



Marnie et l'éducation du regard masculin

Sipièrè Dominique

Pour citer cet article

Sipièrè Dominique, « *Marnie* et l'éducation du regard masculin », *Cycnos*, vol. 13.1 (Expressions et représentations de la sexualité dans le cinéma américain contemporain), 1996, mis en ligne en juillet 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/411>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/411>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/411.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Marnie et l'éducation du regard masculin

Dominique Sipièrre

Université de Picardie

Vingt cinq ans séparent les deux éditions du *Hitchcock* de Robin Wood¹ : la première tentait de répondre à la question “Why should we take Hitchcock seriously ?” ; la seconde, *Hitchcock Films Revisited*, se demande : “Can Hitchcock be saved for feminism ?” Entre les deux états de son livre il y a un quart de siècle de critique de cinéma, mais les deux époques utilisent les mêmes films pour aborder les questions du moment : en 1965 c’est celle de la politique des “auteurs” et de la relecture de Hollywood par l’Europe ; en 1989 Wood rebondit sur le texte fondamental de Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”², qui analyse Sternberg et Hitchcock (*Rear Window*, *Vertigo* et *Marnie*) pour dénoncer la force du discours patriarcal hollywoodien. Entre temps, les réponses à cette position jugée extrême ont été très nombreuses, jusqu’au livre de Tania Modleski, *The Women Who Knew Too Much*³, sans doute la meilleure synthèse à ce jour des points de vue féministes sur Hitchcock.

Laura Mulvey, tout en reconnaissant la complexité des identifications dans les films d’Hitchcock, insiste sur l’opposition entre le regard porté sur la femme comme objet désirable (regard actif masculin) et la position d’objet regardé (passif féminin). Pour elle, Jeff, Scottie et Mark sont porteurs de ce regard masculin qui ne laisse pas de place à l’identification active des spectatrices. En conséquence, “the determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly”⁴. L’homme est “a figure in a landscape”⁵ Il en résulte que chez Hitchcock “the male hero does see precisely what the audience sees.”⁶ Il serait trop facile d’utiliser cette formule évidemment exagérée pour rejeter l’argumentation forte et articulée de Mulvey. Au delà des enjeux du féminisme aux USA ce texte exige une réponse dans la mesure où son propos déclaré est de détruire le “regard littéraire” sur le cinéma : “it is said that analysing pleasure, or beauty, destroys it. That is the intention of this article.”⁷ Mais il est bien vrai que si l’émotion et la beauté se mettent au service de l’illusion patriarcale il convient au moins de les interroger.

Une des réponses les plus fréquentes aux arguments de Mulvey consiste à refuser sa conception trop binaire de l’opposition masculin/féminin dans les mécanismes d’identification⁸. *Marnie* offre une illustration de la complexité des *mécanismes supposés de l’identification*, qui sont en eux mêmes *un des thèmes hitchcockiens*. Une autre, surtout développée par Robin Wood, insiste sur la complexité de l’image du désir masculin chez Hitchcock et de ses conséquences dans la société. *Vertigo*, selon Wood, révèle et critique “certain compulsive drives of the male ego as constructed within our culture. That, it seems to me is a valid and necessary feminist concern : *the education of men*”⁹ [...] must be a very high priority if we are to achieve a culture characterized by liberation and equality. It is an undertaking in which Hitchcock’s films might play a very significant part”¹⁰.

¹ Robin Wood. *Hitchcock Films Revisited* (Faber and Faber, 1989). La première édition était de 1965.

² Laura Mulvey. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen* (Autumn 1975), 6-18, repris dans *The Sexual Subject, A Screen Reader in Sexuality* (Routledge, 1992), pp. 22-34.

³ Tania Modleski. *The Women Who Knew Too Much, Hitchcock and Feminist Theory* (Routledge, 1988).

⁴ Mulvey, p. 27 (Edition Routledge).

⁵ Mulvey, p. 29.

⁶ *Idem*.

⁷ *Idem*, p. 24.

⁸ Voir Teresa de Lauretis, Susan Lurie et surtout Tania Modleski. David Norman Rodowick, dans *The Difficulty of Difference, Psychoanalysis, Sexual Difference and Film Theory* (Routledge, 1991) reprend la question de façon approfondie.

⁹ C’est moi qui souligne.

¹⁰ Robin Wood, p. 376.

