REVEL NICE
REVUES ÉLECTRONIQUES DE L'UNIVERSITÉ DE NICE

http://revel.unice.fr



Pour citer cet article :

Jacques Lefebvre,
" Alfred Hitchcock, l’obsession du double ",
Cycnos, Volume 25 n° Spécial - 2006,
mis en ligne le 16 février 2008.
URL : http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=893

Voir l'article en ligne

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.
L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

REVEL revues électronique de l'UNS - plate-forme pepiniere

Alfred Hitchcock, l'obsession du double

Jacques Lefèbvre

Jacques Lefebvre enseigne l'anglais en classe de Première supérieure au Lycée Masséna de Nice. En outre, il assure un cours de cinéma sur le western pour le département des Études Anglophones de la Faculté des Lettres de Nice et intervient régulièrement à la Cinémathèque de Nice. Son domaine de recherche est le cinéma anglo-américain. Il a publié des articles dans Cycnos, CinémAction, Positif et CinéNice (revue de la Cinémathèque de Nice).

Nombreux sont ceux qui ne voyaient en Alfred Hitchcock que l'amuseur, le « maître du suspense ». Mais, comme le soulignèrent les jeunes critiques français des Cahiers du Cinéma, c'était un auteur à part entière, un artiste qui maîtrisait totalement son art. L'image du bourgeois bien conforme n'était qu'une illusion tant il était torturé par ses propres angoisses et ses obsessions. Il a inventé un genre binaire où la figure du double joue un rôle prééminent que cela soit dans des comédies policières légères ou dans de terrifiants « thrillers ».
Le mal rôde dans ses films et le méchant peut s'avérer être aussi séduisant que le héros apparemment innocent. Les doubles abondent dans un monde où l'on sent l'influence conjuguée d'Edgar Allan Poe et de l'expressionnisme. En fait, Hitchcock oblige le spectateur à se confronter à sa propre dualité et à reconnaître les forces du mal qui l'habitent.

To many, Alfred Hitchcock was the arch-entertainer, the "master of suspense" but, as the young French critics of the *Cahiers du Cinéma* pointed out, he was an "auteur", an artist who was in full command of his art. As a person, he was most complex and there were many dark sides to his character. The image of the bourgeois gentleman was an illusion beleaguered as he was by his own anxieties and obsessions. He invented a binary art form where the motif of the double played an essential part whether it be in light-hearted comedies or in terrifying thrillers.
Evil lurks in his films and the villain may be as attractive as the apparently innocent hero. Doubles abound in a world that is highly influenced by Edgar Allan Poe and the expressionist movement. Somehow, Hitchcock forces the spectator to confront his own duality and recognize the dark forces within him.

La quantité de livres parus, d'articles et d'analyses publiés à propos de l'oeuvre d'Alfred Hitchcock laisse perplexe : est-il possible d'ajouter une pierre à cet édifice monumental ? L'entreprise est d'autant plus rude que le « maître » a donné des conférences, s'est livré avec gourmandise à la faveur d'entretiens, mêlant avec délices les anecdotes futiles et les analyses les plus pertinentes. On songe bien sûr à l'ouvrage de François Truffaut où les regards croisés des deux réalisateurs éclairent une œuvre multiforme. Cette profusion tend également à affirmer la présence de Hitchcock en tant qu'auteur unique de ses propres films à l'instar d'un peintre ou d'un écrivain. Cette reconnaissance flattait l'ego du « maître », mais ne l'empêchait pas de jouer les amuseurs et de ne cesser d'être un homme d'affaires avisé. Il y a chez lui une tension constante entre la contrainte et la liberté : contrainte imposée par la production, par la mise en place de la réalisation, par ses propres angoisses et liberté de l'artiste au sommet de son art, artiste exigeant, voire tyrannique.

