



**HAL**  
open science

**“ Tell me everything you saw, and what you think it means ”. Le sens du regard dans Rear Window (Fenêtre sur cour, A. Hitchcock)**

Christian Michel

► **To cite this version:**

Christian Michel. “ Tell me everything you saw, and what you think it means ”. Le sens du regard dans Rear Window (Fenêtre sur cour, A. Hitchcock). Réussir l’agrégation de Lettres modernes 2022, Marie-Ange. Fougère (dir.), Dijon, Editions Universitaires de Dijon, “ U 21 ”, 2021, p. 144-162., pp.144-162, 2021. hal-03634655

**HAL Id: hal-03634655**

**<https://hal.science/hal-03634655>**

Submitted on 7 Apr 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

« Tell me everything you saw, and what you think it means »

## Le sens du regard dans *Rear Window* (*Fenêtre sur cour*)

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 ».

François TRUFFAUT

Hitchcock a été le plus grand créateur de formes du vingtième siècle.

Jean-Luc GODARD

*Rear Window*<sup>1</sup> s'inscrit en apparence dans un genre filmique bien identifié : l'enquête policière, menée à la fois par un policier professionnel (Doyle) et un amateur (Jefferies), amis et néanmoins concurrents, où le premier refuse de voir obstinément ce qui éclate dans le regard du second, qui est aussi son ancien compagnon d'armes. L'opposition entre la sagacité de l'amateur et l'incompétence, voire l'aveuglement, du professionnel est aussi au principe du modèle original, littéraire, qui fonde le genre du récit de détection, *The Murders in the Rue Morgue* (1841), d'Edgar A. Poe, où Dupin réussit là où la police officielle a échoué.

Pourtant, la question centrale de tout récit de détection, qui aime la curiosité du spectateur, qui oriente la construction du récit, et dont la réponse doit être retardée le plus longtemps possible, n'occupe qu'une place marginale dans le film. La question n'est en effet pas tant celle de l'identité du criminel, qui trouve une réponse très tôt dans le film, que celle du destin du cadavre de la femme de Thorwald. Le *whodunit* est un *MacGuffin* : un leurre<sup>2</sup>. Pourtant, le film se désintéresse tout aussi rapidement de la recherche du corps d'Anna. La dernière scène est à cet égard symptomatique, tant la rapidité avec laquelle est expédiée la résolution de la seule énigme qui vaut encore rend presque incompréhensible son explication. Il faut en effet déduire de l'échange elliptique et sybillin entre Doyle, Stella et l'inspecteur qui s'adresse à eux depuis le haut de la fenêtre (1.46.05), que Thorwald a tout d'abord enterré la tête de sa femme dans le jardinet, après avoir démembré son corps dans la salle de bains et dispersé ses membres dans l'East River. Puis, quand le chien a commencé à gratter la terre, attiré par le festin, Thorwald a déterré la tête de sa femme pour la cacher dans un carton à chapeau dans son appartement<sup>3</sup>.

Si le sujet du film n'est pas l'enquête policière, s'il n'est pas non plus l'énigme de la dispersion des membres épars d'Anna, quel est-il alors ? Avant de répondre plus avant, il faut noter, pour commencer, que *Rear Window* est un film de faux-semblants, où les personnages

---

<sup>1</sup> HITCHCOCK Alfred, *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*, 1954), DVD Universal, 2017. Le minutage des références est donné avec le logiciel libre VLC. L'utilisation d'un autre logiciel de lecture vidéo est susceptible de donner des indications différentes.

<sup>2</sup> *Whodunit* : contraction de « *Who has done it ?* » : « Qui l'a commis (le crime) ? » ; *MacGuffin* : terme par lequel Hitchcock désigne, après Angus MacPhail, un élément du scénario qui permet la progression haletante du récit, mais dont l'intérêt intrinsèque est inexistant.

<sup>3</sup> Cette partie du dialogue n'est pas traduite dans les sous-titres. Le dialogue intégral du film, en américain, est disponible en ligne : [http://www.script-o-rama.com/movie\\_scripts/r/rear-window-script-transcript-hitchcock.html](http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/r/rear-window-script-transcript-hitchcock.html).

ne sont pas ce qu'ils semblent, ou prétendent, être, pas plus Thorwald que Lisa ou Jefferies, et dont la thématique supposée, le voyeurisme, n'est qu'une fiction. À la décharge des critiques qui en font, contre l'évidence, la thématique centrale du film, il faut dire que leur tâche n'a pas été facilitée par Hitchcock, qui a longtemps soustrait le film aux regards en en contrôlant de façon drastique la diffusion. Le sujet de *Rear Window* n'est pas tant ce qui s'offre à voir que ce qui se dérobe à la vue et que le regard doit reconstruire.

### Faux-semblants

Il est une figure récurrente dans le cinéma d'Hitchcock : le faux coupable, accusé d'un crime qu'il n'a pas commis et qui doit démasquer le véritable criminel pour se disculper (*The Lodger, The 39 Steps, Young and Innocent, Saboteur, Spellbound, Strangers on a Train, I Confess, To Catch a Thief, The Wrong Man, North by Northwest, Frenzy*). Mais la figure du faux coupable permet également de miner les certitudes manichéennes en révoquant en doute la possibilité même de l'innocence : le faux-coupable l'est-il *vraiment* ? Une suspicion de culpabilité pèse toujours sur ses épaules. Ce qui se laisse transposer : dans *Rear Window*, il y a du coupable chez l'innocent – du Thorwald en Jefferies. C'est dire aussi que l'opposition structurale entre l'enquêteur et le criminel, qui fonde le récit de détection et dont nous avons indiqué d'emblée la dimension de leurre, s'efface : l'enquêteur *est* le criminel<sup>4</sup>.

Ce que Jefferies découvre chez Thorwald, c'est ce qu'il ne saurait reconnaître en lui, mais qu'il projette sur la fenêtre de son appartement.

Après avoir longtemps tâtonné, Jeff voit à présent, d'une vision distincte, ce qui ne pouvait se formuler clairement dans sa pensée : un homme peut haïr sa femme au point de la tuer, et la faire disparaître, dans un déni du crime, pour le seul plaisir de recouvrer ce qu'il pense être sa liberté. Voilà à quoi pouvait le conduire, dans sa radicalité, son refus du mariage. Jeff est sur le point de découvrir le criminel potentiel en lui, au moment où il se rapproche de Lisa, où il semble renoncer à son indépendance absolue [...]<sup>5</sup>.