Ce sont ces deux réponses à Laura Mulvey que je vais développer à propos de *Marnie* : quels sont les mécanismes de l'identification dans ce film et quel usage Hitchcock en fait-il ? Quelles leçons un regard masculin peut-il en tirer pour son "éducation" et quel discours moral Hitchcock semble-t-il tenir dans ce film tardif ? Mais, avant d'aborder ces deux questions, une lecture plus immédiate des *situations et des personnages* montrera à la fois la part de dénonciation de la condition des femmes dans *Marnie* et les limites (d'abord d'ordre narratif) de cette peinture.

I - Marnie comme reflet des relations entre les hommes et les femmes

Un des arguments que Modleski utilise pour contredire le masochisme que Mulvey prête aux spectatrices d'Hitchcock est la révolte que le sort des femmes doit susciter : "Hitchcock's films repeatedly reveal the way women are oppressed in patriarchy [...] They allow the female spectator to feel an anger"¹¹. De ce point de vue *Marnie* offre tant de matière à la révolte qu'il en est presque un peu suspect. Dans le milieu professionnel que fréquente Marnie, un patron, Mark Rutland, décide de recruter une jeune femme uniquement parce qu'elle l'attire sexuellement et qu'il la soupçonne d'être une voleuse, tandis qu'une autre candidate plus compétente est ostensiblement écartée. Quand il découvre que Marnie a volé une somme importante dans son coffre, Mark se livre à un chantage sexuel (le "mariage" ou la prison) dont il suggérera plus tard qu'il est fréquent et que bien d'autres hommes n'auraient pas fait preuve d'autant de "délicatesse" que lui... La vie affective des femmes est également marquée par l'injustice masculine : Lil, la belle-sœur de Mark, est suspendue au caprice de l'homme qu'elle aime ; les autres femmes semblent vivre dans une misère matérielle et affective liée à l'absence d'hommes au foyer, dans une société qui ne laisse que deux ressources : la prostitution (Bernice, la mère) ou le mensonge et le vol (Marnie). Les hommes, enfin, Mark excepté, ne suscitent aucune sympathie : la misogynie agressive de Strutt est complétée par l'inconsistance du père de Mark et la mesquinerie du beau-frère banquier. Comment se fait-il, pourtant, que ce réquisitoire contre les hommes pèse finalement assez peu dans le souvenir que laisse le film ? Sans doute parce qu'il ne s'agit aucunement d'une peinture réaliste d'une société pourtant bien réelle mais qui sert de matériau à un récit dominé par l'affectivité, le mélodrame expressionniste et des postulats narratifs typiquement hitchcockiens.

Il y a ainsi, par exemple, une forte différence entre le film perçu globalement dans une salle et les verbalisations que sa trame peuvent susciter. Les "versions" de cette histoire racontées du point de vue de ses protagonistes débouchent sur des prises de positions extrêmes, caricaturales, celles justement de la satire ou du mélodrame. Pour Strutt, par exemple, l'histoire est très simple : Marnie est une voleuse et une allumeuse et Rutland un homme qui a succombé à ses instincts sexuels. Le titre qu'il donnerait à son récit serait probablement "Le Salaud et la Putain...". Lil y verrait peut être un roman psychologique qui ferait de Marnie une malade irresponsable mais dangereuse et de Mark un masochiste que son aveuglement rend cruel... Or Hitchcock, loin d'atténuer ces simplifications propres aux récits populaires (romans photos, etc.) joue ostensiblement la carte des extrêmes. En choisissant Sean Connery, bon comédien alors connu pour ses rôles dans James Bond, il renouvelle la manipulation de casting à laquelle il s'était livré dans *Psycho* : alors que le visage de Rutland devrait plutôt ressembler à celui de Strutt, il en fait un séducteur dont le corps est présent dans la mémoire des spectateurs. Mais, seconde manipulation, il en fait également un personnage très recommandable : veuf récent, sauveteur de l'entreprise familiale, aimé d'une femme saine et jolie (Lil), bon samaritain à ses heures... Bref, Mark est une sorte de Saint qui mérite qu'on

¹¹ Modleski, *op. cit.*, p. 4.

lui oppose une Vierge, Marnie, mise à distance, rivale affective d'une enfant (Jessica), mystérieuse et intouchable.

Cette cohabitation dans une même diégèse de versions extrêmes du récit (Vierge et Putain ; Saint et Salaud) est aux antipodes du réalisme psychologique : comme dans *Under Capricorn*, elle appartient plutôt au mélodrame qui joue sur l'expression exacerbée des sentiments, sur le secret, le mystère dans la vie de l'autre et ses brusques changements de statut, les effets de surprise et les retournements de sens basés sur un retour brutal du passé. Dans cet univers rouge et or les structures binaires dominant et opposent l'Amour à la Haine, le Saint au Salaud, la Vierge à la Putain, la femme sublime à la femme déchet, la pitié au mépris, la rédemption à la damnation, etc. Les séductions y sont soudaines et violentes, images d'un viol dont le genre diffère la représentation.

