

Les figures du musicien dans l'univers hitchcockien : un crescendo discordant

Françoise Barbé-Petit
Sorbonne Université
Anne-Laure Dubrac
Université Paris-Est Créteil

RÉSUMÉ. Dans cet article, nous interrogeons la dilection hitchcockienne pour les instrumentistes. Les quatre musiciens rencontrés sont soit pourvoyeurs de rythme à la façon de Gilbert, clarinettiste facétieux dans *The Lady Vanishes* (1938), ou d'euphonie à l'image du pianiste-compositeur aveugle de *Saboteur* (1942), soit porteurs de dissonances comme le contrebassiste du film *The Wrong Man* (1956), voire, pire encore, de discordances profondes à l'instar du pianiste de concert dans *Rope* (1948), assassin avéré. L'analyse des œuvres choisies montre tant l'impact de ces personnages que celui de leurs instruments dans la diégèse des films.

MOTS-CLÉS : musicien, instrument, accords, désaccords, Hitchcock

The Figures of the Musician in Hitchcock's Universe: A Discordant Crescendo

ABSTRACT. This article questions Hitchcock's predilection for instrumentalists. The four musicians studied here are either a symbol of harmony or linked to dissonance. On the one hand, *The Lady Vanishes* (1938) portrays Gilbert in the role of an offbeat and humorous clarinetist while *Saboteur* (1942) features a blind pianist-composer as the embodiment of euphony. On the other hand, the double bassist in *The Wrong Man* (1956), Manny, is associated with discord. In a more extreme way, in *Rope* (1948), the concert pianist and recognised murderer is synonymous with violent dissonances. The



Cet article est mis à disposition selon les termes de la licence *Creative Commons* attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international. ISSN : 2260-7838. <http://savoirsenprisme.univ-reims.fr>

analysis of the selected movies demonstrates the impact of both the characters and the instruments on their narrative structure.

KEYWORDS: Musician, Instrument, Harmony, Discordance, Hitchcock

Le musicien, c'est-à-dire tout aussi bien le mélomane, l'instrumentiste que le compositeur, est une présence récurrente dans les *thrillers* dirigés par Alfred Hitchcock. Mais, selon les œuvres considérées, films d'espionnage ou films noirs, le musicien est soit porteur d'harmonie comme l'imaginaire musical le souhaiterait, soit lié à des discordances profondes. Si le pianiste-compositeur aveugle dans *Saboteur (Cinquième colonne, 1942)* est une magnifique figure de paix et de conciliation, si, dans *The Lady Vanishes (Une femme disparaît, 1938)*, Gilbert joue de façon facétieuse le rôle d'un clarinettiste à contretemps, en revanche, dans *The Wrong Man (Le Faux Coupable, 1956)*, des dissonances violentes surgissent, et Manny, le contrebassiste, frôle la tragédie à la suite d'une erreur judiciaire. De façon plus extrême, dans *Rope (La Corde, 1948)*, le pianiste de concert, loin d'être une victime, est un assassin perturbé. Toutes les incarnations des figures du musicien ne sont donc pas réductibles à un modèle unique, mais cela n'est pas pour surprendre, car la musique elle-même est variée, tantôt mélodieuse, tantôt atonale, tantôt inharmonique.

Puisque Hitchcock, qui affirmait vouloir jouer du public comme d'un orgue¹ (instrument à double clavier), a donné la préférence à des musiciens pour accompagner la diégèse de certains de ses films, nous interrogerons cette dilection hitchcockienne pour les instrumentistes². Hitchcock s'est-il, non sans malice, amusé avec les sous-entendus liés aux instruments ? La clarinette, à l'instar de celle qui évoque le chat dans *Pierre et le loup* de Prokofiev, ne permet-elle pas de redoubler l'insolence de Gilbert ; les accords de piano de Philip Martin ne sont-ils pas prometteurs de paix ; la contrebasse de Manny, haute de deux mètres ne redonne-t-elle pas une verticalité bien nécessaire à une horizontalité grinçante ? Quant aux cordes du piano dans *Rope*, ne suggèrent-elles pas la violence puisque les marteaux les frappent ? En somme, le lexique de l'instrument ne permet-il pas de réitérer la problématique filmique ? C'est à ces questions que nous nous efforcerons de répondre en parcourant la partition hitchcockienne qui évolue crescendo entre euphonie et disharmonie. Dans les exemples choisis, l'intensité des offenses allant en augmentant, nous rencontrerons brièvement un pianiste aveugle, un clarinettiste inoffensif mais facétieux, puis un contrebassiste frôlant la tragédie et qui aura besoin de toute la durée d'un film pour s'extraire du guet-apens dans lequel il a été plongé ; enfin, nous nous attarderons sur un pianiste d'orchestre devenu assassin.

1 « *That game with the audience was fascinating. [...] I was playing them, like an organ.* » (« Ce jeu avec le public était fascinant. [...] Je jouais avec lui comme d'un orgue. » [Truffaut, 1984 : 367])

2 Rappelons à ce propos qu'Hitchcock est apparu dans quatre de ses films portant à la main l'étui d'un instrument de musique, comme s'il était lui-même instrumentiste : « un violon dans *La Maison du docteur Edwardes* (1945), un violoncelle dans *Le Procès Paradine* (1947), une contrebasse dans *L'Inconnu du Nord-Express* (1951) et un cor dans *Sueurs froides* (1958) » (Bourdon, 2007 : 482).

La figure du musicien dans les films d'espionnage

Selon la typologie des films hitchcockiens, la figure du musicien est plus ou moins prégnante. Observons ainsi que, dans les films d'espionnage dédiés à l'action, et où l'essentiel consiste à retrouver le traître ou à rapporter des informations sensibles, le musicien ne peut pas être le protagoniste principal. Il ne peut qu'apparaître de façon brève. Tel est le cas dans *Saboteur*. Alors qu'un innocent est accusé à tort, le pianiste donnera à entendre des notes pleines d'espoir. Sa présence permettra de faire une pause bienveillante dans la tournure tragique que pourrait prendre une vie.

Saboteur

Saboteur donne à voir, le temps d'une séquence inspirante, un pianiste-compositeur aveugle, Philip Martin, interprété par Vaughan Glaser. Ce personnage, magnifique incarnation de ce qu'il y a de meilleur en l'homme, a le sens de la réconciliation et de la fraternisation, et n'est-ce pas le propre de la musique que de dépasser différents clivages ? Aussi, comme dans une parenthèse enchantée, si sa participation sera de courte durée, sa figure illuminera le film durablement et redonnera courage et énergie à Barry Kane, le héros malmené par les circonstances.

