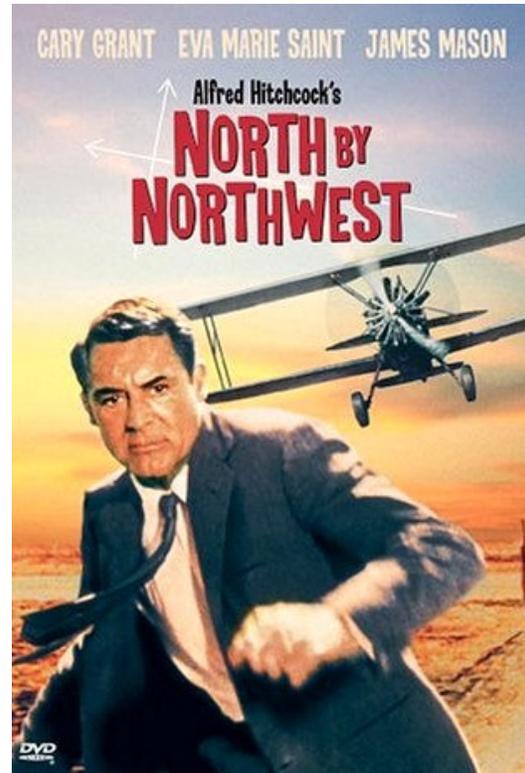


Illustration du glossaire du cinéma de l'association Pro-Fil à partir de

**LA MORT AUX TROUSSES**  
(North by Northwest)

Alfred Hitchcock 1959



La plus grande partie de ce document reprend une intervention pédagogique faite en 2007 lors d'une journée d'analyse cinématographique organisée par l'association Pro-Fil (<http://www.pro-fil-online.fr>). Il s'agissait d'illustrer les termes définis dans le Guide de l'animateur de l'association (pages 27 à 38. *Quelques termes de base du langage du cinéma* par Jean Lods). Exclues quelques figures et procédés rares (Transtav, Flash notamment) toutes les entrées du glossaire avaient pu être illustrées à partir d'un film bien connu de l'assistance : *La mort aux trousse* d'Alfred Hitchcock (*North by northwest*, 1959).

La première partie de ce texte est organisée selon le déroulement et la forme de l'exposé : à une séquence est associée une question liée à la mise en scène. Il faut donc, pour profiter de la « leçon » disposer du DVD (Warner Bros Z7 65531).

Dans la seconde partie du document, on a rassemblé quelques informations sur le film et son tournage, tirées notamment de *La face cachée d'un génie* (Donald Spoto) et du documentaire associé au DVD dans lequel s'expriment notamment Patricia Hitchcock, Martin Landau, Claude Chabrol, Patrick Brion et Patrick Moll.

## ILLUSTRATION DU GLOSSAIRE PRO-FIL

### Du début à 2'08. Plus particulièrement 1'38 à 2'08

**Repérer les plans fixes / mouvements de caméra, les vues en plongée et contre-plongée.**

Ce début de film n'est constitué que de plans fixes. Passé la séquence d'animation, dont le dessin final, par un fondu, se transforme en la façade du bâtiment de l'ONU à New York (1'38), sept brefs plans fixes se succèdent. Il est remarquable qu'aucun mouvement de caméra n'est nécessaire pour suggérer le grouillement de la métropole américaine : c'est la succession

des plans courts, le mouvement rapide des personnages dans le cadre, les directions opposées de ces mouvements d'un plan à l'autre, l'alternance de vues horizontales et de plans en plongée et contre-plongée (un de chaque type) qui crée l'impression d'animation, voire d'agitation.

### **2'08 à 3'24 présentation de Roger Thornhill**

#### **Repérer les plans fixes, les travellings**

Cette séquence commence par deux travellings, l'un à l'intérieur, l'autre à l'extérieur de l'immeuble où travaille Roger Thornhill. Suivent deux plans fixes (la montée dans le taxi, la discussion dans l'automobile)

Après les premiers plans (fixes) du film qui campent le décor à New York, les deux travellings suivent de près le publicitaire et sa secrétaire. Ils soulignent le dynamisme de Thornhill qui impose sa conversation tout en traçant son chemin parmi la foule. Par ailleurs, le dialogue permet d'apprécier le caractère du publicitaire, son indifférence - voire son cynisme - et son penchant pour le mensonge - voire pour la manipulation. Il convient de relever que la première conversation proprement dite de Thornhill - avec le garçon d'ascenseur - manifeste son indifférence :

- *Mister Thornhill ?* [Monsieur Thornhill ?]  
-- *Good night Eddie. Say hello to Miss* [Bonne nuit Eddie. Dites bonjour à votre dame]  
-- *We are not talking* [On ne se parle plus]

La future victime de l'indifférence et des calculs des services secrets américains fait montre, dès sa présentation, du même penchant.

