d'ailleurs, donner une définition de cette étrange manifestation de la couleur :

« *lumen opacatum* : formule contradictoire, mais formule qui pourtant instaure la couleur comme *affect* de l'œil. Vertige du regard entre l'aveuglement et le visible, le rien et le quelque chose. En ce trouble, en cette perturbation, s'établit la puissance du voir et le voir en acte. Plus qu'une définition de la couleur, le « *lumen opacatum* » est chez Goethe une définition de l'affect de l'œil, du *trouble* de l'œil : qui est que l'on ne voit que « trouble ». Pour voir, il faut voir trouble. La vision n'est jamais claire, mais toujours louche et trouble. Myopie essentielle. Ou peut-être ivresse essentielle. »¹⁹⁸

On ne voit réellement l'obsession que « trouble », c'est-à-dire opaque, mais sa couleur-vertige, en même temps qu'elle dévoile cette émotion primitive dans toute

¹⁹⁷ Planche LVIII.

¹⁹⁸ Escoubas, *op. cit.*, p. 234.

sa vivacité esthétique, efface tout le reste du film, annule l'autre réalité humaine des caractères et expériences de l'obsession. Les films sont aussi étirés entre la profondeur et la surface qu'ils le sont entre la couleur, son mélange, et sa fragmentation. La forme pure cinématographique est celle de l'émotion primitive de l'homme tout autant qu'elle ne peut exister, chez Hitchcock, autrement que par l'étirement et l'enlèvement conjoints. Escoubas ajoute que cette opacité totale renvoie elle-même à un étirement entre « la puissance du voir et le voir en acte », qu'en est-il pour l'obsession hitchcockienne ?

Si l'esthétique prime chez Hitchcock, son étude nécessite tout de même, encore plus que les diverses théories de l'art, un rapprochement ne serait-ce que superficiel (en *surface*) à diverses philosophies. Les films obsessionnels sont tout autant partagés entre l'acte et la puissance qu'ils le sont entre l'immanence et la transcendance. Pour comprendre cette complexe articulation esthétique il convient de se référer à Aristote :

« Tous les principes sont éternels, mais il en est dont l'éternité nous est particulièrement sensible : ce sont ceux que nous atteignons intuitivement dans la contemplation du Ciel¹⁹⁹. Par là, se trouve vaincue la vieille impuissance qui séparait le discours humain de ses commencements : l'homme s'installe dans les principes, parce que le Dieu, jusqu'alors caché au discours, devient sensible à sa vue. »²⁰⁰

L'obsession est comme ce Dieu, ce principe, que la vue rend accessible. Mais comment penser ce principe comme à la fois supérieur, existant en soi dans sa transcendance, et formel ? L'obsession, cela est maintenant clair, agit

¹⁹⁹ Planche LIX.

²⁰⁰ Pierre Aubenque, *Le problème de l'être chez Aristote*, op. cit., p. 338 ;

esthétiquement à la fois comme loi supérieure, comme transcendance immuable, et comme structure formelle ; elle est extérieure et interne aux images. Aristote s'est retrouvé, pour d'autres raisons et dans un autre domaine, dans une situation similaire, concevant à la fois l'existence d'un monde supralunaire d'étants éternels et l'activité en acte d'un moteur premier à la source de tout mouvement. Le problème réside dans la conception de la relation entre ces principes en acte et notre monde sublunaire en puissance. La question prend, en outre, la *forme* d'une articulation difficile entre l'idée d'un principe transcendant et celle d'un moteur immanent. En effet, jusqu'où est-il possible de penser la relation entre une instance génératrice et ce qu'elle génère ?

Contre le platonisme, Aristote pense l'existence d'un domaine divin qui ne provient pas d'une séparation du sensible et de l'intelligible, mais, au contraire, acte leur coïncidence. Le Ciel intelligible se manifeste directement dans les phénomènes visibles et non derrière eux, ceci est le fondement de la théologie astrale d'Aristote²⁰¹. Ainsi, Hitchcock semble concevoir le film obsessionnel comme ce domaine astral, où la séparation entre abstrait et concret, entre virtuel et visuel, n'est qu'une illusion que chaque image, dans son fond, combat. Seulement, s'il y a bien une coïncidence en acte entre la matière filmique et l'immuable réalité du principe premier et formel qu'est l'obsession, il reste toujours à expliquer la relation de cette forme-matière à ce qu'elle engendre du film, qui procède d'elle sans pour autant totalement coïncider avec elle. La couleur est ce stade en acte, c'est-à-dire pleinement actualisé, de la forme obsessionnelle, mais le reste du film, ne donnant pas la pleine image de la forme génératrice, ne peut en être que les différents degrés en puissance.

