

CE QU'EN DIT LA PRESSE

=>En préambule :

<http://www.dvdclassik.com>

(...) **Fenêtre sur cour** d'Hitchcock est à la fois un des grands classiques de l'âge d'or hollywoodien et une oeuvre ouvertement expérimentale. Avec ce film, Hitchcock a réussi à livrer une réflexion très fine sur le cinéma tout en réalisant un film à suspense comme il en dirigera beaucoup au cours de sa brillante carrière. (...) **Fenêtre sur cour** est un film qui, pris au premier degré, offre déjà un plaisir de spectateur immense. Les dialogues du film (basé sur la nouvelle *It Had to be Murder* de Cornell Woolrich, alias William Irish) se révèlent ainsi très drôles et efficaces, notamment à travers les réparties de l'infirmière Stella, ou l'humour noir typiquement hitchcockien (les blagues sur le cadavre). (...) Le film vaut aussi, bien sûr, pour la **passionnante réflexion qu'il propose sur le cinéma**, réflexion doublée d'une prouesse technique puisque tout le film est tourné dans un seul décor (prolongeant en cela les expériences de huis clos de **Lifeboat** et **La corde**), reconstitué en studio. (...)

D'après les extraits de critiques suivants, mettez en évidence les rapports entre la mise en scène du film et le dispositif de cinéma. Vous associez à vos arguments des exemples tirés des images 1,2 et 3 ci-dessous. Vous pourrez enfin citer une séquence du film qui vous paraît particulièrement illustrer ces rapports.

wikipedia.org

Fenêtre sur cour fonctionne en grande partie sur le modèle champ/ contre champ. Un homme immobile regarde au dehors. C'est un premier morceau de film. Un deuxième morceau fait apparaître ce qu'il voit et un troisième montre sa réaction. La caméra subjective est dès lors utilisée tout au long de l'histoire. Ce n'est qu'à la fin que s'installe la caméra dans la cour, selon un principe hitchcockien préférant garder des images en réserve pour le moment le plus dramatique. L'espace est alors vu sous plusieurs angles, devenant ainsi objectif.

Cahiers du Cinéma - février 1984 Michel Chion

(...) Il y a bien quelque chose qui n'est jamais dit ni évoqué de tout le film, et qui ne doit pas l'être - car sur sa forclusion repose tout le fonctionnement de l'histoire -, c'est en l'occurrence le quatrième côté de la cour, celui auquel appartient le deux-pièces cuisine de James Stewart, car ce quatrième côté ne peut que comporter lui aussi plusieurs appartements, d'où d'autres personnes pourraient remarquer tout aussi bien le manège de Thorwald, le tueur, et les événements dramatiques qui s'y déroulent parfois à fenêtre ouverte. (...)

<http://cinema.fluctuat.net/films/> Anthony Dufraisie

(...) Dans le voyeurisme de Jeff, c'est notre voyeurisme qui est visé. Nous sommes indiscrets autant qu'il peut l'être, et nous jouissons de son regard autant que de ce qui se dérobe à son regard. Ce n'est pas tout à fait nous, mais cela pourrait l'être. Nous sommes captifs de cet œil mécanique - le téléobjectif - et, dans le même temps, nous sommes captivés par ce que nous voyons grâce à l'œil mécanique. Il y a dans ce voyeurisme une dose d'abjection, celle d'avoir malencontreusement « mis

l'oeil» sur un assassinat, mais il y a surtout un côté obscène qui est la tentation de déposséder l'autre de son corps, de lui voler son intimité. Car le voyeurisme n'est ni plus ni moins pour Hitchcock qu'une métaphore du vol et du viol de cette dimension sacrée qu'est la vie privée de chacun. Le voyeurisme occupe une place centrale dans ce film parce que, pour le cinéaste à l'allure bedonnante, c'est l'essence même du cinéma. Le spectateur est d'autant plus voyeur qu'il est sûr de ne jamais voir la même chose en achetant son ticket. Et là repose le paradoxe d'Hitchcock : nous ne sommes pas innocents parce que nous sommes des voyeurs et nous ne sommes pas totalement coupables non plus, car nous ne sommes que des voyeurs. Hitchcock ne nous déculpabilise jamais et mieux, il fait de nous des complices passifs de ce crime à l'écran dont nous sommes les témoins muets.

PROPOS D'ALFRED HITCHCOCK *In Entretiens Hitchcock/Truffaut*

(...) Vous avez l'homme immobile qui regarde au-dehors. C'est un premier morceau de film. Le deuxième morceau fait apparaître ce qu'il voit et le troisième montre sa réaction. Cela représente ce que nous connaissons comme la plus pure expression de l'idée cinématographique. Vous savez ce que Poudovkine a écrit là-dessus ; dans un de ses livres sur l'art du montage, il a raconté l'expérience qu'avait faite son maître Liev Koulechov. Cela consistait à montrer un gros plan d'Ivan Mosjoukine puis à lui faire succéder le plan d'un bébé mort. Sur le visage de Mosjoukine se lit la compassion. On enlève le plan du bébé mort et on le remplace par l'image d'une assiette de nourriture et, sur le même gros plan de Mosjoukine, vous lisez maintenant l'appétit. De la même façon, nous prenons un gros plan de James Stewart. Il regarde par la fenêtre et il voit par exemple un petit chien que l'on descend dans la cour dans un panier ; on revient à Stewart, il sourit. Maintenant, à la place du petit chien qui descend dans le panier, on montre une fille à poil qui se tortille devant sa fenêtre ouverte ; on replace le même gros plan de James Stewart souriant et, maintenant, c'est un vieux salaud ! (...) Le problème de James Stewart est qu'il n'a pas envie d'épouser Grace Kelly et, sur le mur d'en face, il ne voit que des actions qui illustrent le problème de l'amour et du mariage ; il y a la femme seule sans mari ni amant, les jeunes mariés qui font l'amour toute la journée, le musicien célibataire qui s'enivre, la petite danseuse que les hommes convoitent, le couple sans enfant qui a reporté son affection sur le petit chien, et surtout le couple marié dont les disputes sont de plus en plus violentes jusqu'à la mystérieuse disparition de la femme. (...)

1



2



3

