

La Société d'Etudes, de Recherches et de Documentation Cinématographiques (SERDOC) est une Société Civile au Capital de 100.000 fr.

Son siège est à Lyon 28 rue Villeroy Tél. 60-77-09

Son Conseil d'Administration, présidé par Bernard Chardère, comprend : Raymond Bellour, Raymond Chirat, Michel Flacon et Louis Piollet.

Son Administration incombe à Francis Lacassin (Directeur de publication), Raymond Chirat, (comptabilité) Marie-Antoinette Wertheimer (secrétariat)



Elle édite **Premier Plan** revue mensuelle et **Panoramique** collection de volumes sur le cinéma. Le choix des textes est effectué par Bernard Chardère, conseillé par Pierre Billard, Jacques Chevallier, Pierre Marchal, Marcel Martin, Guy Jacob, Roger Tailleur.

La réalisation technique est confiée à Max Schoendorff

Abonnements 12 numéros France 1.600 frs Autres pays 2.000 frs **Premier plan** 28 rue Villeroy Lyon 3 CCP Lyon 671.07

UN RÉALISATEUR DE TAILLE

Ce numéro surprise (1^{er} Avril, donc daté de Mars) sur un vieux réalisateur : Alfred Hitchcock. On sait qu'il a 60 ans, 40 ans de métier, qu'il est en somme de la génération des Lang, Pabst, Ford, Renoir...

41 de ses films ont été vus en France par nos filmographes. Cela s'accordait avec les exigences de la mise en pages, et puis... tant pis pour *The Pleasure Garden*, *The Mountain Eagle*, *Downhill (C'est la vie)*, *Easy Virtue (Le passé ne meurt pas)*.

Il a fait 9 films muets et 37 parlants, soit 23 films anglais et 23 films américains. Ses scénarios ? Des adaptations : 20 de romans, 11 de pièces de théâtre, 12 scripts originaux et 3 seulement de lui.

Sa réalisation ? Souvent agréable, brillante même, avec une intelligence du cinéma et des « idées » qui font assez songer au style de René Clair (encore que l'on puisse légitimement préférer Réflexion faite aux histoires criminelles du magazine d'Alfred).

Il était intéressant de juxtaposer plusieurs avis, comme de bien illustrer ce numéro, après les riants couleurs de sa couverture. Voilà qui est fait. B. C.

Amengual m'écrit qu'il tient à ne pas passer pour le dernier des hitchcockiens de province, des précieux ridicules. *Vertigo* n'est pas moins que le premier film d'Hitch à lui plaire. D'où ce louable désir de s'expliquer.

C'est avec aisance de Borde adopte le ton explosif du scientifique amateur de dénombrements entiers. Il a beaucoup vu, lu, retenu : modestement assuré de vaincre, ou plutôt de convaincre, il va son train.

Nos amis de **Positif** avaient écrit en 1957 ce texte collectif encore inédit, après une rétrospective Alfred à la Cinémathèque Française où ils furent assidus comme eux presque seuls savent l'être. Excitant, émoustillant, ce bréviaire du parfait petit anti-hitchcockien en connaissance de cause. (Allons, **La Mort aux trousses** 1958 est longuet, mais plaisant.)

1948 : **La Revue du Cinéma**, n° 15. Jean-George Auriol, entre Delluc et Bazin, l'un des phares de la critique (un n° d'hommage ces **Cahiers du Cinéma** doit bientôt lui être consacré). Maurice Schérer, penseur qui veut penser, rien à voir avec le Jean Choux de la Future Vague auteur du **Signe du Lion**. Jacques Doniol-Valcroze, jeune helvète assez esthète, venu de l'art choral au Septième Art. Oyez...

Premier Plan : Alfred Hitchcock

Barthélemy AMENGUAL : HITCHCOCK CONTRE TRISTAN

(A propos de « *Vertigo* »)

On peut n'être pas hitchcockien et désirer néanmoins savoir à quelles sources de l'âme et à quelles manœuvres artistiques on doit l'envoûtement souverain dont *Vertigo* est prodigue. Mais le handicap est paralysant.

J'ai donc relu nos auteurs et j'y ai découvert — avec bien des raisons de modestie — qu'un trait assez curieux leur est commun. Davantage qu'à l'élucidation critique traditionnelle, leurs réflexions ressortissent aux déchiffrages de la Kabbale ou de la Gnose. Le talent avec lequel ils font se correspondre terme à terme, ce qui est en bas et ce qui est en haut, en est le plus clair indice.

Aux hitchcockiens, tout est signe dans un film d'Hitchcock. D'où bien vite et comme malgré eux, il résulte de leurs essais que les films d'Hitch. paraissent n'être essentiellement que prétextes à manifester la Figure et

Raymond BORDE : HITCHCOCK SANS MÉTAPHYSIQUE

Quarante-six films, des interviews multiples, des textes courts et rares, mais qui disent bien ce qu'ils veulent dire : tout cela donne un portrait d'Hitchcock qui a de fortes chances d'être fidèle.

L'homme est conformiste. On chercherait en vain dans sa longue carrière — trente-cinq ans de mise en scène — une étincelle de révolte. Hitchcock a assisté aux remous sociaux de l'après-guerre, à la grande crise des années 30, à la montée du fascisme, à la dislocation de l'Empire britannique... Rien ne l'a marqué. Quelques rares allusions, piquantes (*Une femme disparaît*), rhétoriques (*Correspondant 17*), ambiguës (*Lifeboat*) sont

“POSITIF” : UNE FILMOGRAPHIE COMMENTÉE

THE LODGER (*L'éventreur*) 1926

Si, dans un quartier de Londres, mais peu brumeux faute peut-être de moyens, des blondes se font éventrer, et si un jeune homme, aussi bizarre que pâle et efféminé, vient y loger dans une famille bourgeoise (d'où, comme les linguistes l'ont, malgré les distributeurs, deviné : le titre), il sera soupçonné, accusé des crimes, poursuivi par la foule — toujours stupide et meurtrière — et, accroché à une grille qu'il n'a pu franchir, figurera, le sang aux lèvres, le Crucifié. Tout s'arrange cependant : Jésus-Christ épousera la fille de sa « taulière ».

Dès 1926, l'enfant semble déjà constitué : soupçon, transfert, femme hurlante, martyr, tous les membres sont en place.

“LA REVUE DU CINEMA” : JEAN-GEORGE AURIOL

Il n'y a pas de doute que Ben Hecht, qui a écrit des nouvelles supérieures à nombre de celles de Hemingway et deux ou trois romans brûlants d'intelligence, et qui composa avec son ami Charles Mac Arthur certains des meilleurs scénarios américains, il n'y a pas de doute que l'auteur-réalisateur de *Crime sans*

le Nombre. affabulations sans autre intérêt que celui de garantir l'existence d'un monde intelligible dont elles sont moins le reflet que la trace et dont elles devraient tirer prestige. Tout se passe comme si nos auteurs, anxieux d'élever en dignité intellectuelle les suspenses d'Hitch., n'avaient pas trouvé mieux que de se souvenir qu'à propos de tout, y compris de bottes, on peut déranger Dieu.

Je ne partage en rien ce platonisme abstrait. La géométrie et l'algèbre ne m'émeuvent, nues. Et les contes de Poe me tombent des mains. Si donc je m'attache à célébrer *Vertigo*, c'est en raison d'un tout autre platonisme, pervers, tragique, déchiré dans et par sa matérialité même, celui du mythe de Tristan. Ici l'idée est l'archétype, inaccessible et fascinant. Fascinant d'être inaccessible. La Passion envoûte ceux qu'elle brûle et les transfigure : leur lucidité est leur aveuglement. D'emblée, elle se dépasse vers un absolu qui fait son incarnation à la fois enivrante et dérisoire, la rendant du coup inviable. Alors, la mort.

