

Deleuze et Hitchcock : Une Exploration Philosophique du Cinéma

Mursi, Eman

Université de Benghazi, Département de français et Département des langues européennes et asiatiques. Benghazi, Libye.

eman.m.mursi@gmail.com

RÉSUMÉ

L'étude examine l'œuvre cinématographique d'Alfred Hitchcock à travers le prisme des concepts deleuziens, en se concentrant sur cinq films emblématiques du réalisateur : *Vertigo* (Sueurs froides), *The Birds* (Les oiseaux), *Frenzy* (Frénésie), *Rear Window* (Fenêtre sur cour), et *North by Northwest* (La Mort aux trousses). Les concepts deleuziens tels que l'image-action, l'image mentale, l'image pensante, l'image souvenir, le gros plan et le flashback sont examinés et appliqués aux films d'Hitchcock, révélant une richesse de techniques cinématographiques qui transcendent le temps et le genre. L'étude met en lumière comment Hitchcock exploite divers concepts pour créer une expérience cinématographique immersive et réfléchie, tout en permettant une exploration approfondie de la psychologie des personnages et des situations complexes présentées dans ses films.

الملخص

تُقدم الدراسة تحليلاً لأعمال ألفريد هيتشكوك السينمائية من خلال مفاهيم جيل دولوز، مُركزةً على خمسة من أبرز أفلامه: الدوار، الطيور، الهوس، النافذة الخلفية، والشمال باتجاه الشمال الغربي. تُفحص وتُطبق المفاهيم الدولوزية كالصورة الفعلية، الصورة الذهنية، الصورة التأملية، الصورة الذاكرية، اللقطة المقربة، واسترجاع الذكريات على أفلام هيتشكوك، مما يكشف عن ثراء في التقنيات السينمائية التي تتعدى الزمان والأسلوب. تُبرز الدراسة كيف يستخدم هيتشكوك هذه المفاهيم لخلق تجربة سينمائية فريدة وغامرة، وفي الوقت ذاته تُتيح فهماً أعمق لعلم نفس الشخصيات والتحديات المعقدة التي يقدمها في أفلامه.

MOTS-CLÉS Hitchcock, Deleuze, cinéma, image-action, image mentale, image pensante, image souvenir, flashback, techniques cinématographiques.

Le philosophe français Gilles Deleuze a marqué les années quatre-vingt du XX^e siècle avec deux ouvrages essentiels sur le cinéma : *Cinéma : l'image-mouvement* (1983) et *Cinéma : l'image-temps* (1985). Ces textes sont devenus incontournables dans la critique cinématographique, notamment grâce à leurs concepts innovants tels que l'image-action, l'image mentale, l'image pensante, l'image souvenir, le gros plan et le flashback. Notre étude vise à évaluer si ces idées peuvent être appliquées à l'œuvre d'Alfred Hitchcock. Pour ce faire, nous avons sélectionné cinq films emblématiques du réalisateur : *Vertigo* (1958 - Sueurs froides en français), *The Birds* (1963 - Les oiseaux en français), *Frenzy* (1972 - Frénésie en français), *Rear Window* (1954 - Fenêtre sur cour en français) et *North by Northwest* (1959 - La Mort aux trousses en français). Nous clarifierons ces concepts en nous basant non seulement sur les définitions de Deleuze, mais aussi sur les analyses d'autres critiques qui ont exploré ces nouvelles approches. Avant de nous pencher sur l'examen pratique des films, il est utile de considérer ce que Deleuze a spécifiquement dit à propos de Hitchcock pour enrichir notre compréhension de son œuvre.

Le philosophe français Gilles Deleuze affirme dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* que « la philosophie est l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts » (Deleuze & Guattari, 1991, p.8). Cette vision semble avoir inspiré son incursion dans la critique cinématographique des années 80, où il a introduit des concepts qui ont révolutionné l'approche traditionnelle du domaine. Les idées clés de ses ouvrages, ainsi que d'autres notions moins centrales, en découlent. Pour appliquer ces concepts philosophiques aux films de Hitchcock sélectionnés pour notre étude, une définition claire de ces termes est essentielle. Pour une compréhension plus approfondie, nous nous appuyerons non seulement sur les définitions fournies par Deleuze lui-même, mais aussi sur les analyses d'autres critiques, notamment Paola Marrati, professeure à l'Université Johns Hopkins de Baltimore.

Selon Marrati (2003), dans son ouvrage sur Gilles Deleuze et sa relation avec le cinéma, le concept d'image-mouvement offre une perspective renouvelée sur les débats autour du montage, du plan et de la narration au cinéma. De plus, elle suggère que le concept d'image-temps de Deleuze éclaire les changements survenus dans le cinéma après la Seconde Guerre mondiale, notamment la distinction entre le cinéma

classique et moderne. Marrati (2003) interprète également l'idée d'image-temps comme des images représentant directement la durée et le changement, allant au-delà du simple mouvement. Elle approfondit cette notion en expliquant que chaque image est simultanément ancrée dans le présent et le passé, possédant une densité temporelle unique. Cette densité temporelle signifie que chaque image est imprégnée d'un passé et d'un futur qui ne coïncident pas nécessairement avec les images qui la précèdent ou la suivent.

En établissant une corrélation entre ces deux formes d'images, Gilles Deleuze tisse une connexion profonde non seulement entre le cinéma et les autres disciplines artistiques, mais également avec une certaine représentation du monde (Marrati, 2003, p.8). À l'instar de ce que mentionne Marrati (2003), Deleuze va au-delà de la simple visualisation des images. Il postule que celles-ci ne sont pas seulement destinées à être contemplées, mais également à être interprétées et déchiffrées, renforçant ainsi leur dimension herméneutique et leur richesse sémantique.