Or il y a bien une *scène de viol* au centre de *Marnie*, mais elle se présente dans un contexte d'explications psychologiques qui rend son statut narratif assez ambigu pour que Lesley Brill doute de son existence même : "Critics often assume that Mark rapes Marnie and that his violation of her leads to her suicide attempt. This assumption strikes me as unwarranted and unnecessary. [...] We do not know what Mark does or does not do to Marnie, and the film pointedly makes it impossible for us to know"¹². Wood écrit simplement : "what we see is virtually a rape"¹³.

Rappelons le contenu de la scène : après leur mariage précipité Mark et Marnie sont partis pour une croisière de luxe. Marnie refuse tout contact physique et obtient la promesse que Mark ne la touchera pas. En échange, elle accepte de paraître en sa compagnie et de donner l'illusion d'un couple harmonieux. Un soir, Mark frustré et qui a bu se met dans ce qu'il peut prendre pour une légitime colère. Il pénètre dans la chambre de Marnie et arrache sa chemise de nuit. Il se reprend, s'excuse, couvre Marnie de son propre peignoir et la serre dans ses bras et l'embrasse. Illusion de sa propre tendresse, illusion sur une possible évolution de Marnie, la caméra montre d'abord le visage de Mark en gros plan, à hauteur d'homme, puis elle s'élève et révèle ce qu'il ne peut voir : le visage fermé, absent, aliéné de Marnie. La caméra recule un peu et fait comprendre que Marnie est sur le lit, étendue sur le dos. Deux gros plans de visages s'enchaînent donc (champ-contrechamp ?) : celui de Marnie, puis celui de Mark dont les yeux se rapprochent. Enfin, la caméra se dirige vers un hublot selon un cliché d'ellipse des rapports sexuels. A qui le spectateur s'identifie-t-il ici ? Comment imaginer qu'une femme puisse s'identifier au regard de Mark ? Et, d'ailleurs, qui voit qui ? Qui est le paysage de qui, pour parler comme Laura Mulvey ? On sent bien que ce genre de scène suppose la mobilité et l'observation de la position de l'autre, dans un regard qu'il n'est pas question d'assimiler à une simple "identification".

D'un point de vue narratif, la scène oppose deux versants, deux versions des faits :

- le récit de Mark, sa "version", pourrait préserver toute sa bonne conscience : il peut se sentir "dans son droit" d'homme *légitimement marié* et il s'est mis dans la *position d'ignorer* la souffrance de Marnie, de se persuader qu'elle a enfin consenti ;
- l'image, au contraire, met plutôt le spectateur du côté de Marnie, non pas encore au niveau des identifications, très difficiles à cerner ici, mais *au niveau des savoirs*.

Cette scène commence donc par refléter ce qui se passe des *deux côtés du couple*, avant, ou à côté des mécanismes d'identification ; disons qu'il y a plutôt identification "primaire" (à la caméra) et que les identifications secondaires (aux personnages) restent indécises, selon les spectateurs... Mais que l'opposition tranchée masculin-féminin selon Mulvey est très problématique dans cet exemple. Mon propos est maintenant d'examiner cette question des identifications en insistant sur le fait qu'elles sont beaucoup *plus mobiles* qu'on ne le dit parfois. Comme l'écrit Wood : "Our response depends on our being made to share the

¹² Lesley Brill. *The Hitchcock Romance, Love and Irony in Hitchcock's film* (Princeton, 1988), p. 251.

¹³ Robin Wood, *op. cit.*, p. 189.

responses of both characters at once” : les focalisations “zappent”, les identifications sont douteuses...

II - Les identifications

Mais la question de fond soulevée par Laura Mulvey et par les films d’Hitchcock est celle des identifications. *Marnie* peut d’abord servir d’exemple pour confirmer les analyses de Tania Modleski sur *Rebecca* où, dit-elle, “la représentation des femmes au cinéma est plus complexe” que ce que Laura Mulvey supposait et pour retrouver une double identification, à la fois active et passive. Ou encore pour vérifier, avec Robin Wood, que les films d’Hitchcock sont “characterized by a thoroughgoing ambivalence about femininity”. Mais *Marnie* nous permettra surtout de préciser la nature de certaines identifications dans les dispositifs filmiques liés au désir sexuel. Je vais utiliser trois instruments : les listes de films, la comparaison entre deux films et un extrait de *Psycho*.