L'avouerai-je ? Voici le premier film d'Hitchcock auquel j'ai cédé, qui m'a roulé dans son poème et où, comme il est normal, ce que naguère

les seules concessions à une actualité politique qui, visiblement, ne l'intéresse pas.

C'est qu'il est satisfait. Satisfait des institutions qui lui apportent la paix sociale. Satisfait du mariage qui lui a donné un bonheur sans histoires : « ...Mes intérêts sont tous situés au-dessus de la ceinture » (*Cahiers du Cinéma*, N° 83, Mai 1958). Satisfait de la morale ambiante. Vaguement pieux, avec, sur le tard, des retours de flamme (*Le faux coupable*).

Avec lui les traditions ne risquent pas de se perdre. Il n'étouffe pas, il est à l'aise dans ce monde aliéné. Il ne ressent aucune des contraintes qui pèsent sur l'amour ou le travail. En toute bonne foi, il les ignore. C'est un homme quelconque : conditionné, passif. Il n'a aucun de ces réflexes anarchisants qui semblent naturels à un être lucide. Il nage dans la société bourgeoise comme un poisson dans l'eau.

DOWNHILL 1927

Roddy et Tim, deux jeunes Anglais, sont au collège. Accusé d'une faute commise par son ami, Tim est renvoyé, et, au proviseur qui le chasse, demande : « *Does that mean, Sir that I shall not be able to play for the Old Boys ?* » Renié par son père, le malheureux descend un à un les degrés de la déchéance. Mari d'une actrice entretenue par un vieillard, voleur, buveur, danseur mondain — à Paris — il descend vers le Sud, tombant plus bas encore : le voici à Marseille d'où quelques truands — parmi lesquels un Noir — le rapatrient avec l'espoir de toucher une prime. Cependant *at home* la vérité a éclaté sur l'héroïque conduite de Tim qui réintègre le sein de sa riche famille.

A noter que le film fut exploité aux U. S. A. sous le titre : *When Boys Leave Home*, ce qui est tout un programme. Est passible du même jugement que *The Manxman* (1929).

passion et du Goujat (*The Scoundrel*) n'ait à présent que haine pour Hollywood et mépris pour le public.

Comme dit parfaitement Roland Tual, producteur et metteur en scène, le public a les films qu'il mérite. Quelle joie énorme,

je sentais astuces m'est apparu style. Je crois aux œuvres qui nous laissent au cœur une écharde, quelle qu'elle soit. De Tristan aussi, Mauriac avouait : « Un chant humain suffit pour nous forcer d'aimer, pendant quelques instants, le désespoir, et pour que, l'espace d'un soir, une promesse d'anéantissement fasse battre notre cœur. » C'est le moraliste qui parle, sang-froid revenu. Il en dit trop ou trop peu. Quelques instants ? l'espace d'un soir ? Et s'agit-il vraiment d'aimer le désespoir ou bien de l'accepter pour prix d'une plus haute brûlure ?

C'est la merveille de ce *Sueurs Froides*, et si l'on veut sans réalisme, qu'Hitch. nous y peigne la folie d'amour sous la douce couleur du miracle et de l'imposture. Cet amour si violent, cet amour si fragile, si tendre, si désespéré, il est le fruit de l'illusion des cœurs et de l'artifice des hommes. Il naît, grandit, se repaît de distance. Il meurt, — il refuse de vivre — quand les yeux se dessillent ou qu'il n'est plus rien sur quoi s'hypnotiser. Selon ce qu'on croit, cette aura de la passion on l'appellera imaginaire ou transcendance, néant ou mystère de l'être. Mais

Est-ce légitime de faire, en quelque sorte, un portrait négatif : ce que Hitchcock n'est pas ? Mais Hitchcock lui-même nous y invite : « ...Je veux que les spectateurs en aient pour leur argent, quand ils vont voir l'un de mes films. Inutile de me prêter des intentions profondes : je raconte une histoire et du mieux que je peux » (*Le Monde* du 18 Novembre 1955).

Ce grand abstentionniste ne va jamais à contre-courant. Il ne met en cause ni les idées reçues, ni les rapports de classe. Pourtant, une fois au moins, il a été tenté par la polémique : « Je voulais faire un film contre la peine de mort, dans lequel le Directeur de la prison se serait révolté et aurait refusé de pendre son homme. C'est un sujet excitant. Mais il y aurait eu des difficultés avec la censure. » (*World Film News*, vol. 2, N° 12, Mars 1938). Et le film est resté à l'état de projet.

THE RING (*Le ring*) 1927

Un petit boxeur de foire rêve de devenir grand, d'autant plus que pour atteindre le rang si convoité de champion, il doit battre l'homme que son épouse a pris pour amant. Le petit boxeur gagne et le match final et le cœur de la belle.

La plus grande audace de ce thriller qui n'en est pas un est une surimpression du rival sur un punching-ball martelé par les poings du héros.

amère ou sadique, pour un auteur qui occupe la situation d'un Ben Hecht de voir des milliers de gens paralysés d'admiration devant Ingrid Bergman et stupéfiés par le charme sexuel du moindre mouvement de cil, de doigt, de lèvres, de chevelure ou de hanche de cette nordique Junon, bonne bourgeoise affranchie (1), et le parfum de la plus subtile inflexion féline

(1) Variante : junonienne bonne bourgeoise nordique émancipée. Autres appréciations en réserve, et toutes également laudatives : Vénus martienne, divine infirmière, angélique furie, notre si belle Cybèle, Walkyrie d'appartement pour l'hiver,



Hitch. a bâti son histoire de telle sorte qu'on ne puisse parler que d'hallucination.

Son cartésianisme, ici, ne dément pas celui d'un Valéry : « Il n'existe pas d'être capable d'aimer un autre être tel qu'il est. Ce qui est réel ne peut être désiré car il est réel. L'amour extrême est le sentiment de l'impossibilité d'existence de l'être aimé. C'est l'élément d'inconnu qui donne valeur d'infini à quelque objet que ce soit, vivant ou non. « Comme le chien court après son ombre, le policier de *Vertigo* traque une chimère puis un fantôme, une idée de femme pour lui devenue plus réelle que cette femme même. Nous qui « savons » pourtant, n'en consentons pas moins à sa hantise, et nous y prêtons le cœur et la main. C'est qu'on n'enlève pas de sa force au mythe pour avoir su l'identifier.

Tristan boit sa « destruction et sa mort » par erreur, l'erreur de Brangien. Scottie par la trahison de son condisciple. Mais nous, nous assumons délibérément le philtre, sans illusion et pourtant non sans

Une telle soumission, sans une fausse note, est rare. Même un Julien Duvivier, même un John Ford — eux aussi ont trente-cinq ans de métier — ont parfois attaqué l'hypocrisie sociale. Rien de tel chez Hitchcock qui est adapté à 100% : « Je dois à l'Angleterre mon goût de l'*understatement* », c'est-à-dire de la modération (*Le Monde*, Janvier 1955). Il adhère à l'ordre établi. Il n'y met d'ailleurs aucun fanatisme. Il n'a rien d'un ultra. Il fait preuve de réserve dans son conservatisme même. S'il a le sens du ridicule, s'il égratigne parfois, d'un coup de patte désinvolte, une vieille mondaine de Washington, ou un juge d'Old Bailey, il ne dépasse jamais les limites de la convention. Il ne met pas en cause les valeurs sacrées. Il s'est intégré à « l'univers du on »

THE FARMER'S WIFE (*La fermière*) 1928

Deux séquences seulement ont été projetées à la Cinémathèque : lors du mariage d'une parente, un fermier prend conscience de sa solitude et songe lui-même à se marier ; la deuxième scène le montre faisant sa cour à une vieille fille du coin.

