

estado de
Archie Bunn/875

Archie Bunn/2053 . 12
n. Reg : 1354032

MAIS QUI A LANCÉ ALFRED ? OU LE MYTHE DE HITCHCOCK

par ADOLPHE KYROU

Dès les dernières années du muet la comédie policière connut un très grand succès. *La nuit mystérieuse* (*One exciting night*, 1922) de Griffith, et avant, certains films de Fairbanks, avaient marié la terreur, l'angoisse (aujourd'hui on dit « suspense ») avec l'humour. Ainsi l'élément aventure se trouvait rehaussé par l'élément comique qui, prétendant quelquefois tourner en dérision l'aventure, ne faisait que mieux ressortir la peur, l'inattendu.

Plus tard, le grand Paul Léni perfectionna le genre et réalisa les deux meilleurs exemples de comédies policières : *The cat and the canary* (1927) et *The last warning* (1929). Des dizaines de réalisateurs suivirent ses traces et, de 1927 à 1939, Malcolm Saint-Clair, Van Dyke, Lloyd Bacon, R. Boleslavski, G. Fitzmaurice, Hitchcock, Tay Garnett, Elliot Nugent, Al. Hall, B. Berkeley, Sam Wood, Norman Foster, B. Humberstone et plusieurs autres mirent des couples de détectives amateurs dans des situations abracadabrantes, cachèrent de joyeux cadavres dans des armoires et poursuivirent en folle voiture des gangsters, des espions, des innocents, des coupables.

Parmi ces réalisateurs certains avaient un réel talent et il faudrait reparler de Saint-Clair (à qui nous devons, notamment, l'admirable *Canary murder case*, 1930) et de Van Dyke (ordonnateur des premières rencontres de Myrna Loy et de William Powell, 1934). Arrêtons-nous pour le moment à Alfred Hitchcock.

Il s'était fait un nom en Angleterre où il avait quelque succès en copiant ses confrères hollywoodiens et en adaptant des pièces de théâtre ayant fait leurs preuves.

Sa carrière anglaise se caractérise par un total manque de style ou de personnalité et par quelques trouvailles visuelles ou sonores. Étant donné que ce n'est pas la caméra posée au sol pour enregistrer les bavardages de personnages immobiles qui peut épater même le bourgeois, il faut croire que la renommée anglaise de Hitch lui vint de ses trouvailles. Examions-en quelques-unes.

Dans *The Lodger*, un homme, qu'on soupçonne d'être un assassin sadique, marche à l'étage au-dessus de la pièce où se trouve l'héroïne. Pour donner l'impression du son par des moyens visuels (je rappelle qu'on est encore à l'époque du muet), la caméra fixe le plafond où nous voyons les pieds marcher sur une plaque de verre invisible. Cela avait déjà été fait en surimpression, ce qui donnait exactement le même résultat, dans les serials (souvenons-nous de Pearl White dans la cave et la surimpression des pieds des tortionnaires chinois sur le plafond bas). Les spectateurs anglais, les critiques surtout, semblables en cela à leurs confrères français, méprisaient le serial; ils considérèrent donc Hitch comme un précurseur.

Dans le même film nous trouvons un cadrage sur les pieds d'une femme nue dans une baignoire. C'est certainement une façon intelligente de contourner la censure, mais dans les films d'Annette Kellerman (*Fille de Neptune*, *Fille des dieux*, etc.) réalisés en 1914 et 1916, les cadrages sur les jambes nues variaient à l'infini. C'était non seulement intelligent mais aussi érotique. Par ailleurs, les Anglais sont des gentlemen; les films d'Hitch s'adressent à eux.

Dans *The Ring*, un boxeur s'entraînant sur un punching-ball y voit en surimpression l'image de son rival. Il frappe de plus en plus fort. On n'a jamais mis les poings sur les ballons avec plus de lourdeur, mais il paraît que certains Anglais n'ont pas la comprenette facile.

Dans deux ou trois films d'Hitchcock s'essayant dans le parlant, nous avons le coup du cri-transition d'un plan à un autre. Dans *L'âge d'or*, le son est non seulement transition mais aussi union de deux êtres; il est donc non plus formel mais essentiel.