Dans cette perspective, Lars Thorwald accomplirait donc ce que Jefferies rêve de faire, comme l'indique peut-être la séquence nocturne où Thorwald agit pendant que Jeff dort (34.30).

Les points communs sont nombreux entre les deux personnages, qui permettent de les reconnaître comme des figures de double, par-delà les apparences. Leur activité les rapproche, tout d'abord : tous deux sont des voyageurs professionnels (Jeff est grand reporter, Lars est représentant de commerce). Deux autres caractéristiques les associent, qui sont plus étroitement liées à leur présence filmique : le plan montrant Lars en sueur s'épongeant le front après avoir entouré la malle de corde (49.07) rappelle le front en sueur de Jeff, montré en gros plan à l'ouverture du film de façon insistante, et presque caricaturale, tant le trucage est grossier ; les lunettes que Lars porte trouvent un écho dans les jumelles (« *binoculars* », mot dans lequel s'entend aussi, à la finale, « Lars ») que Jeff utilise après qu'il aura abandonné le téléobjectif qui lui sert, dans un premier temps, à surveiller les allées et venues de Thorwald.

Ces correspondances formelles sont autant d'indices qui invitent à reconnaître entre les deux hommes des points communs plus essentiels, et notamment la relation qu'ils entretiennent avec les femmes. Si Jeff n'est jamais présenté comme un meurtrier en acte, il partage avec Thorwald une même brutalité, même si elle semble plus domestiquée, ou sous contrôle. Il blesse Lisa à plusieurs reprises en tenant des propos désobligeants, et il formule

---

<sup>4</sup> Quand Jefferies décroche le téléphone en pensant parler à Doyle, c'est Thorwald qu'il a au téléphone (1.41.56) : le quiproquo dit la permutabilité des fonctions d'enquêteur et de criminel dans le film.

<sup>5</sup> AGNEL Aimé, « Un regard qui trompe l'ennui. Fenêtre sur cour d'Alfred Hitchcock », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2004/3, n° 111, p. 94.

même à son endroit des vœux de mort, notamment lorsqu'il évoque la possibilité qu'elle pourrait mourir de froid en Finlande, si elle s'y rendait en ne portant sous ses vêtements que ses bas nylons et sa lingerie ultra-fine : « Eh bien, ça va être un grand succès en Finlande, juste avant que tu ne meures de froid... [*Well... that will make a big hit in Finland, just before you freeze to death*] » (28.38). La solidarité entre les deux personnages s'inscrit aussi dans la conduite du récit. C'est dans la nuit qui suit immédiatement le départ de Lisa, chagrinée par les rebuffades à répétition de Jeff, que Thorwald assassine sa femme. La succession chronologique est l'indice d'une solidarité logique : tous deux se sont débarrassés de leurs femmes – de façon certes plus définitive pour l'un que pour l'autre. Enfin, leur complémentarité se lit lors de la confrontation finale. Jeff reste muet, comme l'était depuis le début Lars, en raison de l'éloignement qui rendait sa voix inaudible. En revanche, Lars ne cesse de parler tout au long de leur confrontation, comme n'a cessé de le faire Jeff depuis le début du film.

S'il y a du Thorwald en Jefferies, alors Anna et Lisa doivent être, de leur côté, des figures symétriques. Le film met ainsi en scène une analogie à quatre termes, dans laquelle Lars est à Anna ce que Jefferies est à Lisa : un criminel à sa victime. À cet égard, la configuration analogique entre dans une relation d'homologie avec la topologie des lieux, dans laquelle les appartements sont à la fois distants et distincts, et en miroir.

L'association entre les deux femmes est faite d'emblée, lors du dialogue téléphonique entre Jeff et Gunnison, le rédacteur en chef du magazine pour lequel il travaille. Alors que Jeff évoque avec réticence la perspective de son mariage avec Lisa<sup>6</sup>, la caméra montre Anna à sa fenêtre, qui se plaint amèrement à son mari. Les deux femmes sont donc identifiées, et Lisa n'a pas le beau rôle : elle est confondue avec Anna, c'est-à-dire une épouse acariâtre et irascible. L'avenir de Lisa, c'est Anna.

Comme Lars et Jeff, Anna et Lisa possèdent de nombreux points communs, à commencer par la couleur de leurs cheveux, et leur plastique. Toutes deux apparaissent en outre vêtues d'un même déshabillé (25.38 et 1.22.21), et l'apparition de Lisa vêtue de sa nuisette est immédiatement suivie – interrompue – par un cri, celui de la propriétaire du chien assassiné, qui rappelle celui qu'entend Jeff la nuit du meurtre (31.41).



Elles possèdent également toutes deux un sac de forme et de couleur proches, marron (1.36.33 et 1.40.23) – et on sait l'importance de l'objet dans l'enquête. Et si celui d'Anna est vide quand elle le trouve chez Thorwald, à son grand dam, le sien ne l'est pas moins quand Jeff veut y chercher le complément pour réunir l'argent de sa caution.

---

<sup>6</sup> « Tu m'imagines rentrer chez moi [...] pour y retrouver une femme qui rouspète [*a nagging wife*] ? », demande-t-il ainsi à Gunnison (06.33).



La scène qui dit de la façon la plus éclatante la solidarité des deux femmes est celle où Lisa exhibe à son doigt l'alliance d'Anna, après qu'elle a enfin réussi à la trouver chez Thorwald. Elle marque l'identité des deux femmes tout en programmant un avenir possible, et inquiétant, de la relation conjugale de Jeff et Lisa. Par ce geste, Lisa devient littéralement Anna, ce que programmait déjà un dialogue entre Jeff et Lisa. Quand ils évoquent ensemble celle qui s'est fait passer pour Anna lors de la mise en scène servant à faire accroire à son départ au petit matin, la maîtresse de Lars selon toute vraisemblance, Lisa dit : « Nous sommes d'accord, ils ont vu une femme, mais ce n'était pas Mrs Thorwald. Pas encore... [*We agree they saw a woman, but it wasn't Mrs Thorwald... Not yet*] » (1.09.03). Cet échange s'accompagne d'un clin d'œil complice : elle non plus n'est pas encore Mrs Jefferies. Une nouvelle fois, Lisa est identifiée, par homologie de position, avec Mrs Thorwald – et leurs prénoms riment. On pourrait objecter que la situation n'est pas parfaitement symétrique puisque Jeff n'a pas, à la différence de Lars, de maîtresse. Voire. Lisa a bien une concurrente dans la personne de Miss Torso, la danseuse de ballet qui habite au 2<sup>e</sup> étage, dont les charmes aimantent le regard de Jeff, et qui lui semble une alternative désirable à Lisa.