Pris à petites doses, et muet, Hitchcock n'endort ni à plus forte raison n'empoisonne, mais berce presque agréablement. Le style de narration est précis et délié, les amateurs de « typique » sont comblés, l'humour — en grande partie dans les astuces écrites des sous-titres — déborde un peu sur les images, la comédie est de mœurs, feutrée, le clin d'œil y est de règle. Mais, une séquence de plus, et nous ouvrons le *mauvais œil* avant que, vaincus, de fermer les deux.

de sa voix savoureuse... quel plaisir poignant, donc, pour le poète qui veut mesurer l'abjection de la foule, que de voir celle-ci à quatre pattes se délecter de l'innommable histoire de prostitués à la politesse qu'est Notorious ? Et comment ne pas pleurer de rire devant les files d'attente à la porte des cinémas où ont lieu les cours du soir de cacopsychanalyse illustrés

espérances. Consciencieusement, nous avalons cette fameuse gorgée de poison, assurés, hélas ! qu'elle ne nous empoisonnera pas. C'est sans doute la fatalité de notre temps qu'il croit trop peu au mythe de Tristan pour en être bénéficiaire, et beaucoup trop encore pour en être libéré.

Je m'étonne que l'on n'ait pas vu plus souvent comme la passion elle aussi est, perpétuellement, une interrogation vaine. Ce quart de siècle qui s'est reconnu dans les perspectives à tiroirs de l'univers kafkaïen, dans la lucidité de l'absurde, dans la victoire de Sisyphe, « la seule éternelle, celle qu'il n'aura jamais », dans le « comme-si » des croisés sans croix, aura pratiquement négligé l'aventure de la passion qui cependant réalise, concrètement, les mêmes structures dérisoires et tragiques. Valéry l'avait dit pourtant jusque de l'amour physique : « Il n'y a pas de seuil ni de solution à notre désir. Rien n'achève ce mouvement qu'excite ce qui est en soi achevé. L'amour a cet étran-

et n'en ressent nulle amertume. Il n'est jamais le « Je » qui revendique la liberté. Il accepte, il digère.

Hitchcock paisible. Hitchcock ventru, Hitchcock de rien... Le portrait ne s'arrête heureusement pas là. Car notre homme a son *hobby*, son plaisir solitaire : imaginer des meurtres. Une longue pratique du crime passif, de l'attentat rêvé a fait de lui le « maître du suspense ». Car pour une fois la publicité ne meurt pas. Cette formule usée est d'une rigueur exemplaire. Hitchcock a droit à son titre comme un champion du monde a droit à son record.

Ses références ? Vingt-six films de police, ou d'espionnage. Un

CHAMPAGNE (*A l'Américaine*) 1928

Betty Balfour, riche héritière, fait une fugue. Apprenant la ruine de son père, elle n'hésite pas, suivi par son fiancé, à mettre la main à la pâte, à travailler au Moulin-Rouge comme taxi-girl, etc... La fin les récompense, elle de son courage, lui de son désintéressement : papa n'était pas du tout ruiné, il n'avait voulu que les éprouver.

C'est le schéma des comédies américaines, comme l'indique le titre français. Un bon rythme au début et pas mal d'idées comiques, mais tout languit très vite, et il n'y a bientôt plus d'humour que dans les seuls sous-titres. En désespoir de cause, Hitchcock a recours à la fin à quelques effets de faux-suspense de très mauvais aloi. Le premier et le dernier plan du film, d'une « virtuosité » tout hitchcockienne, sont ridicules.

par cette farce solennelle, montée comme par un horloger de Genève, qui s'appelle Spellbound.

Le tout, pour aujourd'hui, est de savoir si Alfred Hitchcock est dans le coup, si le rustique et vigoureux Irlandais est dupe du Juif subtil et vengeur ou s'il est son complice : les deux en même temps sans doute ; et il s'en passerait de belles sur les écrans si ce



ge caractère d'avoir pour objet... une interruption. » Toujours relancée, toujours inutilement recontestée.

Je ne vois guère, après Denis de Rougemont bien sûr, que Léon Morin pour avoir dénoncé tout l'imaginaire qui investit l'existence la plus raisonnable. L'admirable trouvaille d'Hitchcock pour le baiser de *Spellbound*, on l'aperçoit, c'est dans *Vertigo* qu'elle eût été souverainement à sa place. Cette porte qui s'ouvre, découvrant une porte qui s'ouvre sur une porte qui... c'est le supplice et le triomphe de la passion. Madeleine évoque bien un couloir tout semblable. Mais entendre ne nous vaudra jamais voir.

C'est réalisme aussi que Madeleine, et Judy son double, puis la triple synthèse d'une vive, d'une morte, d'une fausse morte — cette Judy de la fin à qui Scottie, bien que sachant, déclare : « Je vous aimais tant *Madeleine* » — soit seulement l'élue du mythe, l'objet de sa visitation, son véhicule, mais ne se confonde pas avec lui jusqu'à l'assumer entier, devenue le mythe à elle-même.

goût du piège savant, du détail tortueux, qui est assez étonnant. Une horlogerie diabolique. Hitchcock se met, avec la même aisance, dans la peau du coupable, dans celle de l'innocent et dans celle du flic : l'éternel triangle du roman policier. Il combine, il figole, il traque, il persécute et il y apporte une richesse d'invention, une volupté méticuleuse qui ne trompent pas. On reconnaît l'amateur averti, le vieil habitué des phantasmes sanglants.

Ce goût des histoires policières est le revers du conformisme. En cela Hitchcock est typiquement bourgeois. Modéré, nuancé, tout imprégné de *cant*, la violence le choque et l'excès lui répugne. On le voit mal assassinant des veuves. On le voit

THE MANXMAN (L'homme de Manx) 1929

Dans cette île (qui rappelle le milieu rural de *La Fermière*), deux amis, un magistrat et un pêcheur, aiment Anny Ondra. Anny lui ayant promis le mariage, le marin part pour un voyage, dont on annonce bientôt que c'était le grand. Anny et l'avocat s'aiment dans un vieux moulin, celui-là même où, le marin inopinément rentré, Anny doit tenir sa promesse. Naissance ambiguë. L'épouse déserte le domicile conjugal et tente de se suicider. En Angleterre, le suicide est un délit. Devenu juge, l'avocat statue sur son cas. Scandale au Palais de Justice. La maman et le véritable papa s'en vont avec le bébé.

Ce film grave et compassé dévoile le talent d'Alfred. Voilà à quoi il tend, voilà sa morale. Ses modèles, en dramaturgie, c'est Victorien Sardou, en psychologie amoureuse, c'est Georges de Porto-Riche. Le fameux transfert, c'est le vulgaire quiproquo du gros drame historique ou du vaudeville à slips. A travers le « mélodrama », c'est toujours le mélo qui hante Hitchcock (cf. *I Confess*).

duumvirat prenait la tête d'un état cinématocratique.

Hitchcock, dès ses premiers succès en Angleterre (*Blackmail*, *Les 39 marches*, etc.) a toujours montré sa force de conteur qui connaît le cinéma, de cinéaste qui sait raconter. C'est un technicien qui se sert de son outil en virtuose et même en artiste. Cependant, il est permis de se demander ce qu'il a dans la tête.

Certes, elle est belle, lointaine et, rançon de cette distance, de glace jusque dans le feu. Il entre beaucoup de chasteté dans le roman de Tristan et l'expérience, avant Sartre, nous confirme qu'on ne désire pas — ou mal — les femmes parfaites. Mais sa beauté reste d'une perfection commune et comme standardisée. La qualité de son élégance, le dessin strict de toute sa personne, la constituent en figurine de mode, en médaille, en prototype abstrait, dont la réalité de nos rues, — celles qui, entre autres lieux, conduisent aux cinémas, — multiplie les copies et les épreuves quasi identiques. Il y a plus de machine que d'art instaurateur dans la « reconversion » que Scottie réalise, de Judy en Madeleine. Travail de détective, de médecin-légiste, davantage que de Pygmalion.

