

## Le sexe comme attrape-mouches

Une façon qu'a *La mort aux troussees* de se « rendre utile » dans le cadre d'exercices de philosophie pratique, est de tenir un discours sur la sexuation des rôles sociaux. En premier lieu, précisons que ce discours est passablement confus – ou disons *ambivalent*, conformément à une orientation générale déjà signalée. Ce *comme vous voulez* sémantique quasi-permanent explique d'ailleurs qu'on trouve sur le marché académique des lectures féministes pro- et anti-hitchcockiennes... La première rencontre entre Eve et Roger, on le sait, a lieu dans un train où ils finissent par dormir dans le même compartiment. C'est un *lieu commun* dans tous les sens du terme ; le cinéma classique l'a utilisé, et Billy Wilder a brodé sur lui des variations bien plus sophistiquées que celles de *La mort aux troussees*, dans *Uniformes et jupon court* ainsi que dans *Certains l'aiment chaud* (deux films où ce n'est pas simplement le vrai métier qui est caché, comme chez Hitchcock, mais respectivement « l'âge légal » et le sexe, sans parler bien entendu du désir, qu'un seul des deux partenaires est censé ressentir à moins d'avoir une attirance, respectivement toujours, pour les petites filles et pour les personnes de son propre sexe).

Si ce n'est pas la situation c'est peut-être le rôle sexué, donc, qui a des chances d'être original. Parmi les modèles disponibles, dont certains ont déjà été proposés pp. xx-xx, il y a celui que les *gender studies* des années 1970-80 ont propagé jusqu'à satiété, celui de l'héroïne hollywoodienne obligée de choisir entre le rôle d'objet passif offert à la contemplation masculine et le rôle de femme fatale autorisée à exprimer son désir de façon active à condition de périr truffée de plomb ou de déchoir d'une manière ou d'une autre. Devant *La mort aux troussees*, on a coutume de dire que le personnage d'Eve torpille quelque peu cet enfermement. On ne peut effectivement pas dire qu'elle prenne des poses de potiche en s'offrant au regard mâle, ni qu'elle déchoie (à moins de penser que le mariage est une forme de déchéance) après avoir ouvertement fait des avances à Thornhill. Mais comme d'habitude chez Hitchcock les choses ne sont pas si claires. Les avances en question commencent par la fameuse phrase discutée p. xx, « *I never discuss love on an empty stomach* », qui a surtout les couleurs d'une avance directe si l'on regarde attentivement les lèvres d'Eva Marie Saint (c'est un *must* sur les sites internet de cinéphiles), puisqu'on s'aperçoit sans peine qu'elle prononce « *I never make love on an empty stomach* ». La phrase et la moue mutine qui l'accompagne deviennent alors plus compréhensibles, à condition toutefois de s'entendre sur le sens de *make love* (qui veut encore dire à égalité dans les années 1950 faire la cour et faire l'amour), et d'admettre qu'une règle valable pour quelqu'un l'est pour quiconque malgré son côté un peu étrange (il est rare que les artistes et les sportifs mangent avant l'action, sans vouloir bien entendu placer le sexe comme un compromis entre ces deux activités), car la sûreté de ton avec laquelle Eve suppose que cette manie existe aussi chez son vis-à-vis ne tient guère debout. Mais passons. Une fois en mesure de le faire, c'est-à-dire dans le compartiment après le repas, Eve semble avoir changé d'avis :

- Il n'y a qu'un seul lit de fait, minaude alors Thornhill pour la forme, dérouté sans doute d'être à la traîne ; comment interprétez-vous ce présage ?

- Comme le fait que vous allez dormir par terre.

Respectant la tradition hollywoodienne qui veut qu'un certain flou soit entretenu à propos du sexe, Hitchcock autorise certains spectateurs à penser qu'Eve a joué avec Roger, se réservant pour le mariage, et autorise les autres à imaginer qu'elle a dit sa dernière réplique en manière de plaisanterie. Il est difficile de rester dans le premier camp, cependant, car cette réplique est soulignée d'un travelling avant. Le travelling avant non motivé par le déplacement d'un mobile, ce qui est le cas ici, annonce traditionnellement la concrétisation d'un élan (Hitchcock connaît ses classiques, évidemment, c'est-à-dire qu'il sait faire l'artisan de

temps en temps). Le brouillage sémantique est encore plus compromis dans la version française, puisque les traducteurs, conformément cette fois à la règle française de l'époque qui voulait que les amants passassent du *vous* au *tu* après avoir consommé leur union, ont établi d'autorité que l'irréparable avait été commis sur la couchette inférieure du 20th Century Ltd. A peine débarqués à Chicago, les voici en effet qui se disent des *tu* longs comme le bras. Cela dit les partisans de la chasteté peuvent toujours redresser la tête à l'avant-dernier plan du film, car devant l'insistance que met le mari à vouloir consommer le mariage dans la couchette *supérieure*, il est plus facile de croire que Roger entend réparer une injustice que de croire qu'il veut déjà essayer un autre endroit, comme ces couples qui introduisent artificiellement de la variation en faisant l'amour dans toutes les pièces de la maison.