²⁰¹ Aubenque, *Ibid.*, p. 339.

« Tout ce qui est mû est mû par quelque chose »²⁰² dit Aristote, il en va de même pour les films étudiés. Il a été question de la « cause motrice en acte »²⁰³ qu'est l'obsession, mais en quoi l'obsession première participe-t-elle à toutes les autres, aux images mêmes du film ? Le « premier terme de la série, ne doit-il pas appartenir lui-même à la série et dépendre d'elle comme elle dépend de lui »²⁰⁴ ? Le premier moteur, en acte, ne peut être mû puisque parfaitement actualisé et que le mouvement caractérise l'imperfection, le travail, le devenir. Or, selon Aristote, le seul moyen de penser cette relation immanente et transcendante, entre quelque chose de parfaitement actualisé et le reste qui n'en est qu'une parcelle en puissance, réside dans le fait de concevoir une « causalité de la vision »²⁰⁵. La causalité est, en effet, à inverser. Il ne s'agit pas tant de la procession d'un principe vers un monde à constituer, mais plutôt de la conversion sentimentale des choses en puissance vers leur potentiel pleinement réalisé, vers leur moteur en acte :

« [La cause] ne peut s'exercer, il est vrai, dans la totale ignorance : on ne désire pas ce qu'on ignore ; mais le Dieu d'Aristote, s'il est un Dieu lointain, n'est pas, nous l'avons vu, un Dieu caché : c'est un Dieu accessible à la contemplation et qui a, en commun avec l'être aimé, ce singulier privilège de mouvoir, ou plutôt d'émouvoir, par le spectacle qu'il donne de lui-même. Transposée en termes d'efficience, la causalité finale n'est autre que la causalité dans laquelle la cause n'a pas, paradoxalement, à s'engager elle-même, mais agit seulement par une sorte de délégation au

²⁰² *Physique*, VIII, 4, 256 a 2.

²⁰³ *Métaphysique*, Λ, 6, 1071 b 28-2

²⁰⁴ Aubenque, *op. cit.*, p. 357.

²⁰⁵ Aubenque, *Ibid.*, p. 367.

spectateur. »²⁰⁶

Or, qu'est-ce que l'obsession sinon une émotion malade ? Les personnages, inconsciemment, passivement convergent vers l'obsession, ils ne se tournent plus seulement vers leur obsession, incarnée dans les objets désirés, mais vers cette obsession-moteur esthétique qui en est l'acte même. Ce mouvement sous-jacent, et crucial dans la compréhension du rapport entre la transcendance formelle et son immanence, provoque le dédoublement réflexif et passif dont il est question, confirme le rôle purement condensateur de la profondeur vers laquelle se tourne le film, et explique l'étirement entre la surface et la profondeur. L'obsession est le principe esthétique premier mais aussi le sentiment, la passion même, qui permet au film d'être sous-tendu, de se déployer dans sa spirale virtuelle. L'obsession en puissance converge vers l'obsession en acte, ainsi que toutes les images.

Il faut préciser que l'œuvre d'Hitchcock, avant tout esthétique, présente des particularités, on ne peut simplement lui plaquer la philosophie aristotélicienne, la lui enfiler comme un gant. Certes, le principe de l'acte et de la puissance semble fondamental dans l'étude des films obsessionnels, mais il faut lui *juxtaposer* (ce qu'Aristote ne fait pas) celui de la coïncidence supralunaire entre l'intelligible et le sensible. Ainsi, l'esthétique d'Hitchcock ne peut être pleinement comprise par la philosophie, puisque dans le cas contraire l'image cinématographique hitchcockienne serait loin d'être pure. Il faut considérer bien plus une contraction des différents courants de penser évoqués. La forme obsessionnelle, en tant que principe esthétique premier, représente l'en acte du film en puissance, mais aussi, l'image elle-même en tant que support essentiel à la forme, sa substance même, est à considérer au même titre que les astres de la

²⁰⁶ *Idem.*

théologie d'Aristote. Hitchcock accomplit, par son image obsessionnelle, une extrême synthèse de différents fragments philosophiques, regroupant plusieurs dimensions de la pensée aristotélicienne, les considérations sur les passions et sentiments de Hume et Descartes, mais aussi les analyses philosophiques de Merleau-Ponty au sujet de la perspective. L'image obsessionnelle, si elle est loin d'être coupée du monde réel, constitue sa propre dimension qui, dans sa totalité, n'est compréhensible qu'esthétiquement.