Les autres trouvailles d'Hitchcock sont aussi pauvres et n'importe quel film de Van Dyke (par exemple) en contient plus que toute l'œuvre d'Hitchcock. Sans aller à Hollywood et pour rester en Angleterre, prenons comme exemple un film du meilleur réalisateur anglais de l'avant-guerre, Ant. Asquith : *A cottage to Dartmoor* (1928). Dans ce film, dont

personne ne parle, il y a notamment une séance de cinéma analysée d'après les réactions des visages des spectateurs qui ferait maigrir d'envie le brave Hitchcock.

Voilà donc le bagage technique de ce réalisateur qui arriva à Hollywood précédé d'une solide réputation anglaise. Les studios de Californie lui furent certainement bénéfiques : il apprit à faire des raccords et à diriger ses acteurs. Ses trouvailles continuèrent à faire sensation, tant il est vrai, comme disait Hitler, qu'un mensonge répété finit par être cru, quelle que soit son invraisemblance.

Pendant que Léni, avec une aisance stupéfiante, avait depuis longtemps glissé sa caméra sous les rideaux de théâtre qui tombent inopinément, avait déchiré de son objectif des toiles d'araignées et promené son regard sur les yeux de plusieurs suspects, Hitchcock introduisait, dans ses films américains, une trouvaille par-ci, une trouvaille par-là. On appelle cela « morceaux de bravoure », « clous ». Parmi les plus célèbres, citons les cheveux d'Ingrid Bergman sur l'objectif de la caméra, la vision d'une pièce à travers un verre de lait, un film fait (soi-disant) en un seul plan, un film entièrement tourné sur un hypothétique canot de sauvetage, un rapport entre une manche déchirée et le bras levé de la statue de la Liberté, etc.

Pour tout dire, nous avons du cinéma objectif (*La torture par l'espérance* date de 1925), l'exagération des liens du cinéma parlant et la découverte des rapports insolites entre les choses et les personnages. Seuls ces rapports ont une valeur certaine, mais ils sont tellement rares (quoique examinés à la loupe, chez Hitchcock, par certains de ces thuriféraires).

Le cinéma pourrait se comparer au « collage » cher aux surrealistes. Placer un personnage dans un décor où on n'a pas l'habitude de l'y rencontrer, jeter un objet usuel là où il n'a que faire et guetter les réactions ou les étincelles produites par les mélanges inattendus, étudier les nouveaux rapports mystérieux ou merveilleux ainsi mis à jour, est un des rôles essentiels du cinéma. Depuis Méliès qui, de la rencontre d'un homme et d'un miroir faisait apparaître une femme-araignée (dans *Le baron a trop bien diné*), jusqu'à Sternberg qui, très systématiquement, décrivit un monde fait de « collages », tous les grands cinéastes, consciemment ou non, se servirent de la caméra pour établir de nouveaux rapports et enrichir la réalité.

Hitchcock est célèbre pour ses « rapports ». Le hasard semble conduire ses personnages dans des situations insolites et c'est par des gags comiques ou tragiques qu'il tire les conclu-

sions de ses rapports. Je citais plus haut l'exemple de l'homme maintenu par la manche de sa veste à la statue de la Liberté. Cette manche se déchire et nous avons alors l'impression que c'est la manche de la monumentale statue qui se découd. C'est un gag et en même temps une association d'idées. Dans un autre film d'Hitchcock (*Spellbound*), nous trouvons un second exemple : Ingrid Bergman et Gregory Peck s'embrassent pour la première fois. Au moment où leurs lèvres vont se joindre, cette « rencontre » provoque l'ouverture de portes qui s'ouvrent pour laisser voir d'autres portes qui s'ouvrent à leur tour. Ici un acte, entre tous merveilleux, déclenche des images, à première vue abstraites, mais analogiquement en rapport avec l'acte les ayant motivés. Je viens de citer les deux meilleures trouvailles de Hitchcock dans le domaine de cette révélation par le cinéma des équations poétiques. Pourtant même ces deux trouvailles restent superficielles, elles restent des images. Lorsque, chez Sternberg, un gorille se défroque de sa peau pour laisser apparaître Marlène (*La Vénus blonde*), l'équation : gorille + chanson érotique = Marlène, dépasse le simple jeu visuel pour atteindre au symbole, au cri; chez Hitchcock cela reste épate intellectuelle, exercice technique de haute voltige. Tout compte fait, les rapports mis à jour par Hitchcock sont petits.