> There was indeed a person called Alfred Hitchcock who, over the course of a long career, achieved a quite unusual degree of control over his films, at all stages of their construction/creation. This is not to claim that he had unconstrained freedom of choice : restrictions existed in many forms, from the tangible and documented

> interference of powerful producers (Selznick, for example) to the less tangible but perhaps even more powerful circumscriptions imposed inwardly – the fear of losing money, of losing one's public, of exposing oneself too nakedly.[1]

L'œuvre de Hitchcock se dérobe souvent à l'analyse car elle dissimule sa densité derrière le masque de la superficialité. Ainsi, le qualifier de « maître du suspense », c'est à la fois souligner la paternité d'un genre cinématographique et imposer une vision réductrice, forcément incomplète et inadéquate. Quantité d'entrées sont possibles, le plus souvent proposées par Hitchcock lui-même : le faux coupable, la poursuite, le suspense, l'adaptation, la blonde glaciale, la présence de stars, etc. Mais aucune ne saurait constituer une clef unique et c'est le grand mérite de l'ouvrage de François Truffaut que d'avoir réuni l'ensemble de ces angles de pertinence afin de restituer la richesse de cette œuvre foisonnante. Cette œuvre est également traversée par des constantes thématiques que Hitchcock décline de film en film : culpabilité et rédemption, innocence et culpabilité, découverte et dissimulation, perte de l'identité, problématique de la représentation, poids du passé, désir et voyeurisme, autant de thèmes qui fonctionnent sur un modèle binaire et mettent en évidence l'obsession du double et de la dualité.

Dans son ouvrage, *The Dark Side of Genius*, *The Life of Alfred Hitchcock*, Donald Spoto souligne la dualité du personnage, tenaillé entre la lumière et les ténèbres :

> When I was no more than six years of age, I did something that my father considered worthy of reprimand. He sent me to the local police station with a note. The officer on duty read it and locked me in a jail cell for five minutes, saying, 'This is what we do to naughty boys.' I have, ever since, gone to any lengths to avoid arrest and confinement. To you young people my message is – Stay out of jail!" This single childhood event, he insisted for years and years, inspired a body of work with the recurring motif of fear of prison and enclosure, about the terror of authority at home and abroad. Otherwise, a forest of privacy darkened the grounds of his early years. In his adulthood, there was always the cultivated image of the bourgeois gentleman – a simple man, he seemed, with one wife and one daughter and one interest. But (…) the image was a carefully edited illusion.
>
> There were in fact many sides to Alfred Hitchcock's complex character. There was the visual poet of anxiety and accident who avoided both, and who, according to many, deserves a place with Kafka and Dostoevski and Conrad and Poe. There was the obsessed technician who worked at the business of pure cinema, trying for over a half-century to make popular but perfect motion pictures. There was the shameless impersonator of an English burgher. There was the publicist who devoted himself to the advancement of his own cause. There was the modest family man who seemed to embody middle-class values even while he traveled first-class. There was the magician, dealing in lights and mirrors with a blithe hand and black humor. There was the chronicler of unusual emotional states. There was the bully commercial tycoon and the suffering artist.
>
> His life was a relentless pursuit of the best food and wine and comfort and collaborators, but it was also a restless search for the ideal woman to worship, the perfect complement to the frustrated fat boy he always considered himself. Showman and artist, gloomy isolate and amusing raconteur, gentle romantic and stern manipulator, he had become a repository of everything contradictory in human nature. His feelings were poured into the creation of startling images, his disarticulate longings onto the lips of many different characters; and his strongest and truest impulses – those that partook of the demonic and those of the divine – were transmuted from the stuff of his own frustrated and contradictory life.
>
> This partly explains why he was so reticent about that life, for a few injudiciously mentioned facts could set people to following the clues. It was better to tell a few jokes over and over, better to tell the neat psychological explanation of the jail cell in childhood, better to give the impression of a rigidly proper professional and private life, where everything was as tidy as a film production schedule. Even the most presumably charmed life is never *that* tidy, of course, and from the beginning

[1] Hitchcock's Films Revisited, Robin Wood, Columbia University Press New York, 1989, p. 20.

> Alfred Hitchcock's was in fact riddled with disappointment, unhappy surprises, interjections of chaos and cruelty.[2]

