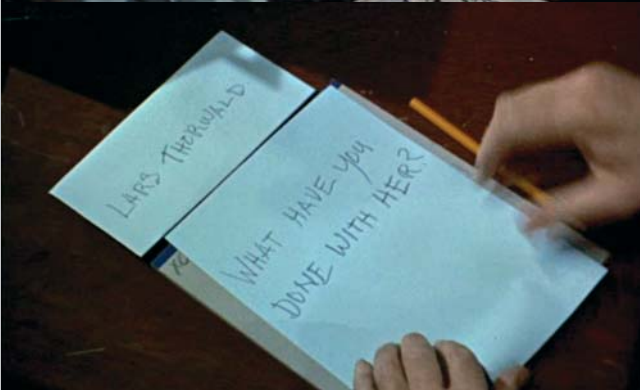


ALFRED HITCHCOCK

Fenêtre sur cour



L'AVANT FILM

L'affiche 1
Le grand frisson

Réalisateur & Genèse 2
Alfred Hitchcock, le cinéaste absolu

Acteurs 5

LE FILM

Analyse du scénario 6
Une partie de cache-cache

Découpage séquentiel 8

Mise en scène & Signification 9
Avec préméditation

Personnages 12
Masculin, féminin

Analyse d'une séquence 14
L'échange

AUTOUR DU FILM

Hitchcock et ses héritiers 17

**Interdit de regarder ?
Envie de voir** 18

Bibliographie & Petites infos 20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.lux-valence.com/image
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre National du Cinéma et de l'Image Animée.

Remerciements : Marie Booberg

Photos de *Fenêtre sur cour* : Universal, Focus Features, Carlotta Films.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E.

3 rue de l'Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d'imprimer : décembre 2010

SYNOPSIS

Une jambe dans le plâtre après un accident, Jeff est immobilisé dans un fauteuil roulant. En pleine vague de chaleur estivale, l'unique perspective qui s'offre au regard de ce photographe est l'arrière-cour de son immeuble de Greenwich Village, à New York. Parmi ses nombreux voisins, il y a un musicien, des jeunes mariés en lune de miel à la maison et un couple visiblement au bord de la rupture. Dans la vie de Jeff, il y a aussi Lisa Freemont, une femme si belle, si aimante qu'il la trouve trop parfaite et rejette les projets de vie commune qu'elle souhaiterait. Stella, l'infirmière qui vient masser Jeff, pense qu'il doit épouser Lisa et cesser de regarder aux fenêtres.

Mais Jeff peut d'autant moins cesser d'épier ses voisins que le comportement du moins aimable d'entre eux l'intrigue de plus en plus : c'est l'homme dont le couple bat de l'aile, un représentant de commerce massif et bourru. Une nuit, Jeff le voit sortir et rentrer plusieurs fois avec sa valise professionnelle. Le jour suivant, l'homme semble craindre d'être observé et, surtout, sa femme n'est plus visible. Jeff est bientôt persuadé qu'elle a été tuée et que le représentant de commerce s'est débarrassé du corps. D'abord réticente, Lisa finit aussi par croire à un horrible scénario. Avec son aide, le nom du suspect est bientôt connu : Lars Thorwald. Pour le confondre, Jeff fait appel à un ami policier, Doyle. Mais celui-ci pense qu'on ne peut tirer aucune conclusion des observations de Jeff, et que le fait d'avoir une vie privée ne peut valoir d'être accusé de meurtre.

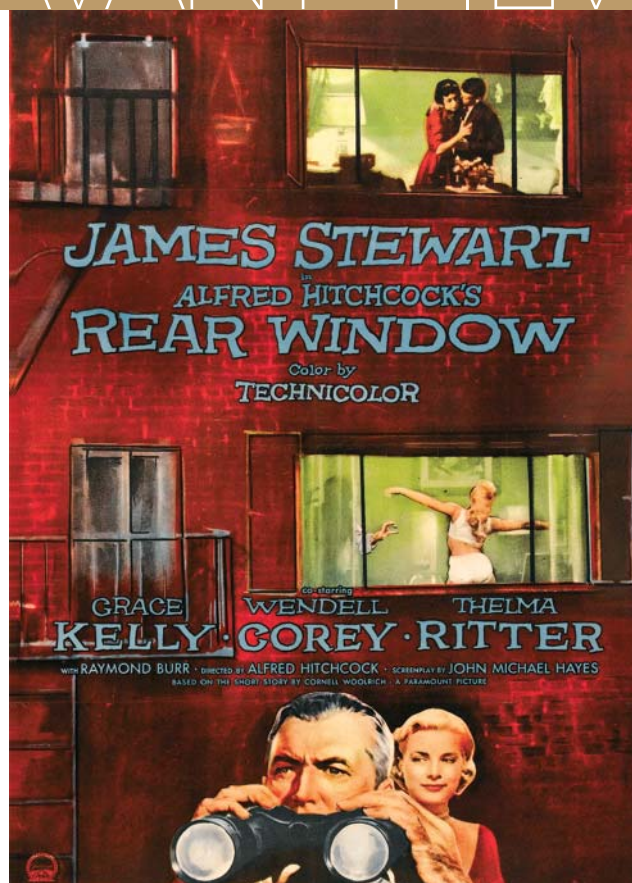
Lorsque le chien d'un couple de voisins est retrouvé mort, Thorwald apparaît cette fois bel et bien comme le tueur. Jeff décide d'en faire la preuve lui-même. Mais c'est Lisa qui va risquer sa vie en s'introduisant chez Thorwald. S'en prenant à elle, cet homme violent découvre la présence de Jeff, de l'autre côté de la cour, et s'en prend alors à lui. Un nouveau crime semble imminent. Mais Jeff s'en sort avec une deuxième jambe dans le plâtre, et désormais, la présence de Lisa à son chevet ne peut que le combler de bonheur.

L'AFFICHE

Le grand frisson

Où sont les stars ? En bas de l'affiche. Même si le nom de James Stewart est ce qu'on lit en premier, l'image de l'acteur est écrasée par d'autres images, et Grace Kelly subit le même sort, en plus d'être en partie cachée par son partenaire. On devrait en déduire qu'elle n'a ici qu'un rôle d'arrière-plan, ce qui est pourtant loin d'être le cas. Au moins la petite place laissée à l'image de James Stewart ne donne-t-elle pas une indication fautive sur son personnage dans *Fenêtre sur cour* : Jeff est montré dans une attitude typique, jumelles en main. Ces jumelles dramatisent le thème du regard : puisqu'il ne s'agit plus de regarder normalement, on pourrait en conclure qu'il s'agit de regarder *anormalement*. C'est ce que fait Lisa-Grace Kelly dans le film (lorsqu'elle accuse Jeff d'avoir développé une curiosité malade pour ses voisins et en prend pour preuve qu'il les observe désormais avec des jumelles). C'est ce que fait aussi cette affiche.

Les éléments principaux illustrent en effet une vision qui est d'emblée voyeuriste. Sur un mur de briques de teinte juste-ment moins brique que rouge (couleur de l'interdit), se détachent deux fenêtres-écrans comme celles qu'on verra dans le film. Mais le choix des saynètes qui se jouent dans ces cadres est particulier. En haut (alors qu'elle vit à l'étage le plus bas), Miss Lonelyhearts est enlacée par un homme : cette présence masculine semble pressante, pesante, faisant surgir une intimité embarrassante (face à ce spectacle, Lisa décidera de baisser les stores). On est aussi dans l'intimité avec l'image de Miss Torso en sous-vêtements : là non plus, la fenêtre n'est pas la bonne si l'on se réfère à ce qui est montré dans le film et la jeune femme, déshabillée ici sans raison (on ne peut comprendre qu'elle danse presque comme une gymnaste), paraît plus sulfureuse qu'à l'écran. L'affiche manipule donc le décor afin de nous offrir un spectacle le plus orienté possible : les femmes en sont le centre, leur vie privée s'étale aux yeux de



tous, et bien sûr surtout des hommes qui, eux, ne baisseront pas les stores (mais prendront des jumelles).

C'est l'aspect audacieux et transgressif de *Fenêtre sur cour* qui est mis en avant par cette affiche où les femmes sont la proie des regards. Pour le souligner, un personnage inexistant dans le film a même été rajouté : caché derrière les rideaux, un inconnu est sur le point de se jeter sur Miss Torso. L'indice du crime est ainsi fourni, mais le crime change de nature : au lieu d'un drame conjugal (le meurtre de Madame Thorwald par son mari), on nous montre ici les prémices d'une affaire de mœurs, l'agression d'une femme par un voyeur, comme cela sera le cas dans un autre film d'Hitchcock, *Psychose*. Il s'agit donc de créer une atmosphère, la plus trouble possible, afin d'assurer le public que, depuis cette *Fenêtre sur cour*, il en verra de belles. Et qu'il n'échappera pas au grand frisson. Celui du voyeurisme

PISTES DE TRAVAIL

- On peut partir de ce que cette affiche a de troublant : James Stewart, en partie caché par le bas du cadre, réduit à ses jumelles proéminentes, à son activité de voyeur et comme encouragé par la femme qui se cache à demi derrière lui.
- S'y ajoute l'inversion du dispositif voyeuriste : le décor immense dévoilant les objets de ce regard situé derrière Jeff, comme dans sa tête...

RÉALISATEUR GENÈSE

Alfred Hitchcock, le cinéaste absolu

Filmographie sélective

- 1925 *The Pleasure Garden*
- 1926 *Les Cheveux d'or* (*The Lodger*)
- 1927 *Le Passé ne meurt pas* (*Easy Virtue*)
- 1927 *Le Masque de cuir* (*The Ring*)
- 1929 *Chantage* (*Blackmail*)
- 1930 *Meurtre* (*Murder !*)
- 1932 *À l'Est de Shangai*
(*Rich and Strange*)
- 1932 *Numéro 17* (*Number Seventeen*)
- 1934 *L'Homme qui en savait trop*
(*The Man Who Knew Too Much*)
- 1935 *Les 39 Marches* (*The 39 Steps*)
- 1936 *Agent secret* (*Sabotage*)
- 1937 *Jeune et innocent*
(*Young and Innocent*)
- 1938 *Une femme disparaît*
(*The Lady Vanishes*)
- 1939 *Rebecca*
- 1940 *Correspondant 17*
(*Foreign Correspondent*)
- 1942 *Soupçons* (*Suspicion*)
- 1942 *Cinquième colonne* (*Saboteur*)
- 1943 *L'Ombre d'un doute*
(*Shadow of a Doubt*)
- 1944 *Lifboat*
- 1945 *La Maison du Dr Edwardes*
(*Spellbound*)
- 1946 *Les Enchaînés* (*Notorious*)
- 1948 *La Corde* (*Rope*)
- 1949 *Les Amants du Capricorne*
(*Under Capricorn*)
- 1950 *Le Grand Alibi* (*Stage Fright*)
- 1951 *L'Inconnu du Nord-Express*
(*Strangers on a Train*)
- 1953 *La Loi du silence* (*I Confess*)
- 1954 *Le Crime était presque parfait*
(*Dial M for Murder*)
- 1954 *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*)
- 1955 *La Main au collet* (*To Catch a Thief*)
- 1955 *Mais qui a tué Harry ?*
(*The Trouble with Harry*)
- 1956 *L'Homme qui en savait trop*
(*The Man Who Knew Too Much*)
- 1956 *Le Faux Coupable* (*The Wrong Man*)
- 1958 *Sueurs froides* (*Vertigo*)
- 1959 *La Mort aux trousses*
(*North by Northwest*)
- 1960 *Psychose* (*Psycho*)
- 1963 *Les Oiseaux* (*The Birds*)
- 1964 *Pas de printemps pour Marnie*
(*Marnie*)
- 1968 *Le Rideau déchiré* (*Torn Curtain*)
- 1969 *L'Etau* (*Topaz*)
- 1972 *Frenzy*
- 1976 *Complot de famille* (*Family Plot*)



Le plus aimé de tous

« Je veux qu'on se souvienne de moi comme de l'homme qui a diverti des millions de gens à travers la technique du cinéma », disait Alfred Hitchcock. Faire des films commerciaux était pour lui une noble ambition, méritant qu'on déploie en son nom toutes les prouesses possibles d'une caméra. Être au service du plus large public pouvait être un pari créatif. Personne n'a oublié sa leçon. En l'an 2000, le fabricant d'ordinateurs Apple utilisait un portrait du cinéaste pour sa campagne publicitaire « Think different », saluant ceux qui, par leur génie, leur personnalité, regardèrent le monde différemment et firent changer les choses. En divertissant des millions de gens avec ses films, Alfred Hitchcock changea l'histoire du septième art et conquiert aussi l'amour des cinéphiles, l'adoration des cinéastes.

On ne peut établir une liste complète de tous les hommages rendus au maître par ceux qui firent des films après lui (cf. « Autour du film » p.17), de tous les clins d'œil qui lui sont adressés, comme s'il était encore là. Au détour d'une scène de *Femmes au bord de la crise de nerfs* (1988), Pedro Almodóvar faisait surgir une nouvelle Miss Torso sous le regard de Carmen Maura. Woody Allen adresse lui aussi un petit signe aux voisins de *Fenêtre sur cour* dans *Vous allez rencontrer un bel et sombre inconnu* (2010). Et en 2007, Martin Scorsese réalisait un court métrage publicitaire entièrement à la manière d'Hitchcock, *The Key to Reserva*, visible sur Internet¹. Cette admiration des cinéastes souligne l'exceptionnel exemple que représente Hitchcock à leurs yeux. Ses films sont une collection de scènes d'anthologie, de leçons de cinéma. Un homme pourchassé par un avion dans un espace immense et désert (*La Mort aux trousses*), une autre course-poursuite jusqu'en haut de la Statue de la Liberté (*Cinquième colonne*), un crime filmé dans le reflet des lunettes de la victime, tombées au sol (*L'Inconnu du Nord-Express*), une femme poignardée sous la douche (*Psychose*), un verre de lait étrangement inquiétant, remède ou poison (*Soupçons*), un assassinat orchestré pendant un concert (*L'Homme qui en savait trop*)... À l'efficacité du cinéma commercial, s'ajoute chez Hitchcock une véritable capacité de sidération du spectateur. Au lieu de bons et méchants, les personnages qu'il affectionne sont des innocents coupables, des êtres en qui le trouble et la complexité s'invitent, et il sait « filmer les scènes d'amour comme des scènes de meurtre et les scènes de meurtre comme des scènes d'amour », selon la formule de François Truffaut, dont le fameux livre d'entretiens avec Hitchcock fit beaucoup pour la reconnaissance de celui-ci. En somme, parce que, passionné par le langage cinématographique, il sut

le développer et faire la démonstration de la force et de la richesse d'une expression purement visuelle, Hitchcock incarne un idéal et un absolu du cinéma.