D’abord, l’ensemble de la *filmographie* hitchcockienne montre que les films dont la focalisation repose principalement sur une femme sont nombreux et importants : *Blackmail*, *Rebecca*, *Suspicion*, *Notorious*, *Stage Fright*, le début de *Psycho* et celui de *The Birds*. Cela ne signifie d’ailleurs pas que dans ces films le personnage principal est nécessairement une femme (y a-t-il un personnage principal dans *The Birds* ?) et, à l’inverse, certains films focalisés sur des hommes ont clairement une femme comme personnage central (*The Paradine Case*, *Under Capricorn* et, en partie, *Vertigo*). En tout cas, il y a un grand nombre de films qui viennent contredire l’idée de la centralité masculine dans le cinéma d’Hitchcock. Une *comparaison* entre *Vertigo* et *Marnie*, films jumeaux en ce qu’ils analysent l’évolution du désir masculin, montre une centralité plus marquée du personnage de Marnie et, en apparence du moins, une focalisation plus également distribuée entre l’homme et la femme. C’est ce que semble confirmer une rapide confrontation des deux *incipit* de ces films : dans le premier les titres désignent un état de l’homme (le “vertige”), dans le second le nom de l’héroïne. La séquence initiale de *Vertigo* est centrée sur Scottie et explique l’origine de son acrophobie, le début de *Marnie* la montre seule sur le quai d’une gare. Par contre (après un longue scène de présentation de Scottie dans *Vertigo*) les deux films ont en commun la description verbale de la femme par des hommes (Elster et Strutt) qui introduisent en son absence son mystère et sa culpabilité supposée. Mais c’est la dernière séquence de cette comparaison, plus longue, qui semble le mieux en résumer les différences : Scottie débute une longue filature qui garde la femme à distance jusqu’à son sauvetage dans la baie ; Marnie n’est vue que par le spectateur, dans le secret de ses mensonges (chambre d’hôtel) et de ses fantasmes (cheval). Il y a bien un déplacement du regard qui semble passer du personnage masculin (Scottie) au spectateur indifférencié, aussi bien féminin que masculin. Mais tout ceci n’est peut-être qu’une illusion qui conduirait à voir une sorte de progrès féministe dans l’œuvre d’Hitchcock. Car, après avoir mis en place un regard masculin (celui de Scottie) porté sur son objet (Madeleine) *Vertigo* bifurque aux deux tiers du récit : l’aveu de Judy, grande rupture narrative absente du roman, déplace le regard des spectateurs qui ne sont plus “derrière” Scottie mais qui se mettent à l’observer lui, pendant qu’il se débat dans les contradictions du regard masculin. C’est ironiquement ce regard “sujet” qui devient l’objet de notre intérêt. A l’inverse, on le verra, la fin de *Marnie* est loin de libérer la femme du regard masculin dominant.

Un examen plus attentif, à la suite de Bellour¹⁴, révèle que la nouveauté de *Marnie* est un peu différente : ce qui domine ici, ce n’est pas l’ancrage sur un personnage porteur de focalisation, mais la mobilité, les échanges d’identification, signifiés par des procédés visuels discrets mais explicites, sorte de “shifters” de l’identification. Bellour remarque que tandis que Marnie

¹⁴ Raymond Bellour. “Enoncer”, *L’analyse du film* (Albatros, 1979), pp. 271-291.

s'éloigne sur le quai, tout au début, la caméra feint d'abord de la suivre, puis ralentit et s'arrête : cet écart dans le mouvement rappelle la présence d'un *regard* (celui d'un énonciateur impersonnel) posé sur Marnie. La scène suivante est entièrement verbale : Strutt décrit la voleuse et sa hargne comique révèle son dépit sexuel. Mark arrive et rejoint cette attitude, y superpose l'attente d'une répétition du vol initial dont il sera le nouveau Strutt (il se souvient : "Oh, la fille aux jolies jambes..."). C'est à partir de son visage songeur que le plan initial du film est repris : le sac jaune de Marnie continue à s'éloigner du spectateur. Il a la couleur fétiche de Marnie ; ouvert, il contient ses mystères et ses investissements affectifs ; fermé, il ressemble à un sexe féminin. D'abord induit par *le regard de Mark*, le sac s'éloigne donc dans le couloir de l'hôtel jusqu'au moment où Hitchcock paraît à gauche de l'écran, regarde Marnie, puis se tourne vers la caméra qu'il regarde un instant. Même s'il ne faut pas exagérer la portée de ces apparitions, ce nouvel enchaînement visuel rejoint le premier mouvement de caméra, qu'il semble nommer en superposant les regards de l'énonciateur, de Mark et du spectateur, invité à suivre le dos de Marnie. Ce qui peut laisser penser qu'elle n'est plus tout à fait "seule" dans sa chambre, sous les regards *masculins* de Mark et d'Hitchcock. Tout ceci confirme la grande mobilité des focalisations et, par suite, des identifications, d'autant plus, répétons le, que les unes n'ont *pas de rapport mécanique*, assuré, avec les autres.