Cette dualité ontologique n'est pas réductrice, elle est au centre du personnage et de son œuvre. L'anecdote de sa brève incarcération lorsqu'il était enfant, maintes fois racontée, est révélatrice d'une angoisse fondamentale, matrice de nombreuses images cinématographiques. Il la présente comme le *rosebud* de son œuvre, mais il est évident qu'il met en place une stratégie de dissimulation destinée à occulter ses angoisses d'adulte. Bourgeois en costume sombre, soucieux des convenances, mari modèle et père attentif, amateur d'art et de bonne chère, il est aussi grossier, tyrannique et malsain dans ses relations avec ses actrices. L'artiste a sa part d'ombre, celle qui alimente ses fantasmes et sa créativité. En outre, il nourrit avec son image une relation complexe. Il lutte contre l'obésité, porte un costume sombre pour apparaître plus mince, enchaîne les régimes et érige sa silhouette en marque de fabrique. Ombre chinoise, il apparaît sur quantités d'affiches et de couvertures de magazines. On le voit jouer avec sa propre silhouette, il se fait même photographier avec sa tête sous le bras – double profil de sphinx en surcharge pondérale. Il dessine sa caricature de profil et en fait un support promotionnel. Les portraits de profil abondent comme autant de représentations frappées dans le bronze. Ce goût pour la duplication prend une forme encore plus sophistiquée dans ses films où il apparaît au détour d'une séquence, personnage anonyme que le spectateur attend et se plaît à reconnaître. Ruse de l'homme d'affaires qui sait vendre son image ou bien désir pervers de voler la vedette aux stars du film, l'espace d'un court instant ? La plus saisissante apparition reste celle de *Strangers on a Train* où il transporte une contrebasse, double burlesque de sa silhouette rebondie. Il y a vraisemblablement un mélange de fascination et de répulsion pour sa propre image dans cette quête de la reconnaissance visuelle. Il revendique sa dualité, mais il la déguise car elle est au cœur de ses angoisses. Son double est un masque et, à la manière des masques, cette doublure dissimule autant qu'elle révèle.

Marqué par une éducation catholique au collège Saint Ignatius, il est imprégné d'une culture régie par le péché originel. La perte de l'innocence et la culpabilité, la dissimulation et la révélation de cette culpabilité constituent des thèmes récurrents dans sa filmographie. Né en 1899, il est culturellement rattaché au XIXe siècle. Ses références littéraires et artistiques appartiennent à un siècle où le double est exploré à de nombreuses reprises comme l'attestent des oeuvres telles que *Frankenstein*, *Dr Jekyll and Mr. Hyde*, *The Picture of Dorian Gray*, *Dracula* et de nombreux romans de Dickens. La référence la plus souvent citée par Hitchcock est Edgar Allan Poe. Inventeur du roman policier, Poe a également été fasciné par la dualité. *The Oval Portrait*, *The Tell-Tale Heart* et *William Wilson*[3] illustrent parfaitement ce thème où les personnages se perdent dans des miroirs et des portraits, où le narrateur est en lutte avec son propre reflet, où la narration se joue de la crédulité du lecteur. Les références à la littérature gothique habitent les décors des films de Hitchcock tant dans le manoir de Manderley dans *Rebecca*, la maison de Bruno Anthony dans *Strangers on a Train*, celle qui surplombe le motel dans *Psycho*, que dans la profusion de portraits et des miroirs, dans la rigueur des cadrages et dans l'utilisation constante des escaliers à des fins visuelles, thématiques et dramatiques. La montée de l'escalier est un prélude à la chute – mort terrifiante d'Arbogast dans *Psycho*, ascension vertigineuse de Madeleine dans *Vertigo*. La descente de l'escalier précipite la chute – l'empalement de l'enfant dans *Spellbound*, la marche sciée dans *Shadow of a Doubt*. L'escalier est un motif visuel qui se prête à un traitement sophistiqué du thème de la dualité et le cinéaste utilise toute une gamme très diversifiée plans et d'angles de prises de vue : long travelling en plongée dans *Notorious*,

[2] *The Dark Side of Genius, The Life of Alfred Hitchcock*, Donald Spoto, Little, Brown, 1983, pp. 9 & 10.
[3] Représentation achevée du mythe du *Doppelganger*.