La peur dans le sang

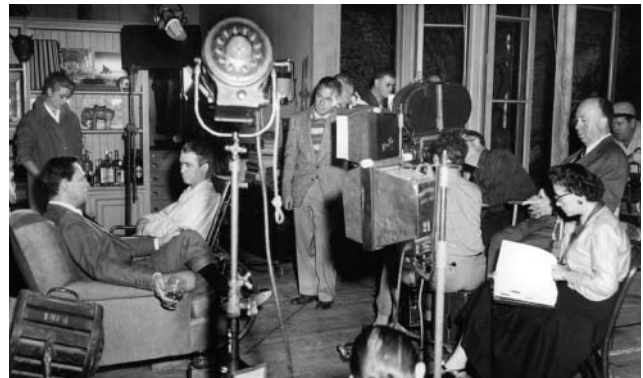
Le troisième enfant de William et Emma Hitchcock, épiciers, naît le 13 août 1899 dans un quartier de l'East End londonien. Souvent interrogé sur ses jeunes années, le cinéaste ne mettait pas en avant son éducation religieuse, mais une simple anecdote. Il n'a alors que six ou sept ans et son père l'envoie au commissariat de police en lui demandant d'y remettre une lettre sous enveloppe à l'agent qu'il rencontrera. Quand celui-ci lit la lettre, il saisit le petit Alfred et l'enferme dans un cachot en lui disant : « *Voilà ce qu'on fait aux vilains garçons* ». S'il ne passa qu'une dizaine de minutes derrière les barreaux, l'enfant ne parvint jamais à s'évader de ce souvenir. À la fin de sa vie, Hitchcock disait qu'il faudrait inscrire cette phrase sur sa tombe ! À un journaliste qui lui demandait « *Avez-vous peur ?* », il répondit : « *Toujours. La peur a influencé ma vie et ma carrière* ».

Chez les Hitchcock, on aime les histoires de meurtre. Comme le note Patrick McGilligan dans sa biographie du réalisateur, le quartier où vit la famille n'est pas loin de celui de Whitechapel, où a sévi le fameux Jack l'Éventreur, onze ans seulement avant la naissance d'Alfred. En 1910, comme tous les Anglais, les Hitchcock sont captivés par l'histoire du Dr Crippen, arrêté pour avoir tué sa femme : il a fait disparaître le corps, l'éviscérant dans la salle de bains, mettant la tête dans un sac pour la jeter à la mer. Dès que son âge l'y autorise, le jeune Alfred, qu'il faut appeler « Hitch » car il déteste son prénom, assiste à des procès et visite régulièrement le « Black Museum » ou « Musée du crime » de Scotland Yard, ouvert depuis 1877 et regroupant des pièces à convictions conservées par la police dans différentes affaires criminelles. Pourtant, le jeune homme, rondouillard depuis l'enfance, a une allure douce et vit dans un monde protégé. Mais après la mort soudaine de son père, en 1914, « Hitch » doit entrer dans la vie active. Pendant sept ans, il va travailler au département publicité d'une compagnie des « télécommunications » de l'époque, câbles et télégraphe, trouvant toutes sortes d'idées visuelles pour la promouvoir. Son temps libre, il le passe dans les théâtres et les cinémas. Aussi, quand un studio de cinéma américain implante une filiale à Londres, il s'y présente avec ses dessins publicitaires, sûr d'être là dans son élément. On l'embauche en effet pour réaliser des intertitres. Mais il prend part à tout, avide de posséder pleinement l'art de faire des films : scénario, production, décors, costumes... Toujours et partout, son regard trouve à s'exercer. Chargé de concevoir un décor, il y trouve pour le metteur en scène la place qu'occupera la caméra. Le cinéma est toute sa vie et lui offre aussi de faire la rencontre de sa vie avec Alma Réville, monteuse de films, qui deviendra sa femme et sa première collaboratrice.

Naissance d'Alfred Hitchcock

En 1925, sort son premier film, *The Pleasure Garden*. Cette comédie sentimentale et mélodramatique montre que le jeune réalisateur est un conteur qui a de la rigueur et de l'esprit, un technicien qui a de l'aisance et des idées. L'année suivante, *Les Cheveux d'or* prouve que le jeune cinéaste a aussi un vrai tempérament artistique : dans ce drame à suspense inspiré par l'histoire de Jack l'Éventreur, un style Hitchcock se révèle, distillant la peur, le trouble, le charme aussi, à grand renfort d'images fortes. Soupçon, crime, blondes héroïnes, attirance et effroi (des mots qui conviennent aussi à *Fenêtre sur cour*), un univers personnel se met en place et se déploie rapidement avec *Chantage*, *Meurtre* puis *L'Homme qui en savait trop*. S'il

continue à réaliser aussi des comédies ou des mélodrames de moindre importance, le jeune Hitchcock ne perd jamais son temps. En tournant beaucoup, il impose son savoir-faire et l'aguerri. Un film d'espionnage doublé d'une histoire d'amour spirituelle, *Les 39 Marches*, fera la synthèse de tous ses talents. Tout au long de cette période anglaise, un metteur en scène s'est imposé, mais aussi un personnage : Alfred Hitchcock est né. Ce nom est très vite mis en avant par les journalistes, que le réalisateur aime fréquenter. Sa personnalité colorée les séduit, son humour, son goût pour les ragots et sa passion pour le cinéma. D'abord seulement pour faire un clin d'œil à la presse, Hitchcock apparaît parfois dans ses films. Il le fera systématiquement à partir de sa première production américaine, *Rebecca*, et ces apparitions deviendront objets de culte².



Tournage de *Fenêtre sur cour*

Hollywood

En mars 1939, le prodige anglais s'embarque pour les États-Unis, où le fameux producteur David O. Selznick, qui termine la production de *Autant en emporte le vent*, l'a mis sous contrat. Doté d'un fort tempérament et désireux d'imposer sa vision dès le tournage de *Rebecca*, Selznick va s'opposer à Hitchcock, qui s'était habitué à jouir d'un grand pouvoir, lui qui était devenu le réalisateur anglais le mieux payé de son temps. Œuvre à l'atmosphère romanesque démarquée de l'univers hitchcockien, *Rebecca* sera en tout cas nommé douze fois aux Oscars. Heureusement pour Hitchcock, qui continue à préférer les histoires de complot et de crime, beaucoup de producteurs avec qui il travaillera en Amérique seront heureux qu'il fasse du Hitchcock. Avec *Correspondant 17*, *Soupeçons* ou *L'Ombre d'un doute*, sa marque de fabrique passe brillamment à l'échelle hollywoodienne. Le brio de sa mise en scène se développant sans cesse, Hitchcock réalise avec une apparente facilité des films qui, tout en engrangeant d'appréciables profits, entrent dans l'histoire du cinéma. Ainsi *Les Enchaînés*, où se mêlent avec une magie constante histoires d'amour et d'espionnage. Plus que jamais, Hitchcock est, à la fin des années 40, le meilleur argument de vente de chacun de ses nouveaux films. Il a désormais le titre de Maître du suspense, et nul autre cinéaste ne pourra le lui reprendre.

Fenêtre sur cour

Enchaînant les films, Hitchcock tourne *Le Crime était presque parfait* en août et septembre 1953, tout en préparant *Fenêtre sur cour*, dont le premier clap sera donné fin novembre. Hitchcock fait appel à un scénariste d'une trentaine d'années, John Michael Hayes, pour travailler sur l'adaptation d'une nouvelle de William Irish, alias Cornell Woolrich, publiée en 1942 sous le titre *It Had To Be Murder*. Comme à son habitude, Hitchcock dirige l'écriture du scénario : sans jamais s'y atteler

lui-même, il la contrôle entièrement. Dans l'histoire originale, le personnage principal, immobilisé chez lui, n'a pas de métier précis. Hitchcock décide d'en faire un photographe : coup de maître, puisque cette idée permettra de donner un relief visuel au thème du voyeurisme avec l'utilisation par Jeff d'un téléobjectif. Se souvenant de l'histoire du Dr Crippen, Hitchcock en utilise un détail frappant : le meurtrier avait gardé la bague de sa femme pour la donner à sa maîtresse. Hitchcock invente aussi des personnages secondaires pour ce qu'il appelle les « petites histoires » : Miss Torso, le musicien, la sculptrice. Ayant également décidé lui-même de la distribution du film, il demande au scénariste de passer du temps avec Grace Kelly afin de s'inspirer de sa personnalité, de son style, pour le personnage de Lisa (qui n'existait pas dans l'histoire originale). Le metteur en scène veille aussi à la construction du décor, pour lequel il a fait prendre des photos de cours d'immeubles à New York, dans le quartier de Greenwich Village. La réalisation d'une « vraie fausse cour », construite aux dimensions réelles dans un studio, sera un pari technique. 31 appartements sont créés, dont 12 entièrement meublés. Les éclairages sont aussi lourds que complexes. Il faut fabriquer une perche spéciale pour placer la caméra au-dessus de la cour, afin de filmer les voisins du point de vue de Jeff. *Fenêtre sur cour* sera pourtant un tournage sans difficulté, car tout a été prévu par Hitchcock à l'étape du scénario. Avec des collaborateurs précieux (le chef-opérateur Robert Burks, la costumière Edith Head, notamment) et des conditions financières optimales, le film naît coiffé. Et sera un succès immédiat dès sa sortie, en août 1954.



La Mort aux trousses

L'entrée dans la légende

Très heureux de sa collaboration avec John Michael Hayes, Hitchcock lui confiera le scénario de trois autres films (*La Main au collet*, *Mais qui a tué Harry ?*, *L'Homme qui en savait trop*), marqués par la fraîcheur de ton que le scénariste savait insuffler aux histoires d'amour comme de crime. Hitchcock va de triomphe en triomphe. En avril 1955, il prend la nationalité américaine et, pour couronner son idylle avec sa patrie d'adoption, il fait ses débuts à la télévision américaine la même année avec la fameuse série « Alfred Hitchcock présente ». Meurtre, mystère et suspense sont les ingrédients des histoires que vient introduire le cinéaste, le plus souvent mises en images par d'autres (il ne tournera lui-même que dix-huit de ces films qui faisaient d'abord trente minutes, puis une heure). Reconnue pendant plusieurs années, la série finira d'assurer l'immense popularité d'Hitchcock. Plus libre que jamais, le cinéaste tourne alors pour le grand écran ses chefs-d'œuvre les plus flamboyants (*La Mort aux trousses*) mais aussi les plus sombres. Ses blondes héroïnes tombent dans un monde de hantises romantiques entre vie et mort (*Vertigo*), dans le piège



Vertigo



Psychose

d'un tueur fou (*Psychose*) ou dans une sorte de fin du monde qu'annonceraient des nuées de volatiles vengeurs (*Les Oiseaux*). Les tournages s'espaçant alors, l'âge s'installe, le temps des honneurs commence. Entrant vivant dans la légende, Hitchcock est célébré partout. Cette reconnaissance lui permet d'essayer sans graves conséquences quelques échecs artistiques et commerciaux. Et même quand il renoue avec le succès (*Frenzy*, pour lequel il revient à Londres), la qualité de ses films ne semble plus un enjeu décisif. Hitchcock est unique, à jamais, quoi qu'il fasse désormais. Mais à sa mort, le 29 avril 1980, qui peut prétendre connaître l'homme Hitchcock ? S'il laisse l'image d'un artiste jovial, sa vraie personnalité semble avoir été plus complexe. Son biographe Donald Spotto décrit un créateur parfois sadique et à l'humour salace, doté d'un ego égal à son appétit. Forcément très hitchcockien lui-même, Alfred Hitchcock ressemblait sans doute au décor de *Fenêtre sur cour* : une part de lumière et une part d'ombre, les plus terribles secrets cachés sous de jolies fleurs.

1) <http://www.scorsesefilmfreixenet.com>

2) Toutes les apparitions d'Hitchcock sont répertoriées dans le *Dictionnaire Hitchcock* de Laurent Bourdon et le *Hitchcock* de Bruno Villienn (Rivages/Cinéma).