C'est ici qu'il faut distinguer *types* et *mythes*. Les derniers sont une mythologie à eux tout seuls, chacun la sienne. Leur être fascinant est inséparable d'une pathétique histoire, toujours différente et toujours la même, toujours recommencée. Ils s'étiolent et mourraient hors de

encore moins, dans les bas-fonds de Londres, étripant une fille. Mais il dirige *L'ombre d'un doute* ou *The lodger*. C'est cela, Hitchcock : un brave Anglais qui a ses joies vénéneuses et qui a fait deux parts de sa vie. Entre les deux, se dresse, infranchissable, la barrière du sur-moi. Le cinéma devient activité compensatrice pour ce rêveur invétéré et, plus heureux que la moyenne des aventuriers passifs, Hitchcock parvient jusqu'au simulacre de l'acte criminel, puisqu'il le met en scène.

Il faut s'y résoudre. Hitchcock n'est Hitchcock, ce sadique en pantouffes, que parce qu'il est, dans le même temps, conservateur, moral et respectueux. Lorsqu'on lui demande de s'analyser, il s'en tire par une boutade : « — Vous vous spécialisez

BLACKMAIL 1929

Anny Ondra, encore petite amie d'un détective de Scotland Yard, tue, en état de légitime défense de sa vertu, un artiste peintre qui chante des chansons (« sous-cowardiennes », dit Lindsay Anderson) et qui voulait la violer dans son atelier. Comme par hasard, le fiancé est chargé de l'enquête tandis qu'un témoin fait chanter la coupable. La police poursuit le maître-chanteur qui s'enfuit sur le toit du British Museum, semant le désordre dans la vénérable institution. Au moment où Anny décide d'aller tout avouer à la police, le fiancé survient qui annonce la mort du maître-chanteur. L'affaire est classée.

Hitchcock ne voulait pas de ce dénouement et désirait « que la police poursuive la fiancée, le flic donnant la chasse à sa bien-aimée, l'arrêtant et la faisant enfermer dans une cellule ». Le devoir avant tout. Pour se consoler, Alfred voyage en autobus et, victime d'un gosse turbulent, se fait enfoncer son chapeau sur le visage. Grand étalage de technique. Première utilisation d'un cri comme transition de séquence à séquence (effet repris dans *The Lady Vanishes*, *The 39 Steps*, *Strangers on a Train*, etc).

Il sait boire, et son sang est bien rouge. Mais, sauf pour le choix de ses interprètes, il a un goût de garçons d'écurie devenu maître d'hôtel de grande maison ou barman de paquebot de luxe. D'une aillade, il vous distinguera la seule authentique mèche blond cendré parmi mille têtes oxygénées, perruquées, teintées, déteintes et reteintes ; mais lorsqu'il verse son mélange dans votre

leur univers spécifique. Le plus haut degré de leur individualité charnelle et singulière implique, paradoxalement, l'imaginaire de leur condition. Personne ne rencontra donc jamais ni Greta, ni Loulou, ni Marlène, ni Marilyn-Chérie. Mais le monde est plein de Brigitte. Et combien de fois ne me suis-je retourné sur des jeunes femmes qui *étaient* des Micheline Presles, des Michèle Morgan, des Edna Purviance (grâce à Charlot, grâce à Gabin, grâce à Radiguet). Et maintenant sur des Madeleine-Novak, grâce à Hitchcock. Si on parle abusivement de mythes, s'agissant de ces *types*, c'est pour la part d'impossible et de légende, qui venue de l'art, encore les circonscrit. Les hauts lieux leur sont pareils — et Venise, et Athènes, et Florence, et Paris. Ils sont aussi ce qu'ils ne sont pas.

Comme les vrais poètes qui, tôt ou tard, nous réconcilient avec les beautés de *notre* monde, la terre et l'eau qu'ils ont chantées — et nous affirmons qu'elles sont les nôtres — ces types nous obligent à rêver

dans le crime et les énigmes policières. Pourquoi ? — Je vous répondrai en homme qui vient de réaliser un film psychiatrique (il s'agissait de *La Maison du Docteur Edwardes*). Je pense que c'est, en grande partie, parce que j'avais peur des agents de police » (*The march of the movies*). Cette histoire, il l'a racontée vingt fois : il était gosse, il traînait dans les rues, son père lui donna une leçon et le fit garder quelques heures au commissariat...

A bien des égards, il fait penser à Conan Doyle. Mais à un Doyle un peu éteint par la guerre de 14, un Doyle d'une autre génération.

Conan Doyle croyait lui aussi à des tas de choses : à la Couronne, à l'Empire, au courage militaire, à la fidélité conjugale.

JUNO AND THE PAYCOCK (*Junon et le paon*) 1930

C'est, fidèlement adaptée, la pièce de Sean O'Casey dont nous recommandons au spectateur français la lecture plutôt que la vision sans sous-titres de ce film parlé irlandais.

Hitchcock, très « dépassé », s'efface derrière O' Casey et enregistre le dialogue bien trop respectueusement pour oser broncher (de la camera), s'installant d'emblée comme un maître et un modèle pour Joseph Maniewicz.

Les acteurs, où nous reconnaissons Barry Fitzgerald et Sara Allgood, sont excellents, à l'exception d'un, exécration, qui joue malheureusement le rôle principal.

Le film traite de problèmes politiques : nous y surprenons un dialogue chuchoté entre Mendès-France et Pierre Laroquey.

verre, n'y ajoute-t-il pas quelques gouttes d'arsenic ? Car Hitchcock a un faible notoire pour les assassins discrets, les maniaques du crime élégant, d'autant plus suaves et séduisants qu'ils ont besoin d'argent pour vivre à leur guise, ou besoin de se libérer d'une obsession, ou besoin de se débarrasser de quelqu'un.

des types d'êtres qu'ils ont créés, mais derrière lesquels, bon gré, mal gré, ils s'abolissent. Donc, Madeleine-Kim Novak est une belle femme de ce monde quotidien, peut-être même déjà la vôtre. C'est seulement, et tout est là, par la distance de la passion qu'Hitchcock nous la rend inaccessible et étrangère.

On me dit maintenant que Platon lui-même n'aurait guère cru en ses mythes, les tenant pour d'ingénieuses allégories, à moitié fausses, à moitié vraies. Ainsi, non content d'avoir, avec sa caverne et ses ombres, inventé le cinéma, il aurait aussi anticipé la manière métaphorique-métaphysique des derniers films d'Hitchcock ! Mais Tristan et Iseult, était-ce au XIII^e siècle, autre chose qu'un roman ?

A moitié vrai, à moitié faux, néanmoins capable de susciter d'inlassables vocations à la plénitude, à la catastrophe, ce que nous pouvions tenir pour des sources était déjà la pleine eau et la haute mer. Le mythe même relaie à son tour cette blessure d'infini, d'indéfini et d'imaginaire, qui l'établit dans son plein sens.

Son système de valeurs était celui d'un grand bourgeois buté. Engagé volontaire durant la guerre des Boers, civil remuant durant celle de 14, il incarnait les vertus de la vieille Angleterre. Il écrivait des livres patriotiques, qu'il jugeait importants, et se plongeait dans les chroniques napoléoniennes. Or le même homme publiait, de temps à autre, une aventure de Sherlock Holmes. Il s'en excusait : du travail de commande. Ces textes, qui seront seuls à sauver son nom de l'oubli, il les qualifiait de tâches élémentaires, mais je suis persuadé qu'il y prenait plus de plaisir qu'il ne l'avouait : Sherlock Holmes était son jardin secret.

Le parallèle avec Hitchcock s'impose à un détail près : l'Angleterre de Conan Doyle était celle de la Reine Victoria.