Reste la piste onomastique : Eve, avec un prénom pareil, se doit d'être « la première » (mais cela ne fonctionne pas car Roger a déjà été marié deux fois), ou en admettant qu'elle vient de naître, de faire l'amour pour la première fois (cela ne fonctionne pas non plus puisqu'elle est la maîtresse de Vandamm). Dans ce cas on se demande pourquoi elle s'appelle Eve, sinon comme un lourd clin d'œil au prénom de son interprète, ou bien comme une volonté d'assurer que les deux premières femmes de Thornhill et ses maîtresses ont compté pour du beurre avant sa rencontre avec elle – ce qui n'est guère plus séduisant du point de vue herméneutique. Abordons donc, en espérant y trouver plus de cohérence textuelle (c'est-à-dire, n'y revenons pas, en postulant à tort que le film a été pensé selon le paradigme artisanal), la question de la relation entre Eve et Vandamm. Le fait que *La mort aux trousses* ne se trouve que 35<sup>e</sup> dans le classement IMDb quand on ne prend en compte que les votes féminins (c'est-à-dire qu'il perd 9 places), ne fait pas augurer de résultats bien flatteurs... Essayons tout de même, en commençant par les questions d'éthique mentionnés plus haut comme des exemples d'expériences de pensée. Ainsi que nous l'apprenons par sa propre bouche (séq. 23)<sup>1</sup>, Eve n'a pas la conviction chevillée au corps. A la demande que lui fait Roger de dire si elle est entrée dans les métiers de l'espionnage par hasard (comme lui) ou par vocation, elle répond :

- On m'a présenté Philip Vandamm à une soirée ; je lui ai trouvé du charme (haussement d'épaule soulignant la désinvolture du ton)... J'étais assez désœuvrée cette semaine-là (elle tourne nonchalamment autour d'un pin, comme pour illustrer le propos) ; j'ai décidé de tomber amoureuse.

- C'est du joli, commente Roger (qui se trouve mal placé pour faire de la morale à ce propos, on le sait depuis la séq. 2, et qui se retranche donc derrière la légèreté de ton, bien que Cary Grant ait probablement reçu l'indication portée sur le scénario, selon laquelle il doit « être désolé d'avoir amené tout ça au jour »).

- Quelque temps après le Professeur et ses collègues m'ont contactée. Ils m'ont raconté (elle détourne les yeux) des détails fâcheux sur les activités de Philip, escomptant bien que... que mes relations avec lui feraient de moi... un atout majeur pour leur service.

- Hmm, alors tu es devenue un petit soldat... (une scout, en V.O., et notons à nouveau la subtilité prévue par le scénario : le *tu* de « tu es devenue » est souligné d'un trait comme pour suggérer à Cary Grant de minimiser par le biais de l'ironie la liberté qu'a eue Eve de dire oui ou non).

Cette histoire ressemble beaucoup au scénario d'un précédent film de Hitchcock, *Les enchaînés*, en 1946, dans lequel Alicia l'héroïne (interprétée par Ingrid Bergman) épouse un ex-nazi pour le seul motif de lui soutirer des renseignements au profit des services secrets<sup>2</sup>. Il y a

---

<sup>1</sup> La numérotation renvoie au découpage donné dans le livre (voir réf. *in fine*).

<sup>2</sup> Alicia entretenait déjà de son côté, bien sûr, des liens étroits avec le personnage d'Ilsa interprété quatre ans auparavant par la même Bergman dans *Casablanca* : on se souvient qu'elle sacrifiait le grand amour à la cause antinazie, se résignant à soutenir un mari admiré et indispensable à

aussi Cary Grant, mais les états d'âme et la complexité du personnage d'Alicia, tout comme le nombre de scènes dialoguées consacrées au sacrifice qu'elle consent pour « l'Oncle Sam », comme elle dit avec amertume, sont sans commune mesure avec les quelques répliques expédiées dans *La mort aux trousses*. L'invitation à y voir du sexisme est certes la même dans les deux cas : c'est parce que ce sont de jolies filles et qu'elles acceptent de se prostituer qu'elles deviennent utiles à la Nation. Contrairement à Alicia, cependant, Eve n'a guère d'idées sur la situation politique, comme nous l'apprend la suite de sa conversation avec Roger :

- Comprends-moi, continue-t-elle, jamais on ne m'avait demandé d'être utile, auparavant.