Afin d'éviter toute confusion entre l'image et le langage, Deleuze a rapidement clarifié que les arguments centraux de ses ouvrages, *Cinéma : Image-mouvement* (1983) et *Cinéma : Image-temps* (1985), reposent sur l'idée que les images filmiques ne devraient pas être assimilées aux signes linguistiques simplement parce qu'elles sont des signes. Au-delà des concepts majeurs d'image-mouvement et d'image-temps, Deleuze a exploré d'autres notions, telles que l'image-perception, le hors-champ et le gros-plan, qui demeurent essentielles dans la critique cinématographique actuelle. Ces concepts, lorsqu'appliqués aux films d'Alfred Hitchcock, offrent des perspectives enrichissantes sur leur représentation.

La professeure Paola Marrati (2003) apporte des éclairages précieux sur ces concepts, parfois même plus éloquents que Deleuze lui-même. À propos de la perception, Marrati (2003) suggère qu'elle « n'est rien d'autre que l'effet de l'écran noir, la lumière réfléchiée par une image vivante » (p. 47). Dans les films de Hitchcock que nous analyserons, cette notion d'image-perception va au-delà de la simple sélection : « elle incurve l'univers autour d'elle, elle donne au monde un horizon » (p. 47). Lorsqu'il aborde la notion de gros-plan, Deleuze privilégie sa dimension intrinsèque plutôt que ses dimensions apparentes. Selon Marrati (2003), Deleuze voit le gros-plan comme un moyen d'exprimer une émotion ou un sentiment

profond, qui transcende les individus, les situations concrètes et les moments définis (p. 58).

Dans *Cinéma : Image-mouvement* (1983), Deleuze offre une perspective nuancée sur le gros plan, suggérant que le visage est intrinsèquement un gros plan et vice versa, les deux incarnant ce qu'il appelle l'image-affection (Deleuze, 1983, p.126). Cependant, il est crucial de noter que le gros plan ne se limite pas aux visages ; il englobe également les objets. Par ailleurs, Deleuze introduit le concept du hors-champ, le décrivant comme ce qui échappe à notre champ perceptif, bien qu'étant omniprésent (Deleuze, 1983, p28). Plus qu'une simple référence à ce qui est hors de vue ou d'écoute, le hors-champ, selon Deleuze, évoque une présence énigmatique qui ne se contente pas d'exister mais qui persiste de manière insistante (Deleuze, 1983, p30).

Le concept de cadrage, selon Deleuze, implique intrinsèquement l'existence d'un hors-champ. Cependant, afin d'éviter toute confusion, il souligne qu'il n'y a pas deux catégories distinctes de cadrage, l'une associée au hors-champ. Plus précisément, Deleuze évoque deux

« aspects distincts du hors-champ, chacun correspondant à un mode de cadrage spécifique » (Deleuze, 1983, p.29).

La transition du cadrage au montage est subtile. Dans ses réflexions sur l'image, Deleuze aborde la notion de montage, qu'il décrit comme « la composition ou l'organisation des images-mouvement, formant une représentation indirecte du temps » (Deleuze, 1983, p.47). Il approfondit cette idée en affirmant que « l'essence du montage est de mettre l'image cinématographique en relation avec l'universel, c'est-à-dire avec le temps envisagé comme infini » (Deleuze, 1983, p.82). Deleuze met en garde contre toute tentative de hiérarchisation des quatre types de montages qu'il distingue : le montage organique-actif, empirique ou plutôt empiriste de l'école américaine, le montage quantitatif-psychique de l'école française, et les montages des cinémas allemand et soviétique. Il est essentiel de noter que, pour Deleuze, aucun type de montage ne prévaut sur les autres. Dans le cadre de notre étude, nous nous concentrerons sur les montages américain et allemand, étant donné que le réalisateur Alfred Hitchcock a été formé dans ces deux traditions cinématographiques.

Deleuze explore également le concept d'image mentale. Il la décrit comme une représentation qui englobe des relations, des actions

symboliques et des sentiments intellectuels (Deleuze, 1983, p.268). Selon Deleuze, lorsque Alfred Hitchcock incorpore cette notion d'image mentale dans ses films, il ne se contente pas d'ajouter une nouvelle dimension à l'ensemble des images-perception, action et affection. Il redéfinit et transforme ces images en plaçant la relation au cœur de sa représentation (Deleuze, 1983, p.274).

Deleuze se penche sur des concepts cruciaux qui influencent la critique cinématographique contemporaine. Il introduit la notion de néo-réalisme, qu'il caractérise comme une évolution vers des situations principalement optiques, se distinguant nettement des situations sensori-motrices de l'image-action présentes dans le réalisme traditionnel (Deleuze, 1985, p.9). Il revisite également le concept d'image-mouvement, soulignant sa dualité : d'une part, elle se rapporte à des objets en modifiant leur position relative, et d'autre part, elle se rapporte à un ensemble, traduisant un changement absolu (Deleuze, 1985, p.50).

Au-delà de ces notions, Deleuze explore d'autres idées en lien avec l'image-mouvement. Il s'attarde notamment sur le flashback, qu'il perçoit comme une technique à la fois conventionnelle et externe. Sa principale fonction, selon Deleuze, est de signaler, de manière conventionnelle, une causalité psychologique, tout en restant similaire à un déterminisme sensori-moteur (Deleuze, 1985, p.67).