mouvement combiné dans *Vertigo*. En définitive, l'escalier est la représentation de la chute, de la descente aux enfers.
Hitchcock puise également son inspiration dans l'art du XIXe siècle, notamment chez les peintres Pré-Raphaélites, John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti et William Holman Hunt. Même fascination pour les miroirs, pour des beautés diaphanes à la sensualité vibrante, pour des chevelures où le regard se perd et s'enfouit. De toute évidence, Madeleine-Judy dans *Vertigo* est la Lady Lillith de Hitchcock.[4] Scottie (James Stewart), le héros de *Vertigo*, ne peut détacher son regard de Madeleine (Kim Novak) tandis qu'elle contemple le portrait de Carlotta Valdès dans une scène accompagnée par la musique de Bernard Hermann. La caméra glisse du tableau vers la jeune femme, puis de la jeune femme vers le tableau tandis que Scottie les embrasse du regard : la spirale de la chevelure, le bouquet de fleurs et le pendentif sont les motifs de l'envoûtement. Le portrait incarne le poids du passé, la fin inéluctable par le suicide. Ce thème est emprunté à la littérature gothique, à Poe et à Hawthorne. Hitchcock y ajoute une touche ironique – le portrait de Carlotta Valdès est d'une médiocrité délibérée qui semble mettre à distance le jeu du dédoublement. L'ironie est encore plus évidente lorsque Midge, l'amie de Scottie, lui offre son autoportrait en Carlotta Valdès. La mise en abyme suscitée par le portrait relève de la thématique du vertige et trouve là sa forme la plus achevée dans le cinéma hitchcockien. En cela, Alfred Hitchcock s'inscrit également dans la tradition d'un cinéma hollywoodien largement influencé par le courant expressionniste. Le portrait de Laura dans le film de Preminger[5], celui qui fascine Edward G. Robinson dans le film de Fritz Lang[6] et celui qui dialogue avec Mrs Muir[7], sont autant de déclinaisons de la figure du portrait-miroir. Le courant expressionniste a façonné de nombreux réalisateurs hollywoodiens et il n'est donc pas surprenant que la figure du double soit à ce point explorée.
Ce réseau d'influences littéraires et artistiques doit être pris en compte pour mieux apprécier la démarche originale d'Alfred Hitchcock tout en remarquant que le « maître », dans ses multiples entretiens, reste fort discret sur l'influence du cinéma de Fritz Lang.
Cet héritage culturel se combine chez Hitchcock à une fascination particulière pour l'actualité du fait-divers. Ainsi, l'un de ses tout premiers films, *The Lodger* (1926), s'inspire des crimes de *Jack the Ripper* et il porte un intérêt tout particulier au cas du Dr Crippen.[8] Ces deux fait-divers sont d'évidentes représentations de la figure du double. C'est aussi à partir d'un fait-divers authentique qu'il réalise *The Wrong Man* (*le Faux coupable*) en 1956, film sombre, âpre, réalisé en noir et blanc, où la figure du double est traitée à la manière *expressionniste*.
L'obsession du double chez Hitchcock trouve sa place dans une structure narrative qui fonctionne sur le mode binaire. Ainsi, il invente un nouveau genre, la comédie policière. Dans *The 39 Steps* (*Les 39 marches*, 1935), le héros, Richard Hannay, injustement accusé d'espionnage, doit faire la preuve de son innocence et ce faisant, rencontre l'amour. Coupable aux yeux de tous, il lui faut triompher des forces du mal afin de retrouver son innocence perdue. C'est ce double jeu devenu un « double-je » qui permet de mettre en marche le mécanisme du suspense. Le spectateur est délibérément mis dans la situation de celui qui sait

---

[4] *Lady Lillith*, Dante Gabriel Rossetti. « The painting focuses on the Lady's seductive beauty. Her loose, flowing hair and nearly removed clothing emphasize her voluptuous, overtly sexual figure. Her revealing attire and lack of tight-fitting corsetry perhaps symbolize her refusal to fit into socially inhibiting roles and constraints. Although her physical appearance seems to suggest a sexual invitation to the male viewer, her facial expression does not encourage anyone to gaze on her. Lady Lilith does not engage in any eye contact, but instead toys with her hair and delights in her own reflection. Thus, she displays her sexuality for herself, not for a male viewer. » *Source, the Victorian web*.
[5] *Laura*, Otto Preminger, 1944.
[6] *The Woman in the Window, (La Femme au portrait)*, Fritz Lang, 1944.
[7] *The Ghost and Mrs. Muir, (L'Aventure de Mme Muir*), Joseph L. Mankiewicz, 1947.
[8] Dr. Hawley Harvey Crippen (11 September 1862 – 23 November 1910), usually known as Dr. Crippen, was hanged in Pentonville, England, on November 23, 1910 for murdering his wife. He has gone down in history as the first criminal to be captured with the aid of wireless communication. *From Wikipedia, the Free Encyclopedia*.

et qui ne peut pas agir. Le héros vit une sorte de vertige identitaire qui trouve sa résolution dans l'ultime séquence du film, en manière d'épilogue, au London Palladium. Avec cette révélation finale, qui clôt le film, Hitchcock inaugure un rituel qui deviendra sa marque de fabrique.