Malgré cela, ils sont souvent amusants. Malheureusement ils se font attendre, ils sont noyés par des bayardages sans fin, des explications théâtrales. Il a toujours eu une préférence pour le théâtre filmé. Même lorsqu'il n'adapte pas une pièce, il interrompt très souvent l'action pour faire parler, parler encore, ses personnages. Ne faut-il pas voir là une impuissance à s'exprimer par le mouvement cinématographique ? Les dialogues sont à la base du style d'Hitchcock. Après avoir vu et revu presque tous ses films on imagine aisément les processus de sa création. Il y en a deux :

1^o Les films fondés sur une seule idée technique (*Rope*, *Lifeboat*, etc.). Il travaille en artiste, mais en trichant, avec un filet. Il se dit : « Je fais un film en un seul plan » (ce qui a autant d'intérêt que si on disait : « Je fais un film en ayant pendant toute la durée du tournage le petit doigt de la main gauche plié. ») Mais comme cela n'est même pas matériellement possible, il change de bobine sur un noir ou sur un objet immobile. On applaudit, il ne s'est pas cassé le cou, mais il nous a cassé les pieds, car, que de repos entre les exercices périlleux, c'est-à-dire que de bayardages... Pour la barque, c'est pareil. Il y en a une vraie, il y en a une fausse (en studio); les deux s

marient mal et que de plans fixes pour permettre aux acteurs de dire calmement leur texte.

En définitive, cela revient à essayer de faire du nouveau, au cinéma, en revenant en arrière, au théâtre.

2^e Les films fondés sur des « clous ». On les amène avec du théâtre. Une poursuite, un bal, une paire de menottes. Liez tout cela et faites un film. Cela ressemble à une grosse pièce de pâtisserie dont les couches de crème (pas très fraîche) seraient posées sur des tranches de biscuits.

Il n'y aurait certes pas de quoi fouetter un chat si ce réalisateur connaissait le même succès que, disons Peter Cheney, avec qui il a tant de points communs, surtout dans le domaine de l'humour. Mais son succès est tout autre. N'étant pas dû seulement à la technique, serait-il dû au contenu de ses films ?

A son humour, par exemple, ou à sa morale.

Son humour consiste surtout à ne pas croire à son travail. Il y a les films, puis il y a Hitchcock derrière, qui nous lance des clins d'yeux. Cela peut être parfois amusant, mais à la longue c'est lassant, et lorsqu'on aime les « thrillers », c'est exaspérant. Feuillade — qui pourtant ne manquait pas d'humour — croyait à *Fantomas* et de là vient l'intérêt qu'il nous procure. Hitchcock se croit trop intelligent pour croire à ses histoires plus ou moins abracadabrant, il montre donc le bout de l'oreille, s'amuse à détruire la crédibilité. Est-ce un but respectable ? Lorsqu'il croit à son histoire (*The rope*, *Paradine case*, *Under capricorne*, *I confess*, etc.), on est bien en peine pour y dénicher une once d'humour.

Il y a aussi dans ses films de l'humour verbal. C'est du comique typiquement anglais, tel qu'il a été rendu (tristement) célèbre par Noël Coward. Parfois, un humour de situation apparaît, mais il s'agit d'un comique puisé dans le music-hall anglais. Toute réflexion faite, il n'y a pas plus de trois ou quatre idées (dans plus de trente-cinq films d'Hitchcock) qui m'aient fait rire.

Souvent mal faits, pas drôles, que racontent ces films ? Ont-ils un contenu d'après lequel on pourrait définir une morale, voire une métaphysique ?