Deleuze, en tant que philosophe influent du XX^e siècle, a apporté une contribution majeure à la critique du cinéma. Mais au-delà de ses propres contributions, que dit-il spécifiquement de l'œuvre cinématographique d'Alfred Hitchcock dans ses livres ? Hitchcock, étant au cœur de notre étude, mérite une attention particulière à travers le prisme deleuzien.

Gilles Deleuze, dans ses ouvrages *Cinéma : l'image-mouvement* (1983) et *Cinéma : l'image-temps* (1985), évoque à plusieurs reprises l'œuvre d'Alfred Hitchcock. Il souligne notamment la manière dont le réalisateur met en exergue un élément singulier dans ses films. Deleuze cite par exemple le verre de lait lumineux dans *Suspicion* (1941-Soupçons en français) ou encore la cigarette dans *Rear Window*.

Selon Deleuze, Hitchcock a une prédilection pour des écrans dominés par une couleur, que ce soit le noir ou le blanc. Cette technique a pour effet de raréfier les images à l'écran. Dans *Spellbound* (1945- La maison du docteur Edwardes en français), par exemple, un simple verre

d'eau prend une telle ampleur qu'il semble remplir tout l'écran, conduisant à une quasi-absence d'image, une toile blanche.

Deleuze va plus loin dans son analyse des méthodes de Hitchcock. Il évoque la capacité du réalisateur à utiliser le cadre pour concentrer intensément l'attention sur certains éléments, créant ainsi un effet similaire à une tapisserie, voire à une scène de théâtre ou à une peinture. Cette approche unique du cadrage renforce l'intensité dramatique et visuelle des films de Hitchcock.

Gilles Deleuze, en se référant à François Regnault, souligne que les films d'Hitchcock manifestent un mouvement ou une « forme principale » qui est soit géométrique soit dynamique. Cette essence peut être particulièrement discernée dans les génériques de ses films. Prenons l'exemple de *Vertigo* : le spectateur est constamment saisi par la sensation d'être englouti dans une spirale sans fin, un motif qui revient de manière récurrente tout au long du film. Nous approfondirons cette analyse lorsque nous explorerons comment les concepts de Deleuze se manifestent spécifiquement dans ce film.

Deleuze va encore plus loin dans son analyse de l'œuvre de Hitchcock. Il suggère que le réalisateur britannique introduit une nouvelle dimension de conscience à la caméra. Plutôt que de simplement suivre ou réaliser des mouvements, la caméra, dans les films de Hitchcock, semble entrer dans des relations mentales. Elle devient interrogative, réactive, contestataire, provocatrice, et théorique. Elle navigue à travers une série de conjonctions logiques, reflétant les fonctions de pensée d'un « cinéma-vérité ». Comme le souligne Jean Rouch, ce terme ne désigne pas tant une vérité objective capturée par la caméra, mais plutôt la vérité intrinsèque du médium cinématographique lui-même (Deleuze, 1985, p.35).

Concepts Deleuziens dans l'œuvre d'Hitchcock

En explorant les films d'Hitchcock à travers la lentille des concepts deleuziens, nous découvrons une richesse de techniques cinématographiques qui transcendent le temps et le genre. Chaque film, tout en étant unique dans sa narration et sa thématique, exploite divers concepts pour créer une expérience cinématographique immersive et réfléchie.

- **Flashback** : *Vertigo* utilise ce concept pour révéler des éléments clés de l'intrigue et approfondir la psychologie des personnages, permettant au spectateur de naviguer à travers les complexités de l'intrigue et de comprendre les motivations et les traumatismes des personnages.
- **Image-souvenir** : *Rear Window* exploite ce concept en permettant au personnage principal d'observer ses voisins et, à travers ces observations, de revisiter ses propres souvenirs et expériences, créant ainsi une série d'images-souvenir qui influencent ses actions et perceptions.
- **Image-affection** : *The Birds* illustre ce concept avec des gros plans sur les visages terrifiés des personnages lors des attaques d'oiseaux, capturant l'horreur et l'angoisse dans leurs expressions et permettant au spectateur de ressentir l'intensité émotionnelle de chaque scène.
- **Image mentale** : *Frenzy* exploite ce concept en présentant des scènes où le tueur en série réfléchit à ses actes, invitant le spectateur à explorer les profondeurs psychologiques et morales des personnages et des situations.
- **Image-action et Image-relation** : *North by Northwest* manipule ces concepts en créant des séquences d'action palpitantes et en établissant des relations complexes entre les personnages et les événements, où les identités sont confondues et les motivations sont entrelacées, illustrant le concept d'image-relation.

Chacune de ces idées est à la fois une démonstration de la maîtrise d'Hitchcock dans l'art du cinéma et une démonstration de la façon dont les idées de Deleuze peuvent être utilisées pour analyser et comprendre les mécanismes sous-jacents qui font d'un film une œuvre d'art captivante et résonnante. Bien que les films d'Hitchcock soient variés en termes de contenu et de mise en scène, ils réussissent à susciter chez le spectateur une réflexion profonde et une réflexion qui dure longtemps après avoir été regardés, démontrant ainsi la force des images et des concepts explorés par Deleuze dans le domaine du cinéma.