Employé dans l'aéronautique, Barry Kane (Robert Cummings) est accusé à tort d'avoir provoqué l'embrasement de l'usine d'armement pour laquelle il travaille et d'avoir causé la mort de son meilleur ami. Poursuivi à la fois par la police qui le menotte et les espions (la Cinquième colonne), Barry décide, afin de prouver son innocence, de rechercher lui-même le véritable saboteur, un dénommé Frank Fry. C'est au cours de cette poursuite et alors qu'il fait de l'orage que Barry Kane trouve refuge chez un aveugle qui, prévenu de sa présence par les aboiements de son chien, sort sur le pas de sa porte, l'accueille sans poser la moindre question intrusive et lui propose de se réchauffer devant la cheminée : « Peut-être souhaiteriez-vous entrer et vous sécher »³ (29:03).

De la part du pianiste, cet acte d'hospitalité absolue et inconditionnelle appelle un commentaire. Dans ce type de scénario, récurrent dans la filmographie du cinéaste où celui qui n'est pas coupable fait figure d'accusé, Hitchcock éprouve le besoin de faire surgir une représentation de l'innocence afin de conforter celui qui, bien qu'irréprochable, est devenu une cible. Or, qui mieux que Philip Martin, le pianiste-compositeur aveugle, libéré des illusions engendrées par la vision, éloigné grâce à sa musique de l'utilitarisme des gens pressés, peut symboliser l'absence de culpabilité associée à la sérénité ? Selon Pascal Bonitzer, « le crime ne peut exister sans son contraire apparent, l'innocence. Plus encore que sur le crime, le cinéma de Hitchcock repose sur l'innocence » (Bonitzer, 1980 : 11) et Philip Martin en est une incarnation exemplaire.

3 « *Maybe you'd like to come inside and get dry.* »

Lorsque Barry pénètre dans la demeure de Philip, un plan d'ensemble fait découvrir l'espace où l'acte d'invitation a lieu. Un piano à queue noir occupe une grande partie de la salle, des fauteuils complètent le tout. La cheminée chaleureuse apparaît ensuite. Dans cet intérieur destiné à l'accueil et au partage, Barry est reçu avec beaucoup d'égards, tel un hôte de marque : « Il est agréable de partager son feu avec un hôte quand la pluie tombe sur le toit »⁴ (30:30).

L'hospitalité est renforcée par la musique. Philip Martin, pour qui les sons sont devenus ses lumières et ses couleurs⁵ (30:41), s'éloigne de Barry – ce qui a pour effet de donner plus d'aisance à son invité – pour rejoindre son ami le piano : « Le piano est une bénédiction pour moi »⁶ (31:16).

Philip joue pour son hôte, alors que ce dernier semble captif et plongé dans le noir d'une nuit sans aube, *Summer Night on the River* de Frederick Delius, un compositeur britannique aveugle (31:25). Mais Barry, affamé, semble peu attentif et s'empare d'une pomme qu'il croque à pleines dents, ce bruit, créant selon le pianiste « un effet très intéressant : un *obligato* sur une pomme »⁷ (30:24), et interrompant la musique de Frederick Delius. Philip comprend alors que manger devient la priorité.

Ce moment musical toutefois fait naître un dialogue sincère entre Philip et Barry. Ce dernier indique qu'il a joué du plus modeste des instruments qui soit, le triangle, instrument appartenant à l'ensemble des percussions. Comme ces dernières, Barry a été percuté par les événements, et, dans son usine, à l'instar du triangle positionné à l'arrière de l'orchestre, il n'a été qu'un employé parmi les autres. Mais en tant que percussionniste et encouragé par Philip, il se trouve, ce jour-là, malgré lui, propulsé à une place où il sait qu'un coup de triangle peut ponctuer une œuvre ou une situation, si délicate soit-elle. Il doit donc jouer sa partition sans hésiter comme le lui rappelle Philip Martin : « Allez-y et faites ce que j'aimerais pouvoir faire. Bonne chance, Barry, et pour l'amour du ciel, reprenez la pratique de ce triangle »⁸ (36:22-36:38).

En effet, la sonorité très claire et distincte du triangle fait que son tintement s'entend nettement au-dessus de tout l'orchestre symphonique. Pour recouvrer sa liberté et dénoncer le traître et son réseau d'espions, Barry devra faire entendre sa sonorité et sa singularité. Aussi est-ce sans surprise que le mot triangle sera le dernier mot de cette rencontre inespérée entre deux musiciens, l'un pratiquant activement le piano, l'autre ayant autrefois pratiqué les percussions. Le triangle, par ses trois côtés, rappelle également aux spectateurs que Barry ne pourra pas se limiter aux face-à-face rassurants et qu'il devra faire face à des tiers souvent hostiles.

Barry et Philip, cette mini-communauté d'appartenance à la musique, redonnent espoir à qui est accusé à tort, car la musique, comme le suggère

4 « *It's a pleasant thing to have a guest sharing the fire when the rain is beating on the roof.* »

5 « *You see, sounds are my lights and my colors.* »

6 « *The piano is a boon to me.* »

7 « *a very interesting effect: an obligato on an apple.* »

8 « *Go ahead and do the things I wish I could do. Good luck, Barry, and for heaven's sake, get back in practice on that triangle!* »

Jack Sullivan, est un chemin vers l'énergie, la vérité et la guérison⁹ (Sullivan, 2006 : 102). En présence d'un référent comme Philip, Barry se sent renforcé dans sa lutte car son innocence est reconnue : « Je ne suis pas du tout convaincu qu'il soit coupable. C'est mon devoir de citoyen de penser qu'un homme est innocent tant que sa culpabilité n'est pas prouvée »¹⁰ (35:07-35:15) ; ou encore : « Je peux voir des choses intangibles, comme l'innocence »¹¹ (35:49). De la même façon que le piano fait confiance à un homme atteint de cécité, Philip doit mettre et maintenir sa confiance en Barry.

Le musicien-aveugle, qui est à distance, qui n'est pas absorbé par les bruits du monde, voit au-delà des apparences immédiates. Il affirme : « Je vois bien plus loin que toi »¹² (35:44). Philip est un représentant de l'homme empreint de bonté, dénué de préjugés. Porté par sa croyance en l'innocence ontologique de l'être humain, participant à d'autres mondes grâce à la musique, il peut s'engager contre les attendus de ce monde-ci, les préjugés de la police et la bien-pensance de sa nièce Patricia, hostile à Barry. Comme l'écrivait, dans *Quelle part dans l'inachevé*, Vladimir Jankélévitch, la musique offre à celui qui la pratique plusieurs ouvertures, vers le silence, le retrait et l'ailleurs :

La musique est en elle-même une sorte de silence, parce qu'elle impose silence aux bruits et d'abord au bruit insupportable par excellence qui est celui des paroles. Impliquant un retrait à l'égard des mots et de la logique, puis une mise à l'écart du monde de la prose, la musique offre à celui qui la pratique un havre de paix (Jankélévitch, 1978 : 191).