Cette structure binaire qui met en péril l'identité du héros et le regard que la société porte sur lui fera l'objet de nombreuses reprises. Ainsi, *Saboteur* (*Cinquième colonne*, 1942), *To Catch a Thief* (*La Main au collet*, 1955) et surtout *North by Northwest* (*La Mort aux trousses*, 1959) sont des variantes obsessionnelles du vertige identitaire. L'exemple de *North by Northwest* est particulièrement révélateur car il reprend et amplifie le jeu autour de la perte d'identité à telle enseigne que le vertige identitaire devient un cauchemar identitaire.

Au centre du dispositif narratif du cinéma hitchcockien, le faux coupable a donc une place privilégiée. C'est un thème exploité par Hitchcock de manière systématique, où l'image des stars dont il s'entoure est détournée, altérée. James Stewart et Cary Grant sont les exemples les plus notoires. C'est avec un plaisir gourmand et un rien pervers que Hitchcock fait naître le doute et présente une image trouble de ces stars adulées. Ainsi, il fait surgir du visage lisse de James Stewart une étonnante brutalité et il laisse transparaître un potentiel de violence dans le regard de Cary Grant dans des films tels que *Suspicion* (*Soupçons*, 1941) et *Notorious* (*Les Enchaînés*, 1946). Il s'agit bien sûr de manipuler le spectateur qui se trouve ainsi déstabilisé, mais pour Hitchcock l'entreprise consiste à altérer délibérément l'image de ces acteurs qui sont ses propres doubles fantasmés à l'écran. L'effet recherché est le même lorsqu'il choisit Henry Fonda pour incarner 'Manny' Balestrero dans *The Wrong Man*.

La structure narrative binaire n'est pas propre à la comédie policière. Les exemples les plus aboutis d'un travail de renouvellement de cette structure sont *Vertigo* (1958) et *Psycho* (*Psychose*, 1960). Le récit de *Vertigo* amène le spectateur à découvrir la machination à mi-parcours. La seconde moitié du film apparaît alors comme un récit à rebours destiné à reconstituer le fil de l'intrigue tandis que le héros modèle l'image de la femme aimée et finalement coupable. Le statut du spectateur en est affecté et sa vision est dédoublée : il voit et sait que ce qu'il voit n'est pas conforme à ce que voit ou voudrait voir le héros. Le dédoublement narratif incorpore ainsi le dédoublement thématique. Dans *Psycho*, l'héroïne-victime quitte la scène au terme du premier tiers du film laissant la place à l'investigation menée pour débusquer Norman Bates dont la voix dédoublée hante les deux lieux du drame, le motel et la maison qui le surplombe. Norman Bates est son propre double, à la fois fils et mère, vivant et mort, visage halluciné et tête de mort dans un fondu mémorable.

La thématique du double, avec un faux coupable, se raffine encore chez Hitchcock quand il l'étend jusqu'à mettre en circulation un faux indice, le célèbre McGuffin, qui fonctionne comme un leurre narratif :

> In his 1966 interview with director-film critic, François Truffaut, Alfred Hitchcock said: It might be a Scottish name, taken from a story about two man in a train. One man says "What's that package up there in the baggage rack?" And the other answers, "O that's a McGuffin." The first one asks "What's a McGuffin?" "Well" the other man says, "Its an apparatus for trapping lions in the Scottish Highlands." The first man says, "But there are no lions in the Scottish Highlands," and the other one answers "Well then that's no McGuffin!" A McGuffin is nothing at all. Hitchcock used the term to describe a device or plot element that catches the viewer's attention or drives the logic of the plot, especially in suspense films. According to Hitchcock, the McGuffin can be ignored as soon as it has served its purpose.[9]

Ce leurre narratif inscrit le récit dans une double entrée et amène le spectateur à s'interroger sur le véritable enjeu de l'histoire. S'agit-il vraiment de récupérer des documents, de déjouer des complots, de trouver la clé de l'énigme, d'arrêter le meurtrier ? Le propos est toujours présenté en décalage, sollicitant ainsi la sagacité et la participation du spectateur. L'histoire peut et doit être divertissante, mais elle ne doit pas occulter l'essentiel qui porte le plus