MURDER 1930

Un aristocrate pour qui l'usage mondain de la petite cuiller n'a plus de secret, condescend à sauver par amour une comédienne injustement accusée de meurtre. Il se fait aider pour cela par deux autres comédiens, braves gens dont la naïveté le ravit, comme l'enchanter la sauvagerie du petit peuple en général, et qui feront au dénouement de fort bons domestiques, sur l'éternel théâtre de la vie.

Le coupable, un métis à la sexualité incertaine, se tue, convaincu du meurtre, mais non explicitement accusé. Satisfait de poser une telle astuce métaphysique, Hitchcock, de gauche à droite, traverse l'écran au bras d'une dame.

Une seule fois, à mon avis, il exerça son immense talent sur un sujet adéquat et substantiel (Shadow of a Doubt), dominé par un caractère étudié en profondeur et admirablement révélé par chacun de ses actes, chacune de ses impulsions ou réticences, chacune de ses pensées, pourrait-on presque dire, car, l'expression de l'acteur Joseph Cotten aidant, on vivait à l'intérieur du

On craint longtemps que le genre « criminel » n'ait imposé à *Vertigo* cette monstrueuse duplicité qui, pour maintenir le spectateur en suspens, pour sauvegarder l'énigme et, dans l'énigme, un semblant de cohérence aux caractères, aboutit généralement à ces jeux contre-nature, — le faux vécu comme vrai, le vrai vécu faux — qui, à seconde vision, rendent misérables les machinations de Clouzot dans ses *Diaboliques*. Puis on y retourne pour avoir le cœur net. Pas un instant qui ne soit ce qu'il doit être, — juste dans la feinte, juste dans la vérité.

Scottie n'a rien à cacher. Le visage du mari demeure de marbre, bien sûr arbitrairement, avec quelques éclairs dénonciateurs. Mais l'énigmatique sourire réprimé de Madeleine - Kim, beau à rendre niais celui de la Joconde, s'éclaire de toute la palette de ses ambiguïtés : ironie, défense de comédien, angoisse par là dominée, imposture, courte pitié, joie gamine de se tirer sans à-coup d'un rôle écrasant.

Des valeurs se sont écroulées dans la « tourmente » des années 14. Hitchcock n'a plus le patriotisme agressif de Sir Arthur, et même, il rêvait, à une époque, d'être Sir Alfred, il y mettait plus de réserve. Son moralisme est moutonnier. Il est le Conan Doyle d'une Angleterre désabusée qui a perdu son rang de très grande puissance.

Il est aussi, à sa manière, un réaliste.

Il a un sens de la « gueule à effet » et du détail typique qui rappelle le meilleur cinéma allemand de 1925. Or les films policiers vieillissent vite. Soumis à des modes qui changent tous les dix ans, ils donnent l'impression d'être fabriqués, dès

THE SKIN GAME 1931

Après avoir douté qu'un homme sain de corps et d'esprit puisse, après avoir vu ce film, avoir le désir d'en résumer l'argument, serait-ce en six lignes, disons qu'ici Hitchcock n'a pas galvaudé Galsworthy (l'auteur de la pièce si peu original) mais qu'il a beaucoup aidé ledit auteur, les interprètes, décorateurs et costumiers de *The Skin Game* à faire de ce film une « œuvre » d'une laideur infatigablement belliqueuse, et à coup sûr le plus malodorant fleuron de ce gigantesque attrape-couillons que fut la rétrospective Hitchcock à la Cinémathèque.

Un signe éloquent : l'interminable monologue-confession d'une femme enregistré en plan-séquence, qui préfigure le plan semblablement génial d'Ingrid Bergman ânonnante et hoquetante des *Amants du Capricorne*.

personnage comme en lisant un roman, avant de suivre son aventure.

Même s'il fut, pour ce film très aidé par la collaboration de Thornton Wilder, ce n'est en tout cas pas un innocent qui a été capable de réaliser une œuvre de cette qualité et de faire éclore tous les sentiments disparates d'une famille et d'un milieu

sant, plaisir de se voir aimée, attendrissement sur une belle rencontre sans lendemain ? Judy, elle, ne sourit pas, de ce sourire-là. La comédie est finie ? Mais sur la route de la Mission, au dénouement, elle recommence. L'étrange pli refléurit alors sur les lèvres de la fausse Madeleine ressuscitée. Le pli seul qui installe la passion dans la distance, l'autre dans le même, et consacre, avec leur identité, l'irréparable différence du simulacre à l'archétype, de l'ombre à l'idée.

Bien davantage : on aperçoit que, sans les conventions et les ressorts de l'intrigue policière, *Vertigo* n'eût jamais disposé de cette liberté royale selon laquelle il s'insère de plain-pied dans le mythe. Il fallait aux *Visiteurs du Soir* l'alibi du 15^e siècle, au *Paradis Perdu*, à *L'Eternel retour*, à *Pandora*, l'alibi de la légende, au *Grand Jeu* de la mythologie préalable de la Légion, de l'exotisme, de l'impossible évasion, pour que nous puissions céder aux magies de la *réminiscence*. Mais Hitch. sans préambule, sans précautions, sans subterfuge d'aucune sorte, sans ce pari de rigueur que les contes nous proposent de tenir, instaure le

qu'ils ont perdu leur pouvoir de choc. C'est ce qui arrive aujourd'hui à la Série Noire. Mais les notations vraies retardent ce vieillissement. On oublie la grosse ficelle, on passe sur l'histoire éculée pour savourer un détail astucieux qui évoque une époque, une manière d'être.

Hitchcock excelle à créer cet environnement social. Il sait choisir, pour la figuration et les seconds rôles, des visages significatifs. Il a le sens du pittoresque humain ou, comme diraient les Italiens, de la *macchietta* : badauds, buveurs, petits bourgeois paisibles, noceurs, vieilles bigotes, gens de robe... C'est du réalisme sur le mode piquant qui ne va jamais très loin, mais qui a son charme et sa vérité, et qui donne à des films que le temps a marqués une valeur résiduelle.

RICH AND STRANGE 1932

Un petit employé anglais rêve de voyages et d'aventures. L'occasion lui est donnée de faire avec son épouse une croisière en Asie. Sur le transatlantique, Il tombe amoureux d'une aventurière et Elle tombe amoureuse d'un beau ténébreux. Le ménage s'est ébranlé. Tout finit bien, cependant, car le couple, se retrouvant seul après un naufrage, rencontre de sauvages Chinois qui tuent les petits chats et laissent leurs femmes accoucher sans l'aide du médecin.

Morale : ne rêvez pas. Votre vie est idéale. Si vous essayez de la changer, vous risquez de rencontrer des aventurières briseuses de ménages et des jaunes terrifiants.

Film très important qui résume la philosophie... d'Hitchcock : si vous voulez être innocents, ne soyez pas coupables.

autour de ce superbe et rarissime échantillon de chasseur de femmes riches, dont l'avidité irrépressible dissimule mal une psychasthénie qui le pousse à multiplier les crimes et, en outre une impuissance à jouer le jeu normal de la vie qui lui donne un mépris démentiel de ses semblables.

Le film est parfait dans l'exécution comme dans l'harmonisa-

mythe aujourd'hui, dans l'irrésistible évidence du scope, du technicolor le plus véridique, et d'un réalisme de l'apparence que dément seul le trucage de quelques rares plans subjectifs, chutes ou cauchemars.