Seul un musicien comme Philip pouvait offrir à Barry des perspectives de paix. Dans *The Lady Vanishes*, le musicien est aussi l'occasion d'une parenthèse, mais cette fois orientée vers le ludique et l'espièglerie.

The Lady Vanishes

Au début du film, Gilbert (Michael Redgrave)¹³, bien que musicien, n'est ni dans le ton, ni au diapason avec les autres. Souvent à contretemps des autres, considéré par certaines résidentes comme le « Monsieur fausse note » de l'hôtel, il incarne le personnage du perturbateur. En sa qualité d'ethnomusicologue, spécialiste des danses folkloriques d'Europe centrale, Gilbert accompagne et entraîne, au son de la clarinette, trois autochtones qui frappent le sol pour mar-

9 « As in many Hitchcock films, music is a metaphysical energy, a path into healing and truth. »

10 « I'm not at all convinced that he's guilty. [...] It is my duty as a citizen to believe a man is innocent until he's been proven guilty. »

11 « I can see intangible things. For instance, innocence. »

12 « I can see a great deal farther than you can. »

13 Contrairement aux autres personnages qui agissent en fonction des autres et des circonstances, Gilbert, joueur de flûte dans un groupe folklorique, fait grand bruit dans l'hôtel ; peu soucieux de la gêne occasionnée, il joue avec charme le rôle du malappris. S'adressant à sa voisine de chambre, Iris Henderson qui se plaint du vacarme occasionné, il lui avoue sans diplomatie aucune : « Vous n'êtes pas mal non plus dans le genre » (« Confidentially, I think you're a bit of a stinker, too » [23:00]).

quer le rythme, ce qui a pour effet de troubler les voisins des chambres contiguës à la sienne, à commencer par le professeur de musique Miss Froy (Dame May Whitty), une espionne, en vérité, qui doit se concentrer pour distinguer le message codé chanté sous ses fenêtres. Ce tapage agace également Iris Henderson (Margaret Lockwood) qui ne peut trouver le sommeil. Lorsque le gérant de l'hôtel lui signifie qu'il fait trop de bruit, Gilbert, persifleur, le congédie en musique, puisque cette dernière est tout sauf un bruit. Néanmoins, avec le temps, les discordances s'estomperont. Iris et Gilbert feront cause commune et travailleront en harmonie à la recherche de Miss Froy, l'espionne enlevée par ses ennemis. Par la suite, les talents de musicien¹⁴ de Gilbert seront fort utiles car Miss Froy lui demandera de mémoriser¹⁵ un air codé qu'il devra transmettre au ministère des Affaires étrangères. Gilbert promet de lutter contre l'oubli en affirmant : « Je n'arrêterai pas de siffler l'air »¹⁶ (01:22:35), ce qu'il ne cesse de faire jusqu'à son arrivée à Londres.

Soulagée par ce partage avec Gilbert, Miss Froy déclarera, avant de fuir et de quitter le train : « Nous avons maintenant deux chances au lieu d'une »¹⁷ (01:22:32). Connaissant la musique, n'oubliant jamais une note, Gilbert, pour retenir un air, n'exige ni le passage par l'écrit, ni la lecture de la partition. Mémoriser un air étant d'abord une question d'oreille, son apprentissage ne risque pas de trahir ceux qui sont chargés de le retenir, car sur eux ne sera découverte aucune trace écrite. La musique, dans un premier temps du moins, se présente donc comme la langue de l'espionnage et l'autre de la lettre. Elle est un signe sans signature et sans support. Travaillant désormais pour la même cause, Gilbert, Miss Froy et Iris Henderson sont à l'unisson. Gilbert ayant enfin trouvé le ton juste, le film se terminera en musique au ministère des Affaires étrangères. Certes Gilbert, parce qu'il est amoureux, et donc distrait par ses affects, a oublié l'air, mais Miss Froy, l'ayant devancé sur place, l'interprète au piano. Le film se termine par un plan d'ensemble (01:31:11) ; les deux amoureux sont vus de dos regardant Miss Froy interpréter l'air codé sur son clavier.

The Lady Vanishes a eu un immense succès auprès du public sans doute en raison des échos secrets qui se répondent au sein même du film. Remarquons, pour notre part, l'adéquation entre l'instrument sollicité et le propos du film : pour jouer de la clarinette, il faut faire appel au souffle ; or, l'*opus* hitchcockien manifeste un souffle épique indéniable, enchaînant actions violentes et courses poursuites, présentant des protagonistes au courage impressionnant, faisant assister les spectateurs à une montée en puissance des émotions. Le choix judicieux de la clarinette convient parfaitement à ce film d'aventures, volontiers romanesque et enchanteur.

14 « J'ai été élevé dans la musique. Je peux tout mémoriser. » (« *I was brought up on music. I can memorise anything.* » [01:22:16])

15 « *It's a tune. It contains, in code, the vital clause of a secret pact between two European countries.* » (« C'est une chanson qui donne, en code, les clauses essentielles d'un pacte entre deux pays d'Europe. » [01:22:05])

16 « *I won't stop whistling it.* »

17 « *Now, we've got two chances instead of one.* »

Dans d'autres films en revanche, les dissonances ne prêteront pas à rire car elles seront annonciatrices de tragédie. Ainsi, l'instrumentiste n'est jamais présenté de manière univoque, bien au contraire ; être foncièrement multivoque, le musicien apparaît tout aussi bien en position d'adjuvant, de criminel cruel ou bien de victime soumise.

La figure du musicien victime

45

Dans *The Wrong Man*, Christopher Emmanuel Balestrero, dit Manny (interprété par Henry Fonda), contrebassiste de jazz au Stork Club à New York, est une victime du système judiciaire et carcéral. L'occasion de l'accusation sera fournie par une perception et une interprétation erronées des gestes de Manny. Ses mains serviront à tort de déclencheur. Alors qu'il se rend au siège d'une compagnie d'assurances pour emprunter de l'argent sur la police de sa femme, sa main droite à l'intérieur de la poche de son pardessus donne à croire qu'il possède une arme dont il est sur le point de se servir. Le geste de Manny, bien que banal, est perçu par la guichetière, victime d'un précédent *hold-up*, comme menaçant. Le visage de l'employée, vu en plan rapproché poitrine, derrière les barreaux du comptoir, se contracte, son regard est désemparé (13:01). L'imaginaire de l'agression se confirme, puisqu'avec sa dernière main libre, Manny semble à nouveau chercher à l'intérieur d'une autre poche ce qui pourrait être un accessoire permettant de perpétrer un *hold-up*. Terrorisée, l'employée donne discrètement l'alerte. La panique s'installe. En vérité, ce n'est que le contrat d'assurance de sa femme que cherche à produire ce mari attentionné.