CONCLUSION

La forme obsessionnelle est, donc, comme il en a été question dans un premier temps, fondamentalement autonome et génératrice. Elle s'érige en loi à laquelle renvoie, par exemple, la verticalité des mouvements et prises de vues. L'obsession s'apparente alors à une transcendance qui surplombe l'action, mais sa permanence et la profondeur qu'elle creuse au sein des plans qu'elle gouverne semblent indiquer une ambivalence dans sa nature esthétique. L'étude en détail de la profondeur et de son enlèvement - narratif, temporel, physique et abstrait - furent abordés dans un deuxième temps. A la transcendance succède donc, dans l'analyse, l'immanence, mais la question de leur articulation se posant d'autant plus, notre recherche s'est alors tournée vers la réflexivité malade et centrale dans les films étudiés.

L'esthétique d'Hitchcock est celle de *l'entre-deux*. On ne peut arrêter notre appréciation à un aspect unique de l'image hitchcockienne. À chaque pas de pris, à chaque fondement de posé, une nouvelle ambivalence s'est révélée. C'est que le génie d'Hitchcock réside dans l'articulation virtuose, la synthèse transversale,

surement inconsciente bien entendu, des différents styles, des théories opposées, et même des philosophies éloignées. Toutes ces dimensions, y compris celles propres à ses films, s'agrègent dans l'art du réalisateur dont la principale qualité est de faire de cet enlèvement la marque de sa pureté et singularité artistique.

Tout mène au tout. La conscience des personnages s'y subordonne, faisant de leur réflexivité une image de celle du film. Dans le tout de l'obsession en forme, le sujet tend à disparaître, laissant place à la forme omniprésente. Le miroir réflexif devient un objet, un tableau de l'obsession. Et, de ce tableau, il a été possible d'aborder la question de la surface du cadre cinématographique et son animation. Face à l'impasse de cette *image-surface* cette étude n'a pu faire autrement que de questionner le rapport de la surface au reste de la recherche, à l'autonomie et la profondeur. Une définition, originelle presque, de la structure vide mais vive de l'obsession en forme s'en est dégagée.

Seulement, cette même définition ne pouvait suffire sans l'analyse de son rapport au film concret, à ses images et son « développement » (plutôt son ressassement). Ainsi, les principes de l'acte et de la puissance, une fois adaptés, c'est-à-dire dénaturés, pour correspondre à la dimension premièrement esthétique de l'étude, semblaient illustrer fort bien à la fois *l'entre-deux* de l'obsession en forme et son caractère absolu. Qu'en est-il du vide au sein même de cet écartement de l'obsession par elle-même ?

L'image que recrée Scottie, le fond (rouge au final) vers lequel se dirige toujours Marnie, la surface que devient Norman, les aplats qui suspendent le temps de leur apparition le récit de *Rear window*, sont autant de manifestations de la forme en acte de l'obsession. Le reste des éléments, le reste des regards et des

couleurs, sont autant de figurations du désir pathologique pour cette forme première ; désir différent de l'amour des choses mues pour le moteur premier dans la pensée d'Aristote en ce qu'il ne favorise pas la vie mais bien plus la morbidité. Les films étudiés, dépendant d'une forme en acte, donc d'une forme vide et fixe (à l'instar du moteur premier), sont eux-mêmes vides puisque, contrairement aux principes d'Aristote, la forme, donc le principe, se fond et se confond avec la matière dont elle dépend par nécessité. L'obsession n'est pas extérieure au film qui tend vers elle, mais simplement supérieure, ce qui ne l'empêche d'y être enfouie en même temps qu'elle en constitue tous les rouages. Le film, ainsi que ses personnages, ne sont pas sans l'obsession originelle mais celle-ci, dans la dimension esthétique (qui seule compte ici), n'est pas sans l'image. Les films étudiés sont donc vides, l'opacité des couleurs qui manifestent leur « en acte » esthétique est aussi un vide de l'image filmique qui s'abolit elle-même dans le surgissement de sa forme totalisée.