Le résultat est important pour nous : même si Marnie semble dominer une partie de la focalisation par sa seule présence, par de nombreuses images qui *la montrent seule* (au moins en l'absence des hommes du film) et, plus fortement encore, par les images en caméra subjective, *le regard "masculin" reste* potentiellement *dominant* dans le film.

Un exemple : la caméra subjective qui rend l'écran *rouge* nous force à partager la *focalisation* de Marnie mais nous ne nous *identifions pas* à elle dans ces instants : la surprise du procédé et le mystère de ces images nous écartent d'elle : elles sont comme un attribut du personnage, comme les mouvements de caméra subjective dans le labyrinthe de *The Shining*, qui débouchent sur le contraire d'une identification, un signe inquiétant d'*altérité* radicale.

Alors *Mulvey marque des points* !? Le regard masculin est omniprésent, même dans un film centré sur une femme... D'où, peut-être, l'omission de Modleski dans son livre ? (je n'en crois rien). Il me semble plutôt que les choses sont *plus complexes*.

La scène la plus connue et peut-être la plus riche de ce point de vue est celle du meurtre dans la douche de *Psycho*. Si on considère la *focalisation* dans cette scène, c'est-à-dire si on se demande qui voit et qui entend, on retrouve des contradictions bien connues : le spectateur entend, voit, éprouve les mêmes choses que Marion et, selon les conventions du cinéma, il voit également son corps. Hitchcock se plaît à compliquer ce genre de mécanismes (qu'on songe au début de *Rear Window*, où Jeff, le support des focalisations pendant le film, est montré endormi). Dans *Psycho*, Marion voit le décor et elle entend le bruit de l'eau qu'elle reçoit. Mais elle est nue, ce qui en fait à la fois le sujet percevant et un objet à voir, un spectateur et un spectacle.

Au début de la séquence le spectateur est dans la douche avec Marion. Il a partagé son histoire de frustrations, de vol, de complicité amicale avec Norman. Il ressent peut-être la même bonne conscience qu'elle, au point que l'eau qui coule sur elle vient comme une purification, Hitchcock parlait ici d'un baptême. A ces procédés d'identification par le récit s'ajoute celui du partage de sensations élémentaires, connues de tous : comme les pieds nus de Madeleine sur le tapis (dans *Vertigo*), le corps nu de Marion éprouve un contact que nous connaissons bien et dont le partage sensuel nous rapproche d'elle.

Mais nous sommes en même temps devant le corps d'une femme et sa nudité a une valeur sexuelle pour le spectateur, qu'il soit homme ou femme, car elle est à la fois un objet regardé (scopophilie) et la nudité de soi, image chaleureuse du corps propre liée au mécanisme d'identification narcissique par ailleurs préparé par l'identification narrative. J'ajouterai, après

Wood¹⁵, qu'en attribuant la pulsion scopique aux seuls hommes, Laura Mulvey ignore délibérément les ambivalences sexuelles du regard, "the existence of innate bisexuality" (et que dire du corps de Sean Connery, mémorisé à partir des films de James Bond ?).

Survient alors la forme de l'assassin que le spectateur découvre avant Marion. Il me semble, du moins quand on voit le film pour la première fois, que le premier mouvement d'identification est d'éprouver la même angoisse (anticipée) que Marion. Mais cette identification est ambiguë, assortie (surtout à la relecture) de la composante sadique du regard porté sur le corps de Marion. De telle sorte que nous nous trouvons en quelques secondes être à la fois la victime et l'intrus, le spectateur et le spectacle, et que dans cette scène fortement sexualisée, c'est plus au *dispositif d'ensemble* qu'à tel ou tel "personnage" que l'identification se fait.