Grace Kelly



James Stewart

Acteurs

Grace Kelly (Lisa)

Elle tourne à peine plus de dix films pour le cinéma entre 1951 et 1956, mais Grace Kelly n'en reste pas moins une star légendaire. Sa beauté et sa photogénie furent, sans conteste, ses meilleurs atouts : icône fascinante de la féminité, c'est bien ainsi qu'elle est montrée dans *Fenêtre sur cour*, le film qui marqua son accession au statut de star hollywoodienne. Élevée dans la bonne société de Philadelphie, où elle naquit le 12 novembre 1929, elle possède une distinction naturelle et impose un style vestimentaire qui fera référence (chic classique et modernité « sportswear », trop sobre pour le chanteur Mika, qui dédie à l'actrice son premier tube, en 2007, chantant : « *Je voudrais être comme Grace Kelly mais tous ses looks étaient trop tristes* »). Après des débuts à Broadway en 1949, le cinéma la découvre. Un petit rôle dans *Quatorze heures* (*14 Hours*, 1951) de Henry Hathaway lance timidement l'aventure, qui devient plus intense avec *Le Train sifflera trois fois* de Fred Zinneman (*High Noon*, 1952) et surtout avec *Mogambo* (1953) de John Ford, où elle a pour partenaires Clark Gable et Ava Gardner. Mais c'est Hitchcock qui crée la légende Grace Kelly avec trois films tournés pratiquement coup sur coup : *Le Meurtre était presque parfait* (*Dial M for Murder*, 1954), *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*, 1954) et *La Main au collet* (*To Catch a Thief*, 1955). Le réalisateur y sublime le charme incandescent de cette blonde très distinguée dont il aimait dire : « *C'est un volcan*

recouvert de neige ». En 1955, Grace Kelly est l'actrice américaine la mieux payée et la première sur la liste des personnalités les mieux habillées. Un an plus tard, elle épouse le Prince Rainier de Monaco et divorce pour toujours d'avec le cinéma. Ses deux derniers films, *Le Cygne* de Charles Vidor (*Swan*, 1956) et *Haute société* de Charles Walters (*High Society*), l'ont immortalisée dans une aura féérique, assurant qu'elle fut d'abord princesse de l'écran. Le 14 septembre 1982, Grace Kelly meurt dans l'accident d'une voiture qu'elle conduisait sur fond de Riviera, comme dans *La Main au collet*. Elle laisse à Monaco trois héritiers et au cinéma une magie sans cesse revisitée. Après Paris en 2008, Londres lui consacre une grande exposition en 2010 au Victoria and Albert Museum, « *Grace Kelly, Style Icon* ».

James Stewart (Jeff)

Star, excellent acteur mais aussi homme ordinaire du cinéma avec qui le public pouvait s'identifier, James Stewart (1908-1997) eut une des plus belles carrières du cinéma américain, présentée en détails dans le dossier 171 de Collège au cinéma consacré à *La Flèche brisée* de Delmer Daves (*Broken Arrow*, 1949). Il faut bien sûr souligner ici sa collaboration avec Hitchcock, particulièrement faste : *La Corde* (*Rope*, 1948), *Fenêtre sur cour*, *L'Homme qui en savait trop* (*The Man who knew too much*, 1956) et *Sueurs froides* (*Vertigo*, 1958). C'est surtout la fragilité qu'était capable d'exprimer James Stewart qui a intéressé Hitchcock

dans ces films où différents pièges (kidnapping, manipulation, cul-de-sac meurtrier) se referment sur l'acteur. Mais dans *Fenêtre sur cour*, Hitchcock rappelle aussi, en les attribuant à son personnage, les faits de gloire du soldat James Stewart, engagé dans l'armée américaine pendant la Seconde Guerre mondiale. Un musée lui est dédié dans sa ville natale d'Indiana, en Pennsylvanie (<http://www.jimmy.org>).

Raymond Burr (Thorwald)

(1917-1993). Il est surtout connu pour avoir été la vedette de la série télévisée *Perry Mason*, nom de l'avocat qu'il y interprétait. Cette série connut un très grand succès, particulièrement aux États-Unis : créée en 1957, elle fut relancée trois fois, jusqu'en 1993. Raymond Burr fut également le héros d'une autre série, *L'Homme de fer*, diffusée de la fin des années 60 au milieu des années 70.

Thelma Ritter (Stella)

(1905-1969). Figure discrète mais familière du cinéma américain des années 50, elle fut nommée six fois à l'Oscar de la meilleure actrice dans un second rôle, notamment pour *All About Eve* (1951) de Joseph Mankiewicz, *Le Port de la drogue* de Samuel Fuller (*Pick-up on South Street*, 1952) et *Confidences sur l'oreiller* de Charles Gordon (*Pillow Talk*, 1959).



ANALYSE DU SCÉNARIO

Une partie de cache-cache

Espace et temps clos

L'histoire de *Fenêtre sur cour* est rassemblée dans l'espace et elle l'est également dans le temps : tout se joue dans les appartements qui entourent une cour intérieure, en quelques jours. La première indication temporelle est donnée par l'employeur de Jeff au téléphone : il dit qu'on est mercredi (séq. 2). Cette journée se prolonge jusqu'au cœur de la nuit (12). Le jeudi est plus ramassé (13 à 15). Après le vendredi (16 à 22), une ellipse nous fait passer directement au samedi soir (23), avec cette indication donnée par une réplique de Jeff : « *Cela valait la peine d'attendre toute la journée pour voir cela* », dit-il en observant Thorwald qui nettoie les murs de sa salle de bains. Le film se termine durant cette soirée du samedi (28) et l'épilogue nous transporte très brièvement quelque temps plus tard, sans précision de jour.

L'architecture dramatique repose donc sur la fameuse loi de l'unité d'espace, unité de temps et unité d'action, héritée du théâtre. La manière de raconter l'histoire est ainsi tout le temps liée à la manière de construire l'espace, et il faut en conséquence envisager le scénario dans son rapport à la mise en scène (notamment pour comprendre la manière particulière dont Hitchcock construit et délimite les différentes séquences, cf. « Mise en scène et signification », p. 9). De façon générale, on doit constater que la grande rigueur de la réalisation prend appui sur un scénario linéaire mais structuré avec clarté, comme le montrent les différents volets de l'histoire et leur implacable déroulé.

Cartes sur table

Séquences 1 à 4. Présentation du décor et des personnages principaux, y compris Lisa, même si elle n'est pas là. Hitchcock fait preuve d'inventivité pour donner de l'intérêt à ces scènes d'exposition informatives : Jeff est présenté surtout par ce qu'on voit (en 1, indications sur l'accident qui l'a conduit dans un fauteuil roulant, une jambe plâtrée, sur son métier de photographe), Lisa, par contraste, est uniquement présentée par ce que dit Jeff (et qu'il faudra corriger sensiblement, c'est aussi un des attraits de l'histoire : la révélation de la vraie Lisa, cf. « Personnages », p. 12), et Stella est présentée par sa propre façon de penser et de parler. Dès cette introduction, Thorwald est montré comme un homme peu sympathique, brutal même dans sa façon de rabrouer la sculptrice. La chaleur ambiante (une des premières informations données) explique que tout le monde vive au grand jour, fenêtres ouvertes. Les thèmes du film sont également présentés : le regard, le voyeurisme et les problèmes qu'il occasionne (voir ce qu'on ne devrait pas voir), l'amour et le couple, mariage ou



pas. Tout cela est pointé dans les répliques de Stella. Nous voici avec toutes les cartes en main, le jeu peut commencer.

Le spectacle

Séquence 5 à 12. L'action implique ici Jeff et ses voisins (Lisa, peu considérée malgré ses efforts, finit par partir). La multiplication des saynètes (« programmes » divertissants, fascinants, cf « Mise en scène et signification ») nous permet de préciser les portraits de ceux qui vivent dans l'immeuble d'en face et de laisser s'engouffrer dans le film le plaisir du voyeurisme, en même temps que son danger. Ce qui est vu par Jeff est en effet de plus en plus trouble, de plus en plus mystérieux, comme le souligne le changement d'atmosphère générale (passage à la nuit, puis passage à une nuit pluvieuse, sinistre). Mais, savoureux paradoxe, dans cette partie consacrée au spectacle donné aux différentes fenêtres, c'est ce qui n'est *pas vu* par Jeff qui fonde toute l'intrigue : non seulement le crime (qui a lieu en 9, le cri de femme et le bruit de verre brisé semblant des indices forts), mais le subterfuge visant à masquer ce crime. Jeff dort quand Monsieur et « Madame Thorwald » quittent leur appartement (12). Si Jeff avait vu Thorwald partir avec sa « femme », l'absence de celle-ci ne lui aurait pas paru suspecte. C'est donc une partie de cache-cache qui se joue, et la séquence 12 en est le pivot.

Les règles du jeu

Séquences 13 à 22. Cette partie s'oppose à la précédente en privilégiant le dialogue : même si Thorwald est plus observé que jamais (presque dans chaque séquence), c'est toujours en relation avec ce qu'on dit de lui (tantôt qu'il est coupable, tantôt qu'il est innocent) et il n'y a plus de saynètes-programmes. Ces séquences sont un commentaire du spectacle qui s'est joué précédemment : il s'agit de savoir ce qui s'est vraiment passé, quelles furent les règles de cette partie de cache-cache. Jeff et Lisa réalisent que la partie a été truquée : Madame Thorwald – ou son cadavre – a disparu, une autre femme s'est fait passer pour elle. Même si le détective Doyle persiste à dire que tout est réglé, cette partie est celle du doute, du soupçon, et finalement de la peur : à la séquence 22, Thorwald est bel et bien identifié comme l'assassin. Mais c'est parce qu'il a tué le petit chien et, là encore, rien n'a été vu : le meurtre a eu lieu pendant les séquences 20 ou 21, à l'insu de tous. La partie de cache-cache n'est donc pas finie.

La belle

Séquences 23 à 29. Thorwald est sur le départ après deux crimes impunis. Il faut tenter le tout pour le tout : la partie de cache-cache va se rejouer (c'est la belle) et Jeff, cette fois, n'en manquera rien car c'est Lisa (la Belle) qui va, sous ses yeux, jouer au chat et la souris avec Thorwald (la Bête). L'appartement de Thorwald devient, de fait, une souricière, et Hitchcock conduit la dramaturgie à un sommet de tension : l'espace se referme (le spectacle des petites saynètes-programmes se resserre sur les fenêtres de Thorwald), le rythme se précipite (de 23 à 28, tout va très vite, les indications temporelles le soulignent : il faut éloigner Thorwald 15 minutes, Stella dit à Jeff de donner à Lisa encore une minute dans l'appartement, la police annonce qu'elle arrive dans deux minutes). L'épilogue permet d'accompagner en douceur le spectateur, aussi éprouvé que Jeff, vers un « happy end » qui propose une ultime variation spirituelle sur le thème du couple et du mariage.



Découpage séquentiel

1 - 0'00

Bienvenue. Générique, le rideau se lève sur la cour de l'immeuble où habite Jefferies, dit Jeff, reporter photographe. Il a une jambe dans le plâtre, il dort encore. Le thermomètre montre que c'est la canicule. C'est le matin, ses voisins commencent à s'animer. Fondu au noir.

2 - 0h03'53

Bonjour. Jeff se rase puis s'entretient au téléphone avec son employeur, tout en regardant distraitemment ses voisins, notamment une danseuse, un musicien et un homme massif aux cheveux gris (Thorwald).

3 - 0h08'05

Commentaires. Entrée de l'infirmière de la compagnie d'assurances, Stella. Pendant qu'elle administre un massage énergétique à Jeff, ils bavardent, évoquent Lisa Freemont, une femme que Jeff pourrait épouser si elle n'était si parfaite. Jeff envoie Stella à la cuisine pour qu'elle lui prépare un sandwich.

4 - 0h13'35

Programme 1. Jeff se laisse absorber par ce qui se joue aux fenêtres d'en face : des jeunes mariés arrivent dans leur appartement. Stella revient avec le sandwich. Fondu au noir.

5 - 0h14'56

Lisa Carol Freemont. Nuit dans la cour. Lisa Carol Fremont arrive auprès de Jeff. Elle fait entrer un groom du Club 21 qui apporte des mets chics, puis s'éclipse. Jeff et Lisa parlent de leurs vies très différentes. Lisa se retire pour préparer le dîner.

6 - 0h20'33

Programme 2. Jeff regarde Miss Lonelyhearts (Cœur Solitaire) mimer un dîner en amoureux avec un homme imaginaire, puis s'effondrer en sanglots.

7 - 0h22'29

Programme 3. Lisa et Jeff regardent la danseuse entourée d'hommes. Thorwald est au téléphone et sa femme se moque de lui. Lisa sert un dîner parfait. Fondu au noir.

8 - 0h26'02

Querelle. Après une dure conversation avec Jeff, qui refuse de croire qu'ils peuvent s'entendre, Lisa s'en va.

9 - 0h30'14

Programme 4. Jeff observe la cour. Soudain, un cri de femme retentit, puis c'est le silence à nouveau. Fondu au noir.

10 - 0h30'37

Programme 5. Jeff se réveille dans la nuit, il pleut. Il voit Thorwald partir avec une valise. Il est 2h moins cinq à la montre de Jeff. Fondu au noir. Plus tard, Jeff voit Thorwald revenir, et repartir. Fondu au noir.

11 - 0h33'07

Programme 6. Jeff se réveille. Thorwald réapparaît dans la rue avec une valise. Jeff s'endort. Fondu au noir.

12 - 0h34'32

Jeff dort. Thorwald sort de chez lui avec une femme portant un chapeau. Jeff dort toujours. Fondu au noir.

13 - 0h35'03

Le soupçon grandit. Jour. Stella et Jeff parlent des voisins. Thorwald est chez lui et observe la cour avec méfiance. Jeff recule pour le voir sans être vu. Il utilise des jumelles, puis un appareil photo avec téléobjectif. Thorwald emballe une scie dans du papier journal. Fondu au noir.

14 - 0h41'14

Lisa s'inquiète. Soir. Jeff est avec Lisa, mais son esprit est ailleurs. Il parle de meurtre chez les Thorwald. Lisa pense que Jeff n'est pas dans son état normal. Mais en voyant soudain que la femme de Thorwald n'est plus dans son lit, elle s'inquiète aussi. Fondu au noir.

15 - 0h47'25

Lisa en face. Jeff reçoit un appel de Lisa qui lui donne le nom de l'homme massif, qu'elle lit sur sa boîte aux lettres : Lars Thorwald. Celui-ci est tapi dans le noir, chez lui, et fume. Fondu au noir.