### **4'48 à 5'25 Conversation de Roger Thornhill et des trois hommes d'affaires**

#### **Compter les plans. Observer le champ/contre-champ. Que dire du dernier plan ?**

Après le plan durant lequel les personnages se saluent (4'48 à 5'03, plan aux épaules des personnages, mouvement vers le bas quand ils s'assoient), viennent quatre plans en champ/contre-champ montrant alternativement Thornhill (5'03-5'12 et 5'16-5'21) et tout ou partie de ses interlocuteurs (5'12-5'16 et début du plan commençant en 5'21).

Il convient de noter que l'alternance des plans ne suit pas l'échange de parole (qui est plus rapide). Aussi, que le positionnement de la caméra qui filme Thornhill ne respecte pas la règle de cohérence des « 180 degrés » : placée au milieu de ses interlocuteurs, la caméra le filme de face soulignant sa préoccupation à la pensée que sa secrétaire ne pourra pas joindre sa mère... de sorte que le mouvement des plans ne mime pas ce que verrait un observateur, placé devant la table du bar et regardant alternativement à gauche et à droite.

La succession des plans vise sans doute à faire apparaître le publicitaire soucieux et, derrière ses interlocuteurs, le danger qui le menace (les deux hommes de mains, en haut à droite de l'image, dès le troisième plan - 5'12 - 5'16). Quand Thornhill fait signe au chasseur appelant George Kaplan, la caméra fait mouvement vers la droite puis zoome sur les deux individus qui vont le plonger dans de graves ennuis.

### **8'55 à 9'36 Rencontre de Roger Thornhill et Philippe Vandamm**

#### **Repérer les plans, les mouvements de caméra et l'éclairage des visages à la fin de la séquence.**

Onze courts plans - pour 40 secondes - décrivent le début de la rencontre entre Roger Thornhill (Cary Grant) et Philippe Vandamm (James Mason). Aucun ne cadre ensemble les deux personnages ; c'est bien sûr un des procédés qui marquent leur défiance. On remarque

aussi que le cadre est toujours plus serré autour de Cary Grant qu'autour de James Mason : le premier est cadré à la taille (*plan rapproché à la taille*) tandis que le second est vu en pied (*plan moyen*) ou pour ainsi dire en pied (cadrage au-dessus des genoux dit *plan américain large*). Suivant les conventions de la mise en image, le plan est d'autant plus étroit que les personnages sont plus émus.

Relevons par ailleurs les mouvements vers la gauche des deux personnages, suivis par la caméra (quatre plans, 5<sup>e</sup> à 8<sup>e</sup> de la séquence). C'est à ce moment de la rencontre une sorte de round d'observation entre deux adversaires qui ne se quittent pas du regard. Enfin, il convient de remarquer le jeu d'éclairage de la fin de cette séquence : Philippe Vandamm plonge le salon dans la pénombre, allume une lampe et se place devant son abat-jour. Dans la demi-obscurité, il voit alors assez clairement Roger Thornhill tandis que le contre-jour lui dissimule ses traits. Il renforce ainsi son ascendant sur Thornhill et apparaît plus nettement au spectateur comme un personnage dangereux.

### **9'36 à 13'03 Fin de la discussion entre de Roger Thornhill et Philippe Vandamm** **Repérer le plan en filmé en plongé. A quel moment de la conversation correspond-il ?**

Dans cette discussion tendue entre Thornhill, Vandamm et Leonard, plusieurs plans sont en légère contre-plongée (Vandamm dans son fauteuil notamment) tandis qu'un seul plan est en plongée (10'50 à 11'09). La caméra est même, à la fin de ce court plan, presque à la verticale de Thornhill. Claude Chabrol explique dans les bonus du DVD que les vues en plongée dans *La mort au troussé* sont toujours associées à un danger ou au moins une menace. On ne s'étonne donc pas qu'à ce moment de la conversation Vandamm prononce une menace de mort (*the least I can do, is to afford the opportunity to survive the evening // Le moins que je puisse faire est de vous offrir la possibilité de survivre à cette soirée*)