- Tu as eu si peu de chance dans la vie ?

- Hm (elle acquiesce).

- A qui la faute ?

- A des hommes comme toi.

- Que reproches-tu aux hommes comme moi ?

- Ils ne croient pas au mariage (la conversation se termine par un baiser et des violons).

En guise de résumé possible (quoiqu'on puisse une fois de plus soutenir le contraire, on l'a vu pp. xx-xx où est exposée la thèse de la « femme autonome »), Eve est une jeune femme superficielle qui « décide de tomber amoureuse » - ce qui est une expression oxymorique, car on peut décider d'*aimer*, ce qui est une action, mais pas de *tomber amoureux*, ce qui est un état -, qui plus est *par ennui* (le fameux *upper class ennui*, en français dans le texte, comme disaient les Américains raffinés de l'époque, explication qu'en V.F. Eve sert derechef au wagon-restaurant, invitant Roger dans son compartiment parce qu'elle « trouve assez ennuyeux le livre qu'elle a commencé »). Puis, coquille vide à la merci des idées qui passent, elle se trouve un but dans la vie : « servir à quelque chose » ; n'importe quoi fera manifestement l'affaire.

Alors que nous sommes sur le point d'appliquer la norme d'intériorité (voir plus haut) en l'enfermant dans un état de girouette (d'autant qu'elle tourne autour du pin), Eve fait comme si elle avait prévu ce qui lui pendait au nez, et tente in extremis de corriger ce jugement en invoquant les circonstances extérieures. Ce sont les *cads*, les séducteurs d'un soir et autres playboys de passage qui l'auraient transformée en objet dépourvu d'utilité. Notons d'abord que les services secrets n'ont guère amélioré la situation, car elle est apparue à leurs yeux, en V.O., « *uniquely valuable* », c'est-à-dire d'une *rareté précieuse* – encore le vocabulaire des objets de consommation. Ensuite pourquoi, si les playboys lui ont laissé de si mauvais souvenirs, se jette-t-elle à la tête de Roger dès qu'il met les pieds dans le train, lui qui a si évidemment l'air et les manières d'un *cad* des plus ravageurs ? (elle le lui dit d'ailleurs, comme tout le monde : vous êtes élégant, vous êtes séduisant). Une fois de plus Hitchcock nous a préparé un « c'est comme vous voulez » de son cru : nous ignorons en effet si au moment de monter dans le train Eve a été mandatée ou non par le Professeur pour protéger Thornhill (en même temps qu'elle l'est par son amant Vandamm de le surveiller, on le suppose), ce qui nous laisse libres de croire ou non qu'elle peut prendre des initiatives. Certes, un peu plus tard, le Professeur tiendra pour acquis que c'est Thornhill qui a séduit son employée, et non l'inverse, mais aucun spectateur désireux de construire une Eve pas trop girouette n'est tenu de le croire.

Et Roger Thornhill dans tout cela ? Inutile de l'éplucher aussi longuement qu'Eve puisqu'une fois de plus il est du bois dont on fait les flûtes. Nous pouvons à égalité penser que sa désinvolture est une carapace qui cache un cœur d'artichaut, ou un penchant naturel qu'il abandonne de temps à autre pour ne pas trop s'ennuyer. A ces instants il se marie, ou prononce des phrases un peu graves, qui pointent une vraie sensibilité (ou qui en construisent

---

l'effort de guerre (mais pas aimé) en laissant *de facto* tomber un amant aimé (mais inutile à la victoire).

l'agréable fiction) – par exemple quand il lance à Eve (séq. 18) :

- Sans le vouloir tu dois déjà être capable de faire souffrir à en crever. Alors cesse de le vouloir...