16 - 0h48'16

Stella en face. Jeff téléphone à Doyle, un ami détective, et lui parle de meurtre. Des hommes viennent enlever la malle chez Thorwald. Stella sort dans la rue pour voir où la malle est envoyée, mais les hommes sont partis. Fondu au noir.

17 - 0h51'22

Innocent ou coupable. Doyle est chez Jeff, dont la théorie du meurtre lui semble l'effet d'une hallucination. Il s'en va. Jeff voit Thorwald chasser le chien qui creusait la bordure de fleurs. Fondu au noir.

18 - 0h53'51

Innocent. Doyle est de retour avec des informations. Il apprend à Jeff que Mme Thorwald est bien arrivée à la campagne. Fondu au noir.

19 - 0h58'16

Innocent ? Dans la nuit, Jeff voit Thorwald rentrer chez lui. Lisa arrive. Elle est invitée à regarder. Thorwald sort.

20 - 1h04'43

Coupable. Lisa allume la lumière. Elle pense que Mme Thorwald ne serait jamais partie sans son sac à main, et annonce qu'elle reste pour la nuit. Elle va à la cuisine préparer café et cognac.

21 - 1h09'06

Innocent. Jeff regarde les jeunes mariés en face. Doyle arrive. Confrontation avec Jeff et Lisa. Doyle leur apprend que la malle a été récupérée par Mme Thorwald. Il sort.

22 - 1h15'29

Un crime. Jeff et Lisa observent Miss Lonelyhearts en galante compagnie. Lisa baisse les stores, tout ça est trop privé. Elle part se changer. Fondu au noir. Lisa réapparaît en déshabillé. Un cri retentit dans la cour. Lisa relève les stores. Le petit chien a été tué, sa maîtresse se lamente devant tous les voisins qui sont venus aux fenêtres. Sauf Thorwald. Fondu au noir.

23 - 1h21'30

Un criminel. Dans la nuit, Jeff, Lisa et Stella regardent Thorwald qui nettoie le mur de sa salle de bains. Jeff retrouve des photos de la plate-bande. Les fleurs ont été changées. Jeff

écrit un message pour Thorwald : « *What have you done with her ?* » (*Qu'avez-vous fait d'elle?*). Fondu au noir.

24 - 1h24'43

Programme 7. Lisa dépose le message à la porte de Thorwald, et manque d'être vue par lui. Jeff et Stella regardent, apeurés.

25 - 1h26'44

Piège. Lisa revient. Jeff réussit à faire sortir Thorwald de chez lui en lui donnant un coup de fil anonyme. Lisa et Stella sortent.

26 - 1h30'34

Programme 8. Lisa et Stella sont dans la cour pour creuser la bordure de fleurs, sans résultat. Lisa se dirige vers l'appartement, Stella sort de la cour.

27 - 1h33'33

Programme 9. Lisa entre chez Thorwald par la fenêtre. Stella revient près de Jeff. Ils voient Miss Lonelyhearts sur le point de se suicider. Jeff appelle la police. Pendant qu'il attend au téléphone, Miss Lonelyhearts renonce à son geste, mais Thorwald revient et découvre Lisa chez lui. Jeff pressent le pire et parle de l'agression d'une femme à la police, qui arrive bientôt. Lisa est emmenée. Jeff envoie Stella libérer Lisa avec une caution. Stella sort.

28 - 1h38'47

Thorwald en face. Jeff chuchote au téléphone avec Doyle, puis il reçoit un coup de fil anonyme. La peur l'envahit. Thorwald fait intrusion chez Jeff, se précipite sur lui pour le tuer. Jeff tombe du haut de la fenêtre de son appartement. La police revient avec Lisa, Doyle et Stella. Thorwald est arrêté. Fondu au noir.

29 - 1h44'54

Deux. Le thermomètre indique qu'il ne fait plus que 21°. Des peintres repeignent l'appartement de Thorwald. Jeff dort, deux jambes dans le plâtre. Lisa lit à son chevet.
« **The End** » s'inscrit sur l'écran.

Durée totale DVD : 1h47'33

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

Avec préméditation



Une leçon de cinéma

On peut l'affirmer au premier regard : *Fenêtre sur cour* est une histoire de regards. Toute l'intrigue repose sur ce qui est vu, ou non. Le décor fait d'un appartement un poste d'observation ouvrant sur toutes sortes de vies offertes en spectacle. D'être ainsi placée au cœur de la fiction, cette présence du regard en devient particulière. Comme si le film était finalement plus qu'une simple affaire de regards. Pour Claude Chabrol et Éric Rohmer, réunis pour signer un essai sur Hitchcock en 1957, *Fenêtre sur cour* était un film sur l'essence même du cinéma : la vision, le spectacle. Pour François Truffaut, dont c'était le Hitchcock préféré, *Fenêtre sur cour* était un film sur le cinéma. Pour Jean Douchet, lui aussi auteur d'un essai sur Hitchcock, *Fenêtre sur cour* était un film sur le dispositif cinématographique (Jeff a la place d'un projectionniste qui passerait un film sur le mur d'en face, avec Thorwald en vedette) et une leçon de cinéma. On pourrait multiplier les avis de spécialistes et d'admirateurs célèbres, tous vont dans le même sens : *Fenêtre sur cour* nous parle de cinéma et nous éclaire directement sur l'art du cinéma tel que le pratiquait Hitchcock. Une manière nullement théorique mais très réfléchie de faire des films sans jamais perdre de vue l'intrigue, le spectacle et le spectateur.

Le crime hitchcockien

L'assassinat de Madame Thorwald est signé Hitchcock. Le cinéaste semblait le décrire, en 1974, dans cette profession de foi : « Je n'approuve pas la vague de violence qu'on constate aujourd'hui au cinéma, j'ai toujours pensé que le crime devait être traité avec délicatesse. Des meurtres parmi les plus exquis ont été perpétrés dans un décor tendre, dans des endroits où l'on se sent si bien, comme la cuisine ou la salle de bains. » Hitchcock aime rendre le crime familier, proche de nous. Les intrigues policières dont sa compatriote Agatha Christie (de neuf ans son aînée) était la spécialiste ne sont pas de son goût : analyser des faits, se livrer à toutes sortes de déductions pour deviner qui est l'assassin, il n'y avait là pour lui que démarche intellectuelle sans intérêt cinématographique. Il préférait le suspense, qui est, expliquait-il, un processus émotionnel créant une implication et une réaction du public. *Fenêtre sur cour* illustre le crime hitchcockien parfait : il surgit dans un décor charmant et l'intérêt de l'histoire n'est pas l'enquête (on a ici affaire à un policier pour qui il n'y a pas eu d'assassinat) ni de savoir qui est le coupable (c'est forcément Thorwald, personne d'autre n'est soupçonné), mais d'attendre que ce coupable se trahisse. Le suspense du film repose en somme sur l'espoir que le meurtrier frappe à nouveau, espoir « comblé » par le deuxième assassinat, celui du chien, qui accable Thorwald (séq. 22). Comme le notaient Chabrol et Rohmer, Hitchcock nous met en position de souhaiter le crime. Puis de craindre aussitôt qu'il adienne quand, au lieu d'un petit chien, ce sont Lisa et Jeff qui pourraient mettre Thorwald en situation de se trahir, en devenant ses nouvelles victimes (27, 28). Hitchcock ne dirige pas seulement le film (la caméra), pas seulement les interprètes, mais les spectateurs. Il manipule notre regard et nos émotions pour nous impliquer dans l'action. Sa pratique du cinéma est toujours le fruit d'une grande préméditation.

L'art du spectacle

Si *Fenêtre sur cour* est un film sur le cinéma, il faut d'abord constater que Hitchcock lui a donné l'art pour décor en choisissant de faire vivre Jeff à Greenwich Village, quartier de New York célèbre pour sa vie culturelle. Les voisins de Jeff sont donc naturellement des artistes : un musicien, une danseuse, une sculptrice et une romancière dans l'âme, Miss Lonelyhearts et ses rêves de romances. Cela n'en singularise que davantage Thorwald : il est représentant de commerce et semble vivre

dans un monde plus terne, étranger à la vie de bohème. Jeff, lui, est photographe, et Lisa mannequin : avec eux, l'univers de l'art se précise, devient celui du regard, du show pour être regardé. C'est sous ce signe que Hitchcock place son film avec une ouverture annonçant le début de la représentation : les stores de l'appartement de Jeff dégagent l'espace de la fenêtre comme celui d'une scène de théâtre et comme un écran de cinéma (les écrans de l'époque étaient masqués par des rideaux avant la projection, on en trouve aujourd'hui encore dans certaines salles). Le spectacle est donc introduit à la fois comme un élément de la mise en scène et comme un élément de la fiction : levée de rideaux sur un univers où pratiquement tout le monde pourrait se retrouver sur une scène pour danser, jouer du piano, défiler, exposer ses créations... C'est d'ailleurs l'argument que brandit le policier pour soutenir sa thèse : Thorwald ne peut pas avoir commis un crime devant tant et tant d'yeux (17). Sur la scène de cette cour où tout est spectacle. On voit ici une volonté de souligner, d'accentuer ce thème du spectacle, d'en faire un des sujets du film. Le contexte historique l'explique aussi. Au début des années 50, le cinéma américain doit faire face à la concurrence de la télévision, qui est devenue un divertissement de masse. Hitchcock vient de réaliser *Le Crime était presque parfait* en relief, un procédé inventé pour faire revenir le public dans les salles (comme aujourd'hui). On peut dire que dans *Fenêtre sur cour*, la 3D est remplacée par un cinéma qui met en relief son art de faire du spectacle.

Le cinéma dans toute sa pureté

Dans l'atmosphère artistique de ce film à suspense, le cinéma est, tout comme la danse ou la musique, directement convoqué. Mais pas n'importe quel cinéma : celui des origines, du temps du muet. Toutes les saynètes mettant en scène les voisins relèvent du cinéma muet, pour la bonne raison qu'observées à distance par Jeff, les mots qui y sont dits ne sont pas audibles – ce qui est plus clair encore si, comme propose de le faire Michel Chion, on parle de cinéma sourd et non pas de cinéma muet. Mais c'est aussi la manière dont Hitchcock met en scène ces saynètes (cf. « Analyse d'une séquence ») qui fait revenir le cinéma muet dans le film. Il faut se rappeler ici que le cinéma muet fut le premier langage du cinéaste Hitchcock, qui a gardé là un attachement fort. En 1972, il déclare à Truffaut, qui lui demande s'il est favorable à l'enseignement du cinéma dans les universités : « À condition qu'on enseigne le cinéma depuis Méliès, qu'on apprenne à faire des films muets car il n'y a pas de meilleur exercice. » La pratique du cinéma au temps du muet n'a pas totalement disparu du style d'Hitchcock avec l'arrivée du parlant. James Stewart en a témoigné : « Je me souviens qu'il ne faisait parler les acteurs que de mauvais gré. Chaque fois qu'il en avait l'occasion, il aimait supprimer le dialogue. » *Fenêtre sur cour* lui donne, plus qu'aucun autre film parlant, cette possibilité. Hitchcock dira aussi à Truffaut qu'il y avait là « une possibilité de faire un film purement cinématographique ». Le film se présente donc comme une démonstration, très sciemment voulue, des vrais pouvoirs du cinéma : ceux qu'il garde même quand il est dépouillé de dialogues et d'effets sonores, ceux du strict langage visuel.

Jeff-Hitchcock aux commandes

Qui dit cinéma, dit spectateur. Jeff en est un par excellence : qu'il fasse son travail de photographe ou qu'il soit immobilisé chez lui, il ne semble savoir faire qu'une chose, regarder. À travers lui, nous découvrons ses voisins, car Jeff semble réellement les découvrir, surpris, intrigué ou amusé, bien qu'il soit chez lui. C'est l'effet de la canicule : la cour de l'immeuble offre un spectacle nouveau avec ses fenêtres ouvertes et Jeff redécouvre tout,

ce qui permet de faire de son regard le relais du nôtre. En tant que photographe, Jeff est un spectateur actif (il est au cœur de l'action, comme le prouve la photo de l'accident qui lui a valu son arrêt de travail) et, la jambe dans le plâtre, il le reste. En observant ses voisins, il collectionne des bribes d'existence dont il peut tirer une histoire, un « tableau de la situation » : ainsi des jeunes mariés (dont il comprend la passion, l'appétit sensuel, prélude à la lassitude) ou du couple Thorwald (dont il peut très vite dire qu'il est en crise – 7) ou de la solitude de la bien nommée Madame Cœur Solitaire. Jeff est rapidement capable de lier chaque saynète observée à la logique d'une vie, et si cette logique dérape, il le remarque alors aussitôt (ainsi lorsque Thorwald se met à sortir en pleine nuit – 10). Jeff est donc en position de contrôle. Cela fait de lui plus qu'un spectateur : en dominant ces tableaux vivants, il accède à une place semblable à celle d'un metteur en scène, et tout spécialement un metteur en scène comme Hitchcock. La méthode hitchcockienne était en effet fondée sur un contrôle absolu de toutes les étapes du film, notamment la préparation : contrôle du scénario en relation avec les choix de mise en scène, traduits visuellement sous forme de story-board, tout était prévu. Ce contrôle trouve idéalement à s'exercer dans *Fenêtre sur cour*, un film qui fut très minutieusement préparé à cause de son tournage dans un décor d'une grande sophistication. Ce décor est appelé « la maison de poupée du maître » par Tania Modleski dans *Hitchcock et la théorie féministe*, un essai qui présente *Fenêtre sur cour* comme un film où « les hommes rêvent de toute-puissance exercée sur un monde en miniature ». Ces hommes sont à la fois Jeff, qui règne sur ce décor et voudrait régner aussi sur son envers (en faisant la lumière sur le crime, la face cachée de la maison de poupée), et le double de Jeff, Hitchcock, qui règne sur le film. Son apparition rituelle est en cela significative : il règle une horloge (7), il est le dieu qui veille sur ce monde de cinéma, le grand horloger.