Pour Scottie, constamment, enquête et conquête se confondent. La même clé doit délivrer Madeleine de la mort qui l'obsède et la rendre à l'amour de John. Après son suicide, l'enquête continue, la même quête. Madeleine était une énigme, et débrouiller l'énigme doit ramener à Madeleine. Il y a d'ailleurs dans le cauchemar de Scottie une image prémonitrice que sa qualité de matériel onirique nous incite à interpréter. On s'en souvient, notre héros revoit la fenêtre du tribunal où son condisciple l'a réconforté et remercié avant de le quitter. Mais entre eux, descendue de sa toile, la Carlotta Valdès du musée se serre contre l'ami et tourne vers John un visage vaguement sarcastique. Est-ce la matérialisation directe de la phrase du mari : « Ils ne pouvaient comprendre. Nous seuls savons qui a tué Madeleine », (luxé verbal

Hitchcock lui-même a insisté, dans ses textes et ses interviews, sur l'importance du détail vrai :

« Un meurtre dans un asile de fous est une probabilité, et cependant bien moins mystérieux et passionnant, quand il se produit, qu'un meurtre chez le marchand de légumes. On s'attend à mille horreurs de la part d'un monstre créé par Frankenstein. C'est un titillement des nerfs beaucoup plus subtil de voir ces horreurs assénées par un concierge aussi respectable qu'insignifiant, possédé d'une passion baroque pour les canaris » (Préface à un recueil policier, écrite en 1941 et traduite dans les *Cahiers du Cinéma*, n° 39).

« J'essaie de renouveler avec chacun de mes films la technique de la terreur » (*The Sunday Express*, cité par *Arts* du 11

NUMBER SEVENTEEN (Numéro dix-sept) 1932

Deux parties : un faux meurtre et un rendez-vous mystérieux dans une maison qui, dans de meilleures mains, aurait pu être hantée, puis une poursuite ferroviaire. Le tout a pour centre un collier volé.

Parmi tant de drames mondains, le N° 17 apporte un peu d'air du large, d'autant plus que tout finit dans la mer. Cependant, le souci constant de montrer qu'il n'est jamais dupe, qu'il considère toujours, d'un petit air très dégagé, son action comme un prétexte à élégance, propre tout au plus à jouer aristocratiquement sur les nerfs du gros public, suffit à rendre l'auteur, et son œuvre, haïssables. L'humour qui veut être une marque d'intelligence et non une volonté de destruction est suspect et fragile. La différence qui existe entre Hitchcock et Swift est celle qui sépare les torchons et les serviettes qu'il ne faut pas mélanger. Alfred est au thriller ce que Sacha est à l'histoire.

Et le moindre Paul Léni ferait bien mieux notre affaire.

tion des détails de l'anecdote, véritable roman cinématographique, et jusque dans la morale, sordide à plus d'un degré, de l'histoire. Sordide mais pas stupide, ni combiné pour piper l'approbation du public, ni pour faire accepter le tout à la censure. Je n'ai pas un penchant particulier pour le sordide mais, lorsqu'un artiste éclaire un abîme d'une lumière puissante, je ne peux qu'admirer.

d'un goût d'ailleurs douteux) ? Ne serait-ce pas aussi bien une intuition délirante de la vérité ? Madeleine, troisième sommet du triangle est morte. Si un tiers vient entre eux deux, mais appuyé au mari, c'est que le troisième pôle était double : il y avait deux épouses, il y avait une complice.

Quoi qu'il en soit, dans son égarement, Scottie poursuit à tâtons sa quête. Et un matin il trouve. Alors le policier bafoué crie et se déchire du même désespoir que l'amant trahi. La fureur justicière est jalousie vengeresse. « Je ne veux pas perdre ma deuxième chance. On n'a pas toujours une deuxième chance ! » Le délire de vérité du policier qui va enfin toucher l'évidence, fait corps avec la folie de la passion qui va enfin se confondre avec son amour. Déjà, au pied du clocher, Judy avait réitéré, pour de bon cette fois, les refus déments et les aveux d'amour de Madeleine. Et je sais peu de choses qui puissent autant bouleverser que cette ascension tragique de la fin, où chacun des amants craignant l'autre, le dévoilement suprême, la conjonction passionnelle

février 1959), mais « rien ne vaut un crime commis par une belle journée ; le bord d'un frais ruisseau, sur l'eau duquel le soleil fait jouer ses rayons, voilà bien l'endroit le plus propice à un meurtre. » (*Arts* du 14 janvier 1959).

« Une histoire doit être vraisemblable, mais jamais banale. Elle doit être dramatique et cependant ressembler à la vie. Le drame, c'est la vie d'où l'on efface les tâches d'ennui ». (*The Ciné Technician*, n° 14, nov.-déc. 1948 ; cf. *L'Ecran Français*, n° 187).

« — Existe-il une clé commune à vos différents ouvrages ?
— Je prends des gens normaux et je les place dans des situations anormales. Sous un certain éclairage, l'objet le plus familier peut devenir terrifiant. Il en est de même des hommes.

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH

(*L'Homme qui en savait trop* (1) 1934

M. Fresnay est tué dès le début du film, et c'est le seul élément que l'on puisse mettre à l'actif de l'un et de l'autre. Par la suite, un enfant est enlevé, son père visite un inquiétant dentiste et la police assiège une maison blindée pendant que la mère assiste à un concert.

Rarement film fut plus mal construit, rarement coups de théâtre se dégonflèrent avec autant de pénible suffisance. Hitch fait : « Hou ! » pour nous faire peur, mais sa voix est fluette et il nous fait sourire, tout au plus avec commisération, devant le devoir raté.

J'admire donc Alfred Hitchcock 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 qui l'adore à l'espionnage actif (au point

totale, et impossible hors la mort, s'identifie littéralement au rituel policier de la *reconstitution* de crime. Devenu quête du Graal, réincarnant le mythe de Tristan dans notre monde quotidien, le genre policier connaît ainsi son assomption.

Je ne crois pas, j'y reviendrai, que dans ce film au moins l'art d'Hitchcock soit d'abord, ainsi que l'affirment Rohmer et Chabrol, de nous gagner au vertige de ses héros par la fascination d'une structure géométrique, épurée jusqu'à l'abstraction. Mais on peut gauchir la pensée de ces auteurs et en faire ici cette application particulière : que la fascination et la poésie du dénouement de *Vertigo* viennent de cette coïncidence toute abstraite et mentale des lois d'un genre dont Hitch. est le grand maître, avec le double engagement existentiel d'un homme, dans son métier et dans son amour.

Scottie poursuit opiniâtement, à travers Judy, le fantôme de Made-

Plus l'homme est normal et plus l'objet est familier, plus leur transformation provoque de l'inquiétude » (*Le Monde*, janvier 1955).

« Je dois éviter de pousser trop loin la bizarrerie des situations, car la clé du bon suspense est dans la crédibilité » (*Cahiers du Cinéma*, n° 83).

Ces déclarations marquent assez bien la limite du réalisme chez Hitchcock. Il ne s'agit nullement d'exploration sociologique, mais de vraisemblance. Le détail vécu apporte un piment au suspense. « J'aime les êtres humains ordinaires plongés dans l'aventure » (*Cahiers du cinéma*, n° 44). Notre homme est un dilettante, un humoriste à froid, pas un témoin. Et pourtant...

Pourtant il a été, à plusieurs reprises, tenté par le documen-

THE THIRTY-NINE ESTEPS (*Les 39 marches*) 1935

Pour avoir hébergé une inconnue, qui bientôt se fera assassiner chez lui, un homme est accusé du meurtre et doit, pour retrouver l'assassin et en même temps fuir la police qui le recherche, effectuer le voyage Londres-Ecosse et retour en compagnie d'une autre inconnue rencontrée dans un express. Happy-end.

C'est le film le plus américain d'Hitchcock, qui traînera tout au long de sa carrière aux Etats-Unis la britannique nostalgie dont nous n'avons pas fini de pâtir. Ici, le dialogue est constamment léger et la seule scène dramatique (le discours improvisé devant les électeurs) conserve ainsi quelque efficacité. Les menottes servent au rapprochement des sexes ; les flics dévalant les collines écossaises évoquent les *Keystone cops* ; la dernière scène du film, celle des *Espions de Lang* ; le rythme est rapide ; les jambes de Madeleine Carroll, qu'on caresse, jolies ; et déjà un livre de messe sauve la vie d'un homme. Mon père avait raison : n'est-ce point là tous examens de conscience faits, ce qu'Hitchcock a fait de meilleur ?