Il s'agit ici du « leurre d'une image qui n'ouvre plus que sur le néant »²⁰⁷, où la forme de l'obsession, en tant que latence transcendante et immanente à la fois, représente cette « dimension inconsciente ou refoulée du film (...) que la représentation ne peut actualiser directement mais qu'elle laisse monter en elle à travers un véritable travail de deuil »²⁰⁸ dont parle José Moure à propos de *Vertigo*. Seulement, ici tout refoulement ne peut être que le fruit d'une obsession vainement convergente, une morbide puissance d'une forme en acte fixe et vide dont l'actualisation ne ferait qu'effacer le mouvement propre à l'image cinématographique. De plus, il faut ajouter que, loin du vide moderne dont traite Moure, concernant Wim Wenders par exemple, le vide de l'obsession

²⁰⁷ José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op. cit., p. 86.

²⁰⁸ *Idem*.

hitchcockienne est avant tout un plein de sa forme.

En effet, Plotin pense l'Un, son principe premier et unique à toute chose, comme l'en acte absolu puisque vide. L'Un est si plein, si complet, qu'il ne peut être autre que vide : l'en acte, étant l'unité première et indivisible, ne peut se risquer à la multiplicité, ni même à la délimitation qui risquerait d'abolir son caractère absolu. Il est en acte parce qu'il est tout mais il est tout parce qu'il est vide. Son absolue plénitude ne peut être pensée autrement que par le vide²⁰⁹.

Pareillement, le vide d'Hitchcock, s'il préfigure sûrement les problématiques modernes, comme le suggère José Moure, n'est autre qu'un trop plein. La pureté de son image cinématographique, sa plénitude esthétique, se pense par le vide. Hitchcock est un réalisateur du vide de l'image pure (à différencier de l'idée de néant), son esthétique est si autonome, son image si parfaite dans sa vocation à sa propre pureté, que ses films sont comme pleins d'eux-mêmes, en puissance et en acte, donc vides d'autre chose que de cette structure obsessionnelle (vide elle-même). Hitchcock ne filme pas sa « croyance en [notre] monde »²¹⁰, comme le suggère Deleuze à propos du cinéma moderne, bien plus il filme une forme qui ne peut que se voir elle-même, dont l'entière vérité réside en elle-même, et ne filme que ça dans les films étudiés. Ces derniers sont, certes, coupés d'un Dehors et encore plus d'un Ouvert, mais ça n'est pas tant en vertu d'un désenchantement hitchcockien qu'en fonction d'un principe esthétique total et autonome²¹¹. L'image n'est pas coupée du monde réel à cause du vide supposé de ce dernier mais parce qu'elle ne souhaite en aucun cas être coupée d'elle-même. Le vide-plein de l'obsession nous donne l'image de la pureté

²⁰⁹ Laurent Lavaud, séminaire sur « Plotin », Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2012/2013.

²¹⁰ *L'image-temps*, op. cit., p. 223. Cité de *L'esthétique* de Moure, op. cit., p. 89.

²¹¹ Cf. Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op. cit., pp. 85-90.

cinématographique.

L'obsession dans sa pureté formelle échappe même aux préceptes du langage cinématographique. Hitchcock, en la plaçant, au-delà des personnages, dans les tréfonds inextricables des origines psychiques de l'humanité, fait d'elle un langage qui échappe au langage, une pureté expressive et sentimentale qui échappe à l'expression et aux sentiments. Comme le dit Lacan : « Il y a des formules qu'on n'imagine pas. Au moins pour un temps, elles sont assemblées avec le réel »²¹². L'obsession est une nouvelle formule au cinéma qui lie le matériel et l'immatériel. Lien opéré par Hitchcock, mais que ses personnages, tels que Scottie, ne parviennent jamais à dompter. Le rêve, aux graves conséquences psychiques, de ce dernier constitue d'ailleurs le témoignage visuel de cet échec. Scottie est terrassé par l'image dont il est la proie, sa personne perd toute substance dans sa soumission à la surface²¹³. Un processus vertigineux qu'est donc l'obsession, qui, loin de toute symbolique, se déploie surtout en fonction d'un imaginaire, au sens lacanien du terme :