Jouer avec l'espace

Comme le rappelait chacune de ces apparitions, Hitchcock était un joueur. Dans un grand nombre de ses films, il a aussi fait un clin d'œil à la faiblesse bien connue qu'il avait pour le « brandy » : quand Lisa sert des verres de cognac dans *Fenêtre sur cour*, c'est le joueur Hitchcock qui se délecte. Mais ici, il a trouvé matière à quelque chose de plus ambitieux et de plus excitant : un jeu avec l'espace. L'action de *Fenêtre sur cour* prend place dans un décor unique : l'appartement de Jeff, qui ouvre sur la cour de son immeuble, laquelle ouvre elle-même sur un autre immeuble, d'autres appartements, et une petite portion de rue. Rien d'autre ne sera montré. Voici la règle. Il faut donc jouer avec ce qu'il est possible de montrer. Ainsi dans les scènes suivantes. Quand Lisa part en mission pour découvrir le nom de l'étrange voisin suspecté de crime, elle s'aventure de l'autre côté de l'immeuble d'en face, mais on reste sur Jeff qui attend son

coup de fil (15). Quand elle va déposer un message chez ce Thorwald, elle apparaît brièvement dans la rue puis disparaît, réapparaît ensuite dans le couloir de l'immeuble (24). Ce jeu avec l'espace renforce le principe du film : nous mettre à la place de Jeff, qui ne peut rien voir de plus que ce que sa fenêtre-écran lui montre. Il s'agit là aussi pour Hitchcock de jouer avec nous, spectateurs, en dirigeant notre regard.



Déjouer la contrainte de l'espace

L'attrait de ce jeu avec l'espace est aussi, pour Hitchcock, qu'il l'oblige à un surcroît d'inventivité visuelle : dans cet espace contraint, aisément trop théâtral, il faut à tout prix faire revenir le cinéma, il faut déjouer la contrainte tout en respectant la règle. Hitchcock utilise notamment pour cela les fondus au noir (figure spécifiquement cinématographique) qui délimitent la majorité des séquences (seize sur vingt-neuf). Deux fondus au noir supplémentaires sont utilisés avec valeur de fondus enchaînés pour lier deux moments différents à l'intérieur d'une même séquence (10, 22). Pour changer de scène dans un espace clos, Hitchcock doit souvent en passer par une convention du théâtre : c'est l'entrée ou la sortie d'un personnage qui sert d'articulation. Stella arrive (3), Lisa s'en va ou revient (8, 24), Doyle repart (21). Mais la même figure est aussi utilisée sans franchissement de porte, d'une manière alors plus cinématographique que théâtrale : Hitchcock envoie Stella ou Lisa à la cuisine (3, 5, 20), on change de scène, Jeff se retrouve seul et peut observer les voisins. Une autre façon de délimiter un changement de scène dans un même espace utilise la lumière : entre 19 et 20, c'est le moment où Lisa allume les lampes dans l'appartement de Jeff qui nous fait passer d'une scène à une autre. Ces trouvailles montrent que la mise en scène est ici l'objet d'une réflexion qui concerne tous ses aspects : mettre de la créativité dans l'articulation des scènes, c'est ici une manière de rendre vivant, stimulant pour l'œil, un espace limité.



Le décor comme intrigue

À travers ces lois qui régissent l'espace, Hitchcock donne au décor de son film une place prépondérante, active : la cour de l'immeuble n'est pas qu'une toile de fond, elle participe à la dynamique du récit. Hitchcock crée trois relations différentes au décor, qui épousent la progression de l'intrigue. D'abord, la distance : le décor est montré dans son ensemble (1) et sa taille considérable souligne l'éloignement des différents côtés de la cour (cette vision reviendra au moment du meurtre du chien : la cour apparaîtra alors à nouveau immense, « pleine de vide » en quelque sorte, vide qui est laissé par l'absence de relations humaines, pointée dans le discours de la femme au chien – 22). Hitchcock joue ensuite sur des effets de rebonds, d'échos entre le côté de la cour occupé par Jeff et les autres : au téléphone avec son patron, Jeff parle des femmes qui rouspètent / celle de Thorwald est justement en train de rouspéter (2) ; Jeff parle avec Stella de mariage / des jeunes mariés arrivent justement dans leur nouvel appartement (3) ; Miss Lonelyhearts trinque avec un invisible prétendant / Jeff trinque en retour « avec elle » (6) ; Lisa sert le dîner pour Jeff / Thorwald sert le dîner pour sa femme (7) ; Lisa porte une tenue verte / Miss Lonelyhearts est vêtue de vert également (19). Ces rapprochements préparent le troisième mouvement, un rapprochement poussé à un paroxysme : lorsque Thorwald pénètre chez Jeff, c'est l'espace du film qui est bouleversé (en même temps que l'existence de Jeff, pour de bon), puisque l'homme d'en face surgit de l'autre côté. La mêlée dans laquelle se jettent les deux hommes est donc aussi une fusion des différents espaces en un seul (28), fusion préparée par un long suspense (27, cf. « Analyse d'une séquence », p. 14). Avec ce décor qui se referme comme un piège sur Jeff, Hitchcock parachève son crime esthétique.



PISTES DE TRAVAIL

- Le regard est évidemment ici au centre de la mise en scène, et pas seulement dans les scènes où il observe ses voisins. Il peut être intéressant de repérer et d'étudier les regards qui s'échangent entre Jeff, Lisa, Stella, ou le regard du policier Doyle sur Jeff, comme sur ce qui le fascine.
- Le rapport entre le regard et le crime en général peut être abordé : lorsque Jeff regarde, pourquoi est-il mené sur la voie d'un crime, qu'il imagine et qui se révélera réel ?
- Le suspense : réflexion à partir de la définition qu'en donnait Hitchcock à Truffaut, reproduite dans la Fiche-élève.

PERSONNAGES

Masculin, féminin



Jeff

Toujours à sa fenêtre, observant ses voisins, épiant avec des jumelles, scrutant avec un téléobjectif, le héros de *Fenêtre sur cour* n'est pourtant pas un voyeur pathologique. Hitchcock prend soin, en effet, de nous montrer Jeff découvrant ses voisins comme s'il les regardait *pour la première fois* : il semble étonné par les jeunes mariés, qui sont bel et bien de nouveaux venus, mais aussi par Thorwald et par Miss Lonelyhearts (séq. 2). On comprend que le spectacle de Miss Torso est une contemplation familière pour lui mais les admirateurs de la jeune femme sont nombreux et Jeff n'est qu'un homme comme les autres, pas un pervers. D'ailleurs, quand l'infirmière Stella le traite de voyeur (« *Window shopper !* », en écho au titre « *Rear Window* »), c'est une raillerie qui vise le genre masculin et même l'humanité entière, de plus en plus occupée à regarder (3). Et si Lisa s'inquiète du caractère obsédant que prend la manie de Jeff de scruter l'autre côté de la cour, elle comprend aussi vite qu'il a de bonnes raisons d'être attentif à tout (14). Grâce à lui, un meurtre horrible pourra être dénoncé. Le « voyeur » a agi par souci du sort de Madame Thorwald, par amour de son prochain, en somme, comme il le dit clairement à Stella (« *J'aime mon voisin comme mon prochain* » – 14). Voilà qui range Jeff du côté du Bien (face à Thorwald, le Mal).

Hors du péché, Jeff l'est aussi dans sa relation incroyablement chaste avec Lisa : il semble même vouloir à tout prix décourager l'amour de cette femme de rêve, dont les étreintes le laissent apparemment de glace (il est trop préoccupé par Madame Thorwald, explique-t-il). Cette attitude a donné lieu à beaucoup de commentaires, d'interprétations faisant notamment de la jambe plâtrée de Jeff le symbole d'une impuissance sexuelle. Il n'est pas indispensable d'aller jusque-là car Hitchcock laisse habilement toutes les hypothèses ouvertes : il fait l'impasse sur la nuit que Lisa a décidé de passer (de force !) chez Jeff (ellipse entre 22 et 23). On peut seulement remarquer qu'à partir de 23, Jeff donne des signes inédits d'attachement à Lisa (un regard très amoureux au début de 25, une terrible peur pour elle ensuite). Comme si la nuit « cachée » avait conduit à renforcer leur relation.

Mais on retrouve ailleurs l'impuissance masculine, ou ce qui peut en constituer une variation : l'absence de puissance du masculin. Toute la description que Jeff fait de sa vie professionnelle insiste sur le caractère sérieusement viril de cette existence de reporter baroudeur confronté à tous les dangers (en opposition au raffinement si féminin de l'univers de Lisa – 8). Or, tandis que Jeff parle de jungle, de barbe de trois jours, de tenues de combat, on ne voit rien de cette explosion de masculinité. Même quand il doit se battre contre Thorwald, Jeff trouve une arme décalée, des flashes plus artistiques que guerriers. Et son corps n'est en rien celui d'un aventurier : il est immobilisé, cassé, il le gratte de façon comique et ridicule. Il faut noter ici que James Stewart, alors âgé de 46 ans, apparaît bien peu athlétique (3). L'époque doit bien sûr être prise en compte (la différence avec la plastique masculine dans les films d'aujourd'hui est frappante) mais, tout de suite après *Fenêtre sur cour*, Hitchcock réalisera *La Main au collet*, avec un Cary Grant âgé de 51 ans et à l'allure très sportive (parfait dans son rôle d'ancien trapéziste cambrioleur). Hitchcock a donc choisi James Stewart pour le rôle de Jeff sans se préoccuper du fait qu'il n'avait pas le physique de l'emploi pour la part athlétique du rôle : c'est le regard de Stewart qui l'intéressait, sa présence, et la dimension cérébrale du personnage de Jeff, qui se projette dans sa vision, dans ses pensées, hors de son corps en somme, presque au-delà de son identité d'homme.

Lisa

Elle fait son entrée quatre fois de suite dans le film. Présentée par Jeff : c'est une femme parfaite et impossible (3). Présentée par Stella : c'est la femme à épouser. Présentée par Hitchcock : c'est une image magique, une véritable apparition quand son visage surgit et se penche sur celui de Jeff (5). Enfin, Lisa se présente elle-même « de haut en bas », comme elle le dit : Lisa Carol Freemont. Elle a plusieurs noms

car elle est plusieurs femmes. Poupée parfaite, épouse aimante (en puissance) et apparition, en effet, dans le monde de Jeff, car elle représente un autre univers, un autre quartier de New York, Park Avenue, là où les robes à 1100 dollars se vendent à la pelle. Pourtant, Lisa n'est pas si différente des voisines de Jeff. Elle peut se reconnaître en Miss Torso, beauté entourée d'hommes qui voudraient seulement la croquer comme des loups (7). Elle peut se reconnaître en Miss Lonelyhearts (22), la femme qui rêve d'un grand amour partagé (ce que Jeff lui refuse). Lisa est vraiment toutes les femmes : elle sera même Madame Thorwald, prenant la place de celle-ci dans son appartement, portant son alliance, au risque de finir comme elle (27). « *J'ai besoin d'une femme qui soit prête à aller partout et à tout faire* », avait dit Jeff à Stella pour expliquer son refus d'épouser Lisa (3). Or c'est justement ce dont celle-ci se montrera capable pour confondre le criminel Thorwald. Lisa ne cesse ainsi de révéler de nouveaux aspects d'elle-même, tout au long du film. Créature de la nuit, parce qu'elle ne peut rendre visite à Jeff qu'après son travail (ce qui souligne combien elle représente aussi le modèle de la femme moderne), elle apparaît pour la première fois au grand jour dans l'épilogue du film (29). En guise de sortie, Lisa a donc droit à une nouvelle entrée, cette fois dans la lumière.

Stella et Doyle

Ils sont l'un et l'autre les arbitres du bon sens. Versant féminin : parce qu'elle connaît le genre humain, Stella ne doute pas que Thorwald ait pu découper sa femme en petits morceaux (16). Versant masculin : parce qu'il connaît les criminels, Doyle sait que Thorwald n'aurait jamais tué sa femme devant les « cinquante fenêtres » qui ont vue sur son appartement (17). C'est l'intuition féminine (également représentée par Lisa, que raille Doyle) contre la rigueur cartésienne et le professionnalisme (supérieur) masculin. Mais Hitchcock s'amuse à inverser les rôles : Stella fait une bonne enquêtrice, tandis que Doyle parle à Jeff comme une infirmière (a-t-il eu des maux de tête ? c'est qu'il doit souffrir d'hallucination !). En arrivant en tenue de gala pour l'arrestation de Thorwald (28), le détective Doyle finira ridicule pour de bon.

Voisins et voisines

Avec ces personnages essentiellement muets, Hitchcock poursuit ses variations sur les images d'hommes et les images de femmes. Thorwald : il représente l'image de la violence masculine, la force physique, l'ogre. Son aspect massif va avec une certaine épaisseur d'esprit : dès que Jeff se manifeste par son coup de fil anonyme (25), Thorwald semble bien peu malin, ne pouvant espérer s'en sortir qu'en tuant à nouveau, ce qu'il a prouvé avec le chien devenu une menace pour lui (22). Ce géant peut donc être menacé par une souris (Madame Thorwald ne menait apparemment pas la vie facile à l'infidèle – 7). Miss Torso : elle est l'image de la sensualité féminine, sulfureuse mais pourtant innocente, droite comme ses postures de danseuse. Miss Lonelyhearts : c'est l'image de la sensibilité féminine, de l'aspiration romantique au sentiment amoureux, d'une idéalisation de l'homme en parfait chevalier servant (s'il se fait trop pressant, le charme est rompu – 22). Même si le musicien apparaît in extremis comme un homme séduisant (au lieu du fétard sans vrai talent qu'il semblait être), l'ensemble des personnages reflètent une vision assez désabusée du couple et du rapport entre hommes et femmes. Les jeunes mariés sont là pour nous assurer avec humour de ce désaccord parfait.