- **Vertigo (1958)**

Vertigo, un film emblématique d'Alfred Hitchcock, met en avant Scottie, un détective engagé par un ami pour surveiller sa femme,

Madeleine. Cette dernière semble être hantée par l'esprit d'une défunte. Au fil de l'intrigue, Scottie développe des sentiments pour Madeleine, qui, tragiquement, se jette du haut d'un clocher, mettant fin à sa vie. Il est important de noter que, dans une scène antérieure, Scottie avait sauvé Madeleine d'une noyade. Cette scène de sauvetage est particulièrement significative car elle permet à Hitchcock d'explorer deux concepts de Deleuze : l'image-affection et l'image-action. Lorsque Scottie observe Madeleine déposer des fleurs dans l'eau, nous sommes plongés dans un moment d'image-affection. Cependant, cette tranquillité est interrompue lorsque Scottie se précipite pour la sauver, nous faisant basculer vers l'image-action. Hitchcock utilise ici l'image-affection pour suggérer une certaine irréalité, renforcée par une mélodie douce et la présence de brouillard. Mais lorsque Scottie plonge pour sauver Madeleine, la musique s'intensifie, signalant un retour à l'action et à la réalité. Hitchcock, maître de la mise en scène, utilise ces éléments pour guider le spectateur à travers une gamme d'émotions, tout en soulignant la frontière ténue entre rêve et réalité dans *Vertigo*.

Il est également essentiel de se pencher sur sa maîtrise du gros plan. Dans *Vertigo*, Hitchcock utilise habilement le gros plan pour mettre en avant des éléments clés. Un exemple marquant est celui du visage de Madeleine lorsqu'elle quitte un restaurant avec son mari. Ce plan rapproché n'est pas anodin ; il sert à introduire et à familiariser le spectateur avec le personnage de Madeleine, qui deviendra central dans l'intrigue. Mais Hitchcock ne se limite pas aux gros plans sur les visages. Il utilise également cette technique pour mettre en évidence des objets significatifs, comme le bouquet de fleurs ou le collier de Madeleine, aperçu dans sa chambre d'hôtel. Ce dernier objet est d'autant plus symbolique qu'il est lié à un flashback : après avoir montré le collier en gros plan, le film nous présente un tableau représentant l'ancêtre de Madeleine portant un collier identique. Ces gros plans, plus qu'un simple outil esthétique, jouent un rôle narratif essentiel. Ils créent des liens entre les personnages, les objets et les événements, guidant ainsi le spectateur à travers les complexités de l'histoire.

Dans *Vertigo*, Alfred Hitchcock ne se contente pas d'utiliser la couleur comme simple élément esthétique ; elle devient un outil narratif puissant, reflétant les émotions et les états d'esprit des personnages. Cette

utilisation profonde des couleurs trouve un écho dans les réflexions du philosophe Gilles Deleuze. Selon Deleuze, chaque couleur dans un film porte une signification intrinsèque. Il écrit : « le blanc marque notre devoir ou notre pouvoir, le noir, notre impuissance, ou bien notre soif du mal ; le gris notre incertitude, notre recherche ou notre indifférence » (Deleuze, 1983, p.164).

Poursuivant sur cette idée, Hitchcock, dans *Vertigo*, utilise un mélange de couleurs pour symboliser les rêves et les cauchemars de Scottie. Par exemple, le ciel qui vire au gris n'est pas seulement un signe d'une tempête imminente, mais aussi une manifestation de l'incertitude et de la confusion. De même, lorsque l'écran s'assombrit, cela pourrait indiquer le mal, le chagrin ou une tournure dramatique des événements. Cette utilisation nuancée des couleurs est parfaitement en phase avec la pensée de Deleuze. Lorsque Hitchcock mélange les couleurs, il le fait pour mettre en lumière les complexités et les nuances des situations, tout comme Deleuze l'avait théorisé.

Un autre exemple frappant est l'utilisation de la lumière et de la couleur verte lors de la scène où Johnny et Jodi s'embrassent près de la voiturette. Cette teinte verte, loin d'être un simple choix esthétique, suggère que Johnny est plongé dans un rêve ou une illusion. Ce film est un chef-d'œuvre qui illustre parfaitement comment les couleurs, lorsqu'elles sont utilisées avec intention, peuvent transcender leur rôle purement visuel pour devenir de véritables vecteurs de narration, de symbolisme et d'émotion, en parfaite harmonie avec les théories de Deleuze.

En poursuivant notre exploration des techniques cinématographiques de Hitchcock et de leur interrelation avec les concepts de Deleuze, nous abordons maintenant une autre dimension du film *Vertigo*. Le film nous offre l'opportunité d'examiner la notion d'image-mentale de Deleuze. Il décrit cette image comme une tiercéiste, un troisième type d'image qui succède à l'image-affection et à l'image-action. Selon Deleuze, l'image-mentale se concentre sur des relations, des actes symboliques et des sentiments intellectuels. Dans *Vertigo*, cette notion est manifeste à travers les flashbacks qui évoquent des souvenirs, guidant ainsi le spectateur vers une compréhension plus profonde de l'intrigue. Un flashback particulièrement significatif est celui du collier de Madeleine lors de sa visite à l'hôtel avec Scottie. Ce flashback offre au spectateur de nouvelles perspectives pour interpréter le film. Une autre scène marquante,

survenant vers la fin de *Vertigo*, est celle où Madeleine rencontre tragiquement la mort après avoir aperçu une religieuse entrant dans l'église. Cette scène, riche en émotions, est une autre représentation du concept d'image-mentale. Deleuze la qualifierait de « postulat ». Il est à noter que cette scène traite de la justice divine, mettant en lumière l'importance que Hitchcock accorde aux thèmes chrétiens dans son œuvre.