Aussi, nous comprenons *ipso facto* que les mains dans ce film auront une grande importance. De fait, durant les quatre apparitions de Manny au Stork Club, club huppé à New York, ses mains seront sans cesse exhibées.

L'importance des mains

Manny, dès les tout premiers plans du film, est perçu de biais dans l'orchestre du *night-club*, jouant sans archet, les deux mains posées sur les quatre cordes de la contrebasse (03:02-03:11). Ensuite, après son inculpation, après avoir tenté de trouver des témoins le disculpant, Manny est vu, de façon oblique, au Stork Club ; ses yeux sont baissés, puis la caméra montre en gros plan ses quatre doigts sur les quatre cordes (01:07:39-01:07:51). Nous le reverrons une troisième fois, après sa rencontre chez l'avocat ; Manny est de nouveau vu de biais quittant le club de jazz avec son instrument dans la main droite (01:11:34-01:11:37). Pour finir, il interprète un morceau de jazz, les deux mains une nouvelle fois posées sur son instrument (01:35:04-01:35:20) quand il apprend que le vrai coupable a été arrêté.

Si les mains de Manny ont déclenché l'accusation au siège de la compagnie d'assurances, elles contribueront à la maintenir au commissariat de police. Ainsi, pour le confondre, les policiers exigeront que soit reproduit par ses mains

le document écrit par le vrai cambrioleur lors de sa présentation au guichet ; sur ce simple papier, en échange de billets, l'agresseur s'engageait à laisser tranquille le personnel. Malheureusement pour lui, Manny répète la même erreur que le voleur dans la graphie du document. Sa main va, à son tour, abrégé un mot. Alors que *drawer* est attendu, seul *draw* s'inscrit sur la feuille ; l'absence des deux lettres *ER* est perçue comme une preuve irréfutable de sa culpabilité. Ironiquement, en anglais, le *E* ajouté au *R* constitue le sigle d'*emergency room* (salle des urgences). Manny est dans une situation désespérée qui nécessite des solutions urgentes pour qu'il puisse échapper aux conclusions hâtives tirées (*draw a conclusion*) par la maréchaussée. Il devient le coupable idéal, la succession des faits constituant bien une série graduée qui conduit à l'événement de son inculpation. Il est d'abord reconnu par les employées, puis l'écrit que les policiers lui demandent de reproduire à deux reprises va l'accabler. L'abréviation devient faute fatale avant de devenir faute morale. Visuellement, la mise en scène d'Hitchcock accentue cette évolution. Trois hommes sont autour d'une table de travail en plan rapproché poitrine. Manny, transformé en écolier, fait sa copie ; lorsque les deux inspecteurs se lèvent, on aperçoit un Manny dominé et vaincu qui désormais ne pourra plus être un homme complètement debout. À plusieurs reprises durant cet échange, la caméra recule. Manny est filmé par le biais d'une plongée (29:38 ; 33:48 ; 33:56) illustrant le rapport de domination entre les trois hommes. Paradoxalement, les institutions dites protectrices de la citoyenneté comme la police puis la justice lui seront à charge. Alors que le protagoniste devrait être protégé par ces instances supérieures, celles-ci n'auront de cesse de l'accabler sans pour autant disposer de preuves évidentes. Puisqu'il n'y a rien à attendre d'elles, cela exacerbe un sentiment de déréliction et d'accablement. Le film est ici très proche de la pensée d'Henry David Thoreau, lequel se méfiait grandement de l'État et de ses institutions :

Mais, où qu'un homme puisse aller, d'autres hommes le traqueront toujours pour le prendre dans les griffes de leurs sales institutions, et, s'ils le peuvent, ils l'obligeront à appartenir à leur lamentable société des *odd fellows*¹⁸ (Thoreau, [1854] 2004 : 166).

Comme nous avons pu le comprendre, les mains, tout comme le regard oblique, constituent une des clés de compréhension de l'erreur judiciaire. Identifié par des témoins qui, à l'identique des spectateurs, ne l'ont jamais vu de face mais de profil, et à la suite d'une confusion malheureuse entre deux individus ayant un physique similaire, Manny va être pris pour le voleur. Comme son double, il est grand, mince, porte les cheveux très courts, un pardessus et un chapeau borsalino, mais pour la police, sa singularité sera complètement gommée ; il sera l'autre, un autre qu'il ne connaît pas, l'homme des *hold-up*, des braquages, celui qui fait peur et terrorise. Sa personnalité à lui sera effacée

18 « *Wherever a man goes, men will pursue him and paw him with their dirty institutions, and, if they can, constrain him to belong to their desperate odd fellow society* » (traduction de Brice Mathieussent, 2017 : 116).

car, bon gré mal gré, il doit intégrer ce qui se dit de l'autre. L'arrestation qui en découlera constituera à proprement parler un événement tragique dans la vie de Manny puisque, interrogé par la police, il sera irrémédiablement conduit en prison malgré la fragilité des preuves de l'accusation.

Dans ce contexte-là, choisir un contrebassiste comme victime du système judiciaire n'est pas un pur hasard. En premier lieu, le statut social du musicien de jazz est ambigu. Appartenant au monde de la nuit, le musicien peut être associé, selon les stéréotypes habituels, à la débauche, comme la police le donne à entendre¹⁹ ; le contrebassiste, par son statut de noctambule, devient alors un suspect possible. Ensuite, le jeu sur les cordes permet d'exhiber les mains de l'instrumentiste, ces mains qui ont tout d'abord fait peur aux accusatrices, puis qui seront ensuite menottées, restreignant ainsi le corps de Manny qui, sans plus d'unité, se voit réduit à une série de parties distinctes.

La contrebasse

Le noir et blanc choisi par Hitchcock, tout comme l'usage de la contrebasse, accentue le tragique et le pathétique du film. Dans la famille des cordes, la contrebasse est un instrument grave, situé au fond de l'orchestre. Faisant figure de parent pauvre au sein des cordes, n'apparaissant jamais en position de soliste, la contrebasse est pourtant l'un des piliers de l'orchestre symphonique comme de nombreux ensembles de jazz. À l'instar de son instrument, Manny est un homme simple, discret, qui ne cherche pas à s'approprier toute la lumière ; se fondant dans les groupes auxquels il appartient – son groupe de jazz, sa famille –, il ne rêve pas de devenir le soliste sur lequel convergent les regards. Toutefois, bien qu'étant le pilier de sa famille de quatre membres – sa contrebasse possède aussi quatre cordes et non cinq –, il manifeste toujours le souci de l'intérêt collectif. Ainsi encourage-t-il ses deux fils sur le chemin de la musique – Greg à l'harmonica et Bob au piano – pour, avec eux, former à l'avenir un trio harmonieux. Les plans qui illustrent cette proximité sont des plans rapprochés taille et poitrine. L'image du père proposant une leçon de musique montre que la vie de famille a une grande importance pour Manny et que les accords sont, avant l'événement désastreux, plus grands que les désaccords.