Le risque mortel qui pèse sur Lisa est indiqué dès le travelling virtuose qui ouvre le film et qui remplit la fonction de scène d'exposition muette : la séquence se finit sur la couverture d'un magazine qui montre un visage qui fait irrésistiblement penser à celui de Lisa, bien qu'il ne soit pas celui de Grace Kelly – premier faux-semblant du film (03.56). Or cette photographie fait suite à une autre, encadrée, qui montre une femme qui bascule d'un trottoir sur la chaussée et qu'une voiture va écraser. Une autre séquence, plus complexe, renforce la signification de cette scène inaugurale. Intrigué par le comportement de Thorwald dans le jardin, Jefferies découvre que le parterre a été retourné. Comment ? En comparant des photographies prises à des moments différents du parterre où Lars a enterré, selon lui, le cadavre de sa femme. En effet, en étudiant avec attention la taille des fleurs, Jeff remarque que leurs tiges sont trop courtes. Or, dans cette scène, la couleur jaune se détache des fleurs et vient colorer des objets présents cette fois dans l'appartement : la petite boîte que lui tend Lisa et dans laquelle les photographies sont rangées, mais aussi, et surtout, la robe qu'elle porte (1.25.26). Après l'association par contiguïté de la femme écrasée et de celle dont le visage ressemble comme une goutte d'eau à celui de Lisa, c'est une articulation métaphorique qui préfigure le danger qui pourrait la menacer.

Tout concourt donc à faire, dans la distribution actantielle des personnages, des femmes des proies et des hommes des prédateurs. Il n'est jusqu'aux personnages secondaires qui ne trouvent place dans ce schème : l'homme que Miss Lonelyhearts invite chez elle se révèle rapidement être un agresseur. Sa présence introduit toutefois une harmonie absente des situations que nous avons décrites jusqu'à présent et sur laquelle nous reviendrons : la dimension sexuelle du crime.

Cette configuration doit pourtant être compliquée, et la distribution genrée des rôles de prédateur et de proie en ressort modifiée. Le renversement qui fait de l'enquêteur un criminel fait aussi de la victime, Lisa, une menace possible, dans le regard de Jeff du moins. La victime

s'avère ainsi moins victime qu'elle ne semble. Nombre de traits communs unissent en effet, en chiasme cette fois, Jeff et Anna, unis dans le rôle de victimes, et Lars et Lisa, dans celui de meurtriers. Dans cette nouvelle configuration actantielle, c'est cette fois Lisa qui est la prédatrice, et Jeff, la proie.

Jeff est une image en miroir d'Anna : comme elle, il passe l'essentiel de son temps en pyjama et, sinon alité, du moins immobilisé dans son appartement. Symétriquement, l'avancée de l'ombre du visage de Lisa sur celui de Jeff endormi (16.00) préfigure celle de Lars s'approchant, dans le couloir, de la porte de l'appartement de Jeff. De même, quand Lisa arrive le soir de la 3<sup>e</sup> journée, son visage est dans l'ombre, et ressemble à celui de Thorwald (1.06.03). Or, qui est directement responsable de l'intrusion de Lars chez Jeff ? Lisa, doublement. C'est elle, tout d'abord, qui attire l'attention de Lars, par son jeu maladroit avec l'alliance de sa femme, sur la présence de Jeff dans l'immeuble en face. C'est elle ensuite qui, par son arrestation, laisse le champ libre à Thorwald. Reste immotivée et inexpiquée à cet égard la raison pour laquelle elle ne confond pas sur-le-champ le meurtrier, comme celui-ci ne manquera pas de s'en étonner<sup>7</sup>, et abandonne Jeff aux mains de l'assassin. L'explication donnée par Jeff à Stella selon laquelle elle fait preuve, en se laissant arrêter, d'intelligence est, à cet égard, absurde.

### **L'épouse, la mère, la mort**

Les figures ternaires prolifèrent dans *Rear Window* : trois divisions de la fenêtre, trois sorties nocturnes de Lars Thorwald, trois appels téléphoniques de Lars à sa maîtresse, trois bagues (1.05.22 et 1.30.20), trois protagonistes (Jeff, Lisa et Stella). Et trois figures de femme : Lisa, Stella et Anna. Que représentent-elles symboliquement ? Les trois figures possibles de la femme selon Freud dans « Le Motif du choix des coffrets » : « la génératrice, la compagne et la destructrice. Ou bien les trois formes sous lesquelles se présente, au cours de la vie, l'image même de la mère : la mère elle-même, l'amante qu'il choisit à l'image de la première, et, finalement, la terre mère, qui l'accueille de nouveau en son sein<sup>8</sup> ». Stella est la mère, sévère, qui s'occupe de l'enfant que Jeff est redevenu temporairement en raison de son handicap, et qui le morigène quand elle le surprend à épier les voisins. Lisa est, elle, l'amante et possiblement l'épouse à venir. Pourtant, malgré leur opposition apparente – Stella est une femme, brune, décidée et autoritaire, aux gestes raides et aux propos sans concessions, voire crus, et qui maltraite amicalement Jeff, quand Lisa est blonde et apparaît comme la douceur et la délicatesse incarnées –, Lisa n'est pas moins une figure maternelle que l'infirmière. Toutes deux sont cantonnées, auprès de Jeff, aux rôles du *care* : elles prennent soin de lui et elles le nourrissent. Et le repas de l'une – un sandwich au pain de mie avec un verre de lait – lui plaît plus que celui de l'autre – un homard grillé accompagné d'une bouteille de Montrachet...

Images de mère, Lisa et Stella sont aussi des figures de mort. Nous venons de le voir pour Lisa. Quant à Stella, elle fréquente les cimetières (1.26.31), elle multiplie les allusions macabres qui coupent l'appétit de Jeff (51.12) et qui heurtent la sensibilité de Lisa (1.24.59 et 1.26.49). Enfin, c'est elle qui met Lisa en danger en intimant à Jeff de lui laisser encore une minute quand ce dernier voudrait la faire revenir immédiatement, ce qui précipite sa découverte par Thorwald (1.36.54). Les deux femmes ne sont pas complètement confondues pour autant. Comment comprendre le jeu de Lisa quand Jeff lui demande qui elle est, et qu'elle répond, en trois stations successives : « Lisa... Carol... Frémont... » (16.45) ? Peut-

---

<sup>7</sup> « Votre ami, la fille, elle aurait pu me faire arrêter. Pourquoi ne l'a-t-elle pas fait ? [*Your friend, the girl, she could have turned me in, why didn't she ?*] » (1.44.03).

