

## Les objets dans l'oeuvre de Hitchcock Symboles, marques et démarques au service du cinéma

Pierre Barrette

---

Number 133, September 2007

L'objet au cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/13529ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Barrette, P. (2007). Les objets dans l'oeuvre de Hitchcock : symboles, marques et démarques au service du cinéma. *24 images*, (133), 13–15.

Les objets dans l'œuvre de

# Hitchcock

## Symboles, marques et démarques au service du cinéma

par Pierre Barrette



*Rear Window* (1954)

Beaucoup a été écrit sur Hitchcock : grand amuseur public pour certains, penseur, platonicien et catholique pour Chabrol et Rohmer, psychologue des profondeurs selon Douchet, son œuvre plus qu'aucune autre sans doute a été l'occasion d'une exégèse variée et abondante, l'objet d'un culte qui a le rare privilège de toucher une très large variété de cinéphiles, du plus exigeant esthéticien au simple amateur de « suspense ». Ont été évoqués à moult reprises ses célèbres caméos qui préfigurent une certaine modernité, son sens aigu du cadre, son style reconnaissable entre tous, la manière incomparable dont il construit en partant d'un motif souvent « secondaire » des intrigues à la fois complexes et fascinantes qui confinent, dans le

cas de quelques rares films particulièrement achevés, au chef-d'œuvre. On a glosé longuement sur son amour des blondes et la manière dont il a toujours réussi, à une époque où le code Hays faisait encore office d'autocensure à Hollywood, à suggérer la sexualité et même certaines formes de « déviance » par le biais de figures diverses, qui prouvent assez bien qu'il n'était pas étranger à la théorie psychanalytique. On a beaucoup moins insisté par contre sur la place considérable que prennent dans son cinéma les objets, des plus usuels aux plus extraordinaires, et sur la manière hautement originale dont le maître du suspense use de ces derniers à des fins proprement narrative, esthétique et même réflexive.



*Dial M for Murder* (1954)

### Le Macguffin

À ce titre le *Macguffin* – Hitchcock appelait ainsi avec quelque dédain l'élément déclencheur de l'histoire, le motif qui lance l'action – paraît particulièrement significatif de la fonction de l'objet dans ses films. Le *Macguffin* n'est pas à proprement parler toujours un objet bien défini (ce peut être par exemple un secret qui ne doit pas être révélé, comme dans *The Thirty-Nine Steps*, ou l'infirmité de Jeffrey dans *Rear Window* qui le force à passer ses journées à observer ses voisins), quoique dans la plupart des films il prenne appui ou s'incarne dans un *élément physique* bien concret. On en trouve un bon exemple dans *Psycho*, sous la forme de l'argent que vole Marion – c'est le déclencheur – et qu'elle cache dans sa chambre du motel Bates : dès lors que Norman apparaît dans l'histoire et que se développe la relation entre lui et la jeune fugitive, il n'y sera plus jamais fait mention, le récit se développant dans une tout autre direction. De la même façon, le couple d'inséparables de *The Birds*, le bijou dans *Number Seventeen* ou encore le message codé dans une partition musicale de *The Lady Vanishes* ne constituent en dernière analyse que des prétextes qui servent à appâter le spectateur et à le mener au cœur d'une histoire qui ne gardera éventuellement qu'une trace infime de leur origine.

Le *Macguffin* a donc pour Hitchcock un peu la même fonction en tant que motif narratif que le *whodunnit* (qui l'a fait?) dans le polar traditionnel, que le réalisateur de *Dial M for Murder* jugeait sans intérêt : il s'agit d'un ressort obligé de la mécanique du suspense, un rouage qui tend à faire écran à ce qui compte vraiment dans l'histoire, et qui concerne habituellement des mobiles tels le désir ou la sexualité, ou des sentiments tels la culpabilité ou la honte. Des objets pourtant menaçants, lourds de conséquences apparaissent ainsi souvent étrangement secondaires dans de nombreux films de Hitchcock : il nous importe peu en effet de connaître

le destin des bouteilles d'uranium dans *Notorious* et les enjeux « internationaux » qu'elles semblent évoquer aux yeux des personnages, car c'est bien davantage le triangle entre Alicia, Devlin et Sebastian, ainsi que l'enchevêtrement particulier de leurs liens et sentiments qui se trouvent évoqués à travers elles qui fascinent et captent l'attention.