Exception faite de quelques bandes que nous examinerons plus loin, Hitchcock s'est spécialisé dans la comédie policière; il est, dit-on, le « maître du suspense », il vous fait frémir, il vous oblige à enfoncez vos ongles dans le velours tout neuf des fauteuils des salles des Champs-Élysées. Pour atteindre à ce résultat, il n'y a pas trente-neuf chemins, et les recettes des films policiers (comme d'ailleurs des livres) ne varient pas

beaucoup. La meilleure, la recette capitale est celle-ci : prenez un homme jeune et brave, faites-le accuser à tort, et lancez à ses trousses des meutes de méchants avisés ou de bons non avisés, puis jetez-lui entre les bras une jeune fille qui croit à son innocence et qui l'aidera à confondre le véritable coupable. Pour être en règle avec les lois morales de notre société, donnez des remords au coupable et, aux dernières séquences, apportez au jeune premier l'aide de la police. C'est infaillible, vous ne courez aucun risque. Le public marchera à coup sûr. Le manque d'originalité paie toujours commercialement.

C'est la recette employée par Hitchcock lorsqu'il ne suit pas à la lettre, évidemment, une mauvaise pièce de théâtre (*The skin Game*, *La corde*, etc.). D'où thème presque permanent du coupable repentant, de l'innocent persécuté, du couple pourchassé ; thème, je le répète, nullement personnel, car il se retrouve dans des milliers de films policiers réalisés en 1912 ou en 1956, à Hollywood ou à Mexico.

Le public aime prendre parti pour l'innocent, avoir peur avec lui, chercher avec lui à confondre le coupable. Encore mieux, le public aime deviner que le jeune premier n'est pas coupable.

Hitchcock, qui fut en Angleterre et est à Hollywood une valeur commerciale sûre, ne prend donc pas de risques et, au moins, *The Lodger* (1926), *Murder* (1930), № 17 (1932), *Les 39 marches* (1935), *Young and innocent* (1937), *Correspondant 17* (1940), *Suspicion* (1941), *Saboteur* (1942), *La main au collet* (1955), *The wrong man* (1956), sont construits d'après ce schéma qu'on retrouve par bribes dans d'autres de ses films.

Oublions par gentillesse les pièces filmées du genre *Juno and the peacock*, pour chercher les thèmes de ses films les plus prétentieux. Dans *The ring*, nous avons la jalouse et la boxe, dans *Spellbound*, *Notorious* et deux ou trois autres de moindre importance comme *The man who knew too much* (les deux versions), *Rear window*, on recherche le coupable, ou la culpabilité, ou les preuves de la culpabilité. Abandonnant son sujet favori, Hitchcock ne s'est pas pour autant risqué, car chaque fois il ne fait que suivre une mode. Lorsque les époux inquiétants pour leurs épouses (ou réciproquement) proliféraient à Hollywood, il fit *Rebecca*, *Suspicion* ; lorsque la psychanalyse battait son plein, il réalisa *Spellbound* ; lorsque tout le monde décrivait les luttes entre les nazis et les alliés, il tourna *Lifeboat*, et ces films, si ce n'est dans quelques détails où l'on retrouve l'homme Hitchcock, ne diffèrent en rien de leurs frères.

Les films les plus prétentieux d'Hitchcock sont indéniablement *Under capricorn*, *Paradine case*, *The shadow of a doubt*

et *I confess*. Le premier est un long bavardage où le soupçon et la psychologie genre Wyler se mêlent pour donner un film de « prestige », comme on dit. Le thème de la déchéance qu'on y trouve démarque plusieurs films de Bette Davis. *Paradine case* est une description de procès avec l'extraordinaire Alida Valli comme héroïne. Elle est coupable; elle finit par « payer », mais pour une fois et malgré l'incessant bavardage et le très profond ennui du film, un visage de femme nous attire dans un film d'Hitchcock. Telle est la magie émanant d'Alida Valli. Dans *The shadow of a doubt* réapparaît le thème du proche parent inquiétant qui finira par être puni. C'est de loin le meilleur film d'Hitchcock, mais l'obsession mentale du héros est commune à tous les films policiers noirs de l'après-guerre. *I confess* allie au suspense habituel un problème « spirituel »; ainsi le film ne plaira pas seulement aux amateurs de policiers mais aussi aux chrétiens.