Ajoutons que le fait que Manny soit perçu debout derrière un instrument peu facile à manier, peu pratique à transporter, une contrebasse haute de presque deux mètres, donne à voir l'ampleur de la tragédie à laquelle il est soumis. À l'instar de la contrebasse, qui s'affiche, en apparence du moins,

- 19 Être contrebassiste sera perçu par la police comme indigne pour un père de famille :
- *What do you do at the Stork Club?* (Que faites-vous au Stork Club ?)
 - *Play in a band. I'm a bass player.* (Je joue de la contrebasse dans un orchestre.)
 - *I suppose you have some pretty high old times there.* (J'imagine que vous avez passé là de sacrés bons moments.)
 - *What do you mean?* (Que voulez-vous dire ?)
 - *Oh, women, drinks, dancing, that sort of things.* (Oh, les femmes, l'alcool, la danse et le reste.)
 - *I don't drink.* (Je ne bois pas.)
 - *No?* (Vraiment ?) (22:00-22:18)

comme particulièrement encombrante, Manny est dans une situation inextricable. Toutefois, par sa hauteur même, l'instrument symbolise aussi le fait que la musique donnera au film une dimension verticale, le faisant ainsi échapper à une horizontalité grinçante et glaçante. Puisqu'au niveau horizontal, le visuel est en crise dans la mesure où les témoins se trompent et identifient à tort un homme qui n'est pas le bon, l'audible fait sens et la musique redonne une verticalité, voire un espoir, si ce n'est une transcendance bien nécessaire au réel. Par transcendance, nous entendons cette possibilité de dépasser le réel en le surmontant, ce qui est nommé dans *Quelque part dans l'inachevé*, le courage de continuer malgré tout : « Car la musique est là, sur terre, elle existe à nos côtés, comme une amie, et la plénitude de son évidence donne le courage de vivre, d'écrire, de continuer » (Jankélévitch, 1978 : 264-265). De cette force donnée par la musique, Manny est conscient puisqu'il recommande à son fils Bob, alors qu'il joue du Mozart, de ne jamais abandonner le piano ni de perdre le fil musical : « Rien ne doit t'empêcher de garder le rythme »²⁰ (11:03). Observons que, dans le film, Rose (Vera Miles), la seule à ne pas jouer d'un instrument, sera la seule à entrer en hôpital psychiatrique pour y soigner une dépression sévère (Sullivan, 2006 : 209). Une nouvelle fois, comme dans *Saboteur*, la musique est source d'énergie et de force. D'ailleurs, lorsque les deux fils de Manny s'inquiètent, suite à l'arrestation de leur père, ils se redonnent espoir en se rappelant la leçon de musique que ce dernier leur a promise : « Il nous donnera des cours de musique dès qu'il pourra, mais pas maintenant »²¹ (57:26).

Alors que, dans *Saboteur*, le pianiste aveugle prend des initiatives osées (il demande à sa nièce d'emmener Barry chez le forgeron pour que les menottes lui soient ôtées) et n'hésite pas à contourner les institutions pour défendre l'innocent, Manny, par sa soumission aux lois de son pays, semble résigné. Il répond à toutes les exigences de l'autorité policière (écriture de la note, rencontre avec les témoins). Il apparaît tel un « spectateur impuissant, essentiellement dans l'attente – inquiète, bien sûr – du déroulement de cette action inattendue » (Van Eynde, 2011 : 224).

La figure du musicien dans son rapport à la perte

Le film le donne à entendre : enseigner la musique c'est enseigner le courage ; or, il faut du courage pour vivre lorsqu'il y a eu altération. La vie de Manny s'écrit en effet sous le signe de la détérioration, car il a été privé subitement de tout ce qui comptait pour lui, sa réputation d'honnête homme, sa femme Rose, son foyer. C'est en fonction des privations successives subies par le protagoniste d'Hitchcock qu'il nous semble que s'imposent les propos de Pascal Quignard sur la musique dans *La Leçon de musique*²² et *Tous les matins du monde*. La figure

20 « You mustn't let things throw you off the beat. »

21 « He'll give us lessons as soon as he can, but not now. »

22 Chez Quignard, dans *Tous les matins du monde*, le jeune musicien Marin Marais entend son maître Sainte-Colombe, un homme âpre et rude, jouer de « longues plaintes arpégées » (Quignard, 1991 : 107) en référence à la perte de son épouse bien aimée. Pour Sainte-Colombe,

du musicien Manny est liée, chez le cinéaste comme chez Quignard, à la défaillance, au rabaissement et à la fragilisation que la musique seule permettra de surmonter. Comme indiqué précédemment, ce sentiment de rabaissement est illustré à l'écran par les nombreuses plongées qui ponctuent le film²³. En outre, Manny garde souvent la tête baissée, parle peu et son regard est ailleurs ; n'étant plus libre, il ne parvient plus à regarder le monde qui l'entoure. Il ne voit que des éléments fragmentés et parcellaires : ses mains menottées (50:15), les pieds des détenus soit en prison (49:38), soit dans le fourgon de police (50:18). Manny ne s'appartenant plus, semble disparaître derrière sa contrebasse qui occupe alors le devant de la scène, comme en atteste un plan entier à elle dédié par Hitchcock. Les personnages ayant disparu, le cinéaste filme alors l'instrument de musique à la façon d'une nature morte à côté d'un cuivre, en révélant que sa partie supérieure est craquelée. À la suite des remarques de Godard dans *Histoire(s) du cinéma*, il faut rappeler l'importance cruciale des objets pour Hitchcock, car la contrebasse relève de cet univers objectal essentiel à l'imaginaire :

On se souvient d'un sac à main / [...] d'un autocar dans le désert / d'un verre de lait / des ailes d'un moulin / d'une brosse à cheveux / d'une rangée de bouteilles / d'une paire de lunettes / d'une partition de musique / d'un trousseau de clés / parce qu'avec eux [...] Alfred Hitchcock réussit / là où échouèrent / Alexandre, Jules César / Napoléon / à prendre le contrôle de l'univers (Godard, 1998 : 82-85).