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'élégante analyse de criminel écervelé contenue dans le roman de Francis Iles, *Suspicion*.

Enfin, quand il nous emprisonne durant deux heures sur

leine. C'est fidélité. Mais à cette approximation de Madeleine que lui donne Judy, il lui arrivera d'en préférer d'autres qu'un moment il a cru plus approchées encore. C'est inconstance. A la fin aussi, il est près d'aimer — il aime — une Judy qui doit d'être devenue Madeleine à l'artifice et à l'accident de la ressemblance. Comme Tristan épouse Iseult aux blanches mains, pour son nom. C'est encore infidélité.

On oppose volontiers, comme constitutives de leurs mythes, la constance de Tristan à l'inconstance de Don Juan. Celui-ci, pourtant, n'est qu'un Tristan inversé. La distance, qui fascine Tristan comme un perpétuel *avant*, lui, la découvre toujours comme un *après*. Pour tous deux l'ivresse de l'amour est d'abord dépaysement de l'être dans l'être d'un autre : quête et voyage intérieur. La dialectique de la passion est ainsi le déchirement d'une fidélité vécue, inévitablement, puisqu'elle s'est faite chair, dans l'infidélité.

Il est beau que de la personne même de Judy, la camera d'Hitchcock nous propose des images contradictoires et versatiles. On s'étonne et

taire social. Il a pensé, avant la guerre, à un film sérieux sur la justice anglaise (cf. *World Film News*, volume 2, n° 12, interview citée) et ce projet aboutira, dix ans plus tard, au compromis du *Procès Paradine*. Il a tourné *L'ombre d'un doute* en décor réel et l'histoire policière l'a moins intéressé que la vie et les mœurs d'une bourgade américaine. Il tient d'ailleurs *L'ombre d'un doute* pour son œuvre la plus achevée, la plus satisfaisante (*Cahiers du Cinéma*, n° 62, *Le Monde* de janvier 1955, *L'Express* du 5 février 1959). Il a mis en scène *Fenêtre sur cour* dans une optique unanimiste.

Enfin il a signé, en 1937, un texte très curieux qui est presque une manifeste néo-réaliste. Après avoir déploré que le cinéma anglais ne connaisse que deux sortes de personnages, le clo-

THE SECRET AGENT (*Quatre de l'espionnage*) 1936

Si les trois mousquetaires étaient quatre, les « quatre de l'espionnage » forment un trio : trois « agents secrets » — un mâle, une femelle, et Peter Lorre — pourchassent un « espion » dont ils ignorent l'identité. Peter Lorre exécute un suspect, innocent, et meurt à la fin en même temps que le méchant espion, que l'on soupçonnait depuis l'exécution dudit suspect.

Typique, Peter Lorre est le « tueur pour la bonne cause » ; mais le crime étant immoral par essence, il est puni.

Comme dans la plupart des films anglais de la même période, beaucoup d'erreurs techniques : faux-raccords, etc...

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 (Lifeboat).

Loin de m'apitoyer sur ces personnages qui sortent des brumes du studio pour prendre place sur le bateau de sauvetage où le

tient pour irréalisme absurde que Judy n'ait rien gardé de la Madeleine qu'elle a incarnée. Pareil oubli de son rôle, de son style, de sa stature physique même — son corps maintenant sans « tenue », ses hanches librement plébésiennes — n'est extravagant que rapporté à la vraisemblance de l'intrigue. Mais à la vérité de l'âme ? Si l'on veut n'y voir que l'angoisse de la passion jamais assurée de son objet, les incertitudes d'un cœur qui se tourmente à contester et ré-identifier sans cesse ce qu'il aime, toutes les préventions tombent. « Je t'adore... dit Valéry, mais ce nez, mais cet habit que vous avez ! » D'ailleurs, où commence la vulgarité, ou la distinction ? Il n'y aurait pas au monde de mystère amoureux, ni d'angoisse, ni de jalousie, si l'être ne pouvait aussi facilement verser — et retourner — d'un pôle au pôle opposé. Quelle distance de la belle à la laide, de l'unique à la banale, de la pure à la perverse, de l'amante à la putain ? C'est ici que le cinéma est irremplaçable, la preuve de cette proximité, de cette affolante facilité ? Kim Novak est à la fois la belle et la moins belle, la vulgaire et la distinguée.

chard pittoresque et les aristocrates « qui parlent avec une prune dans la gorge », Hitchcock ajoutait :

« Les fabricants de films ignorent totalement cette couche sociale qui est d'une importance vitale pour l'Angleterre, la classe moyenne. Ils ignorent les gens qui prennent l'autobus au vol, les femmes qui s'entassent dans le métro, les voyageurs de commerce, les journalistes, les manucures, les compositeurs qui écrivent des numéros de danse, l'employé de la Cité, avec son match de rugby du samedi après-midi, l'agent de change et son équipement de golf, la dactylo et son petit ami, les queues devant les cinémas, la foule des dancings, les gens dans les cars d'excursion, les types qui traînent dans les bistros, les secrétaires de clubs, les girls de music-hall, les docteurs, les

SABOTAGE 1936

Oscar Homolka, espion-saboteur d'origine étrangère, opère à Londres. Sa jolie et innocente jeune femme, vous m'en direz tant c'est Sylvia Sidney, tient la caisse du cinéma, en faisant d'amicaux sourires à l'athlétique commis de l'épicerie voisine. Le commis toutefois ne vend pas des pommes, mais ses voisins. A Scotland-Yard, où il est inspecteur. Oscar étant responsable de la mort de son jeune frère, Sylvia le tue, avant que l'inspecteur ait décerné à Oscar celui qu'il méritait : une paire de menottes, fabrication hitchcockienne garantie. Appuyés l'un sur l'autre, le flic et la meurtrière se repentiront et croiront.

Le film est un échafaudage fragile avec quelques brillants morceaux : le rendez-vous des aquariums préfigure *La Dame de Shanghai* et se termine sur un beau plan, le meurtre d'Homolka par Sylvia Sidney...

De son enfance, Hitchcock a mis beaucoup là-dedans. Le garçonnet idiot et désobéissant, qui trimballe sa punition, c'est lui.

spectateur est embarqué d'avance, j'ai eu vite envie de les jeter aux requins !

...Cher M. Hitchcock, à La Revue du Cinéma tout le « conseil » figuré de ses membres, collaborateurs et fidèles — parmi lesquels vous n'avez que des amis — vous adjurent de

Au terme même de la métamorphose — mais après une nuit d'amour — (dans un film aujourd'hui, à juste titre, bien oublié, *La Septième Porte*, de Zwobada, il y avait pourtant cette scène au thème remarquable : une toute jeune fille, ayant passé la nuit avec le héros, au matin meurt et renaît femme adulte. Exactement, est changée en une femme incon nue. La légende marocaine de *La Septième Porte* se voulait un comprimé allégorique de l'existence humaine en proie au drame du vieillir). Judy devenue le double de Madeleine (le double d'un double), à nouveau élégante et distinguée, éprouve le besoin de parler du menu de chez Erni et de son dessert. — « Tu sais, leur spécialité », sur ce ton de parvenue qui fait la juste moyenne entre Madeleine et Judy.

En revanche, avec la séparation et la souffrance, au pied du clocher fatal, l'ancienne, l'impénétrable distinction reviendra, intacte. C'est toute la leçon du mythe.