Vertigo illustre également, à divers moments, le concept d'image-ensemble, perceptible lorsque la caméra offre une vue d'ensemble d'une scène avant de se focaliser sur des éléments plus spécifiques. Un exemple notable de ce concept se produit lorsque Madeleine arrive devant le musée. La caméra nous présente d'abord tout ce qui entoure le musée avant de réduire son champ de vision pour finalement se concentrer sur une scène plus précise, comme celle où Madeleine s'assied dans le musée pour admirer le tableau de son ancêtre. Un autre exemple d'image-ensemble survient après la mort de Madeleine, lorsque la caméra nous montre Scottie sortant de l'église et les personnes s'approchant du corps de Madeleine, tombée du clocher. C'est une image d'ensemble qui englobe deux mouvements se déroulant simultanément.

La manipulation habile de la caméra par Hitchcock dans *Vertigo* illustre parfaitement le titre du film. Le spectateur est immergé dans un vertige palpable, manifeste tant dans les actions et attitudes de Scottie que de Madeleine. Dans *Vertigo*, le spectateur est constamment enveloppé dans une sensation de spirale infinie et interminable. Selon Regnault, cette spirale devient « le vertige du héros, mais aussi le circuit qu'il trace avec sa voiture, ou bien la boucle dans les cheveux de l'héroïne » (Deleuze, 1983, p.36).

En faisant un parallèle avec la littérature, notamment l'œuvre de Marcel Proust, on peut noter que « le temps ne nous est pas intérieur, mais nous [sommes] intérieurs au temps qui se dédouble, qui se perd lui-même et se retrouve en lui-même, qui fait passer le présent et conserver le passé » (Deleuze, 1985, p.110). En rapport avec *Vertigo*, il est évident que les personnages principaux, Madeleine et Scottie, ne maîtrisent pas le temps en mouvement. Ils habitent plutôt dans ce temps, comme le souligne Deleuze. Ainsi, on pourrait conclure que le vertige de Scottie dans *Vertigo* est en quelque sorte une chute à travers le temps.

▪ **The Birds (1963)**

The Birds est un autre film qui démontre son ingéniosité cinématographique et offre une opportunité fertile pour explorer les concepts de Deleuze. Dans ce film, tout comme dans *Secret Agent* (1936 - L'Agent secret en français) et *Rear Window*, le son occupe une place prépondérante. Par exemple, dans *The Birds*, Hitchcock substitue la musique par le son des oiseaux, signalant par moments le début de leurs attaques contre les habitants du village de Bodega Bay, en Californie. Il génère du suspense en manipulant simplement les cris des oiseaux. Dans le film, bien que des images d'oiseaux alignés devant les maisons soient visibles par moments, elles ne suffisent pas à prédire l'imminence d'une autre attaque. C'est plutôt le son émis par ces oiseaux qui nous alerte d'un danger potentiel. Comme on peut l'imaginer, *The Birds* est un film où ces créatures jouent un rôle crucial.

L'intrigue de *The Birds* s'articule autour de Mitch, un jeune avocat, qui croise le chemin d'une femme, Mélanie Daniels, dans une boutique spécialisée dans la vente d'oiseaux, après l'avoir aperçue au tribunal. Bien qu'il sache qu'elle n'est pas employée de la boutique, il lui demande de lui procurer des oiseaux connus sous le nom d' « inséparables ». Les oiseaux n'étant pas disponibles immédiatement, Mélanie fait un effort supplémentaire pour les trouver et localiser la maison de Mitch afin de lui livrer les oiseaux, prétendant qu'ils sont destinés à sa sœur Cathy. Peu après avoir déposé les oiseaux chez Mitch, des attaques d'oiseaux commencent, ciblant les biens et les habitants du petit village de Bodega Bay.

Il est important de noter qu'avant ces attaques dévastatrices, une mouette avait attaqué Mélanie alors qu'elle était en bateau. Blessée, elle est soignée par Mitch, ce qui adoucit leur relation. Cette scène, bien que changeant le cours de leur histoire, est également significative du point de vue des concepts de Deleuze. En effet, bien qu'elle soit une image-action en raison de l'attaque de la mouette, elle sert également d'image-affection, ouvrant la voie à une romance naissante entre Mitch et Mélanie. Parallèlement, cette scène incarne également une image mentale, incitant le spectateur à s'interroger sur la présence des oiseaux dans le film et sur la raison pour laquelle Mélanie est la première à être attaquée par la mouette. Le spectateur pourrait également se demander si les deux « inséparables » n'étaient pas, d'une certaine manière, à l'origine des attaques

des autres oiseaux contre les personnes et leurs biens. Ainsi, tout au long du film, ce concept d'image mentale opère sur le spectateur. Cela est d'autant plus vrai que

les « inséparables » ne font aucun bruit... Ils restent toujours calmes, tandis que les autres oiseaux à l'extérieur sont extrêmement dangereux et ne font pas de distinction entre enfants et adultes. Même à la fin du film, la raison pour laquelle les oiseaux ont attaqué le paisible village de Bodega Bay demeure inconnue. Les personnages principaux, Mitch et Mélanie, parviennent à quitter le village à la fin, bien que Mélanie soit gravement blessée. À ce stade, le film se conclut sans révéler les véritables raisons des attaques d'oiseaux. C'est une manière pour Hitchcock de maintenir le suspense jusqu'à la fin et de laisser au spectateur la liberté de continuer à spéculer sur les véritables raisons des attaques d'oiseaux. Deleuze est particulièrement perspicace lorsqu'il écrit que :

Dans l'histoire du cinéma, Hitchcock apparaît comme celui qui ne conçoit plus la constitution d'un film en fonction de deux termes, le metteur en scène et le film à faire, mais en fonction de trois : le metteur en scène, le film et le public qui doit entrer dans le film, ou dont les réactions doivent faire partie intégrante du film (tel est le sens explicite du suspense, puisque le spectateur est le premier à "savoir" les relations). (Deleuze, 1983, p. 272)

Cette perspective de Deleuze sur Hitchcock souligne l'importance du public dans la réalisation du film, non seulement comme consommateur passif, mais aussi comme un élément actif et essentiel du processus cinématographique. Hitchcock, avec son habileté à tisser le suspense et à manipuler les attentes du public, a effectivement intégré les réactions du spectateur dans la structure même de ses films, faisant du public un participant implicite à l'intrigue et à la tension du récit.