Les objets, chez le maître, ont été détournés de leur valeur d'usage, de leur fonctionnalité, pour devenir de véritables acteurs à part entière jouant de la présence et de l'absence, du champ et du hors-champ. Dans l'univers hitchcockien, on ne dispose pas des objets, ils disposent d'eux-mêmes en s'effaçant comme choses pour s'établir comme signes dans une syntaxe sophistiquée. Ils se transforment en paraphes qui font signe car ils accrochent l'œil, retiennent l'attention, titillent l'imagination. De plus, le cinéaste sait que ce qui caractérise l'homme, c'est l'accessoire vital qui fait figure de signature. Dans le cas de Manny, la contrebasse est sa signature ; elle figure, de façon métonymique, l'ensemble des dévastations dont il a été victime. Jouer d'elle, c'est aussi pouvoir se remémorer ses pertes et le geste musical, autorisant le retour en arrière, permet l'expression d'une plainte à l'égard de ce qui a été ôté, comme l'univers de Quignard le suggère. Dans *The Wrong Man*, Manny est en quête d'une voix perdue, celle de sa femme Rose frappée subitement de mutité et présentant des formes de catalepsie. Certes, pourrait-on objecter, Manny a toujours joué de la musique, y compris aux temps heureux, mais dans le temps du film, son jeu musical coïncide avec une série de pertes inégalées, et la musique est à même de produire le son d'un manque ou la trace sonore d'un déchirement.

la mort et le deuil sont irracontables et informulables. Face à l'indicible du traumatisme, seule la musique peut intervenir pour suggérer ce qui n'est pas pris en compte par le langage.

23 Citons à titre d'exemple la descente de Manny dans le métro au début du film (03:48) ou l'arrivée du fourgon qui le transfère au tribunal (45:21).

Il semble que la performance, à plusieurs reprises, de Manny au Stork Club ne peut se comprendre que par rapport à cette nécessité impérieuse : ne pas oublier ou effacer ce qui a été perdu. La musique, par essence ineffable, peut seule prendre en charge le chagrin et la douleur. La figure du contrebassiste Manny s'imposait donc pour symboliser la nostalgie d'un jadis si prometteur.

Un pianiste de concert étrangleur dans *Rope*

50

Contrairement aux autres musiciens de l'univers hitchcockien dont les apparitions sont parfois brèves, dans *Rope*, le pianiste de concert Phillip (Farley Granger), étrangleur à ses heures, est omniprésent du début à la fin du film. C'est dire son importance dans l'économie du film. Par son lien au piano à queue qui occupe un quart de la pièce (vu dans un plan d'ensemble, après l'ouverture des rideaux, au début du film), par son activité de concertiste²⁴ de musique classique, Phillip, servi par du personnel de maison, Mrs. Wilson, apparaît comme un individu ayant un sens certain de sa supériorité. Il fallait, pour le cinéaste, asseoir le statut social du personnage, celui d'un musicien aristocrate jouant de la musique française contemporaine, du Poulenc en particulier, car dans ce raffinement esthétique se trouve une partie du mobile du crime.

C'est ainsi qu'en connivence avec son camarade²⁵ Brandon (John Dall), Phillip étrangle un de ses camarades de Harvard, David Kentley, jugé ordinaire, voire tristement commun, afin de mettre en pratique la théorie selon laquelle l'élite aurait le droit de tuer toute personne considérée comme inférieure, et ceci en accord avec l'un de leurs professeurs, Rupert (James Stewart), mentor adulé par Brandon.

Si le film s'inspire d'une pièce de théâtre de Patrick Hamilton conçue en 1929 et écrite à partir d'un fait divers tragique, le sujet reste avant-gardiste dans son traitement du crime perçu comme art du raffinement ou comme divertissement pratiqué par des êtres sophistiqués.

Selon les termes de Rupert Cadell, le maître des études, tuer peut être l'expression d'un idéal esthétique : « Le meurtre, après tout, est ou devrait être, un art. Pas un des sept grands mais un art tout de même »²⁶ (35:08). Quant à Brandon, son disciple supposé, il voit dans la mise à mort d'un homme une possibilité d'accéder à la création : « Le crime peut être un art également. Tuer peut procurer autant de joie que créer »²⁷ (07:22).

24 Mme Atwater : « Je suppose que vous voulez savoir si votre concert sera un succès ? » (« *I suppose you want to know if your concert will be a success?* » [26:15])

25 Le lien amoureux entre les deux hommes a été commenté par Arthur Laurents, l'un des co-scénaristes du film (*Shot with faces mouth to mouth*), par David Schroeder (2012), puis en France, parmi tant d'autres, par Claude Chabrol et Éric Rohmer (1987).

26 « *After all, murder is, or should be, an art. Not one of the seven lively, perhaps, but an art nevertheless.* »

27 « *Murder can be an art too. The power to kill can be just as satisfying as the power to create.* »

Les mains du musicien esthète

Si Brandon et Phillip sont complices, force est de constater que le meurtre est accompli par Phillip seulement ; ses mains gantées de cuir jaune sont perçues, par le biais d'un gros plan, enserrant au moyen d'une corde le cou de la victime, et ce n'est qu'ensuite qu'un plan poitrine dévoilera son identité. Brandon, en tant qu'acolyte, ne fait que soutenir le corps ; ne se commettant pas dans les basses œuvres, il se contente d'être donneur d'ordre. Le crime commis, c'est lui qui exigera que le coffre soit ouvert afin d'y placer le corps. Pourquoi donc cette asymétrie entre les deux personnages et pourquoi est-ce le pianiste, l'étrangleur ?

Interrogeons cette dilection hitchcockienne pour la figure du pianiste puisque Phillip l'instrumentiste est l'instrument du meurtre, il est celui qui a les mains sales (*dirty hands*). Le piano appelant la main pour être joué, le lexique du piano et du pianiste permet de réitérer celui du meurtre, en jouant sur les redoublements, sur ce que les Britanniques appellent « le double entendre », c'est-à-dire le double sens et la résonance redoublée. Le choix par Hitchcock d'un meurtrier pianiste est signifiant car le piano suggère la violence par ses marteaux, par le frappement des cordes qu'il implique en écho à la corde de la strangulation. En somme, l'objet piano permet de renvoyer au meurtre commis. De la même façon qu'on exécute une partition, il est fréquemment fait référence, pour un pianiste, à l'attaque des doigts sur la touche, comme à la nécessité d'avoir un toucher pianistique²⁸ adéquat. Hitchcock, non sans malice, s'est particulièrement amusé avec les sous-entendus liés à cet instrument si singulier. Sur ce point, écoutons François Noudelmann dans *Le Toucher des philosophes* :

Le toucher pianistique permet de comprendre comment l'audition passe par la musculature et l'articulation des doigts [...]. En touchant le clavier, l'interprète est touché à son tour, pas par un autre corps, mais par une sonorité qui l'envahit [...]. Le pianiste est touchant et touché selon une confusion subtile entre le toucher tactile et le toucher émotif qui autorise à dire qu'on est touché par le piano (Noudelmann, 2008 : 75).