Le couple est construit sur l'homophilie. Roger aussi est « victime » de son physique avenant, comme lorsqu'il traverse la chambre d'une patiente du Rapid City Hospital (séq. 24), pour y recevoir des avances-minute - même si Cary Grant a tout juste vingt ans de plus que sa partenaire, et même si ce physique n'est pas comme dans le cas d'Eve la *cause* de son accointance avec les services secrets. Roger aussi pourrait « décider de tomber amoureux par ennui », ou bien accuser ses ex-femmes d'avoir fait de lui un professionnel de l'ironie. Ce « qui se ressemble s'assemble » permet à Hitchcock d'éviter le lieu commun psychologique qui vient de lui servir à deux reprises (dans *Fenêtre sur cour* et dans *La main au collet*), celui des phobies sexuées inverses – la femme craignant d'être quittée car enfant elle a construit son identité sexuée dans le prolongement de celle de la mère et la fusion avec elle, l'homme craignant d'être aimé car enfant il a dû construire son identité sexuée sur la différence, sinon l'opposition, avec la mère (c'est ce qui explique éventuellement l'absence d'un équivalent féminin à cette injonction de cour d'école, « fais-le si t'es un homme ! »). Dans *Fenêtre sur cour* et *La main au collet*, les personnages interprétés par Grace Kelly déploient des stratégies d'araignée pour immobiliser leur partenaire, fantasmes d'amour-enfermement et de baiser-étouffement à la clé (dans la dernière image du second film, l'héroïne une fois dans la place – la forteresse mâle - appelle même sa mère pour la seconder, dans un esprit « cheval de Troie »). Les deux amants de *La mort aux trousses*, en revanche, se ressemblent trop pour livrer pareille guerre, et c'est sous le coup de la colère seulement que Roger accusera Eve de se « servir du sexe comme certains d'un attrape-mouches » (*using sex like some people use a flyswatter*).

La mise en scène avalise-t-elle cette égalité ? Analysons les premières minutes de leur rencontre - soit pour plan 1 le premier de la séq. 15, à 42'36 de film. Dès le *love at first sight* dans le corridor, les champs-contrechamps (plans 5 à 8) traitent les futurs amants de la même façon. La chorégraphie souligne que l'un est le symétrique de l'autre, comme dans un miroir (les contrechamps sont d'ailleurs à 180°, ce qui ne se fait pas à Hollywood mais qu'autorise la topographie exigüe des lieux), car après s'être trouvé immobilisé l'un par l'autre, nez à nez, ils entreprennent de se contourner, mais choisissent chaque fois le même côté (gauche, droite, gauche). Une même volonté de s'attribuer la maladresse couronne verbalement ce délicat pas de deux :

- Excusez-moi !

- C'est ma faute !

Le plan 10, qui engendre un « espace inhabitable » avec sa caméra « dans la cloison », à 90° au regard du couloir, prouve que Hitchcock a auparavant utilisé *sciemment* l'arme sémantique des contrechamps à 180°, puisqu'il montre là une autre solution topographique pour filmer dans un couloir exigü. C'est à cette occasion que Roger explique pourquoi il veut échapper à la police :

- J'ai brûlé sept feux rouges.

Manière de dire qu'il n'est pas un ange, par une allusion aux sept péchés capitaux ? En tout cas il se retourne sur Eve s'en allant, et c'est bien le premier plan du film où un raccord-regard sur lui donne un plan (n°13) dont le contenu n'est pas « utile » au sens de la théorie des dominos (le Barthes des années 1960 aurait dit que ce plan relevait de la catalyse et non du noyau). Il sert seulement, le temps de 41 photogrammes, à regarder marcher Eva Marie Saint de dos. Difficile d'éviter de songer à cette boutade apocryphe que la légende des studios prêtait à Hitchcock parlant de Kim Novak – « oui elle joue bien, surtout de dos ». Cependant le *meneo* de Mlle Saint n'est pas celui de Mlle Novak (du moins dans cette séquence), et le *reaction shot* en raccord-regard qui suit sur Cary Grant (n°14) ne montre de la part de ce

dernier aucune moue d'approbation : c'est l'*understatement* anglo-saxon des deux côtés, c'est-à-dire une fois de plus la ressemblance comme deux gouttes d'eau.