« l'imaginaire [lacanien est] opposé au symbolique mais en constante imbrication avec lui, désigne le leurre fondamental du Moi, l'empreinte définitive d'un avant de l'Œdipe (qui se continue aussi après lui), la marque durable du miroir qui aliène l'homme à son propre reflet et en fait le double de son double, la persistance souterraine du rapport exclusif à la mère, le désir comme pur effet de manque et poursuite sans fin, le noyau initial de l'inconscient. »²¹⁴

L'obsession, en tant que forme, constitue ce refoulement originaire, le figure

²¹² Jacques Lacan, *Scilicet 2-3*, 1970, p. 75, dans « Radiophonie ».

²¹³ Planche LX.

²¹⁴ Metz Christian, « Le signifiant imaginaire », In *Communications*, n° 23, 1975. pp. 3

puisqu'elle l'est. Les questions du dédoublement, du désir infini, de la persistance souterraine, de la poursuite sans fin, de la relation à la mère, citées par Metz sont autant d'éléments qui ont fait partie de cette étude. Seulement, là où le travail de ce dernier consiste en un « effort pour dégager l'objet-cinéma de l'imaginaire »²¹⁵, celui de cette recherche consiste en l'inverse.

L'obsession est un pré-langage, et l'esthétique obsessionnelle d'Hitchcock est une pré-sémiologie en son fond. Au final, le réalisateur aura rapproché, au-delà de ce que peut définir une recherche comme celle-ci, le phéno-texte dont parle Julia Kristeva de son génotexte :

« Le phéno-texte est le texte comme phénomène linguistique, c'est-à-dire le texte imprimé, lisible et visible sur lequel travaillent les sémiologues classiques ou les structuralistes. Alors que le génotexte est ce fond qui génère le phéno-texte justement. Cette opposition équivaut à celle existant entre surface et fond, ou entre structure signifiée et productivité signifiante. »²¹⁶

Génotexte et phéno-texte ne font qu'un dans l'obsession de la forme et la forme de l'obsession. Hitchcock nous donne l'image d'une langue artistique qui semble nous précéder. Le réalisateur fait appel au *Dieu obsession* qui, caché du discours, comme le dit Aristote de son Dieu-principe, ne se montre qu'à la caméra d'un génie.

²¹⁵ *Idem.*

²¹⁶ Emanuel Landolt, « Histoire d'un dialogue impossible : J. Kristeva, J. Lotman et la sémiotique », *Langage et société*, n°142, 4/2012

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages sur Hitchcock

BELLOUR (Raymond), *Analyse du film*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.

BOURDON (Laurent), *Dictionnaire Hitchcock*, Paris, Larousse, 2007.

CHABROL (Claude) et ROHMER (Eric), *Hitchcock*, Paris, Ramsay « Poche », 1986.

DOUCHET (Jean), *Hitchcock*, Paris, L'Herne, 1985.

TRUFFAUT (François), *Hitchcock/Truffaut*, avec la collaboration d'Helen Scott, Paris, Ramsay, 1985.

VAN EYNDE (Laurent), *Vertige de l'image. L'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock*, Paris, PUF, 2011.

Ouvrages généraux sur le cinéma

BAZIN (André), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Editions du Cerf, 2008.

CHATEAU (Dominique), *La subjectivité au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

DELEUZE (Gilles), *L'image-mouvement*, Paris, éditions de Minuit, 1983.

DELEUZE (Gilles), *L'Image-temps, Cinéma 2*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985.

MALRAUX (André), *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2003.

METZ (Christian), *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2002.

MITRY (Jean), *Esthétique et Psychologie du cinéma, II, Les Formes*, Paris, éditions universitaires, 1965

MOURE (José), *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 1997.

PASOLINI (Pier Paolo), *Le cinéma de poésie. L'Expérience Hérétique*, trad. Anna Rocchi Pullberg, Paris, Ramsay « Poche », 1976.

Ouvrages sur l'art en général

BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

DELEGUE (Yves), *Montaigne et la mauvaise foi*, Paris, Champion, 1998.

ELLRODT (Robert), *Montaigne et Shakespeare. L'émergence de la conscience moderne*, Paris, José Corti, 2011.

FRIEDRICH (Hugo), *Montaigne*, trad. Robert Rovini, Gallimard, 1968.