Subtilement, le cinéaste joue avec les spectateurs de ces ambiguïtés et de cette ambivalence même, car, avec les mains, l'équivoque n'est jamais loin : l'expression une « main de fer dans un gant de velours » allègue tout autant la souplesse que la dureté de la main qui détient en elle un potentiel de trahison, trahison de la partition ou dérapage humain. À ce propos, deux personnages tortureront Phillip en rappelant à sa conscience que la force de la main, du toucher, du frapper peut à l'occasion être détournée d'un usage pianistique pour

²⁸ Le vocabulaire anglais suggère également une certaine violence induite par le piano : « *the velocity at which hammers strike the strings* » (la vitesse à laquelle les marteaux percutent les cordes), « *to strike the keys harder* » (frapper les touches plus fort), « *an iron hand in a velvet glove* » (une main de fer dans un gant de velours).

être utilisée dans des circonstances ignobles, honteuses et dégradantes comme la strangulation. Ainsi, quand, au cours de la réception souhaitée par Brandon après le meurtre de David, Mme Atwater, cette invitée se piquant d'astrologie, prédit à Phillip que ses mains le rendront célèbre (26:48), ce dernier ne peut méconnaître l'équivoque perceptible dans cette affirmation. Être pianiste, c'est faire usage de ses mains, certes, mais ces mêmes mains ont également étreint le cou de David jusqu'à lui couper le souffle. Il lui faut alors reconnaître, dans son for intérieur, qu'il s'est comporté davantage en exécutant-exécuteur qu'en interprète dans la mise à mort de David. Aussi Phillip pourrait-il reprendre à son compte cette idée développée par François Noudelmann : « Tout homme se révèle dans ses mains. Et qui peut mieux le savoir qu'un pianiste » (Noudelmann, 2008 : 75). Un autre personnage, Rupert Cadell, reviendra à son tour sur l'importance contradictoire du geste et de la main chez Phillip. Tout comme Mme Atwater, il lui rappellera que l'usage des mains peut s'orienter vers le meilleur comme vers le pire, car rien n'empêche un pianiste de dévier en faisant de façon délibérée ou involontaire des fausses notes. Ensuite, il l'interrogera sur sa mise à distance de la vérité : « Vous êtes plus qu'habituellement allergique à la vérité ce soir, [...] quand vous dites que nous n'avez jamais étranglé un poulet »²⁹ (47:35). Rupert témoignera du fait qu'il a assisté en personne à l'étranglement des poulets : « Je vous ai vu à l'œuvre. Vous êtes un excellent étrangleur de poulets »³⁰ (48:04). Dans cet échange avec Rupert, le sujet de l'étranglement des poulets provoque le malaise et la colère de Phillip, car la nature profonde de ses gestes a été découverte. Rupert a vu juste, le geste est symptôme et la gestuelle des deux assassins les a trahis en les opposant.

Si Phillip est l'homme du geste juste et efficace lui permettant de parfaire ce qu'il entreprend – tuer des poulets, tuer un homme ou interpréter un morceau de musique –, en revanche Brandon est l'homme du beau geste, à l'affût du geste gratuit comme du crime gratuit. Avoir éliminé David, cette créature qualifiée de contingente, donne à Brandon le sentiment d'avoir atteint le niveau du surhomme nietzschéen, par-delà le Bien et le Mal : « Ils sont au-dessus des concepts moraux traditionnels. Le Bien et le Mal ont été inventés pour l'homme ordinaire parce qu'il en a besoin »³¹ (36:29). Phillip, qui a les mains sales, est aussi celui qui physiquement est le plus affecté. La présence du corps mort de David dans la pièce le perturbe profondément :

Brandon : Il est mort et nous l'avons tué.

Phillip : Mais il est toujours ici.

Brandon : Dans moins de huit heures, il reposera au fond d'un lac.

Phillip : En attendant, il est là³² (05:51-05:58).

29 « *You are more than usually allergic to the truth tonight, [...] when you said that you'd never strangled a chicken.* »

30 « *I saw you display your handiwork. You are quite a good chicken strangler.* »

31 « *They're above the traditional moral concepts. Good and evil, right and wrong were invented for the ordinary average man because he needs them.* »

32 Brandon: *He's dead and we've killed him.*

Phillip: *But he's still here.*

Brandon: *In less than eight hours he'll be resting at the bottom of a lake.*

Pour dissiper son malaise et son mal-être, pour échapper à l'atmosphère lourde et pesante imposée par ce huis clos, Philip aura recours à la musique.

La musique salvatrice : mouvements de l'âme et mouvements perpétuels de Poulenc

Désormais Phillip ne se sent en sécurité qu'avec la musique, cet art qui, par définition, élude la narration et la parole. Par les sons, il échappe au *logos* et à sa toute-puissance et devient à même d'entretenir « avec les choses des relations musicales inconscientes »³³. Nietzsche rappelle dans *La Naissance de la tragédie* que les sons permettent d'échapper à l'espace de la représentation ; se situant du côté du dionysien, les sons pénétrants et énigmatiques contribuent au mystère et à l'étrangeté des situations. Pour toutes ces raisons, à chaque fois que des sous-entendus sont formulés à son encontre, Phillip, le solitaire, se dirige vers son clavier pour y interpréter le *Mouvement perpétuel n° 1*. Ce morceau d'un jeune compositeur de dix-neuf ans, Francis Poulenc, viendra hanter le meurtrier Phillip, faisant dire à Rupert Cadell : « Vous aimez ce petit air³⁴, hein ? »³⁵ (46:12). Habité par cet air, Phillip l'exécutera à trois reprises (27:00, 46:00 et 01:19:00). La première fois, il s'y réfugie après les remarques de Mme Atwater sur ses mains ; il y retourne ensuite après avoir entendu les propos de Mme Wilson décrivant l'étrangeté du comportement des hôtes durant les préparatifs ; enfin, il rejoue les toutes premières notes du morceau lorsque la vérité du meurtre est énoncée par Rupert. En somme, à la suite d'une dissonance, jouer du Poulenc semble apporter distance et fluidité.

La musique de Francis Poulenc dans le film est particulièrement apaisante, car, proposant un mouvement perpétuel, elle peut être répétée à l'infini, à la façon d'une berceuse. Contrairement au temps du crime marqué du sceau de l'irréversible, la musique, parce qu'elle est itérative et réversible, peut donner à croire que tout est à nouveau possible. Alors que le crime ne peut être défait, la musique peut bénéficier de recommencements indéfinis. En outre, respectueuse des humeurs, des états d'esprit et des atmosphères, la musique dispense une certaine forme de catharsis dont peut bénéficier un être en proie à des émotions variées. La musique, en effet, est porteuse d'alternatives car elle est sujette à des interprétations sonores dissemblables. Une partition ne se décline jamais d'une seule manière et le *Mouvement perpétuel n° 1* peut se jouer selon différentes modalités. Le leitmotiv chez Poulenc a ses variations comme il y a, chez Bach, les *Variations Goldberg*. Ces observations nous permettent de séparer davantage les deux complices. À l'opposé de Brandon tranchant, cinglant et univoque, qui

Phillip: *Meanwhile, he's here.*

33 Dans l'Avertissement à *La Naissance de la tragédie*, sa première œuvre philosophique majeure (1872), Nietzsche affirme : « Je ne m'adresserai qu'à ceux qui ont une parenté immédiate avec la musique, ceux dont la musique est pour ainsi dire le giron maternel et qui n'entretiennent presque avec les choses que des relations musicales inconscientes ».