<sup>8</sup> Sigmund FREUD, « Le Motif du choix des coffrets » (« *Das Motif des Kätschenwahls* », 1913), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1985, p. 81.

être comme l'indice que Lisa seule condense, dans le film, la triple identité d'amante, de mère et de Mort.

Et Miss Torso ? Elle est le double inversé de Lisa : cette femme simple dont rêve Jeff, qui trouve Lisa trop sophistiquée, et qui suscite son désir. La relation de complémentarité et de rivalité entre les deux femmes est indiquée explicitement par Lisa, qui envisage d'emménager en face de chez Jeff pour lui faire concurrence. Au terme du film, la relation initialement difficile entre Jeff et Lisa a évolué favorablement, et leur couple fait écho à celui que composent Miss Torso et Stanley, soldat de retour de la guerre de Corée – soit une image en miroir de Jeff, qui a lui aussi été soldat, comme en témoignent la photo accrochée au mur, qui montre James Stewart devant un bombardier, et les dialogues avec Doyle qui rappelle le bon vieux temps de la guerre. Il n'est jusqu'à l'association incongrue du physique des deux amants – Miss Torso est bien plus grande que Stanley – qui ne puisse s'expliquer par analogie. A la petite taille de Stanley ferait ainsi écho l'impuissance, alléguée par certains critiques, de Jeff – ou à tout le moins la virilité entamée du personnage.

Le thème de la virilité défaillante s'inscrit d'emblée dans le film, dès l'annonce publicitaire diffusée par radio du compositeur qui habite au 3ème étage, qui propose un produit pour pallier la fatigue des quadragénaires (02.27). Stella questionne, elle, explicitement la virilité de Jeff quand elle lui demande s'il ne souffre pas de déficience hormonale. Au regard interrogateur de Jefferies, elle répond que la vue de ces beautés en bikinis dont il épie les bains de soleil n'a pas fait monter sa température d'un degré de tout le mois (« *You've got a hormone deficiency. [...] Those bathing beauties you've been watching haven't raised your temperature one degree in a month* » (10.28). Quant aux réponses qu'il fait à Lisa, elles parlent d'elles-mêmes : « – Comment va ta jambe ? – Un peu douloureuse... [...] – Et ta vie amoureuse ? – Pas très active... » (« *How's your leg ? – Hurts a little... [...] – And your lovelife ? – Not too active...* » (16.19).

La dévirilisation du personnage trouve un écho dans sa relation fuyante, ou d'évitement, à l'endroit de la sexualité, quand Lisa se montre, elle, particulièrement entreprenante et explicite quant à ses désirs sexuels, prenant ainsi le contre-pied des traditionnels rôles genrés. Le renversement des rôles prédateur/proie, que nous avons relevé, trouve donc un écho dans celui des rôles sexués traditionnels. Mireille Berton note que Jeff passant sa journée à regarder par la fenêtre est comme une ménagère américaine recluse chez elle et passant sa journée à regarder la télévision, celle-ci trouvant dans le format carré de certaines des fenêtres de l'immeuble un analogue structurel :

[...] l'homme qui ne correspond pas à l'idéal masculin des années 50, hérité de la Seconde Guerre mondiale et fondé sur les valeurs de courage, de liberté et d'esprit aventurier, s'expose au danger d'une féminisation. Rappelons que Jeff est un ancien soldat qui rêve de partir vers des contrées lointaines et sauvages (les destinations de Shanghaï, Brésil, Hong Kong, l'Himalaya sont évoquées tour à tour), tout comme nombre d'hommes de cette génération qui rejettent le modèle petit-bourgeois de l'employé de bureau ou du cadre supérieur, au profit d'une vie à l'air libre, telle qu'elle est vantée dans les westerns de l'époque. Ainsi, emprisonné et immobilisé à la maison, Jeff se retrouve exactement dans la même situation que la majorité des femmes américaines qui réservent leurs activités à l'espace domestique et qui, pour se distraire, regardent la télévision<sup>9</sup>.

Apparemment peu attiré par Lisa, Jeff a toujours la tête ailleurs, et notamment en face, chez Miss Torso, qui est une créature certes séduisante, mais sans danger car hors de portée. Sa relation défensive à la sexualité trouve une illustration savoureuse dans un des objets qui

---

<sup>9</sup> BERTON Mireille, « Fenêtre sur cour, la petite lucarne et l'Amérique des années 50 : notes sur la construction du (de la) téléspectateur(trice) », *Décadrages*, 3/2004, p. 71.



ornent son appartement : sur le mur qui mène à la cuisine, on peut voir un *bouclier* en forme de *vulve*.



Si l'on devait proposer une interprétation de cet évitement de la relation charnelle, on pourrait formuler deux hypothèses. Si Lisa est une figure maternelle, alors la dimension incestueuse de leur relation rend difficile la rencontre du courant tendre et du courant érotique. La seconde hypothèse s'appuie sur la représentation du sexe de la femme selon *Rear Window*. Que devient le corps d'Anna ? Il est segmenté, découpé, démembré. S'y lit une association étroite du corps de la femme – son sexe – et de la coupure : conception infantile, caractéristique de la phase phallique, qui voit le sexe féminin comme une blessure et qui provoque chez le petit garçon le dégoût, le mépris ou bien la peur. Il est possible de formuler une dernière hypothèse, peut-être la plus vraisemblable au regard des indices disséminés dans le film. Jefferies est un nourrisson : il est privé d'autonomie (« *hilflos* », dirait Freud), il préfère un verre de lait à un verre de Montrachet, et il n'a d'yeux que pour Miss Torso, qui n'est rien moins qu'une femme : un corps réduit à ses attributs mammaires. Il ne saurait donc avoir, en tant que tel, d'activité génitale.

Symétriquement, Lisa, présentée initialement comme une femme à la fois faible et superficielle devient une figure conquérante – virile. En témoignent la détermination avec laquelle elle prend en main l'enquête, le courage dont elle fait preuve quand elle va glisser sous la porte de Thorwald le mot écrit par Jeff, ou quand elle s'introduit, au mépris du danger, dans son appartement après avoir escaladé la façade. De façon emblématique, le dernier plan du film la montre débarrassée de ses robes qui la réduisaient à un objet de désir destiné à satisfaire le *male gaze*, et habillée désormais de talons plats et d'un *blue-jeans*.