### **13'50 à 17'10 En voiture...**

**Quel est le principe général du montage de cette scène ? Quels procédés sont utilisés pour mettre en exergue le danger qu'encourt (et que représente) Roger Thornhill au volant ?**

La séquence est présentée en montage alterné à deux (Thornhill et les bandits) puis à trois (quand s'ajoute la police) protagonistes ; procédé classique permettant de donner des points de vue simultanés sur l'action. La conduite de Thornhill (qui a été saoulé peu de temps auparavant par les hommes de main de Vandamm) est présentée pour partie par des plans le montrant au volant (c'est un numéro comique) et pour partie en caméra subjective : le spectateur voit ce qu'il voit et s'inquiète à la fois du parcours de la voiture et des impressions optiques (quelques moments de flous et une superposition d'image vers 15'50)

### **35'36 à 36'55 Aux Nations-Unies, meurtre de Townsend**

**Quand la conversation de Thornhill et Townsend est-elle filmée latéralement ? Quand est-elle filmée en champ/contre-champ ? Par quels moyens Hitchcock souligne-t-il la stupéfaction générale après le meurtre ? Comment se termine cette séquence ?**

Le début et la fin de la discussion de Thornhill et du vrai Townsend sont filmés par un plan latéral qui donne des positions équivalentes aux interlocuteurs. Entre ces deux parties, au moment où l'échange devient tendu, s'intercalent quatre plans de champ/contre-champ (qui respectent la règle des « 180 degrés » - voir ci-avant).

Alors que l'image présente de nouveau latéralement les interlocuteurs, le couteau fatal à Townsend surgit de la droite du cadre. Après un très bref plan (fixe) montrant la fuite de

l'homme de main de Vandamm (36'20), l'image revient, avec le même cadre, sur Thornhill et Townsend, puis un mouvement de caméra vers l'arrière ou un effet de zoom élargit le champ (36'23 36'27) et permet de mesurer la stupéfaction des personnes présentes dans la salle. Deux courts plans fixes (36'28 et 36'29) montrent ensuite les mouvements brusques de visiteurs et d'hôtesse se penchant pour voir la scène. Par un mouvement de caméra (ou un effet d'objectif) et deux brefs plans, Hitchcock vient de transformer une discussion personnelle en une affaire publique.

Après qu'il ait réussi à s'échapper de la salle de rendez-vous, Thornhill, courant, est vu depuis le haut de l'immeuble des Nations-Unies (une assez vilaine maquette en fait). La vue en plongée souligne, une nouvelle fois, le grand danger encouru par le héros malgré lui.

### **38'49 à 40'05 Du bureau des agents secrets à la gare de New York**

#### **Que dire du dernier plan dans le bureau. Du raccord qui le suit ?**

La réunion des agents secrets éclaire l'action : Roger Thornhill est pris par Vandamm pour un agent imaginaire, un leurre créé pour protéger un autre agent placé à ses côtés. La conclusion de la discussion est sans appel : Thornhill ne sera pas protégé. Le plan correspondant est une plongée sur la salle de réunion ; une participante dit « *Goodbye Mister Thornhill, where ever you are* » - « Au revoir Monsieur Thornhill où que vous soyez »...

Alors que l'essentiel des raccords entre plans du film sont des coupes franches, c'est ici un fondu enchaîné qui fait passer du bureau des agents à la gare où se cache Thornhill. L'image répond en quelque sorte à la mention de la scène précédente « *where ever you are* ».

### **41'00 à 41'17 Dans la gare de New York**

#### **Quel possibilité optique est utilisée dans ce plan ?**

Au début de ce plan assez sophistiqué, le spectateur voit d'assez près Roger Thornhill (qui met des lunettes de soleil pour ne pas être reconnu). La caméra s'éloigne de lui et passe devant un kiosque ; l'image est mise au net sur des policiers en faction devant le kiosque. Puis un mouvement panoramique vers la droite montre, assez loin, derrière le kiosque, Roger Thornhill qui marche vers un guichet. L'image, mise au net au loin, sur le publicitaire, devient floue au premier plan. Les policiers et le fugitif ne se sont pas croisés dans le cadre...