34 *Little tune*, pièce minuscule, en effet, car cette œuvre composée en 1918 a une durée totale d'exécution qui ne dépasse pas cinq minutes et nous n'entendons à chaque fois que le début du premier mouvement qui dure moins d'une minute.

35 « *You are fond of that little tune, aren't you?* »

considère le crime qu'il a commandité comme nécessaire, Phillip, par son affinité avec la musique, appartient au monde de l'équivoque, de la polyphonie, du doute, du silence, du retrait, des réticences, des pluralités et des contingences.

En choisissant comme protagoniste un pianiste, en gratifiant le piano d'une place essentielle, le film *Rope* enjoint aux spectateurs de s'attendre à une certaine ambivalence, voire à une suite possible d'interprétations subjectives. Comme tout instrument, un piano a régulièrement besoin d'être accordé pour produire des sons justes et harmonieux, car l'harmonie ne va pas de soi et exige une préparation ; aussi est-ce sans surprise que le film a préparé les spectateurs aux fausses notes, aux dissonances profondes pour ne pas dire au pire.

Œuvre singulière dans la filmographie d'Hitchcock, *Rope*, en écho à des interprétations hâtives de Nietzsche, reposant, entre autres, sur les notions de surhomme et d'inégalité, ne pouvait qu'offrir à un pianiste une partition insolite à jouer.

Phillip, l'interprète de Poulenc, par son expertise avérée, par un sens aigu de sa supériorité, ajoutée à un statut social élevé, est peu enclin à accorder de l'importance à la notion d'égalité et au respect d'autrui. Sous l'emprise de Brandon, pour qui le crime est une forme d'art, Phillip avait tout le potentiel requis pour devenir à son tour un esthète du crime.

Conclusion

À travers les figures des musiciens rencontrées – Gilbert, le clarinettiste, Phillip Martin, le pianiste aveugle, Manny le contrebassiste, Phillip, l'étrangleur pianiste –, Hitchcock donne naissance à une chambre d'écho entre l'instrumentiste choisi et l'intrigue de ses films. Le cinéaste, en multipliant les approches dans chacune de ses réalisations, amplifie et renforce son message. Phillip Martin, dans *Saboteur*, fait émerger l'invisible. La musique, c'est-à-dire le royaume des sons, peut faire entrevoir ce qui n'est pas immédiatement visible, à savoir l'innocence. Gilbert apporte au film *The Lady Vanishes* une touche d'insolence salutaire par le biais de sa clarinette. Manny, le contrebassiste, puise dans la musique le courage de suivre sa partition ; les notes, à la façon des petits cailloux pour le petit Poucet, lui permettent de croire qu'un chemin de vie demeure possible dans *The Wrong Man*. Phillip, l'étrangleur, par son retrait du monde induit par la musique, a pu croire, par amour pour Brandon, à une esthétique du crime dans *Rope*.

De façon musicale, Hitchcock a présenté des incarnations de musicien, à travers des gammes suffisamment variées pour qu'il n'y ait jamais caricature ou simplification. À titre d'exemple, les deux Phillip, bien que pianistes l'un comme l'autre, ne sont jamais superposables. L'un ouvre vers l'humanisme alors que l'autre explore le champ des remords (Barbé-Petit & Dubrac, 2021). L'exemple des deux Phillip donne à percevoir la dilection hitchcockienne pour le pianiste (Decobert, 2015 : 9), personnage particulièrement ambivalent dont l'instrument est un facteur de séduction (Schroeder, 2012 : 151). Dans *Notorious*

(*Les Enchaînés*, 1946), quand Alicia pénètre chez le nazi qu'elle épousera et espionnera, son regard parcourt la maison du maître avant de se poser sur le piano, objet de raffinement, de convoitise et indéniablement d'apaisement. Mais si le piano envoûte, il ne manque pas de jouer le rôle d'une caisse de résonance à l'égard des noirs désirs de l'instrumentiste. Dans *Blackmail* (*Chantage*, 1929), si la séduction pour le piano demeure, elle est présentée dans sa version négative. Les airs interprétés par le peintre-pianiste accompagneront de façon progressive la violence puis la tentative de viol sur la jeune Alice. Quand Alice est réticente ou méfiante, quand elle envisage de quitter le studio de l'artiste, le peintre-pianiste s'approche du piano car ce dernier, en apportant une touche de romance, estompe la réalité dans ce qu'elle a de plus cru. En somme, l'instrument, par la façon dont il est percuté, en dit beaucoup sur l'instrumentiste dont les mains peuvent parfois être sales.

Œuvres citées

- BARBÉ-PETIT, Françoise et DUBRAC, Anne-Laure, *Alfred Hitchcock à la lettre. Entre cris et écrits*, Paris, L'Harmattan, 2021.
- BONITZER, Pascal, « *It's only a film* ou la face du néant », *Alfred Hitchcock*, Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du Cinéma, n° 8, 1980, p. 11-18.
- BOURDON, Laurent, *Dictionnaire Hitchcock*, Paris, Larousse, 2007.
- CHABROL, Claude et ROHMER, Éric, *Alfred Hitchcock*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 1987.
- DECOBERT, Lydie, *La Corde musicale d'Alfred Hitchcock*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- GODARD, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma : le contrôle de l'univers. Les signes parmi nous*, t. IV, Paris, Gallimard, 1998.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir et BERLOWITZ, Béatrice, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie, Œuvres philosophiques complètes I* [1872], textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari ; traduits de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 1977.
- NOUDELMAAN, François, *Le Toucher des philosophes*, Paris, Gallimard, 2008.
- QUIGNARD, Pascal, *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, 1991.
- _____, *La Leçon de musique*, Paris, Hachette Littératures, 1998.
- SCHROEDER, David, *Hitchcock's Ear: Music and the Director's Art*, New York & London, Continuum, 2012.
- SULLIVAN, Jack, *Hitchcock's Music*, New Haven & London, Yale University Press, 2006.
- THOREAU, Henry David, *Walden* [1854], New Haven & London, Yale University Press, 2004.
- _____, *Walden* [1854], traduit de l'anglais par Brice Matthieussent, Paris, Le Mot et le Reste, 2017.
- TRUFFAUT, François (avec la collaboration d'Helen Scott), *Hitchcock*, New York, Simon & Schuster, 1984.
- VAN EYNDE, Laurent, *Vertige de l'image. L'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