Mais, dira-t-on, la poésie et le théâtre nous ont déjà habitués à ce genre d'identifications *simultanées*. Ce qui est nouveau au cinéma, c'est la rapidité, la matérialité des supports de l'identification et la force de conviction diégétique des images. Laura Mulvey ignore cette plasticité parce que son propos est ailleurs, somme toute étranger à la posture littéraire devant le cinéma que nous avons adoptée ici. Elle passe un peu trop vite des signes constatables aux mouvements jamais assurés, jamais fixés des identifications.

Quel usage peut-on faire de ces remarques pour l'analyse de *Marnie* ? Elles confirment d'abord l'existence d'une sorte de rhétorique de la simultanéité des énonciations et des polarisations à des fins satiriques et morales. Les "doubles visions", spécialité d'Ernst Lubitsch, servent à instruire le spectateur, comme dans la scène du viol décrite plus haut, qui expose, par exemple, les ambiguïtés de la bonne conscience masculine. Elles éclairent aussi la complexité des mises en abîme du regard et du désir tout au long du film. Trois exemples montreront comment on passe des identifications individualisées et binaires à un système plus global, plus diffus, d'identifications au dispositif fantasmatique.

La première séquence de vol dans le coffre-fort de Rutland est construite comme le fantasme masculin de Mark (et d'Hitchcock si on en croit ses déclarations à Truffaut) : la caméra observe longuement Marnie enfermée dans les toilettes, puis, à bonne distance, en train d'ouvrir le secret du coffre et d'enfouir les billets dans son sac. Il fallait, bien sûr, matérialiser la menace d'être découverte pendant la jouissance : l'écran est divisé en deux lieux distincts, celui du vol et celui de la femme de ménage sourde.

Et il est bien vrai que cette sorte de fantasme, même s'il y a double identification dans la mesure où on craint avec Marnie qu'elle ne soit découverte en même temps qu'on désire qu'elle le soit, est d'abord centré sur le regard masculin : la femme y est offerte comme un objet coupable.

Mais une séquence préparatoire apporte un peu plus de complexité à ce jeu, dont on sait qu'il a été le noyau initial d'où Hitchcock est parti. Peu après avoir été embauchée, Marnie est vue assise à son bureau, en train de taper à la machine ; Mark la soupçonne et la désire sans doute. Après un plan d'ensemble des lieux, la caméra montre Marnie de profil puis le coffre fort ouvert qu'elle regarde, comme un chat devant un canari. Ensuite, un mouvement circulaire montre Mark derrière elle qui regarde l'ensemble que nous venons de voir. On obtient donc l'emboîtement de regards suivant :

1) le spectateur voit 2) Marnie qui 3) regarde le coffre 4) et qui est regardée par Mark.

En montrant Marnie avant Mark, c'est-à-dire en favorisant un instant une identification avec la femme plus qu'avec l'homme, la caméra le met dans la position d'intrus, c'est-à-dire d'objet plus que de sujet, même si elle opère ainsi, à un autre niveau, une critique implicite de notre propre attitude. Quoi qu'il en soit, les deux personnages (masculin et féminin) sont pris au milieu d'un réseau qui les englobe : tous deux sont l'objet du regard du spectateur et

¹⁵ Wood, *op. cit.*, p. 362.

chacun observe l'objet de son désir. Le trouble de ce genre de scène naît de la position médiane des supports de l'identification par rapport au regard du spectateur : voir en étant vu, de façon doublement clandestine. Le regard est *pris dans une chaîne*, il s'identifie au dispositif et à ses ambiguïtés : comme pour la formule "On bat un enfant" (A child is being beaten, cf : "The Hitchcock Text", in Donald Greig, p. 186, in James Donald, *Fantasy and The Cinema*, BFI, 1989)

Ce jeu de miroirs débouche sur autre chose : dans la scène de la douche le plaisir scopique était déjà associé au plaisir et à la douleur de Marion. Marnie est rarement heureuse dans le film, sauf peut-être devant sa propre image (quand elle redevient blonde) et sur son cheval Forio¹⁶. L'étrange transparence qui défile derrière elle exhibe le dispositif de son désir. On pourrait dire que Marnie s'y regarde jouir sous les regards induits de Mark et de Hitchcock.