The Birds d'Hitchcock est également riche en scènes illustrant le concept d'image d'ensemble. Un exemple notable est la scène où Mélanie, nouvellement arrivée à Bodega Bay, demande au postier l'adresse de Mitch. Pendant que le postier lui explique le chemin, la caméra d'Hitchcock offre une vue large et complète du trajet à suivre, ainsi que de la maison de Mitch située de l'autre côté du lac. Cette image d'ensemble permet au spectateur de saisir instantanément le contexte spatial de l'histoire. Un autre exemple d'image d'ensemble se trouve dans la scène

finale du film, lorsque Mitch, Mélanie et leur famille quittent Bodega Bay en voiture, sous le regard menaçant d'une multitude d'oiseaux qui ont envahi le village. Cette image d'ensemble révèle les zones dévastées, le village déserté et les dégâts considérables causés par les attaques des oiseaux, le tout en un seul plan. L'objectif de cette image d'ensemble est de montrer au spectateur, en un seul coup d'œil, l'ampleur des destructions causées par les oiseaux. Hitchcock utilise l'image d'ensemble pour communiquer visuellement une grande quantité d'informations en un seul coup d'œil, permettant au spectateur de comprendre rapidement le contexte et l'étendue des événements à l'écran.

The Birds d'Hitchcock illustre également de manière poignante le concept d'image-temps, notamment dans la scène où Mélanie attend devant l'école que les cours de la petite Cathy se terminent. Le temps d'attente, délibérément étiré par le réalisateur, peut sembler à la fois ennuyeux et interminable pour le spectateur. La caméra alterne entre le visage de Mélanie et les oiseaux qui se rassemblent derrière elle, créant une tension qui préfigure l'attaque imminente sur les enfants. Cette scène incarne ce que Deleuze appelle une image « au-delà de l'image-mouvement ». En effet, cette image-temps fusionne les concepts d'image lisible et d'image pensante, car elle peut être interprétée de diverses manières et incite le spectateur à la réflexion. Bien qu'il soit difficile de déterminer pourquoi les oiseaux ont envahi le paisible village de Bodega Bay et quelle est la véritable signification de leur présence dans le film, nous pouvons nous aligner sur l'idée de Deleuze selon laquelle ces oiseaux « ne sont pas des abstractions ou des métaphores, ce sont de véritables oiseaux, littéralement,... qui présentent l'image inversée des rapports des hommes avec la Nature, et l'image naturalisée des rapports des hommes entre eux » (Deleuze, 1983, pp. 275-276).

- **Frenzy (1972)**

Contrairement à *The Birds*, la conclusion de *Frenzy* est plus aisément compréhensible, révélant clairement l'identité du véritable meurtrier des femmes retrouvées étranglées avec une cravate, que ce soit dans l'eau, sur la route (tombée d'un camion transportant des pommes de terre), ou dans une chambre. Cette fin constitue une image-mouvement, sensori-motrice et complète, car elle apporte des réponses à toutes les interrogations que le spectateur pourrait avoir. L'inspecteur de police, en

entrant dans la chambre du véritable meurtrier, Bob le vendeur de fruits, découvre le suspect précédemment présumé coupable, en face du corps d'une autre femme, récemment étranglée elle aussi avec une cravate. Le meurtrier présumé, qui est l'ex-mari de Mme Blaney assassinée peu de temps auparavant, se trouvait en tenue de médecin et n'a même pas eu l'occasion de s'expliquer devant l'inspecteur de police lorsque des bruits provenant des escaliers ont alerté les deux hommes, confirmant également au spectateur que le véritable meurtrier était Bob. Lorsqu'il est finalement entré dans la chambre, Hitchcock a utilisé un gros plan sur Bob, révélant qu'il ne portait pas de cravate et qu'il était dans un état de désarroi total. C'est l'utilisation de l'image optique qui nous révèle qu'il est le véritable meurtrier. Grâce à ce procédé d'image optique, aucun des personnages n'a eu besoin de parler pour clarifier la situation aux spectateurs. L'inspecteur de police, cherchant à confirmer ses soupçons, a tout de même demandé à Bob : « Où est votre cravate ? ». Bien avant cette scène, qui marque la fin du suspense, une autre utilisant le flashback a été mise en œuvre par le cinéaste. C'est dans la scène où Bob réalise qu'en étranglant Barbara (une serveuse dans un bar), elle a réussi à lui arracher la broche qui était précédemment accrochée à sa veste. Pris de panique, il se rappelle soudainement que la broche doit être restée dans les mains de Barbara, qu'il a placée dans un sac et déposée dans un camion à l'extérieur. Dans cette scène, Hitchcock utilise un concept de Deleuze nommé image-souvenir. Ce concept peut être expliqué comme suit : bien que nous soyons dans le présent, nous retournons dans le passé pour mieux comprendre une action qui s'est déjà déroulée.

Il est indéniable que la succession des meurtres dans *Frenzy* crée une alternance captivante d'images-actions, chaque meurtre introduisant une nouvelle dynamique et un nouveau niveau de suspense dans le récit. Cette maîtrise de la tension narrative et de l'engagement du spectateur est une caractéristique emblématique des œuvres d'Hitchcock.