[9] Source : The Internet Movie Data Base

souvent sur la quête de l'identité. Un film léger et aérien tel que *To Catch a Thief* est la parfaite illustration de cette approche chère à Hitchcock.
L'échange de meurtres qui est l'élément moteur de la narration dans *Strangers on a Train* (*L'Inconnu du Nord-Express*, 1951) ne constitue pas le corps unique du film. L'intérêt du film repose sur la rencontre, l'échange et la dualité. L'échange de meurtres est une composante de la problématique. La séquence initiale du film met en place un dispositif narratif relié par des éléments visuels et des propos symboliques. La thématique de l'échange est représentée par les lignes du chemin de fer qui se chevauchent et se séparent et puis se chevauchent à nouveau. L'échange implique l'intersection, le croisement. Sur le briquet de Guy, on peut voir deux raquettes formant un X et deux lettres, *from A to G*. Il s'agit d'un cadeau fait par Ann Morton à Guy Haines, mais la suite du film suggère que cela pourrait bien signifier, *from Anthony to Guy*, scellant ainsi le destin des deux hommes. L'ensemble de la séquence joue sur la thématique du double : match de tennis, double whisky, double vie, double langage. La symétrie constitue l'architecture narrative du film qui abonde en personnages dédoublés et en séquences reprises en un système d'échos visuels. L'épilogue reprend le prologue de façon humoristique alors qu'un pasteur demande à Guy Haines en toute naïveté : *I beg your pardon, are you Guy Haines* ? reprenant ainsi les premières paroles adressées à Guy Haines par Bruno Anthony.
De film en film, Hitchcock tente de percer le mystère de l'identité, de sonder l'âme humaine. L'humour souvent présent à la surface des choses est également un leurre. Cette quête donne le vertige car elle est un constat cruel. La nièce, Charlie dans *Shadow of a Doubt* (*L'Ombre d'un doute*, 1943) ne peut devenir adulte qu'en se confrontant à la culpabilité de son oncle, Charlie, le tueur de veuves. Le film promène le spectateur dans un labyrinthe de miroirs et de reflets où réalité et fantasmes semblent valser au son de cette valse mystérieuse, désuète et ironique[10] qui vient ponctuer le film. La rigueur de la construction, la qualité de la photographie et du cadrage, la prestation exceptionnelle des acteurs et des actrices, servent admirablement le propos d'Alfred Hitchcock qui considérait ce film comme l'un de ses meilleurs. La parenté est d'ailleurs évidente entre *Shadow of a Doubt* et *Strangers on a Train*.
Il y a vraisemblablement chez Hitchcock un mélange de fascination et d'effroi face au vertige identitaire que représente la figure du double. Cinéaste du dédoublement, il projette ses angoisses et ses fantasmes sur l'écran dans un jeu de miroirs et de reflets. Il se révèle et se dérobe à la fois dans une quête remise en question de film en film. Il touche à l'essentiel, il creuse l'âme humaine, il travaille le spectateur au scalpel et le force à reconnaître ses désirs et à affronter ses pulsions. À la fin de sa carrière, il s'oriente vers un cinéma plus âpre, d'une crudité parfois insoutenable. C'est le cas de *Frenzy* (1972) qui reprend la thématique du faux coupable et met en scène un meurtrier brutal, dénué de toute humanité. Une fois de plus, il s'agit d'un étrangleur, il tue à l'aide de ses deux mains, acte symbolique qui renvoie à la symbolique du double. Mais, contrairement à la situation explorée dans *Strangers on a Train*, il n'y a pas un équilibre entre le traitement du faux coupable et celui du tueur. C'est l'étrangleur qui occupe l'espace de l'écran et qui est au centre du dispositif narratif. L'identification au faux coupable ne fonctionne pas. Il s'agit là d'une progression dialectique, le tueur est mis à distance de façon clinique. Le spectateur doit faire face à cet Autre qu'il porte en lui dans un échange sans concession vers une vérité d'ordre psychologique et ontologique.

Durgnat Raymond, *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, Faber & Faber, 1974.
Gottlieb Sidney, *Hitchcock on Hitchcock*, University of California Press, 1995.
Rothman William, *Hitchcock - The Murderous Gaze*, Harvard University Press, 1982
Spoto Donald, *The Art of Alfred Hitchcock*, Dolphin Books, Doubleday & Company, Inc. 1976.

[10] Il s'agit de *La Veuve joyeuse*, opérette de Franz Lehar.

Spoto Donald, *The Dark Side of Genius, The Life of Alfred Hitchcock*, Little, Brown and Company, 1983.
Truffaut François, *Hitchcock – Truffaut*, Ramsay, 1983.
Wood Robin, *Hitchcock's Films Revisited*, Columbia University Press, 1989.