En effet, Lisa exhibe plusieurs attributs masculins ou virils pour l'époque : c'est une femme indépendante qui travaille dans le monde de la mode (comme mannequin mais aussi comme femme d'affaires), qui n'aime pas cuisiner (elle apporte des plats préparés par un traiteur), qui prend les initiatives en matière de sexualité (elle intimide aussi bien Jeff que le détective Doyle) et qui va finir (avec Stella, l'infirmière) par maîtriser l'enquête et prendre progressivement le contrôle du regard. Lisa est donc montrée, contrairement aux lectures féministes traditionnelles, comme une femme de caractère, forte d'un pouvoir intellectuel et sexuel qui tranche avec l'image canonique de la femme au foyer véhiculée dans les médias et la publicité<sup>10</sup>.

Elle fait en outre preuve d'intelligence, puisque c'est elle qui, grâce à cette « intuition féminine [*feminine intuition stuff*] » (1.15.51) que raille pourtant Doyle, décèle les premiers indices probants de la disparition d'Anna tout en invitant l'inspecteur à procéder à des

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 70.



vérifications qui, si elles avaient été menées sur-le-champ, auraient permis de confondre Thorwald bien plus tôt, notamment d'envoyer les vêtements d'Anna présents dans la malle à un laboratoire d'analyses (1.16.27).

### **Voyeurisme/exhibitionnisme**

*Rear Window* est un film où les personnages ne cessent de regarder, et où le spectateur les regarde regarder : « Un homme regarde et attend pendant que nous regardons cet homme et attendons ce qu'il attend<sup>11</sup> ». Hitchcock utilise ainsi systématiquement le dispositif du *reaction shot*, qui montre d'abord le personnage regardant, puis ce qu'il voit (selon l'angle de vue qui est celui de la direction de son regard), et enfin sa réaction. La représentation est donc centrée sur la réaction des spectateurs dans le film à ce qui est montré, et le cinéma d'Hitchcock est précisément un cinéma de la réaction, et de l'effet sur le spectateur : la fameuse direction de spectateurs, qui se substituerait à la direction d'acteurs. Dans une scène emblématique (à partir de 48.47), on voit ainsi Lisa regarder par la fenêtre en direction de l'appartement de Thorwald, puis Jeff regarder Lisa regarder, puis se retourner pour voir ce qu'elle regarde, déplacer son fauteuil, saisir ses jumelles, avant que la caméra ne montre, en contrechamp, Lars finissant de nouer la corde autour de la malle. Cette image est suivie par un travelling sur Lisa qui dit alors : « Reprenons depuis le début, Jeff. Dis-moi tout ce que tu as vu, et ce que tu penses que cela signifie [*Let's start from the beginning again, Jeff. Tell me everything you saw, and what you think it means*] » (49.10). C'est le moment de bascule du film – ou du moins de leur relation –, celui où la conviction de Jeff vient à être partagée par Lisa, qui se lance à son tour avec allant et énergie dans l'enquête.

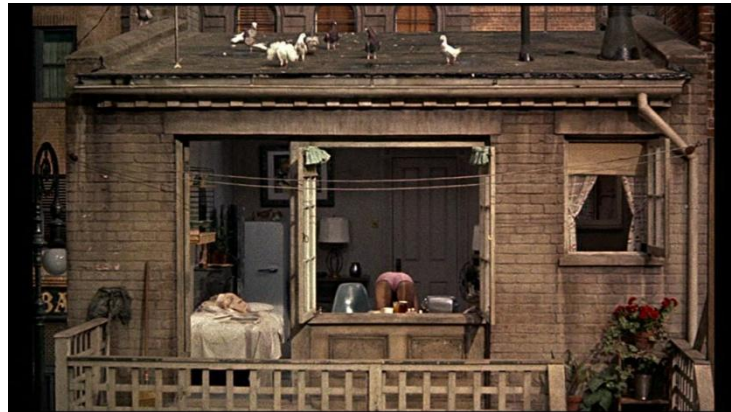
Le rôle central du regard, dans la fiction comme dans la mise en scène, explique la conviction de certains critiques selon laquelle le thème principal de *Rear Window* serait le voyeurisme. Elle peut s'appuyer sur les propos récurrents de Stella, qui condamne sans réserve l'activité de Jeff, parce qu'elle lui semble être non seulement moralement condamnable, mais aussi pénalement répréhensible : « D'abord, vous vous brisez la jambe, puis vous épiez par la fenêtre, à l'affût de choses que vous ne devriez pas voir. [...] Je vous vois déjà devant un tribunal, entouré d'un groupe d'avocats en complets croisés, plaidant : “Juge, enfin, ce n'était qu'un jeu innocent... J'aime mes voisins, comme un père...” Et le juge : “Félicitations, vous venez d'hériter de trois années de pénitencier...” [*First you smash your leg, then you get to look out the window, see things you shouldn't see. [...] I can see you in court now, surrounded by a bunch of lawyers in double-breasted suits. You're pleading : “Judge, it was only a bit of innocent fun... I love my neighbours, like a father”, and the judge says : “Well, congratulations, you've just given birth to three years in Dannemora”*] » (09.57). Elle lui rappelle également qu'« autrefois, on crevait les yeux [des voyeurs] avec un tisonnier rougi à blanc [*You know, in the old days, they used to put your eyes out with a red-hot poker*] » (08.32). Elle qualifie enfin son téléobjectif de « trou de serrure portable [*portable keyhole*] » (1.29.18), et elle est convaincue que ce vice privé vaut plus largement comme signe des temps : « Nous sommes devenus une race de voyeurs [*We've become a race of Peeping Toms*] » (08.44).

Le film est placé d'emblée sous l'égide de ce regard voyeuriste. Dès le dialogue avec Gunnison, le spectateur voit Jefferies épier les deux jeunes femmes qui montent sur le toit-terrasse avant de se dénuder et de s'allonger pour bronzer. Et quand la décence impose que leurs corps soient masqués par le muret derrière lequel elles ont disparu, le regard de Jeff trouve un relais aussi improbable qu'opportun dans celui d'un pilote d'hélicoptère qui survole la scène et qui jouit, lui, d'un point de vue imprenable sur le spectacle. En contrepoint de cette scène muette, Gunnison explique qu'il doit sa position actuelle au fait d'avoir surpris l'ancien

---

<sup>11</sup> CHABROL Claude, ROHMER Éric, *Hitchcock*, Paris, Ramsay, « Poche Cinéma », 2006, p. 128.

directeur du journal avec sa secrétaire (04.31). Si le spectacle est dérobé, la jouissance du regard vient s'inscrire dans le champ de la représentation, par procuration – et par puritanisme. Mais la passion de l'obscénité qui anime le puritanisme éclate bientôt. Hitchcock exhibe ainsi sans vergogne le sexe de Miss Torso dont les formes de la vulve étroitement moulées par le tissu collant de son maillot sont offertes au regard de Jefferies et du spectateur quand il la fait, de dos, se pencher en avant pour ramasser son soutien-gorge tombé à terre (02.52).