### Marques, démarques et symboles

Comme c'est presque toujours le cas chez Hitchcock, les objets existent moins pour eux-mêmes que pour les relations qu'ils permettent de tisser ; ils constituent donc à proprement parler des *signes*, et à ce titre ils tendent fréquemment à s'organiser à l'intérieur d'un film sous la forme de séries naturelles, ce que Deleuze appelle des *marques*. Ainsi, et pour rester dans l'exemple de *Notorious*, il y a une série aisément identifiable qui relie les

bouteilles d'alcool qui apparaissent fréquemment dans l'entourage d'Alicia (on dit qu'elle est *dipsomaniaque*), les bouteilles de vin remplies d'uranium et le café qu'on lui fait boire pour l'empoisonner. Il



*Rear Window* (1954)

arrive également qu'un objet sorte tout à coup de sa série naturelle, surgisse de manière incongrue et se mette à signifier pour le héros et les spectateurs que quelque chose ne va plus : dans *The Birds*, c'est la mouette qui vient frapper de plein fouet l'héroïne ; dans *Foreign Correspondent*, le moulin dont les ailes tournent dans le sens contraire du vent ; dans *North by Northwest*, l'avion sulfateur qui se trouve à survoler un lieu où il n'y a aucun champ à sulfater ou, dans *Rear Window*, les fleurs du jardin dont les tiges ont raccourci.

Mais peut-être plus intéressants encore sont ces objets-signes qui prennent valeur de véritables symboles et dont l'apparition – souvent en gros plan – évoque puissamment le nœud causal relationnel

qui se joue à cet instant même devant nos yeux : la clé de la cave qu'Alicia tient dans sa main (*Notorious*) porte en elle les relations qu'elle entretient d'une part avec son amant à qui elle l'a volée, et d'autre part avec son mari, à qui elle va la donner. De la même façon, rien ne pourrait symboliser plus fortement les aspects lugubres de la personnalité de Norman Bates que les oiseaux empaillés qu'il garde dans son bureau.

### L'exemple de *Vertigo* et de *Rear Window*

Aussi les quelques chefs-d'œuvre du célèbre maître anglais sont-ils à nos yeux ces films dans lesquels les objets en viennent à composer ensemble des séries particulièrement fortes et cohérentes, à suggérer également des aspects symboliques qui expriment brillamment la dynamique des relations humaines et des enjeux proprement sexuels

ouvertement phallique. Cette évocation de la sexualité du héros est par ailleurs renforcée par l'usage d'un grattoir en bois dont il se sert à un moment du film – le geste suggère sans équivoque la masturbation – pour «soulager» les démangeaisons que lui cause sa jambe dans le plâtre, soulignant par ricochet son «impuissance». Et lorsque Lisa exhibe à Jeffrey le jonc de mariage de la femme de Thornwall qu'elle vient de récupérer en s'aventurant dans son appartement, celui-ci représente en même temps qu'une preuve du meurtre le symbole de son propre triomphe, le signe qu'elle vient de gagner le bras de fer engagé depuis le début concernant l'éventualité d'un mariage avec Jeff.

Voilà qui illustre, croyons-nous, ce que veut dire Deleuze quand il avance que la grande innovation de Hitchcock est de faire apparaître au cinéma une « nouvelle sorte de figures, les figures de pen-



*Vertigo* (1958)

que le récit tend par ailleurs à réprimer en surface. Dans *Vertigo*, Scottie, le héros du film, est frappé d'acrophobie, incapacité à affronter les hauteurs dont la signification sexuelle est révélée dès la deuxième scène du film. Alors qu'il se trouve avec elle chez son amie Midge, une conversation s'amorce entre les deux protagonistes durant laquelle la jeune femme fait allusion à leurs fiançailles rompues « parce qu'il ne se passait rien » ; pendant ce temps, Scottie « joue » nerveusement avec sa canne, la pointant même à un moment donné vers un nouveau modèle de soutien-gorge (Midge travaille dans la lingerie). La scène s'achève lorsque, encouragé par Midge qui lui dit : « You're a big boy, now », il tente sans succès de « monter » sur un petit escabeau. L'état de vertige qui s'empare du héros et qui est le moteur du récit se communique par ailleurs au spectateur au moyen de divers motifs – celui de la spirale, en outre, présent dans le chignon de Madeleine, et la cage d'escalier de la tour Coit (on n'invente pas un nom pareil...) –, mais c'est la série composée par le Golden State Bridge, les énormes séquoias du parc Big Bassin Redwoods et la tour qui crée, du fait de leur gigantisme, un puissant effet de vertige, admirablement diffusé dans tout le récit.

Dans *Rear Window*, le voyeurisme de Jeff – l'un des thèmes fondamentaux par lequel le film soulève un questionnement éthique – s'exprime dans la série d'objets comportant des éléments d'optique qu'il convoque – d'abord un appareil photo, puis un téléobjectif, enfin des jumelles – dont on peut difficilement ne pas percevoir l'aspect

sées » et que, ce faisant, il inclut le spectateur dans le film. Car s'il y a un sens à dire de Hitchcock qu'il est peut-être l'un des premiers cinéastes modernes, en termes de chronologie sinon de rang, c'est bien dans la mesure où il a établi les conditions d'un renouvellement du cinéma, conditions qui, comme on vient de tenter de le montrer, passent par la nouvelle fonction qu'il confère aux objets. ■



*Notorious* (1946)