Au wagon-restaurant, plus tard, ils mangent la même chose<sup>3</sup>, à la boisson près puisqu'il commande un Gibson<sup>4</sup>, et chacun paiera sa part. Même leurs silences sont égaux (comme le prévoit le scénario, « *Thornhill looks at her for a long moment/She looks right back at him for an equally long moment* »). Commence alors une série, étonnante par sa longueur et sa systématisme, de 96 plans en champs-contrechamps (de 21 à 116)<sup>5</sup>. La première partie de cette série (21 à 50) enchaîne les plans de façon classique, avec la caméra en position anaxe (nous sommes à table nous aussi) ; la seule fantaisie qui distinguerait cette scénographie de celle d'un face à face de candidats à la présidentielle est le moment des *cuts*, car nous sommes parfois invités à regarder le personnage qui écoute avant que celui qui parle termine de parler. Chaque plan contient, comme un pivot, le bouquet de fleurs posé sur la table entre eux, qui rappelle en permanence le fait qu'il s'agit de se faire la cour. De 50 à 57, quand le marivaudage devient plus intime (c'est le moment de la fameuse réplique de l'amour l'estomac vide), le cadre des champs-contrechamps se resserre tout aussi classiquement (le *rapprochement* optique comme métaphore stylistique). De 58 à 79, autre variation du cadrage, qui repasse en plans légèrement plus éloignés, sans doute parce que le ping-pong verbal a pris son rythme de croisière, mais qui introduit une asymétrie. Alors que Cary Grant est isolé sur fond gris et rideau saumon, seule Eva Marie Saint est cadrée avec le bouquet de fleurs bord-cadre gauche, modification d'angle qui souligne le dos d'une vieille dame derrière elle, présent déjà dans les plans précédents mais de façon plus discrète. A partir du n°80, lorsqu'il allume sa cigarette, la dissymétrie s'accroît, Eve apparaissant filmée de profil avec le bouquet toujours bord-cadre mais coupé en deux. Après de brèves fantaisies sensuelles autour de l'allumette soufflée, la scénographie asymétrique des plans 58 à 79 reprend des plans 89 à 106. C'est alors que le train s'arrête et qu'Eve s'aperçoit, seule, que la police monte à bord. L'heure n'est plus au marivaudage et si cela ne change rien pour Roger, la caméra a juste assez panoté sur Eve pour évacuer le bouquet.

On peut presque parler de *narration double* : tandis que le contenu de la conversation construit un pied d'égalité, la mise en scène souligne discrètement les différences. Certes il y a

---

<sup>3</sup> Une truite saumonée. Notons que la remarque d'Eve selon laquelle la truite, dans ce restaurant, est « un peu trop saumonée » ne laisse pas d'intriguer. Si encore l'animal en question était le produit du croisement entre le saumon et la truite, on pourrait croire qu'Eve exprime métaphoriquement une préférence hermaphrodite pour une délimitation nette des sexes et des rôles sexués. Mais ce n'est pas le cas.

<sup>4</sup> Le Gibson est une variante du martini, le fameux cocktail américain composé d'une mesure de vermouth pour six mesures de gin, avec 2 olives – dans le Gibson les olives sont remplacées par des oignons, *pearl onions* pour Leo Cotton dans son *Old Mr Boston's De Luxe Official Bartender's Book* de 1941, mais *silverskin onions* pelés, de nos jours, si l'on se réfère à l'International Bartenders Association (il n'y en a qu'un dans le verre de Roger ; passons aussi sur la querelle du zeste de citron). Outre les connotations sociales usuelles du martini – il s'agit d'une boisson d'hommes d'affaires qui ont assez de succès professionnel pour se permettre de lever le pied – la variante Gibson a ceci d'intéressant pour *La mort aux trousses* qu'elle a été inventée par Charles D. Gibson, illustrateur bien connu aux Etats-Unis à partir de 1895, date où il se mit à dessiner pour *Life* l'Américaine « belle et indépendante ». On parla alors de *Gibson Girls* pour celles dont la *S-shape* (le profil en S) et l'attitude libre coïncidaient avec ce portrait. La commande de Thornhill peut donc à la fois indiquer « des filles comme vous je n'en fais qu'une bouchée à mon dîner » (forfanterie masculine), ou bien « je salue en frère l'autonomie que vous manifestez » (égalité des sexes).

<sup>5</sup> Ne revenons pas sur les négligences de continuité, par exemple la multitude de plans qui montrent Cary Grant tenir son verre tandis que leur contrechamp voit sa main posée sur la table, et inversement.

près d'Eve le même rideau saumon que du côté de Roger et le même décor de couchant qui défile, mais la mélancolie est pour elle – ce bouquet qui lui est associé, traditionnellement associé à la rêverie romantique (c'est une des obsessions d'Emma dans le *Madame Bovary* de Minnelli, quelques années plus tôt), et ce dos parfaitement aligné au sien comme un miroir du futur, disant qu'elle aussi un jour aura les cheveux gris de la dame (ils sont déjà à peu près de la même taille). Hitchcock ne semble pas vraiment convaincu par la *sexual sameness*, comme le signalera quelques plans plus loin dans la séquence du train le détail ironique du mini-blaireau et du mini-rasoir, accessoires qui connotent de stupides vellétés de « mini-mec » bien plus qu'ils ne renvoient à quelque souci purement féminin de soins intimes.

Pour citer ce texte : L. Jullier, "Le sexe comme attrape-mouches", *Analyse d'une œuvre : « La mort aux troussees » (A. Hitchcock, 1959)*, J.-J. Marimbert dir., Paris, Vrin, 2008.