Symétriquement, la thématique exhibitionniste s'inscrit dans le film par le détour du personnage de Lisa qui tourne sur elle-même pour donner à admirer sa tenue, et sa plastique, lors de la première soirée chez Jefferies ; qui apparaît par surprise dans un déshabillé à couper le souffle lors de la troisième ; et qui envisage même d'emménager en face de chez son amant pour offrir à son regard toutes les heures une danse des sept voiles pour damer ainsi le pion de Miss Torso (« *Not if I had to move into an apartment across the way and do the Danse of the seven veils every hour* » (1.21.36). Le nom même de cette dernière, qui la réduit à sa poitrine plantureuse, associe, par le choix des lettres qui le compose, l'objet de la convoitise complaisamment exhibé (les deux seins) et le regard voyeuriste (les deux yeux) : Miss **TO**rs**O**.

Quel est l'objet du voyeurisme ? Qu'aperçoit-on quand on regarde à travers le trou de serrure portable de Jeff ? Le sexe de Miss Torso et la mort de la femme de Thorwald. Ou, plus précisément, on voit le sexe de Miss Torso et on entend le cri d'Anna quand elle est assassinée, suivi d'un bruit de verre brisé. Cette solidarité, puritaine toujours, de la sexualité et du crime est dite explicitement par Doyle. Quand Jeff affirme que Thorwald n'a pas informé le concierge du départ de sa femme, son ami lui rétorque que lui-même aurait bien des choses à cacher : à commencer par la présence de Lisa dans cet appartement où elle s'apprête à passer la nuit alors qu'ils ne sont pas encore mariés. La même association entre la sexualité et le crime a été faite, précédemment, sur un mode cocasse, lorsque Lisa, tout à sa volonté de convaincre Jeff qu'il imagine des événements invraisemblables, fait la remarque suivante en désignant le rideau baissé sur cette chambre dans laquelle elle ne sait, à la différence de Jeff, que les jeunes mariés y font l'amour le plus clair de leur temps : « Alors, sache que peut-être il se passe quelque chose de plus sinistre encore derrière cette fenêtre [*Well, for all you know, there's probably something a lot more sinister going on behind those windows*] » (48.34).

Pour autant, l'affirmation de la dimension voyeuriste du regard de Jefferies, et plus largement du film dans son entier, n'est-elle pas de nouveau un faux-semblant ? Jeff épie-t-il vraiment son entourage ? Non, il ne fait que le regarder, et il ne regarde rien qui ne soit offert à son regard. En outre, il est par profession un individu dont l'activité consiste à regarder le monde. Et ce regard est motivé par son immobilité forcée, et non par un désir spécifique

satisfait par un dispositif technique : *Rear Window* n'est pas *Peeping Tom*. Et de même que Jeff est observateur par profession, Miss Torso fait profession d'être l'objet du regard des spectateurs devant lesquels elle danse. Elle n'est donc pas plus exhibitionniste – elle cache ainsi sa poitrine quand elle laisse tomber son soutien-gorge – que Jeff n'est voyeur.

Plus largement, on peut révoquer en doute le fait que *Rear Window* soit un film sur le regard, puisque c'est au moins autant un film sur ce qui n'est pas vu, ou sur ce qui se dérobe au regard. Le film s'ouvre ainsi sur un personnage qui a les yeux fermés et un générique dont les mentions qui s'affichent à l'écran cachent ce que les stores démasquent, et il se referme sur le regard aveuglé de l'assassin et de celui qui l'a confondu (1.44.30). Plus qu'un film sur ce qui donne à voir (l'exhibitionnisme), ou sur ce que l'on cherche à voir (le voyeurisme), *Rear Window* est un film sur la manière dont le regard construit le sens.

### ***Spectator in fabula***

*Rear Window* est un film à la dimension théâtrale affirmée. Il est tourné intégralement en studio, en décors artificiels, reproduisant la cour d'un bloc d'habitations situé à Greenwich Village, et dont la dimension factice est, sinon exhibée, du moins affichée, sans véritable effort pour en atténuer le côté artificiel. Il est aussi un huis-clos (le troisième, après *Lifeboat* et *The Rope*). A la différence de ce que prévoyait le scénario initial, l'action se déroule intégralement dans un lieu unique, selon un point de vue unique : la chambre de Jefferies.

Dans le film, les références au théâtre sont nombreuses, à la fois dans le dispositif, dans la construction du récit et dans les dialogues. La configuration des lieux de l'immeuble sur cour rappelle le cube scénique et la présence des deux façades latérales, celle de l'opposition entre cour et jardin ; l'ouverture des fenêtres des appartements, motivée par la canicule, reproduit structurellement le principe théâtral de l'absence de quatrième mur ; l'appartement de Miss Torso, qui lui sert de lieu de répétition, fait de sa chambre une scène, etc. Le film s'ouvre en outre sur un triple lever de rideau, qui trouve un écho dans la division du film en trois journées d'enquête, qui sont autant d'actes, et dont la progression est rythmée par les entrées et les sorties des personnages dans l'appartement. Enfin, quand Lisa baisse les stores de la fenêtre, elle dit à Jeff : « La représentation est finie pour ce soir [*Show's over for tonight*] » (1.21.49), et elle souligne avec ironie la dimension théâtrale de la réplique de Doyle quand il quitte la pièce au terme de sa deuxième visite : « J'adore les tirades de sortie qui se veulent spirituelles... [*I love funny exiting lines...*] » (1.18.05).

Contre la dimension théâtrale affichée du film, Hitchcock n'a pourtant cessé d'affirmer que *Rear Window* était son film « le plus cinématographique [*cinematic*] », voire un film « purement cinématographique<sup>12</sup> ». Comment le comprendre ? Notons, tout d'abord, l'homologie entre la position de Jeff et celle du spectateur devant l'écran de cinéma, et notamment en raison du format des fenêtres qui découpent la façade qui lui fait face. Il est homologue à celui du film, qui est tourné au format *Vistavision* (1.66 : 1). Mais certaines fenêtres sont plus proches du carré, qui est le format du muet, mais aussi celui de la télévision, dont le succès est grandissant à l'époque de la sortie du film, et contre lequel les studios essaient de lutter, en développant notamment les formats les plus spectaculaires, comme le *Cinemascope* ou le *Vistavision*.