Une telle fusion de l'objet désiré et du sujet désirant, nécessaire au fantasme, était déjà lisible dans une nouvelle de jeunesse d'Hitchcock intitulée "Gas", publiée dans la feuille de l'entreprise de ses vingt ans : il y raconte les terreurs d'une jeune fille perdue dans le Montmartre des "Apaches" qui va subir les pires outrages... avant de se réveiller dans le fauteuil de son dentiste. Il s'agit moins de l'identification à un point de vue de femme que d'un *double jeu* qui permet à l'auteur du fantasme d'éprouver ce que ressent l'objet de ses regards. (Après tout, c'est Justine qui, dans Sade, est la narratrice...) Bref, par un retournement ironique des mécanismes du désir, ces récits favorisent une forme d'identification à la femme. Il est clair qu'ils la mettent dans une position d'objet passif et de victime, mais il me semble qu'une telle structure narrative peut ensuite se développer jusqu'à échapper à sa fonction première de fantasme masculin et devenir un outil de la mobilité réelle des identifications. C'est justement ce genre d'introspections du désir masculin qui est au cœur des films de la maturité hitchcockienne.

III - L'éducation des hommes

Nous retiendrons ici deux exemples de l'apport spécifique de *Marnie*, qui ne fait que compléter *Rear Window* et surtout *Vertigo*, le film majeur de ce point de vue : le morcellement de la femme par le désir masculin et le travail de bonne conscience destiné à compenser la violence des comportements.

On vient d'insister sur le caractère fédérateur et structurant du regard du spectateur qui module ses identifications à tout moment. Mais ceci a pour corollaire la parcellisation de l'objet du regard et plus précisément un morcellement fétichiste du corps féminin rendu anonyme. Marnie reprend les étapes de ce morcellement : la femme y est d'abord un prénom (pas un nom) puis un corps vu de dos, déguisé, mis à distance sur le quai de la gare. Dans le travail verbal qui suit, Strutt et Rutland créent son aura de culpabilité et de mystère, son statut de "Sainte/Putain". Dans la chambre d'hôtel, le choix d'une carte de sécurité sociale indique son existence de clandestine et retarde ostensiblement l'image de son visage : c'est dans un boîtier dont le miroir est soigneusement évité que Marnie range ses fausses identités. Elle a donc un prénom, une histoire, elle renvoie à un dispositif narratif désirable, mais elle n'a pas d'identité, c'est-à-dire pas de statut qui suscite une forme de responsabilité masculine à son égard. Plus tard dans le film, l'image de la chasse à courre rendra très explicite le fait que le fétichisme et le sadisme ordinaires ne sont pas réservés aux mâles les plus grossiers, comme Strutt, mais qu'ils concernent la société policée des Rutlands : la curée montre les visages déformés par une joie inquiétante devant l'animal qu'on démembre pour le jeter aux chiens. Hitchcock semble s'en prendre à l'illusion qu'une société se fait sur elle-même. La violence masculine s'exerce, on l'a vu, dans un simulacre de bonnes manières : recrutement abusif,

¹⁶ Voir Bellour, *op. cit.*, p. 290 : "une jouissance signifiée, presque trop claire : le cheval, l'animalité, le substitut phallique".

chantage sexuel, variations sur le thème de Pygmalion ne sont que la face scandaleuse d'un univers plus complexe. Si Mark désire Marnie quand il la devine coupable, c'est quand il la sent fragile et qu'il croit sincèrement la sauver qu'il passe à l'acte en l'embrassant (pendant l'orage) ou en la forçant (sur le bateau). Hitchcock prend soin d'indiquer qu'il a de bonnes raisons de vouloir aider Marnie et de se livrer à cette sorte de "protection" sexuelle. C'est elle, après tout, qui à la fin de la série d'associations verbales tombe dans les bras de Mark et implore : "Help me, God, somebody help me !" Ce climat d'ironie sur l'ordre masculin dure d'ailleurs jusqu'à la fin du film. Au-delà de la promesse d'une libération du passé, l'homme y préserve tout son pouvoir sur Marnie avec, en plus, les dehors de la légitimité. Une fois de plus dans les films d'Hitchcock¹⁷ les portières d'une voiture se referment sur la femme comme les portes d'une cage. Au procès prévisible de Marnie, Mark "parlera" pour elle : mari légitime, détenteur du pouvoir de dire le vrai, il s'installe un peu plus dans le rôle du père.

Ainsi, contrairement à ce que disait Laura Mulvey, la femme est loin de servir de faire valoir à l'homme. Elle contribue plutôt à instruire son procès. Au centre du récit, elle permet à Hitchcock de raconter le passage d'un ordre initial bloqué à un autre qui est seulement moins stérile que le premier. L'ordre initial, celui des vols, du cheval, des symptômes, de la jalousie des attachements infantiles et du mensonge généralisé est aussi celui de la peur : l'univers de Marnie fait penser à la fleur que constituent des insectes qui se cachent pour échapper aux oiseaux voraces dont parle Mark sur le bateau. Cet équilibre précaire de mensonge et de peur est peut-être pour Hitchcock une image de la condition des femmes.