▪ **Rear Window (1954)**

Alors que *Frenzy* utilise une alternance d'images-actions pour créer du suspense à travers une série de meurtres, *Rear Window* adopte une approche différente, exploitant la limitation spatiale et la perspective unique pour construire la tension. Cette différenciation dans l'approche

narrative et cinématographique d'Hitchcock, tout en maintenant un niveau de suspense élevé, illustre sa polyvalence et sa maîtrise en tant que réalisateur, capable d'explorer diverses méthodologies pour engager et captiver le public. Dans *Rear Window*, Hitchcock explore une fois de plus sa maîtrise de l'art du suspense, mais cette fois à travers le prisme d'un espace confiné et d'une perspective limitée. Le film, qui se déroule presque entièrement depuis la fenêtre de l'appartement du photographe L.B. (Jeff) Jefferies, joué par James Stewart, offre une étude fascinante sur le voyeurisme, la curiosité et l'éthique. À travers l'objectif de la caméra de Jeff, le spectateur est invité à espionner avec lui ses voisins, créant une complicité inconfortable entre le personnage et le public. Cette dynamique complexe entre le spectateur, le personnage et l'action à l'écran offre une riche matière à explorer à travers les concepts deleuziens.

L'autre caractéristique essentielle de *Rear Window* réside dans la série de gros plans que Hitchcock a orchestrés dès le début du film. Ces plans, focalisés sur la jambe brisée de Jeff, son appareil photo détruit, et les photos de l'accident, visent à expliquer au spectateur, sans recourir à des dialogues, comment Jeff s'est cassé la jambe. Dans *Rear Window*, le passage du temps est indiqué par l'alternance entre le jour et la nuit, matérialisée par les activités quotidiennes des différents voisins.

Toujours dans *Rear Window*, on pourrait noter que l'écran s'assombrit pour signaler que la situation commence à se complexifier. Un exemple illustratif de cela se trouve dans la scène où Lisa est découverte dans l'appartement où le monsieur aurait tué sa femme. Lorsque Lisa est brutalisée par le monsieur, l'écran devient totalement sombre, indiquant la gravité de la situation. Cette même technique semble être réutilisée vers la fin du film, lorsque le voisin, suspecté d'avoir tué sa femme, entre chez Jeff pour lui demander ce qu'il veut réellement de lui. Lorsque cette scène se déroule, l'écran devient également complètement sombre car la situation est très tendue. Le voisin brutalise Jeff avant de tenter de le faire tomber par la fenêtre. Jeff ne doit sa survie qu'à ses cris de détresse et à Lisa, qui est revenue avec la police vers l'appartement du voisin suspecté d'avoir tué sa femme.

Il est important de noter que l'usage d'images sombres par Hitchcock n'est pas seulement un indicateur de la tension ou du danger imminent dans une scène, mais aussi un moyen d'immerger le spectateur dans l'atmosphère oppressante et incertaine du film. Cela renforce la

connexion du spectateur avec les personnages et intensifie l'expérience du suspense, faisant écho à la citation de Deleuze mentionnée précédemment, où le public est intégré dans le film, partageant les émotions et les tensions des personnages à l'écran.

- **North by Northwest (1959)**

Le cinquième film que nous explorons dans notre étude est *North by Northwest*, soit juste un an après *Vertigo*. La mention de *Vertigo* ici est pertinente car ces deux films présentent des similitudes, notamment dans leur mouvement global ou une « forme principale, géométrique ou dynamique » (Deleuze, 1983, p. 35) qui les caractérise. Tandis que *Vertigo* est marqué par des spirales, Deleuze décrit *North by Northwest* en termes de « coordonnées cartésiennes en flèche » (Deleuze, 1983, p. 35). La flèche évoquée par Deleuze indique la direction du voyage, symbolisé par un train se dirigeant vers le Nord.

Dans *North by Northwest*, bien que les images soient segmentées, elles entretiennent des relations entre elles. À ce stade, nous pourrions utiliser le terme de Deleuze, les images-relations, pour qualifier la nature des images dans *North by Northwest*. Ces images génèrent un vaste mouvement que le critique Deleuze appelle le « tout », dans la mesure où elles convergent toutes vers une fin commune : la révélation de la véritable identité de Roger Thornhill, qui est confondu avec George Kaplan. Le suspense créé autour de la véritable identité de Roger Thornhill, grâce à des images-actions ou images-affection, peut être interprété comme une sorte d'image mentale, puisqu'il invite également le spectateur à s'interroger sur la véritable personnalité de Roger Thornhill. Ainsi, Hitchcock expérimente une fois de plus sa théorie qui vise à impliquer le public dans son film, qui, si l'on y prête une attention plus minutieuse, est en réalité divisé en trois grands mouvements.