Mais le plus important est ailleurs. Revenons sur le moyen par lequel Jeff comprend que Lars a enterré, puis déterré la tête de sa femme de la platebande de fleurs où le chien est allé fureter. De la mise en relation de deux photographies du jardin prises à des moments différents a jailli une idée qui n'était portée en propre par aucune d'entre elles, soit la définition du montage qui est, selon André Bazin, « la création d'un sens que les images ne

---

<sup>12</sup> TRUFFAUT François, *Hitchcock/Truffaut*, Ramsay, Paris, 1984, p. 178

contiennent pas objectivement et qui procède de leur seul rapport<sup>13</sup> ». Ces associations, qui relèvent en leur principe d'une logique analogique – une *analectique* (Philibert Secretan) –, s'expriment sous la forme de correspondances qui irriguent l'ensemble du film et qui connaissent différentes formes, de l'association dans le plan (en profondeur de champ ou latéralement), au montage des plans, connexes ou à distance.

### **Le chien, le chat et le pinson**

La dimension conflictuelle de la relation entre Lisa et Jeff trouve une illustration dans la présence, dès la séquence d'ouverture, de deux animaux : un chat, qui apparaît quand la caméra bascule par la fenêtre (01.43) ; un chien, qui est attaché au pied du lampadaire situé dans la rue latérale qui mène à la rue principale (03.10). Lisa escaladera la façade de l'immeuble pour entrer dans l'appartement de Thorwald après avoir emprunté le même trajet que le chat pour se rendre dans le jardinet (1.33.59). L'opposition se comprend aisément : Lisa et Jefferies sont comme chien et chat. Par ailleurs, Jefferies n'a qu'une crainte, que le mariage l'attache et entrave sa liberté de parcourir le monde. Un troisième animal vient confirmer cette hypothèse : le pinson enfermé dans la cage accrochée à la fenêtre de la femme qui habite juste à côté de l'appartement où vont emménager les nouveaux mariés (07.50), et qui se situe sur la même façade que celle au pied de laquelle le chien est attaché. L'allégorie est transparente : l'engagement est un encagement – voire un risque vital : on connaît le destin du chien.

On peut étendre ce principe d'association pour étudier les relations qui se nouent entre le couple Jeff/Lisa et les autres personnages qui habitent l'immeuble. L'existence de telles correspondances est indiquée explicitement dans la séquence de la première soirée où Jeff établit un parallèle entre Lisa, d'une part, et Miss Lonelyhearts et Miss Torso, d'autre part : « – Miss Lonelyhearts... [le plan montre la jeune femme solitaire et désespérée]. Eh bien, c'est là une situation dont vous n'avez pas à vous inquiéter... – Ah ? Parce que vous arrivez à voir mon appartement d'ici, depuis la 63<sup>e</sup> Rue ? – Non, pas vraiment, mais nous avons là un appartement qui est sûrement aussi couru que le vôtre. Vous vous souvenez, j'imagine, de Miss Torso, la danseuse de ballet ? [– Miss Lonelyhearts.... Well, that's a least something you'll never have to worry about... – Oh, you can see my apartment from here, all the way up from 63th Street ? – No, not exactly, but we've a little apartment here that is probably as popular as yours. You remember of course Miss Torso, the ballet dancer] » (23.25). Cette correspondance est préparée par le geste de Jeff qui trinque à distance avec Miss Torso, lors de son dîner romantique en solitaire (23.00). Cet échange, purement virtuel, trouvera un écho dans la suite de la soirée avec l'échec du projet de dîner en amoureux où la muflerie de Jeff précipite le départ de Lisa.

Les saynètes qui s'offrent au regard de Jefferies composent une série d'avenirs possibles du couple qu'il forme avec Lisa, du plus pessimiste au plus optimiste. Laissons de côté l'hypothèse la plus morbide, que nous avons déjà reconnue, qui fait de Jefferies un meurtrier en puissance, et déployons l'éventail des possibles :

- Jeff abandonne Lisa, qui serait alors une nouvelle Miss Lonelyhearts. Les deux femmes partagent d'ailleurs une même couleur de vêtement : Lisa apparaît en vert après que Miss Lonelyhearts est sortie, elle-même habillée de vert, et après qu'on l'a vue coiffer ses cheveux en chignon. Or Jeff accueille Lisa en lui demandant ce qu'elle a fait à ses cheveux, qu'elle a simplement relevés en chignon (1.06.09). Et elle porte le même lourd bracelet, composé de plusieurs rangées de perles, que Miss Lonelyhearts (1.01.25 et 1.06.31). Dans cette configuration, Jeff serait alors, lui, comme le

---

<sup>13</sup> André BAZIN, « L'évolution du langage cinématographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, p. 65.

compositeur : libre de poursuivre, solitaire mais libre, sa carrière artistique de photographe.



- Comme les jeunes mariés qui emménagent dans l'immeuble au début du film, Jeff et Lisa convolent en justes noces. Mais le mariage signifie la fin de sa liberté et il partage désormais sa vie avec une femme, autrefois désirable et désirante, et désormais atrabilaire, comme l'est la jeune épouse. Relevons le point commun, en image inversée, entre la jeune épouse qui reproche amèrement à son mari d'avoir quitté son travail (1.47.27) et Lisa qui souhaite que Jeff abandonne sa carrière de photoreporter pour se fixer.
- Jeff pourrait poursuivre sa carrière de photoreporter et rentrer, comme Stanley, des contrées lointaines où il aurait risqué sa vie pour être accueilli avec chaleur par sa femme, Miss Torso, et, comme Stanley, se jeter sur le frigo plutôt que sur elle, fidèle à son tempérament.
- Jeff et Lisa, mariés, ont un enfant, comme le couple à la petite fille qui habite à l'étage au-dessus du compositeur de musique (01.55). Ou alors, en lieu et place d'un enfant, un chien, comme le couple qui habite au-dessus des Thorwald.

On le voit, dans *Rear Window*, le thème apparemment central du film – le meurtre d'Anna et son élucidation – n'est pas tant secondaire que marginal : il convient d'élargir la perspective et d'inscrire le couple Jeff/Anna dans une configuration plus large de personnages, de couples et de familles qui, malgré l'apparence arbitraire de leur agencement, dessinent un *continuum* rigoureusement ordonné. Elle fait du sujet véritable du film une réflexion sur le couple – et ses dangers, qui sont nombreux, et potentiellement mortels. Misanthropie d'Hitchcock – outre sa misogynie légendaire.