Voici comment Jean-George Auriol décrivait certains des films récents d'Hitchcock (*in la regrettée Revue du Cinéma*, juillet 1948) : « J'admire donc A. H. quand il use de tous ses dons pour mettre en lumière le cas extraordinaire de *L'ombre d'un doute*. Je veux bien le considérer comme un très amer mystificateur ou un humoriste corrosif lorsqu'il met son art au service d'un sujet (*Notorious*) aussi répugnant que celui d'un homme amoureux poussant la femme qu'il adore à l'espionnage actif (au point de lui faire épouser l'ennemi à éliminer), ou au service d'une étude clinique aussi enfantine que celle de *Spellbound*... Je lui fais des reproches plus sérieux quand il grossit grossièrement l'élegant analyse de criminel écervelé contenue dans le roman de Francis Iles (*Suspicion*). »

« Enfin, quand il nous emprisonne durant deux heures sur l'océan, je pêche une seiche de baudruche dans ses eaux de théâtre pour en extraire la sépia nécessaire à l'obscurcissement d'un écran submergé par les épaves de mille vieux bâtiments mélodramatiques avec leur cargaison de pathos pourri (*Life-boat*). »

« Loin de m'apitoyer sur ces personnages qui sortent des brumes des studios pour prendre place sur le bateau de sauvetage où le spectateur est embarqué d'avance, j'ai eu vite envie de les jeter aux requins! »

Je disais tout à l'heure qu'on retrouve parfois l'homme Hitchcock. Faisons son portrait d'après ses films. Il est de droite sans excès, il ne perd pourtant pas une occasion pour chanter les louanges de la police, stigmatiser les communistes (*Rear window*, *Lifeboat*), se déclarer solidaire des snobs, des

aristocrates, des classes dominantes (*Murder, Downhill, Life-boat*) ; il croit en Dieu (*Juno and the peacock, I confess*) ; il veut être moderne, s'intéresse, par surcroît, à la psychanalyse (*Spellbound, The shadow of a doubt*), il respecte la famille (*Young and innocent, Juno and the peacock*), il n'aime pas l'aventure, car toutes ses aventures se terminent bourgeoisement. Ce dernier point est particulièrement net dans *Downhill*, dans *Rich and strange* et dans *Rear window*. « Il sait boire et son sang est bien rouge. Mais, sauf pour le choix de ses interprètes, il a un goût de garçon d'écurie devenu maître d'hôtel de grande maison ou barman de paquebot de luxe. » (J.-G. Auriol, *op. cit.*)

C'est tout et ce n'est pas trop, car cela pourrait être le portrait de Delannoy, de Wyler ou de Germi.

Signe particulier d'Hitchcock : néant.

Et pourtant, il est aujourd'hui un porte-drapeau, un exemple, un mythe, une étoile, un soleil. Il y a là un phénomène unique dans l'histoire du cinéma. Voici l'explication de ce phénomène.

Hitchcock est accepté par tous. Je ne dis pas admiré mais accepté. Il est facile à digérer (à quelques exceptions près), varié (parce que sans personnalité), il n'était pas fait pour gêner qui que ce soit. Les historiens et les critiques parlent de « suspense » et comme ils ne connaissent pas les serials ou les films des réalisateurs dont je parlais plus haut, ils trouvent Hitchcock « nouveau » et peuvent broder sur ses trouvailles les plus tape-à-l'œil. Comme d'autre part il a toujours choisi comme interprètes les acteurs les plus en vue, il est assuré d'une large audience. Depuis son troisième lancement, il peut se permettre des films sans acteurs connus. (Si *The trouble with Harry* avait été réalisé il y a à peine deux ans, il n'aurait eu aucun succès. *Saboteur* a été en France une catastrophe commerciale parce que, ni R. Cummings ni P. Lane ne sont connus du public français).

Hitchcock est donc connu et inoffensif.