GRACQ (Julien), *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.

.Ouvrages et articles sur la psychanalyse et la psychiatrie

CASTORIADIS (Cornelius), « L'état du sujet aujourd'hui », in : *Topique, Revue freudienne*, n° 38, 1986.

FREUD (Sigmund), *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*, Paris, idées/Gallimard, 1931.

FREUD (Sigmund), « Personnages psychopathiques sur la scène », in : *Revue française de psychanalyse*, 1980, vol. 44.

FREUD (Sigmund), « Quelques types de caractère dégagés par la psychanalyse », chapitre II, [wikisource].

LACAN (Jacques), *Scilicet 2-3*, « Radiophonie », 1970.

LAPLANCHE et PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF « Quadrige », 1967.

MANNONI (Octave), « Obsession et névrose obsessionnelle », in : *Encyclopédie Universalis*, [consulté en ligne].

MINKOWSKI (Eugène), *Ecrits Cliniques*, rassemblés à Bernard Granger, Paris, Erès, 2002.

WELNIARZ (Bertrand), « Freud et la création littéraire : la psychanalyse avec Shakespeare », in : *Perspectives Psy 1*, 2008, vol. 47.

Articles sur le cinéma et l'art

BADIOU (Alain), « peut-on parler d'un film ? », in : *l'Art Cinéma*, 1994.

BARTHES (Roland), « Le problème de la signification au cinéma », in : *Revue internationale de Filmologie*, n°8, janvier-juin 1960.

DOMARCHI (Jean) et DOUCHET (Jean), « Entretien avec Alfred Hitchcock », in : *Cahiers du cinéma*, n° 102, décembre 1959.

KUNTZEL (Thierry), « Le travail du film », in: *Communications*, n°19, 1972.

LANDOLT (Emanuel), « Histoire d'un dialogue impossible : J. Kristeva, J. Lotman et la sémiotique », *Langage et société*, n°142, 4/2012

METZ (Christian), « Le signifiant imaginaire », in : *Communications*, n°23, 1975.

Ouvrages et articles philosophiques

ALQUIE (Ferdinand), « David Hume - (1711-1776) », *Encyclopédie Universalis* [en ligne].

ARISTOTE, *Physique*, VIII, 4, 256 a 2, [wikisource].

ARISTOTE, *Métaphysique*, Λ, 6, 1071 b 28-2, [wikisource].

AUBENQUE (Pierre), *Le problème de l'être chez Aristote*, Paris, PUF, 2009.

BACHELARD (Gaston), *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.

BERGSON (Henri), *Matière et Mémoire*, Paris, PUF, 2008.

DESCARTES (René), *Traité des passions de l'âme*, « article 69 », consulté en ligne.

ESCOUBAS (Eliane), « L'œil (du) teinturier », in : *Critique*, n°418, Mars 1982.

GAEDE (Edouard), *Nietzsche et Valéry*, Paris, Gallimard, 1962.

MERLEAU-PONTY (Maurice), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1964.

MERLEAU-PONTY (Maurice), *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 2006.

MERLEAU-PONTY (Maurice), *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.

PLATON, *Phèdre*, 250 a, [wikisource].

RICOEUR (Paul), *Temps et récit. Tome III : le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

SIMPLICIUS, *Commentaire sur la 'Physique' d'Aristote*, I, 21, [wikisource]

TODOROV (Tzvetan), *Le jardin imparfait*, Paris, Grasset, 1998.

WORMS (Frédérique), "La conception bergsonienne du temps", *Le temps*, Sous la direction d'Alexander Schnell, Paris, Vrin, 2007.

Œuvres littéraires citées

AMIEL, *Journal intime*, 1847 – 1881, [wikisource].

MONTAIGNE, *Les Essais*, Paris, Gallimard, 2009.

SHAKESPEARE, William, *Troilus et Cressid*, 1602, [wikisource].

Autres Sources

DE HAAS (Patrick) « L'objet d'art au XXème siècle », séminaire 2012/2013, Université Paris-I Panthéon-Sorbonne.

KAMBOUCHNER (Denis), « Le problème de l'amour au XVIIème siècle », séminaire 2012/2013, Université Paris-I Panthéon-Sorbonne.

LAVAUD (Laurent), « Plotin », séminaire 2012/2013, Université Paris-I
Panthéon-Sorbonne.