### **45'55 47'30 (ou toute la séquence 44'50 à 49'55) Dans le wagon restaurant**

#### **Quels sont les deux types de plans utilisés ici ? Qu'est-ce qui fait passer de l'un à l'autre ?**

Toute la scène est filmée en alternance champ / contre-champ, tout d'abord en plan taille où apparaissent les deux personnages (l'un presque de dos, l'autre presque de face), puis en plan épaule (de face). Comme mentionné précédemment, les plans les plus serrés sont usuellement réservés aux émotions les plus vives. C'est bien la logique qui préside ici au changement de type de plan : après l'avance d'Eve Kandall (46'36 *I tipped the steward 5 dollars to see you here* – J'ai donné 5 dollars au maître d'hôtel pour qu'il vous installe ici), la conversation devient grivoise et les deux personnages sont alternativement (au rythme de la conversation) montrés en plan épaule.

### **1h03'27 à 1h04'50 Prairie Stop. Highway 41**

**Quel type de raccord fait passer de la gare de Chicago à Prairie Stop ? Quels sont les premiers plans de la célèbre scène ?**

Hitchcock utilise une nouvelle fois un fondu enchaîné. Ici c'est entre le visage d'Eve Kandall à la gare de Chicago et le plan général de Prairie Stop où arrive, en bus, Roger Thornhill. La signification de cette association est simple : avec quelques remords, Eve Kandall a envoyé Roger Thornhill dans le plus improbable guet-apens de l'histoire du cinéma.

Les premier plan est un plan général, en plongée (ce qui n'est jamais bon signe dans *La mort aux trousses*), dans lequel la silhouette de Thornhill est minuscule... Ensuite des plans en pied et à la taille (en légère plongée) de Thornhill alternent avec des plans en caméra subjective. De tout cela se dégage une impression de vague danger...

### **1h22'11 à 1h22'51 A la vente aux enchères**

**Comment est construit ce plan ?**

Un travelling arrière combiné à un mouvement panoramique vers la droite fait passer du cou d'Eve Kandall caressé par Philippe Vandamm à Roger Thornhill. Ce dernier découvre le lien entre Eve et Vandamm et trouve là l'explication de ses récentes mésaventures.

### **1h42'09 à 1h43'01 Dans les bois, près du Mont-Rushmore**

**Compter les plans. Observer leur « géométrie »**

Après que l'agent secret se soit esquivé, un travelling construit finalement une image très structurée (1h42'23) : à gauche Roger Thornhill, à droite Eve Kandall, entre eux les formes verticales des troncs d'arbres, au dessus d'eux les têtes sculptées du Mont-Rushmore. La montagne esquisse aussi un triangle dont le fait et les deux personnages constituent les trois sommets. Associés à la fois au devoir qui a incité Eve Kandall à espionner Vandamm et à la planque de ce dernier, le Mont Rushmore est lié à ce qui sépare Eve Kandall et Roger Thornhill.

Après une courte conversation, Thornhill fait la moitié du chemin qui le sépare d'Eve Kandall (2<sup>e</sup> plan) ; elle fait ensuite le chemin restant (3<sup>e</sup> plan). Plus aucun arbre au premier plan ne les sépare, et ils poursuivent une conversation amicale ou peut-être affectueuse.

## ***A PROPOS DE NORTH BY NORTHWEST***

On n'est guère surpris par le thème de ce 48<sup>e</sup> film d'Hitchcock : un innocent (à défaut d'un être bon et estimable) se retrouve entraîné dans d'abracadabrantes aventures. C'est déjà le ressort [*d*]es *39 Marches* (1935) tourné 24 ans plus tôt et c'est celui de nombreux autres films du réalisateur. Il n'y a pas lieu de s'étonner non plus du relatif désintéret pour la vraisemblance (un guet-apens près d'un champ de maïs...) et le détail de l'intrigue policière (quel agence gouvernementale ? quels documents dupliqués sur micro-film ?... ) L'attention du réalisateur va surtout aux personnages (à leurs liens, leurs devoirs, leurs motivations) et à la manière de narrer (concision, efficacité, originalité de la mise en scène)

*La face cachée d'un génie* (Donald Spoto, Ed. Albin Michel) est une source précieuse de renseignements sur la vie et les films d'Hitchcock. Des pages consacrées à *North by Northwest* (431-432, 434-438), on retient tout d'abord l'illustration des parallèles qui unissent

Hitchcock et ses personnages. Déçu par la garde-robe d'Eva-Marie Saint, Hitchcock choisit lui-même, avec une très grande attention, ses tenues pour le film. Il imite en cela le personnage joué par Ivor Novello dans *The lodger*, et un de ses personnages les plus fameux, John/Scottie Fergusson (James Stewart) dans *Vertigo*. Content de lui et sans crainte du qu'en-dira-t-on, il déclare (ibid p 435) « J'agissais exactement comme un homme riche qui entretient une femme ; je surveillais dans les moindres détails le choix de sa garde robe »