PISTES DE TRAVAIL

- La question qui ne tarde jamais à se poser est celle de l'attitude morale de Jeff, même si ce « voyeurisme » n'a plus aujourd'hui le caractère sulfureux qu'il pouvait avoir voici plus d'un demi-siècle. Faire chercher les relations entre le métier de Jeff (reporter photo) et cette activité motivée par son immobilisation. Saisir l'intimité des gens est-il différent de saisir des drames au cœur d'une guerre ?
- Quelle est l'utilité des deux femmes qui fréquentent l'appartement de Jeff, Lisa et Stella ? Quel est leur jugement sur la passion que développe Jeff pour cette observation et quelle attitude auront-elles progressivement à l'égard de cette activité ?
- En dehors de leur lieu d'habitation, qu'est-ce qui relie les personnages que l'on découvre progressivement en face de chez Jeff ? Leur situation renvoie-t-elle à celle de Jeff et Lisa ?

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

L'échange

Séquence 27 (1h33'33 à 1h37'54)

Présentation et enjeu de la séquence

Sous le regard de Jeff, qui voudrait la retenir, Lisa s'introduit chez Thorwald dans l'espoir de trouver une preuve de sa culpabilité (partie 27 du découpage séquentiel, cf. p.8, en presque totalité). Hitchcock livre ici le morceau de bravoure de son film. Il utilise la situation de base de toute l'histoire (prisonnier de son fauteuil roulant, Jeff regarde ce qui se passe dans l'immeuble en face), mais en livre une version très dramatisée. Le dispositif scénique du décor devient ici une véritable machine à créer de la tension, et de l'attention. Car, en même temps que la situation de base est réaffirmée dans sa force, les règles du jeu sont changées. Pour la première fois, Lisa apparaît à la fenêtre de Thorwald, et pour la première fois, Thorwald va voir Jeff. Les places s'échangent : le voyeur est vu, celui qui était regardé regarde, et Lisa risque, pour avoir quitté sa place aux côtés de Jeff, de prendre celle de Madame Thorwald, de finir comme elle.

Place de la séquence

Pour faire de cette séquence le sommet de son film, Hitchcock a minutieusement préparé et introduit ce climax. Après avoir failli être attrapée par Thorwald en allant déposer un message devant sa porte, Lisa est revenue saine et sauve auprès de Jeff. Celui-ci a alors éloigné Thorwald en se faisant passer au téléphone pour un maître chanteur lui donnant rendez-vous dans un hôtel. Ainsi, Lisa a pu descendre dans la cour de l'immeuble avec Stella pour tenter de mettre à jour des morceaux du corps de Madame Thorwald. C'est alors que Lisa, contre toute attente, « refait la même bêtise », prend à nouveau le risque de s'aventurer chez Thorwald. Cette séquence est donc la répétition inattendue d'une action qui s'était révélée très risquée. Cela permet à Hitchcock de créer un effet de surprise et surtout une appréhension dès le premier plan : la peur n'a pas besoin d'être mise en place, il suffit de la raviver. Le spectateur sait tout de suite, comme Jeff, que Lisa va au devant de terribles ennuis.



1



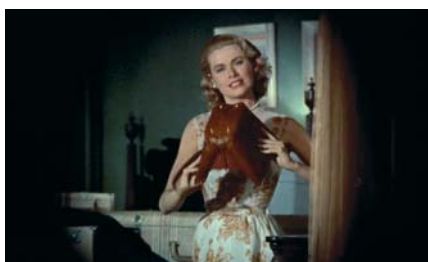
2



5



10



11



12



14



17



18

Un condensé du film

L'ensemble de cette séquence totalise 64 plans (dont deux ont une double valeur, **63-63bis/64-64bis**). En dépit de l'impossibilité de reproduire ici tous ces plans, nous avons choisi cette séquence car, outre qu'elle est, comme on l'a dit, le clou du film, son principe est d'une grande évidence et peut apparaître, visuellement, en quelques photogrammes. Un simple balayage du regard des 27 plans reproduits ci-dessous suffit à en saisir le système malgré l'absence des plans non reproduits. Hitchcock s'appuie ici sur une seule forme : le champ-contrechamp. Cette figure de mise en scène est généralement étudiée à travers l'exemple de deux personnes dialoguant face à face. Hitchcock en a fait la matrice de tout son film : dans *Fenêtre sur cour*, tout est centré sur le champ de vision de Jeff (ce qu'il regarde) et sur le contrechamp le montrant en train de regarder. Cette séquence fonctionne donc comme une miniature, un condensé du film. Il y a en tout ici 31 champs (numéros impairs) et 31 contrechamps (numéros pairs, soit 62 plans concernés sur 64), ce qui signifie que le passage du champ au contrechamp s'opère à un rythme très soutenu : on suit cette scène comme un match de tennis ou de ping-pong très intense, le regard rebondissant sans cesse d'un côté de la cour à l'autre. L'échange est démultiplié (comme le nombre de plans), il crée en lui-même une tension. Avec Hitchcock, le recours exclusif au champ-contrechamp, qui pourrait être systématique, qui pourrait engendrer la lassitude et finir par trahir un sérieux manque d'inspiration, devient donc au contraire créativité.

Plusieurs mouvements, un seul thème

De 1 à 8 : la tension repose ici sur l'absence d'échange entre Jeff et Lisa, celle-ci ignorant les mises en garde qui lui sont

adressées par Jeff, ses suppliques pour qu'elle renonce à son projet (en 6, non-reproduit ici, il s'écrie : « Lisa non ! »).

En 10, Jeff, s'empare de son appareil photo pour observer Lisa de plus près, pour la « couvrir du regard » : en représentant la vision à travers le téléobjectif par un cerclage noir (11), Hitchcock retrouve l'esthétique du cinéma muet (on pense à l'ouverture ou fermeture en iris), qui est présente également dans le jeu de Lisa-Grace Kelly.

De 14 à 24, Hitchcock fait diversion : l'attention de Stella et de Jeff est attirée par Miss Lonelyhearts, qui semble prête à se suicider. On en oublie Lisa (et c'est bien le but) mais Hitchcock choisit cependant cette diversion de façon à ce qu'elle ne menace pas la cohérence de la scène : il s'agit aussi de l'histoire d'une femme en danger, comme l'est Lisa.

Les plans 23 et 24 ont une place particulière : ils sont les seuls à rompre avec la figure du champ-contrechamp. Cela permet d'inscrire soudain de la durée dans la séquence : le rythme change, on s'installe dans une vision plus contemplative, *le temps passe*. C'est un danger car il faut faire vite, comme l'a dit Stella (14).

Le plan 25 surgit alors, terrible : la situation nous y est offerte dans son ensemble, d'un seul coup (de théâtre). Miss Lonelyhearts revient à la vie à sa fenêtre, Lisa se réjouit d'avoir mis la main sur les bijoux de Madame Thorwald, mais Thorwald apparaît dans le couloir ! Dans cette séquence reposant essentiellement sur des gros plans ou des plans rapprochés, cet unique plan d'ensemble prend un relief déterminant. Il nous désigne le piège qui se referme sur Lisa.

De 26 à 48, Hitchcock fait à nouveau monter la tension en s'appuyant sur le visage de Jeff, que la vision de Lisa aux prises avec Thorwald torture atrocement. Hitchcock utilise la contre-



23



24



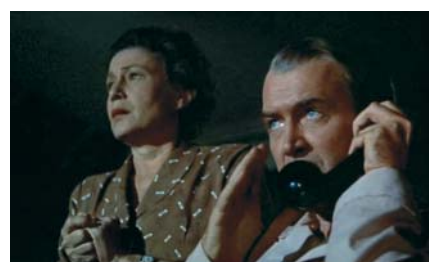
25



26



27



30



37



48

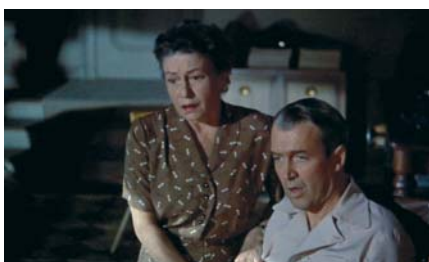


49

plongée (comme en 30) pour cette nouvelle série de contre-champs, marquant visuellement un crescendo dramatique, puis à nouveau le gros plan frontal (comme en 48) quand la violence de la situation meurtrit tout spécialement Jeff (car il aime Lisa, qui a crié son nom dans le plan 43, non représenté : la tension naît donc cette fois de leur échange).

À l'arrivée de la police (49), c'est le soulagement, souligné par un autre changement dans le cadrage des contrechamps (plans en plongée, comme en 50). Jeff peut bientôt reprendre son appareil photo pour mieux voir (54, comme en 62), rapidement imité par Stella qui s'est emparée des jumelles (58) : avec ce redoublement, Hitchcock ose un effet comique dans une séquence qui ne l'est résolument pas, pour nous glisser un petit commentaire amusé sur la morale fluctuante du regard. Voir semble souvent une épreuve mais, en réalité, on ne voit jamais assez, jamais d'assez près, la soif de l'œil est insatiable. Dans le dernier mouvement, Hitchcock fait entrer plus précisément

dans la situation des personnages le thème de toute la séquence (et de tout le film), l'échange de regards. Lisa attire celui de Jeff (61) pour lui montrer la bague de Madame Thorwald, qu'elle s'est passée au doigt (63), mais attire aussi, involontairement, le regard de Thorwald, qui se tourne (63bis) vers celui à qui le message était destiné, et découvre Jeff (64). La fenêtre de celui-ci nous est alors montrée de l'extérieur (64bis), de la même façon qu'à pu l'être celle de Thorwald, signe visuel que leurs places s'échangent. Hitchcock amorce ici la fin de son film. Le contrechamp est désormais complet, le dernier (63bis-64) étant le seul véritable échange de deux regards, de deux visions subjectives : seuls les champs étaient subjectifs jusque-là, jamais les contrechamps sur Jeff. Le dénouement est proche, et il est également préparé à un autre niveau du récit : maintenant que Lisa a la bague au doigt, il n'est plus question pour Jeff de lui échapper.



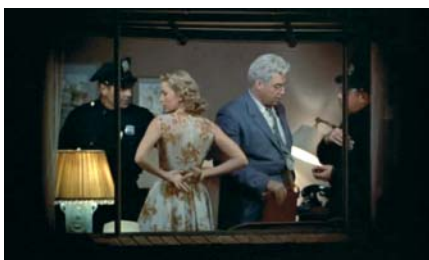
50



57



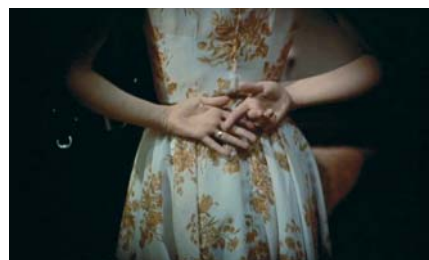
58



61



62



63



63bis



64



64bis

PISTES DE TRAVAIL

- La rhétorique du champ-contrechamp est souvent critiquée comme une paresse de mise en scène. Il s'agira non d'excuser Hitchcock, mais de chercher comment il utilise, dans cette séquence, le champ-contrechamp à la fois dans

sa fonction classique – décrire l'effet de ce qui est vu sur qui le regarde – et dans une fonction dramatique accentuée par la variété des événements et des réactions de Jeff et Stella, ainsi que l'action du regard sur ses objets.



Faux témoin

Hitchcock et ses héritiers

Si beaucoup de films d'Hitchcock sont des leçons de cinéma, les élèves n'ont pas manqué, copiant le maître pour lui rendre hommage en réalisant des films placés sous son influence. Leur admiration pour Hitchcock s'est exprimée de façons très diverses. Le comique Mel Brooks a choisi la parodie avec un film pastichant les scènes les plus fameuses de l'œuvre d'Hitchcock (*Le Grand Frisson*, 1977). À l'opposé, Gus Van Sant a préféré respecter l'art hitchcockien en reproduisant plan par plan la mise en scène de *Psychose* (1960) dans *Psycho* (1998), ne s'autorisant que quelques libertés. C'est dans *Psychose* (qui eut droit à deux suites sur grand écran) qu'on trouve la scène la plus populaire de toute l'œuvre d'Hitchcock, et la plus souvent reprise : celle où la femme interprétée par Janet Leigh est poignardée à mort alors qu'elle prend sa douche.

Mais *Fenêtre sur cour* a eu une influence plus profonde encore. Sans doute parce que le personnage du voyeur, le thème de la vision et celui du témoin fascinent particulièrement les cinéastes, ces créateurs dont l'œil est l'outil. La force de *Fenêtre sur cour* est d'avoir fait un emblème d'une situation au départ quotidienne : tout homme regardant par sa fenêtre dans l'appartement d'en face est désormais apparenté à James Stewart dans le rôle de Jeff. Le cinéma d'Hitchcock est entré dans la culture populaire, et fait partie de notre vie quotidienne. C'est ce que suggérait le cinéaste italien Dario Argento dans *Aimez-vous Hitchcock ?* (2005), film dont les personnages revivaient tous des situations puisées dans l'univers du cinéaste, particulièrement *Fenêtre sur cour*. Signe de sa popularité, ce film a eu droit à un remake pour la télévision, sous le même titre : *Rear Window* (1998) de Jeff Bleckner est construit autour de l'acteur Christopher Reeve (1952-2004), qui était devenu paraplégique en 1995 après une chute de cheval. Il reprit le personnage de Jeff en utilisant son véritable handicap, très lourd. Malgré cette composition impressionnante, le film se révéla beaucoup plus banal que le modèle, insurpassable. Faire référence au maître, c'est aussi prendre le risque de se mesurer à lui : l'exercice est difficile et a le plus souvent inspiré, pour cette raison même, des cinéastes d'une certaine trempe.