Le premier mouvement de *North by Northwest*, illustrant d'une certaine manière une première transformation du héros, nous immerge dans le film. Dans ce mouvement initial, nous observons une méprise concernant l'identité de Roger Thornhill, pris pour une autre personne (Kaplan), simplement parce qu'il s'est levé au moment où le nom de Kaplan a été annoncé au microphone. Le second mouvement survient lorsque Roger Thornhill découvre deux vérités majeures qui auront un impact

significatif sur le déroulement du film. Ces vérités sont que l'image de Kaplan est une coquille vide et que la femme qu'il a rencontrée, Eve Kendall, est un agent des services de contre-espionnage. Le troisième mouvement, quant à lui, est caractérisé par un faux meurtre de Roger Thornhill orchestré par Eve. Un autre avantage de ce troisième mouvement dans *North by Northwest* est que les "masques" portés par les principaux personnages du film commencent à tomber un à un, offrant ainsi au spectateur l'occasion de mieux comprendre le film en établissant des liens entre les différentes images-actions. Et comme on peut le voir dans *North by Northwest*, le spectateur découvre finalement à la fin que Roger Thornhill n'a rien à voir avec Kaplan. La conclusion du film dissipe le suspense en révélant la véritable identité de Roger Thornhill. Deleuze l'a si bien remarqué à propos d'Hitchcock, en écrivant que « cette identité, bien qu'elle traverse de nombreuses tribulations qui représentent précisément le faux, finit par s'affirmer en elle-même, constituant ainsi le Vrai, même si le personnage doit en mourir » (Deleuze, 1983, p. 193).

Conclusion

En intégrant les concepts deleuziens discutés précédemment, nous pouvons affiner notre compréhension des techniques cinématographiques d'Hitchcock. Par exemple, dans *Vertigo*, l'utilisation du flashback et des images-affection, dans *Rear Window*, l'exploration des images-souvenir et des images-temps, dans *The Birds*, l'exploitation des images-affection et des images-ensemble, dans *Frenzy*, la mise en scène des images mentales et des images-mouvement, et enfin, dans *North by Northwest*, la manipulation des images-action et des images-relation, toutes ces stratégies cinématographiques illustrent la maîtrise d'Hitchcock dans l'utilisation des images pour créer du suspense et engager le spectateur dans une expérience cinématographique profonde et réfléchie.

Après une analyse approfondie des films d'Hitchcock en lien avec les concepts élaborés par Deleuze dans ses deux ouvrages sur le cinéma et l'image, plusieurs observations pertinentes émergent. Premièrement, il est notable que les conclusions des cinq films étudiés diffèrent les uns des autres, offrant des niveaux de compréhension variés au spectateur. Deuxièmement, Hitchcock met l'accent, dans ses œuvres, sur l'importance de tisser des liens entre les différents mouvements au moyen du procédé d'images-relations. Troisièmement et enfin, Hitchcock aspire à générer

chez le public une image mentale, les incitant à réfléchir au-delà des images-actions présentées.

Parmi les cinq films d'Hitchcock étudiés, *The Birds* se distingue particulièrement en laissant le spectateur dans une perplexité notable, suscitant ainsi un flot de questions. Le concept d'image mentale trouve pleinement sa place ici, car le spectateur ignore pourquoi les oiseaux ont attaqué le village de Bodega Bay. Cette image mentale devient ainsi source d'un autre type d'image, que Deleuze nomme l'image pensante, qui persiste probablement dans l'esprit du spectateur bien après le visionnage du film. *The Birds* incarne parfaitement la vision qu'Alfred Hitchcock a du cinéma, souhaitant que le public joue un rôle actif et poursuive la réflexion sur une fin délibérément ambiguë.

En revanche, pour *Vertigo*, l'image pensante semble moins prévalente, car le flashback révélateur, montrant les circonstances de la mort de Madeleine, fournit au public toutes les clés de compréhension du film, dissipant ainsi le suspense. Dans une certaine mesure, il en va de même pour *Rear Window*, *Frenzy* et *North by Northwest*, car à différents moments de ces trois films, la vérité est révélée au public.

En somme, bien que les méthodes et les résultats varient, Hitchcock maîtrise l'art de manipuler les images et le public, créant des œuvres cinématographiques qui non seulement engagent le spectateur dans l'instant, mais aussi stimulent une réflexion prolongée et une contemplation au-delà de la première vision. Les concepts de Deleuze offrent une lentille à travers laquelle nous pouvons explorer et comprendre davantage ces mécanismes et leur impact persistant sur le public et le cinéma en général.

Références

- Bouzereau, L. (Director & Writer). (2000). All About 'The Birds' [Video]. IMDbPro; Universal Pictures. <https://www.imdb.com/title/tt0252222/>
- Deleuze, G. (1983). Cinéma (1) l'image-mouvement. Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1985). Cinéma (2) l'image-temps. Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1991). Qu'est-ce que la philosophie ? Minuit. (Original work published in "Critique", p. 8).
- Harris, R. A. (Commentator), Katz, J. C. (Commentator), & Coleman, H. (Commentator). (1998). [Commentary on the DVD *Vertigo* (1958)]. Universal Studios Home Video.

- Hitchcock, A. (Director). (1954). *Rear Window*. Paramount Pictures.
- Hitchcock, A. (Director). (1958). *Vertigo*. Paramount Pictures.
- Hitchcock, A. (Director). (1959). *North by Northwest*. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Hitchcock, A. (Director). (1963). *The Birds*. Universal Pictures.
- Hitchcock, A. (Director). (1972). *Frenzy*. Universal Pictures.
- Marrati, P. (2003). *Gilles Deleuze : Cinéma et philosophie* (2nd ed.). Presses Universitaires de France.
- Menne, J. (2021, March 5). Hitchcock's Closed Systems. *Post45, Issue 6: Midcentury Design Cultures*. <https://post45.org/2021/03/hitchcocks-closed-systems/>
- Morin, E. (1960, January 14). Manifeste pour un nouveau "cinéma-vérité". *France Observateur*, (506).
- Pelletier, F. (2022). *La démarche de Dominic Gagnon : Un cinéma direct au temps des médias socionumériques? (Mémoire de maîtrise)*. Université du Québec à Montréal. <https://archipel.uqam.ca/16009/1/M17808.pdf>