Par ailleurs, le cinéma actuel tend à se diviser en trois sections morales et sociales, les unes nettement différentes des autres : 1^o cinéma *sans idées*, purement commercial, parfois très beau. (A cette section appartient Hitchcock). — 2^o Cinéma progressiste, qui va de Buñuel à Raisman et de Franju à Lizzani. Le plus intéressant et le plus chargé de promesses. — 3^o Cinéma de droite. Ce dernier est minable. *Les Rideaux de fer* et autres *Marie-Antoinette* sont, non seulement des films peu recommandables moralement, mais aussi de pénibles corvées pour les spectateurs les mieux intentionnés.

La grande partie de la critique s'intéresse à la première section. Les gens de gauche, ceux qui espèrent et travaillent pour un changement de l'homme et du monde, à la deuxième. Les plus idiots des gens de droite osent puiser dans la troisième section leur pâture quotidienne.

Il reste quand même des hommes de droite légèrement plus intelligents, qui ont, aujourd'hui plus que jamais, besoin du cinéma pour s'exprimer et véhiculer leurs idées. Ils voient avec génie et sans doute désespoir l'impuissance des franquistes, des papistes, des militaires, des maccarthystes, à faire du cinéma. Faire du cinéma aujourd'hui est chose très malaisée; ces jeunes de droite (car ils sont jeunes par l'âge quoique ayant l'âge mental de mon grand-père) ont donc trouvé une seule solution : charger de leurs idées un cinéma déjà existant.

Pour faire porter par un cinéma inoffensif et appartenant à la première section des idées plus ou moins étrangères à ce cinéma, il fallait choisir un cinéma flou, vague, imprécis, lâche, qui, par sa nullité même, accepterait, supporterait toutes les interprétations; un cinéma qui, par son éclectisme et son manque de personnalité, se plierait à toutes les disciplines, avalerait sans mal toutes les métaphysiques; un cinéma qui, par ses petites pointes bourgeoises, permettrait l'entraînement vers le fascisme.

Le cinéma d'Hitchcock fut choisi car ce réalisateur, vraiment providentiel, tourne en outre beaucoup, ce qui permet un incessant retour sur certaines interprétations abusives et la création d'un mouvement snob, allié nécessairement à toute entreprise de mystification dirigée.

Hitchcock, lancé par les Anglais qui, pauvres par leur cinéma, avaient besoin de prôner des produits nationaux, lancé une seconde fois par Hollywood qui aime les metteurs en scène ne prenant pas de risques et toujours prêts à suivre les modes des producteurs, vient d'être relancé une troisième fois par ceux qui s'en servent pour leur propagande personnelle. Il devient un canevas sur lequel on brode des théories; ses thrillers minables prennent l'air d'aigles menaçants, et ses petits gags (genre vélo qui tombe) se chargent de significations ultra-métaphysiques. Trop heureux de se voir traîné vers les sommets (même s'ils sont ceux du fascisme), Hitchcock se laisse faire. Il sourit, il apparaît de plus en plus souvent dans ses films, il gagne de l'argent, beaucoup d'argent.

Ses erreurs deviennent des trouvailles géniales, ses trous sont comblés de significations profondes, ses tics personnels sont décuplés, ses soi-disant thèmes prennent des proportions de symboles, et toute une jeunesse est ainsi entraînée, non seule-

ment vers un cinéma ennuyeux (ce qui, après tout, n'est pas grave) mais vers une culture néo-nazie.

Comme l'écrivait prophétiquement, en juillet 1943, dans *La Revue du Cinéma*, Jacques Doniol-Valcroze : « Il est inexact de dire qu'Hitchcock n'a pas les mains libres; il jouit maintenant à Hollywood d'un prestige assez grand pour faire librement, au moins une fois, le film de ses rêves. Nous l'attendons avec peu d'espoir. »

Plutôt que de voir, donc, chez Hitchcock le rêve des jeunes fascistes, ne vaudrait-il pas mieux le remettre une fois pour toutes à sa place qui est celle d'un moyen faiseur de films, et parler de Malcolm Saint-Clair ?