Manipulation

Ainsi, Brian De Palma, qui s'est fait, en quelque sorte, le spécialiste de la citation hitchcockienne avec des films comme

Obsessions (1976), *Pulsions* (1980) et *Body Double* (1984), ce dernier étant à la fois un hommage à *Vertigo* et à *Fenêtre sur cour*. En voici l'argument : un homme est invité, par l'ami qui lui prête l'appartement qu'il quitte le temps d'un voyage, à profiter du spectacle d'une femme qui se déshabille chaque soir, à la fenêtre d'un immeuble. Mais, en devenant voyeur, l'homme tombe dans une machination : tout ce qu'il voit est mis en scène pour le manipuler. Comme si l'accident de Jeff avait été arrangé par quelqu'un qui aurait aussi créé une canicule à New York, et placé ainsi Jeff dans la position où il se trouve de façon entièrement calculée. Brian De Palma fait donc entrer le travail d'Hitchcock et de son scénariste dans la fiction. Il montre, en somme, comment Hitchcock manipulait le spectateur, en nous montrant un voyeur-spectateur manipulé. Le jeu de miroirs avec *Fenêtre sur cour* dépasse ici le mimétisme : il est mis au service d'une réflexion sur le cinéma d'Hitchcock.

Une démarche assez semblable est celle d'un autre cinéaste américain, Curtis Hanson, dans *The Bedroom Window* (1987), dont toute l'intrigue repose sur une affaire de fenêtre et de regard. Alors qu'elle passe la nuit avec son amant, Sylvia (Isabelle Huppert), épouse d'un notable de Baltimore, est témoin d'une tentative de meurtre, qu'elle surprend par la fenêtre de la chambre. Voulant protéger sa vie privée, Sylvia demande à son amant, Terry, de se faire passer pour le témoin de la scène, alors qu'il n'a rien vu. Mais le témoignage de Terry semble sans cesse flou : il ne reconnaît pas la fille agressée, il tente de cacher qu'il porte des lentilles de contact, qu'il ne pouvait avoir gardées en pleine nuit. Cela conduit à la relaxe de l'agresseur, à nouveau capable du pire. Ici, c'est le criminel qu'on tente de manipuler, en essayant de le faire condamner par un faux témoignage. Mais une fois libéré, le coupable ne se trompera pas de cible : il tuera Sylvia, le vrai témoin, lors d'une soirée à l'opéra débouchant sur un meurtre-spectacle très hitchcockien. Également hitchcockienne, la réflexion que propose le film autour du regard, montrant que le fait d'avoir vu est une expérience subtile, d'une si grande richesse qu'on ne peut aisément faire semblant d'avoir vu.

Dans un genre bien différent, celui du cinéma de distraction destiné à un public adolescent, *Paranoïak* (*Disturbia*, 2007) de D.J. Caruso met en scène une histoire qui reprend plusieurs motifs de *Fenêtre sur cour*. Après avoir agressé un de ses



Pulsions



Body Double



Le Cri du hibou



Blow Up

professeurs, Kale est condamné à une peine d'emprisonnement à domicile, un système de contrôle électronique de présence rivié à sa cheville. La télévision ayant été coupée par sa mère, Kale n'a plus qu'une unique passe-temps : observer les habitants des maisons voisines. Parmi eux, une jolie fille qui devient sa petite amie et un homme seul dont Kale découvre bientôt qu'il pourrait être un tueur, lié à la disparition de plusieurs femmes. Mais en faire la preuve signifiera devenir la cible de ce voisin assassin. *Paranoïak* montre que la question du voyeurisme n'est plus seulement une affaire d'adultes, comme dans le film d'Hitchcock. Voyeur ado, Kale débusque même des voyeurs plus jeunes que lui encore : une bande de gamins regardant une chaîne de télévision pour adultes dans le dos de leur maman. Pour son enquête, Kale utilise une caméra vidéo, transmet ses images par Internet : à l'ère de l'image omniprésente, le voyeurisme est simplement entré dans les mœurs.

Visible et invisible

Jusqu'où peut-on parler de référence à Hitchcock ? Quand Kieslowski montrait un jeune garçon épiait secrètement sa voisine depuis sa fenêtre (*Brève histoire d'amour*, 1988), un lien avec *Fenêtre sur cour* n'était pas forcément en jeu. De même lorsque Michael Powell racontait l'histoire d'un tueur-voyeur filmant les femmes qu'il assassinait (*Le Voyeur*, 1960). Sans doute peut-on créditer d'intentions plus sciemment référentielles *Le Cri du hibou* (1987) de Claude Chabrol. Lui qui compta parmi les premiers admirateurs d'Hitchcock en France, montrait dans ce film la part sombre et nocturne du voyeur : exclu de la vie, qu'il regarde à distance, il peut y jeter le trouble et se retrouver dans une histoire de meurtre sans avoir de sang sur les mains.

Mais même lorsque des films construits sur des histoires de regard ne peuvent être considérées comme des citations directes de *Fenêtre sur cour*, ils permettent de prolonger des réflexions déjà présentes chez Hitchcock. Le meilleur exemple est ici *Blow Up* (1966) de Michelangelo Antonioni, où un photographe de mode londonien découvre, en développant les photos d'un couple qu'il a surpris dans un parc, qu'il a assisté, non à une scène romantique, mais à un assassinat. Antonioni interroge l'apparence des choses (là où tout semble normal, rien ne l'est) et montre comment visible et invisible se mêlent pour rendre la vision ambiguë et la remettre en question. C'est bien le sujet de *Fenêtre sur cour*, même si il est formulé différemment : l'invisible désigne dans ce cas simplement le moment où Jeff dort, les yeux fermés. On peut également trouver des questionnements hitchcockiens dans *Meurtre dans un jardin anglais* (*The Draughtsman's Contract*, 1982) de Peter Greenaway, où un dessinateur du dix-septième siècle, en réalisant des dessins présentant différentes vues d'une vaste demeure, reproduit sans le savoir les indices d'un crime. Comme dans *Fenêtre sur cour*, la réalité même la plus neutre, apparemment la plus objective, peut être trompeuse, voire dangereuse. Enfin, il faut mentionner l'histoire de cet enfant qui, après avoir assisté à un crime, devient la cible du meurtrier qui le sait seul capable de le démasquer. On pourrait voir là l'influence d'Hitchcock, mais c'est l'inverse : *Une incroyable histoire* (*The Window*) fut tourné en 1949, avant *Fenêtre sur cour*, d'après une nouvelle du même écrivain, William Irish, par un ancien chef-opérateur d'Hitchcock, Ted Tetzlaff. Cette fois, c'est donc le maître qui était à bonne école.



Interdit de regarder ? Envie de voir

« La peine infligée aux voyeurs dans l'État de New York est de six mois en maison de correction », annonce Stella en arrivant chez Jeff, surpris en train d'épier ses voisins. Le sous-titrage français traduit cette mise en garde en la simplifiant : « *L'intrusion dans la vie privée est répréhensible* ». Il est vrai qu'on ne peut en dire davantage : il n'existe pas, en France, de délit de voyeurisme, mais seulement un délit d'atteinte à la vie privée, inscrit dans le code pénal. Ce qui est interdit est alors « *la fixation, l'enregistrement ou la transmission, sans le consentement de leur sujet, de l'image d'une personne se trouvant dans un lieu privé.* » Autrement dit, on peut voir tant qu'on ne transforme pas ce qu'on a vu en image, en spectacle. On peut regarder tant qu'on ne montre pas. On notera ici que, selon la même logique, si le voyeurisme n'est pas répréhensible, l'exhibitionnisme peut l'être, en tant que forme de harcèlement sexuel.



Le regard nous met aisément sur la piste d'un intérêt orienté vers ce qui doit rester caché. L'interdiction de regarder tourne en somme autour de deux tabous : le sexe et la mort. Eros et Thanatos. Il ne faut pas aller regarder derrière la porte, on verrait des corps nus, on découvrirait les secrets de l'intime (la scène primitive freudienne), ou on verrait des corps morts (la scène du crime des épouses de Barbe-Bleue). Là où la Loi ne légifère pas, la morale peut décréter le regard hors-la-loi. Hitchcock en fit l'expérience puisqu'il lui fallut souvent affronter la censure qui s'exerça sur le cinéma américain de 1934 à 1966, sous le nom de Code Hays. Un véritable corset de règles enserrant la création pour tenter d'y empêcher le moindre souffle d'immoralité. Lorsque le scénario de *Fenêtre sur cour*

fut soumis à la commission de censure, Joseph Breen, qui dirigeait celle-ci, établit une longue liste de fautes inacceptables : la description osée de Miss Torso, la situation compromettante dans laquelle est jetée Miss Lonelyhearts, celle de Lisa lorsqu'elle décide de passer la nuit chez Jeff... Heureusement pour Hitchcock, Joseph Breen allait prendre sa retraite et c'est à des représentants du Code Hays moins sourcilieux que le cinéaste eut affaire lorsqu'il tourna son film. Pour les séduire, il leur fit visiter le décor spectaculaire du film, les assurant que Miss Torso serait vue de loin. Il tourna en fait plusieurs versions des scènes de la danseuse, plus ou moins vêtue de l'une à l'autre, avec l'espoir que la commission laisserait passer quelques audaces, ce qui fut le cas.

Fenêtre sur cour choisit donc son camp : celui de la liberté du regard, celui de la curiosité spontanée, naturelle : apprécier le spectacle de Miss Torso est au fond un signe de bonne santé (envie et vie se répondent). On a ici affaire à un voyeurisme de bon voisinage, et l'antinomie des termes montre que Hitchcock a voulu (a dû) ôter à la situation son possible tour pervers. Son film annonce en cela la libération des mœurs, une façon décomplexée d'habituer son corps et de jouir de son regard sans (forcément) penser à mal. Mais on peut voir également ici une sorte de préhistoire de la télévision qui offre aujourd'hui en spectacle l'intimité de jeunes gens inconnus qui pourraient être nos voisins. Dans les programmes de cette télé-réalité, lancée en France en 2001 avec *Loft Story*, le regard n'est plus interdit, tabou ou décomplexé : il se nourrit d'interdits de façon, justement, décomplexée, il attise les tabous pour mieux les briser et fabriquer une curiosité artificielle, trafiquée. Tout est étalé par écrans interposés. La notion même de regard disparaît : il s'agit de se rincer l'œil. Cette forme de télévision est donc souvent dite voyeuriste et son audience, considérable, peut assurément reprendre à sa compte la réplique de Stella : « *Nous sommes devenus une race de voyeurs* ».

Bibliographie

Livres

Éric Rohmer et Claude Chabrol, *Hitchcock*, 1957, Ramsay « Poche Cinéma », 2006.
Jean Douchet, *Hitchcock*, L'Herne, 1967 ; rééd. « Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1999.
François Truffaut, *Le Cinéma selon Alfred Hitchcock*, R. Laffont, 1967 ; rééd. : *Hitchcock/Truffaut*, édition définitive, Ramsay, puis Gallimard, 2003.
Collectif, *Le Grand Atlas Hitchcock*, Éd. Atlas, 1997 et 2000.
Bill Krohn, *Hitchcock au travail*, Éd. Cahiers du cinéma, 1999.
Patrick Brion, *Hitchcock*, La Martinière, 2001.
Tania Modleski, dir., *Hitchcock et la théorie féministe, les femmes qui en savaient trop*, L'Harmattan, 2002.
Donald Spoto, *La Face cachée d'un génie, la vraie vie d'Alfred Hitchcock*, Albin Michel, 2004.
Jean-Pierre Dufreigne, *Le Style Hitchcock*, Éd. Assouline, 2004.
Francis Montcoffle, *Fenêtre sur cour, étude critique*, Armand Colin, coll. « Synopsis », 2005.
Laurent Bourdon, *Dictionnaire Hitchcock*, Larousse, 2007.
Bill Krohn, *Alfred Hitchcock*, Le Monde-Cahiers du cinéma, 2008.
Lydie Decobert, *L'Escalier dans le cinéma d'Alfred Hitchcock, une dynamique de l'effroi*, L'Harmattan, 2008.
Tanguy Viel, *Hitchcock, par exemple*, illustrations de Florent Chavouet, Éd. Naïve, 2010.
Slavoj Žižek, *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, nouvelle édition, Éd. Capricci, 2010.

En anglais :

Alfred Hitchcock, *a life in darkness and light*, de Patrick McGilligan, Éd. ReganBooks, 2003.

Alfred Hitchcock auteur :

97 histoires extraordinaires/100 nouvelles histoires extraordinaires, coffret deux volumes, Omnibus 2001.

Le Perroquet qui bégayait, Le Livre de Poche Jeunesse, 2007.

Les Douze pendules de Théodule, Le Livre de Poche Jeunesse, 2008.

Films édités en dvd :

Fenêtre sur cour, édité par Universal. Le film est également présent dans le Coffret noir Hitchcock (même éditeur, avec *La Cinquième Colonne*, *L'Ombre d'un doute*, *La Corde*, *Mais qui a tué Harry ?*, *L'Homme qui en savait trop* et *Psychose*). Il existe aussi un coffret blanc (*Sueurs froides*, *Les Oiseaux*, *Pas de Printemps pour Marnie*, *Le Rideau déchiré*, *L'Étau*, *Frenzy*, *Complot de famille*).

Sueurs froides, avec le roman de Boileau-Narcejac *D'entre les morts*, Éditions Gallimard, coll. Folio Cinéma, 2009.