La capture de Marnie par le chasseur d'animaux sauvages qu'était Mark constitue la rupture de l'ordre initial : elle entraîne le chantage, le mariage, le viol, le suicide manqué et la mort du cheval, objet sexuel dans l'ordre ancien. Le nouvel ordre est ébauché après le choc mélodramatique de la fin. Marnie quitte sa mère, enfermée dans son système (sa "jambe" la fait toujours souffrir) pour suivre Mark. L'image finale qui me paraît confirmer le poids de l'ordre masculin est également l'instrument d'un contournement : certes le bateau, au fond de la rue, bloque toujours la vue et le large, mais la voiture tourne à sa droite, face au regard d'Hitchcock, pour suivre le cours du récit (comme dans le couloir de l'hôtel). Cette image ambiguë ressemble sans doute à la morale qu'Hitchcock en tire : morale de l'instabilité des choses associée à la menace permanente des "oiseaux" (la fleur d'insectes et *The Birds*) et morale sans illusion. L'homme prédateur de femmes s'est en plus donné des raisons de l'être. Mark protège la voleuse pour légitimer son propre vol.

Mais Hitchcock propose aussi une forme de sincérité sexuelle et il semble approuver, au bout du compte, l'attitude de Mark. Surtout, il répète son refus du poids du passé et des dettes symboliques, sources de blocages mélodramatiques (*Under Capricorn*). Il faut savoir dire le passé, ce qui revient à affirmer que la fin du film justifie *a posteriori* le viol de Marnie... On se souvient alors de la curieuse fin de *Mr and Mrs Smith* : dans un chalet où le couple s'est enfin réconcilié Mrs Smith tombe assise dans un fauteuil. Elle est bloquée par ses skis, livrée à l'agression sexuelle de son mari. Mais pendant que celui-ci se prépare derrière elle, le piège mécanique cède. Alors le spectateur voit la femme s'attacher à nouveau à l'insu du mari et lui donner l'illusion qu'il la maîtrise... C'est elle qui est l'organisatrice de son propre "viol" : si dans ces films l'homme n'a pas encore beaucoup changé, du moins sa compagne commence-t-elle à maîtriser ses "vertiges".

Gas

She had never been in this part of Paris before, only reading of it in the novels of Duvain : or seeing it at the Grand Guignol. So this was the Montmartre? That horror where danger lurked

¹⁷ Voir, par exemple, les fins de *Notorious* et de *The Birds*.

under cover of night where innocent souls perished without warning - where doom confronted the unwary - where the Apache revelled.

She moved cautiously in the shadow of the high wall, looking furtively backward for the hidden menace that might be dogging her steps. Suddenly she darted into an alley way, little heeding where it led -- groping her way on in the inky blackness, the one thought of eluding the pursuit firmly fixed in her mind -- on she went -- Oh! when would it end? -- Then a doorway from which a light streamed lent itself to her vision -- In here -- anywhere, she thought.

The door stood at the head of a flight of stairs -- stairs that creaked with age, as she endeavoured to creep down -- then she heard the sound of drunken laughter and shuddered - surely this was - No, not that! Anything but that! she reached the foot of the stairs and saw an evil-smelling wine bar, with wrecks of what were once men and women indulging in a drunken orgy then they saw her, a vision of affrighted purity. Half a dozen men rushed towards her amid the encouraging shouts of the rest. She was seized. She screamed with terror - better had she been caught by her pursuer, was her one fleeting thought, as they dragged her roughly across the room. The fiends lost no time in settling her fate. They would share her belongings - and she - why! Was not this the heart of Montmartre? She should go -- the rats should feast. Then they bound her and carried her down the dark passage. Up a flight of stairs to the riverside. The water rats should feast, they said. And then -- then swinging her bound body two (*sic*) and fro, dropped her with a splash into the dark, swirling waters. Down she went, down, down ; conscious only of a choking sensation, this was death-----then -----“It’s out Madam” said the dentist. “Half a crown please.”

Alfred Hitchcock, *The Henley*, a Magazine published by Henley’s Social Club, June 1919.

Extrait de : John Russel Taylor. *Hitch*. Abacus, 1981. p. 12

(j’ai respecté la typographie et l’orthographe).