Quand Jeff compare Lisa à Miss Torso et à Miss Lonelyhearts, il distingue deux types de relations possibles : le *parallèle* (l'appartement de Miss Torso est aussi fréquenté que celui de Lisa) et l'*opposition* (à la différence de Miss Lonelyhearts, Lisa est tout sauf solitaire). Dans le film, la correspondance par parallélisme est illustrée dans le moment où Jeff feint de s'intéresser à ce que Mrs. Hayward, avec laquelle Lisa a déjeuné, portait comme vêtements. Lisa est assise sur le rebord de la fenêtre et on voit, derrière elle, Miss Torso se livrer à des essayages avec son habilleuse (20.05). L'association par contraste est présente quand Jeff relève que l'homme que Miss Lonelyhearts invite chez elle est « un peu jeune, non ? » (« *He's kind of young, isn't he ?* » (1.19.23). Par contraste, la remarque invite le spectateur à s'interroger sur la situation qui ne fait, elle, en rien question : l'union programmée d'une jeune femme et d'un homme âgé déjà, et aux chairs déjà passablement affaissées, comme le montrent les séances de massage de Stella.

Dans tous les exemples cités jusqu'à présent, les correspondances s'établissent en profondeur de champ, mais elles peuvent se faire aussi entre appartements contigus, selon une

configuration que le format *Vistavision* favorise. C'est le cas dans la séquence de l'agression sexuelle, qui est accompagnée par le chant des invités du compositeur de musique. Ils entonnent *Mona Lisa* de Nat King Cole, dont les paroles commentent, comme un chœur, l'échec brutal de la romance, tout en annonçant sa tentative de suicide à venir : « *Do you smile to tempt a lover, Mona Lisa ? / Or is this your way to hide a broken heart ? / Many dreams have been brought to your doorstep / They just lie there, and they die there* ». Aussi, quand Lars rentre chez lui avec la valise qui contenait le corps démembré de sa femme, on aperçoit dans l'appartement d'à côté Miss Torso, de dos, dans sa salle de bains (35.35).



Comme la fenêtre est haute, son corps est *coupé* à mi-hauteur, et offre un équivalent métaphorique au destin d'Anna. L'image invite aussi à revenir sur le nom que Jeff donne à la jeune femme (Miss Torso), qui fragmente – découpe – son corps en le fétichisant. C'est dire aussi que cette nomination est une violence de genre, et que le film l'inscrit dans un *continuum* qui va jusqu'au féminicide. Là où on fétichise le corps des femmes, on finit par leur faire violence.

On peut donc distinguer dans *Rear Window* deux types de montage dans le plan, le *montage en profondeur de champ* et le *montage par contiguïté*, qui supportent deux effets : le *parallélisme* et le *contraste*. Au montage dans le plan s'oppose le montage des plans, qui trouve une image dans l'architecture du bâtiment et la configuration des appartements, qui sont alignés les uns au-dessus des autres comme le sont les photogrammes successifs d'une pellicule. L'immeuble est donc comme une gigantesque machine de vision – ou un dispositif cinématographique. Cette interprétation est renforcée par le fait que les saynètes muettes qui s'y jouent s'inscrivent dans deux genres privilégiés du cinéma muet : le mélodrame (les mésaventures de Miss Lonelyhearts) et le burlesque (la chute de l'homme qui dort avec sa femme sur le balcon lorsqu'il veut rentrer dans l'appartement pour échapper à l'orage (32.30). Quant au cache circulaire qui sert à matérialiser la vision à travers le téléobjectif, il rappelle les ouvertures/fermetures à l'iris du muet.

Un exemple emblématique de montage, non plus dans le plan, mais des plans, est mis en scène dans une séquence qui associe les appartements de Miss Torso, de Thorwald, et du compositeur de musique. Peu avant que Lars ne soit surpris par sa femme en train de téléphoner à sa maîtresse, des sirènes de police retentissent dans le lointain (25.12). Puis le son lugubre d'une corne de brume s'élève, qui résonne comme un long hurlement (25.42 et 25.52), quand il se lève de son fauteuil, menaçant, contraignant sa femme à retourner dans la chambre (25.59). Or dans la scène précédente, Lisa dit de Miss Torso, qui reçoit chez elle plusieurs hommes, qu'elle accomplit « la tâche la plus difficile pour une femme : jongler avec les loups [*I'd say she's doing a woman's hardest job : juggling wolves*] » (23.58). Le montage qui enchaîne les deux séquences dit donc, par association analogique, que l'homme est un loup pour sa femme, et que le plan criminel qu'il imagine ne lui permettra pas d'échapper très longtemps à la police. On notera que ce plan est immédiatement suivi par le



caméo d'Hitchcock remontant la pendule dans l'appartement du compositeur. Le montage indique cette fois que le compte à rebours qui mène au meurtre est enclenché.

*Rear Window* propose même une scène virtuelle, dont l'effet ne se lit que rétrospectivement. L'une des séquences d'ouverture, qui vise à présenter les habitants de l'immeuble, fait se succéder un plan qui montre Thorwald en train de jardiner et celui où l'on voit la sculptrice allongée dans son transat, un journal sur le visage, sans mouvement (14.10-14.15). Elle fait la sieste, bien entendu, mais la succession des deux plans donne l'illusion au spectateur qui revoit le film d'assister à une scène virtuelle, inactuelle mais probable. Tout laisse à penser en effet que la sculptrice est, non pas endormie, mais morte, assassinée par Thorwald avec qui elle a eu peu auparavant une altercation (08.05). Et quelle est la cause de cette dispute ? Le conseil qu'elle a donné à Thorwald de « ne pas creuser trop profond la terre [*I wouldn't dig so deep if I were you*] » (07.45, non sous-titré), à l'endroit précisément où il ira enterrer la tête de sa femme...



En conclusion, on remarquera, pour prendre parti dans le débat entre les journalistes américains et les adorateurs français du cinéaste anglais, regroupés autour des *Cahiers du cinéma*, que le montage dans le plan domine largement le montage des plans dans *Rear Window* : Hitchcock est avant tout un architecte du plan. On pourrait ajouter que son analectique cinématographique vise à des effets de renforcement du sens *obvie*, mais qu'elle suscite assez peu de surprise. L'ouvrage est bellement agencé, mais sans véritable originalité, ni invention. C'est une nouvelle pierre apportée à l'édifice de ceux qui pensent que le dispositif cinématographique de *Rear Window* est avant tout une habile machine de vision.

**Christian MICHEL**