Un coffret Hitchcock édité par TF1 en octobre 2010 regroupe plusieurs films de la période anglaise du réalisateur (*Une femme disparaît*, *Jeune et innocent*, *Agent secret*, *Quatre de l'espionnage*, ainsi que *Les 39 Marches*).

La Bande-son

Intéressé par tous les aspects de la fabrication d'un film, Hitchcock l'était bien sûr par la musique et sa collaboration dans ce domaine avec Bernard Herrmann est restée fameuse : à partir de *Mais qui a tué Harry* (1955) et pour sept films, le musicien allait mettre en partition le suspense et la peur. *Fenêtre sur cour* se place ici en contre-exemple : au lieu d'une bande originale, le film utilise essentiellement des musiques déjà écrites, parfois reconnaissables (ainsi la chanson *Mona Lisa*). Il ne faut voir là aucun désintérêt soudain de la part d'Hitchcock pour la musique, au contraire : c'est pour servir au mieux le film qu'il décida de ne pas commander une composition spéciale.

La musique est ici intégrée entièrement à la bande-son : elle fait partie des bruits de la cour de l'immeuble, elle est intégrée à l'histoire, comme tout ce que nous entendons. Ainsi la musique du générique est-elle un air de jazz choisi pour marquer l'ambiance du Greenwich Village du début des années 50, pour s'intégrer au monde de Jeff. Autrement dit, même si sa source n'est pas montrée, cet air de jazz pourrait sortir de n'importe quelle fenêtre du quartier. Un autre air de jazz entraînant intervient beaucoup plus tard (séq. 24), pour accentuer un moment où l'action s'emballe, mais cette fois la source est montrée : c'est dans l'appartement du musicien qu'on joue. Ce personnage permet à la musique d'entrer en même temps dans le film et dans la vie des personnages. La chanson qu'il compose sauve Miss Lonelyhearts du suicide (27), tout en séduisant Lisa (qui la remarque dès la séq. 7, puis à nouveau en 20), dont le nom sera au cœur de la version finale de cette chanson, achevée lorsque le film prend fin (29). La même relation musique-personnage est établie différemment entre Miss Lonelyheart et les paroles des chansons qu'on entend dans deux de ses scènes : « *To see you is to love you* » lorsqu'elle reçoit un invisible séducteur (6) et des mots évoquant l'attente et le rêve d'un homme parfait lorsqu'elle sort au café dans l'espoir d'en rencontrer un (19). Ainsi la bande-son, et notamment la musique, semble-t-elle s'inventer au fil de la vie quotidienne des personnages (des danses de Miss Torso, par exemple). Les vocalises d'une cantatrice peuvent surgir sans qu'on la voie (5, 13), l'important est que l'espace soit aussi perméable au niveau sonore qu'il l'est au niveau visuel. La fenêtre sur cour ouvre sur des images comme sur des sons.

Hitchcock et la France

En mai 1960, lors du Festival des vins de Bourgogne, le maire de Dijon nomma Alfred Hitchcock Grand Officier de la Confrérie des Chevaliers du Tastevin. Cette distinction fit la fierté de ce cinéaste gourmand qui avait parfois posé sa caméra en France¹, terre amie. Quittant la Bourgogne, en ce mois de mai-là, il passa par Paris et fut fêté à la Cinémathèque française. Hitchcock était alors depuis plusieurs années l'idole des *Cahiers du cinéma*, qui lui avaient consacré un numéro spécial en octobre 1954. Pour les jeunes critiques qui, de Truffaut à Rohmer en passant par Godard et Chabrol, préparaient leur Nouvelle Vague, Hitchcock était la preuve vivante du bien-fondé de leur politique des auteurs. Tout en travaillant pour les studios hollywoodiens, au service du grand public, et sans écrire lui-même ses scénarios, Hitchcock avait construit une œuvre très personnelle, révélant des thèmes et des figures obsédantes, affirmant un style visuel singulier. Par sa mise en scène, il devenait donc auteur, au même titre qu'un écrivain signant son livre. Mais, aux États-Unis, où il n'obtint jamais l'oscar du meilleur réalisateur malgré huit nominations, Hitchcock était loin d'avoir conquis un tel statut, comme le nota François Truffaut en 1962 : « *Me trouvant à New York pour y présenter Jules et Jim, je m'aperçus que chaque journaliste me posait la même question : Pourquoi les critiques des Cahiers du cinéma prennent-ils Hitchcock au sérieux ? Il est riche, il a du succès, mais ses films n'ont pas de substance.* » Truffaut vit là la limite des arguments brandis par les *Cahiers du cinéma* pour mettre Hitchcock sur un piédestal : n'hésitant pas à en appeler à la métaphysique, ce discours avait été trop intellectuel pour convaincre les incrédules. Truffaut décida alors de faire directement parler Hitchcock, de le questionner sur sa méthode, sa vision de cinéaste. Ces entretiens eurent lieu en août 1962 : réunis dans un livre fameux, ils permirent de faire surgir le génie du cinéaste de façon nette et incontestable. L'enthousiasme français joua ainsi un rôle majeur dans la reconnaissance d'Hitchcock, et n'a jamais cessé. En 2001, le Centre Pompidou présentait une grande exposition intitulée « Hitchcock et l'art » : confronté à des peintures de différentes époques, l'univers du cinéaste ressurgissait dans toute sa richesse visuelle, au fil d'images aussi fortes que des œuvres d'art. À l'hiver 2010/2011, la Cinémathèque française consacre une nouvelle rétrospective à Hitchcock, à nouveau fêté à Paris. L'idylle continue.

1) La liste complète des films qu'il tourna (en partie) en France est donnée dans le *Dictionnaire Hitchcock*, œuvre d'un Français, Laurent Bourdon (Larousse, 2007).

Presse

À l'occasion d'une nouvelle sortie en 1984, les critiques français font l'éloge de *Fenêtre sur cour* et de la sensibilité d'Hitchcock... comme de sa géniale cruauté.

Un Hitchcock humaniste...

« La morale de cette fable est qu'il est indispensable de rompre les chaînes de la solitude, de s'intéresser à autrui, d'établir une relation affective avec nos sœurs et nos frères esseulés. Oui, au-delà du brio du spectacle, Hitchcock nous fait un beau discours humanitaire. Intéressez-vous les uns aux autres. Du coup, le voyeurisme, tant décrié par tant de bons apôtres, n'est pas un vice mais, au contraire, une manifestation de sollicitude. De toute façon, c'est un faux problème. N'importe quel spectateur de n'importe quel film est, par définition, un voyeur puisqu'il assiste, sans être vu, à des scènes auxquelles il ne participe pas. *Fenêtre sur cour* est un film admirable et passionnant car il se déguste avec délices au premier degré comme un vrai grand polar et se prête, si l'on insiste, à des commentaires et interprétations inépuisables. Hitchcock peint les choses, mais aussi les choses qui sont derrière les choses. » Gilbert Salachas, *Télérama* n° 1778, 8 février 1984.

... Scrutant la vérité des êtres avant tout...

« Ce que Hitchcock avait en tête lorsqu'il a entrepris *Fenêtre sur cour*, c'était d'abord de nous décrire la vie secrète, intime, de quelques individus habitant la même maison. Thème séduisant, et qui fut cher à d'innombrables écrivains, depuis Lesage jusqu'à Simenon (pour ne parler que des Français). Thème de moraliste également, puisqu'il s'agit en définitive d'enlever son masque à l'homme. Par l'entremise de son héros, Hitchcock se livre ici à une sorte d'enquête morale, mettant à nu, dans des portraits rapides, des personnages qui l'intéressent certainement autant que son assassin. « Cœur Solitaire », la petite danseuse, le pianiste, la femme sculpteur ne sont pas des comparses, mais des êtres vivants que l'auteur fait passer tour à tour sous son microscope pour nous en révéler les peines, les joies et les mystères. Peut-être même n'y aurait-il pas eu d'assassin si Hitchcock avait pu réaliser son film sans se soucier de sa réputation et des servitudes commerciales. »

Jean de Baroncelli, *Le Monde*, 4 avril 1955.

... Mais à l'écoute du besoin de meurtre du spectateur...

« Immobilisé par son plâtre, James Stewart se trouve face au mur de l'immeuble qui ferme sa cour comme un spectateur disposant des multiples écrans de télévision que sont les fenêtres ouvertes ou éclairées de ses voisins. Le drame qu'il va vivre tient à ce que sa passivité lui pèse, qu'il la juge immorale et qu'il ne peut se la pardonner qu'en intervenant dans le spectacle dont il ne peut plus se détacher. [...] Ainsi *Fenêtre sur cour* apparaît comme la résolution dramatique de la crise vécue par le spectateur. Trente ans avant



le déferlement de l'audiovisuel (les murs de petits écrans existent bien de nos jours), Hitchcock nous avertit que nous devenons des infirmes cloués sur nos fauteuils roulants et que nous ne tarderons guère à ne plus pouvoir observer le monde qu'à travers nos jumelles et nos téléobjectifs. En qu'en conséquence, nous exigeons qu'on nous fournisse des sujets d'observation de plus en plus perturbants capables de nous tirer de notre léthargie et de combattre notre sentiment d'impuissance. La caméra de *Fenêtre sur cour* scrute le visage de celui qui a besoin de meurtre pour se sentir vivre. » Michel Pérez, *Le Matin*, 10 février 1984.

... Dans un cinéma des mauvaises pensées

« Un voyeur « immobilisé », qu'est-ce que c'est ? Un spectateur, bien sûr. Un homme rivé à son siège, condamné à une « vision bloquée » (selon la belle expression de Pascal Bonitzer), un cinéphile, nous. Mais que veut-il, ce spectateur ? Du spectacle, bien sûr. Et pas n'importe lequel. Idéal pour lui serait de surprendre « par hasard » un événement qui aille dans le sens de ses désirs les plus informulables, car louches. *De se faire le cinéma de ses mauvaises pensées*. Si, même par personne interposée (on appelle ça un « personnage »), il réalise son désir (par exemple : se débarrasser de la femme qui le harcèle), il n'aura pas perdu son temps. [...] Depuis trente ans, il est difficile de raconter *Fenêtre sur cour* sans se transformer illico de grenouille cinéphile en bœuf théoricien. [...] C'est mieux qu'un film « qui pense », un film qui donne à penser. Généreusement, jusqu'au vertige. Et pourtant, aujourd'hui, l'admirable n'est pas que *Fenêtre sur cour* soit (bien évidemment) un film sur le cinéma, un résumé parfait de l'art poétique selon Hitch, la plus belle mise en abîme de ce que c'est que de consommer des images dans le noir (comme des péchés), c'est que, avec tout cela et malgré tout cela, ce film ait gardé sa couleur, sa chair et sa moiteur. Que cette tranche de vie stylisée et hachée menue n'ait rien perdu de son saignant et de sa foncière méchanceté. » Serge Daney, *Libération*, 8 février 1984.

Générique

Titre original	<i>Rear Window</i>
Production	Paramount, Alfred Hitchcock
Réalisation	Alfred Hitchcock
Assistant-Réalisateur	Herbert Coleman
Scénario	John Michael Hayes, d'après la nouvelle de Cornell Woolrich (William Irish)
Directeurs de la Photographie	Robert Burks et Richard Mueller
Effets spéciaux	John P. Fulton
Musique	Franz Waxman
Décors	Hal Pereira
Costumes	Edith Head
Montage	George Tomasini
Son	Harry Lindgren et John Cope
Interprétation	
<i>L.B. Jefferies</i>	James Stewart
<i>Lisa Freemont</i>	Grace Kelly
<i>Thomas Doyle</i>	Wendell Corey
<i>Stella</i>	Thelma Ritter
<i>Lars Thorwald</i>	Raymond Burr
<i>Miss Lonelyhearts</i>	Judith Evelyn
<i>Le compositeur</i>	Ross Bagdasarian
<i>Miss Torso</i>	Georgine Darcy
<i>La sculptrice</i>	Jesslyn Fax
<i>Le jeune marié</i>	Rand Harper
<i>Madame Thorwald</i>	Irene Winston
<i>Lami de Miss Torso</i>	Denny Bartlett
<i>Le propriétaire</i>	Alan Lee
<i>La femme sur l'escalier de secours</i>	Sara Berner
<i>Le détective</i>	Anthony Warde
Année production	1953
Pays	États-Unis
Film	35mm, Technicolor
Format	1,66 : 1
Durée	1h52
Durée DVD	1h47'33
Visa	16 245
Distribution	Carlotta Films
Sortie États-Unis	septembre 1954 (Première le 1 ^{er} août)
Sortie France	1 ^{er} avril 1955

DIRECTEUR DE RÉDACTION

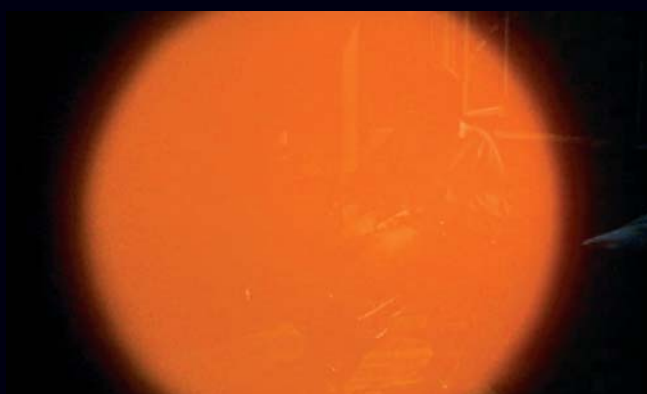
Joël Magny

RÉDACTEUR EN CHEF

Michel Cyprien

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Frédéric Strauss, critique cinématographique
et auteur d'ouvrages sur le cinéma.



Avec la participation
de votre Conseil général