Intéressant par ailleurs, l'illustration du sens dramatique d'Hitchcock donnée par la transcription d'une discussion du réalisateur avec Ernst Lehman, le scénariste du film (ibid p. 436) « Ernie, vous rendez-vous compte ce que nous sommes en train de faire dans ce film ? Le public est comme un orgue géant dont nous jouons vous et moi. A un moment nous jouons cette note-ci et nous obtenons cette réaction, et puis nous jouons cet accord et il réagit de cette façon-là. Et un jour nous n'aurons pas à faire le film ; ils auront des électrodes implantées dans le cerveau... » Hitchcock dit d'ailleurs dans de nombreuses autres circonstances que la manipulation des émotions du public était une des sources de son plaisir de filmer.

Le livre cité ci-avant donne aussi des points de repère sur les aspects économiques du tournage (p 434-435). Hitchcock toucha 250000 dollars et dix pour cent des bénéfices au-delà de 8 millions de dollars, sommes que ses conseillers financiers s'arrangèrent pour soustraire autant que possible à l'impôt. Le cachet de Cary Grant était de 450000 dollars et 5000 dollars par jour, au delà de la septième semaine suivant la signature du contrat (et le tournage commença plus de sept semaines après la dite signature...)

Dans une interview jointe au DVD du film, Martin Landau raconte comment Hitchcock lui a montré le film entièrement dessiné, sur les murs de son bureau. Il a ainsi « vu » le film avant de lire le scénario.

L'acteur fait par ailleurs la partition entre ce que son personnage (Leonard, le bras droit de Vandamm) doit au scénario d'une part, à son initiative d'autre part. Hitchcock et Ernst Lehman avaient souhaité un personnage d'une extrême élégance (supérieure à celle de Thornhill et Vandamm). Au moment de la discussion sur le (faux) meurtre de Thornhill par Eve Kandall, le dialogue fait revendiquer par Leonard de l'« intuition féminine » – « Call it my womans's intuition » - et fait dire à Vandamm « Je pense que vous êtes jaloux. Je le pense. Je suis très touché » - « I think you're jealous. No, I mean it. I'm very touched ».

Cependant c'est de son propre chef, semble-t-il que Martin Landau a donné à son personnage des regards inquiétants et des mouvements étrangement sophistiqués et calculés. Voyant un film des années 50 (soumis aux interdits du code Hays), le spectateur le soupçonne inmanquablement Leonard d'être homosexuel, ce qui rejaillit - consciemment ou non – sur la perception des relations entre Leonard, Eve Kandall et Vandamm. James Mason n'aurait pas spécialement apprécié cette transformation par contre-coup de son personnage mais Hitchcock, aurait par son silence approuvé le jeu de Martin Landau.

Plusieurs spécialistes discutent par ailleurs, dans la même source, des images du film. Ils soulignent leur lisibilité due à la fois à la structure géométrique claire de nombreux décors et à leurs couleurs souvent contrastées et saturées. C'est un trait frappant, au moins lorsque, averti, on revoit le film.



Une question récurrente et délicate posée par la filmographie d'Hitchcock est celle de ses niveaux de lectures. Les défenseurs d'un cinéma profond et à étages, parviennent facilement à démontrer que le réalisateur truffait ses films de signes, de correspondances et de références. Souvent, cependant ils peinent ou hésitent (c'est la cas de Claude Chabrol, commentant *La mort aux trousses*) quand il s'agit énoncer clairement le sens caché d'un film.

Quant à *La mort au trousses*, il est bien évident qu'un film commençant par la façade des Nations-Unies et passant par le Mont Rushmore pourrait avoir un sens politique - mais lequel précisément ? Il est bien clair que la dernière scène est un signe (un peu vulgaire). On peut encore relever qu'au leurre a été donné un nom juif (Kaplan). Claude Chabrol suggère aussi que les lettres R.O.T. sur les pochettes d'allumettes du publicitaires (les initiales de Roger Thornhill + O ajouté, dit-il, par malice) ne sont pas anodines. Elles pourraient créer un lien avec tout ce qui est associé à la couleur rouge (rot en allemand). De tout cela que faudrait-il déduire... ? Lehman et Hitchcock ont déclaré que *North by Northwest* était un pur divertissement (cf Wikipédia, page en anglais consacrée au film). Sans doute ne faut-il donc pas chercher d'interprétations trop sophistiquées.