De cette mouvante ambivalence, aux yeux de l'amant, le visage de Judy est le lieu pathétique qui, deux fois au moins, se couvre, réelle-

vendeurs d'automobiles, les flics de la circulation ou les maîtres d'école. C'est en eux que réside l'esprit de l'Angleterre (...) Si dans ce pays notre seule source d'information était le cinéma, nous en saurions davantage sur la vie d'un Américain de classe moyenne que sur celle du peuple anglais qui remplit nos trains et nos tramways aux heures de pointe. Si vous allez plus haut dans l'échelle sociale britannique, tout s'affadit. Le vernis de la civilisation est tellement épais chez les riches, que les qualités individuelles disparaissent. Il n'y a rien à filmer, rien qui vaille la peine d'être porté à l'écran. Les intonations sont les mêmes, les expressions se réduisent à zéro, les personnalités sont anéanties (...). Mais descendez dans ce monde beaucoup plus coloré de la classe moyenne, observez les façons

YOUNG AND INNOCENT 1937

Un innocent (jeune de surcroît, comme l'indique le titre) est accusé d'un meurtre. Avec l'aide de la fille d'un chef flic, il prouvera son innocence et amènera le coupable, affligé d'un tic facial, à se punir lui-même.

Beaucoup de bavardage. Un beau travelling-grue final aboutissant sur les yeux (toujours le tic) du coupable.

Hitch dévoile ses cartes. Le tic qui ne peut être caché (le doigt de Dieu ? (1) dénonce un coupable. Le remords ne peut s'étouffer, de même que la police finit toujours par se ranger du côté de l'innocent. Poignée de main entre le jeune innocent et le chef de la police. Le « bien » et le « mal » sont bien délimités.

Devant la prison, le maître en photographe amateur, cherche à photographier l'accusé en le cadrant de travers.

ne plus faire de films uniquement dans le dessein, depuis longtemps superflu, de nous (et de vous) prouver votre puissance et votre facilité. Vous êtes le virtuose N° 1 de la mise en scène. C'est officiel. Alors, croyez-moi, que l'on fasse une pièce de John Steinbeck pour permettre à de jeunes troupes théâtrales de naufrager sur scène, pour déchaîner des tempêtes d'applaudissements,

ment, de son propre masque inquiet et transparent. Ce n'est pas pour rien qu'Hitchcock a donné à Judy une face plus épaisse, plus large, qu'à Madeleine. Pareil alors à ces « têtes composées » d'Arcimboldo, ou à ces assemblages photographiques dans lesquels nos modernes fondent en un, deux visages différents, on y voit une image idéale se chercher, s'estomper, se trouver, esquisser la coïncidence sans oser se fixer, comme un soleil de minuit.

Quand Judy écrit tout haut sa lettre d'adieux et d'aveux à Scottie, un travelling circulaire l'abolit derrière l'abat-jour jaune de sa lampe et lorsqu'il nous la rend — seconde du temps, abîme du cœur — c'est pour la faire renaître et mourir sans cesse, adorable est Madeleine à nos yeux épris. Le second moment est plus déchirant. Au restaurant cramoyi, lorsqu'entre le « sosie » de Madeleine, Scottie tout aussitôt reperdu, lâche sa proie pour l'ombre d'une ombre. On revoit encore le masque de Madeleine, littéralement se poser sur le visage de Judy, s'y préciser, dédaigner les oreilles et le cou, s'arrêter au front pour

d'être, les attitudes décontractées. Voilà enfin des gens qui sourient et dont le sourire signifie quelque chose. Voilà des expressions qui viennent vite et sans contraintes, un langage naturel, des émotions plus libres, un instinct plus aigu. Voilà un matériau idéal pour l'industrie du cinéma » (« Alfred Hitchcock parle de l'esprit réel de l'Angleterre », extrait de *Kine Weekly*, cité dans *World Film New*, volume 1, n° 11, février 1937).

Vellétés. Projets sans lendemain. Hitchcock n'est pas fou. Il laisse à d'autres le risque d'innover et se casser les reins. Car il est commerçant jusqu'au bout des ongles. Il a le flair d'un boutiquier (ancien ingénieur du Génie Civil formé par les

THE LADY VANISHES (Une femme disparaît) 1938

Dans un train, en Europe centrale, une jeune fille est assise en face d'une vieille dame. La jeune fille s'endort et la femme disparaît. A son réveil, des espions tentent de persuader la mignonne qu'elle a eu des hallucinations. Le train est enfin attaqué, mais l'héroïne, escortée d'un héros entre temps découvert, n'en arrivera pas moins à bon poste, en Angleterre.

Une intrigue parfaitement construite : une promenade à travers une Europe peuplée de spirituelles caricatures, en compagnie d'Anglais fort ressemblants, tels par exemple deux bridgeurs sportifs, et Hitchcock a bien assez de métier pour être à cette occasion l'excellent illustrateur du scénario de Launder et Gilliat.

Le svelte Alfred se déguise en chauffeur de taxi.

soit. Mais que vous offriez votre immense talent au très honnête et très habile M. Swerling pour nous offrir finalement ce mélo du genre détestable que nous avons réussi à chasser des salles du « Boulevard » c'est dommage.

Certes, nous vous reconnaissons le droit de changer de genre,

échapper aux accroche-cœur. La camera s'étant mue, avec le cœur de Scottie, la coupe rouge de la lampe, comme une fleur mauve, dévore à présent, le beau profil de Judy, dérisoirement niée, détruite par son idée.

S'il fallait approfondir cet apport d'abstraction, ce supplément de sens que sa mise en scène sait donner à l'image la plus concrète sans rien lui ôter de sa réalité, c'est déjà ici qu'il faudrait prendre Hitchcock la main à ses sortilèges. Tel n'est pas notre propos. Nous pouvons bien pourtant, noter ce curieux détour qui projette le maximum de subjectivité — les mirages de la passion que nous avons dits — dans les scènes les plus objectives, où précisément l'aimée est seule, où celui qui seul peut voir ne regarde pas. Mais si Scottie c'est aussi moi ? Par où l'art d'Hitchcock reconduit le cinéma à son naïf génie originel : cette réversibilité selon laquelle l'invisible se transfère visiblement sur le visible, quelque chose de ce que Bèla Balazs, premier en date des théoriciens du cinéma, avait baptisé « visibilité de l'es-

Jésuites). Il sait exactement jusqu'où il peut aller. Il aime le cinéma, mais il n'oublie jamais les limites qu'impose le goût de la clientèle. Il l'avoue, d'ailleurs, sans aucune gêne : « C'est ma conscience qui m'oblige à faire commercial. (...) Un cinéma, c'est un écran avec tout un tas de fauteuils qu'il faut remplir » (*Cahiers du Cinéma*, n° 44). Il joue le jeu, il observe les règles. Il fait un métier qui lui plaît, mais qui n'est qu'un métier. Il n'a jamais lutté pour imposer un film, jamais obéi à une « nécessité ». J'entends ce mot « nécessité » dans le sens d'un impérieux besoin de création, comme il peut être « nécessaire », à un moment précis, d'écrire un texte poétique, de photographier une grève ou de communiquer une obsession.

JAMAICA INN (L'auberge de la Jamaïque) 1939

Une jeune Irlandaise vient rejoindre, sur la côte de Cornouailles, sa tante Patience, dont le mari tient une auberge aussi peu engageante que lui-même. Les habitués de « Jamaica-Inn » inquiètent la jeune fille, qui fait part de ses soupçons à l'une des notabilités locales, Sir Humphrey Pengallon. Las ! cette brebis était un loup, chef d'une bande d'égorgeurs. Pour n'être pas découvert, il enlève l'Irlandaise et, après une poursuite mouvementée, se suicide en se jetant du haut d'un mât sur le pont d'un bateau.

Ainsi se termine cette « terne, ennuyeuse et épouvantable histoire ». (L. Anderson).

de sujet, tant que vous voudrez, et aussi de collaborateurs, d'auteurs, d'atmosphère, de studios, de pays ; mais, incapacité oblige, nous vous demandons de nous étonner. Et puisque vous avez quelquefois mauvais goût, que n'avez-vous un jour, délibérément, un mauvais goût atroce !

Jean-George AURIOL.

prit ». Transfert spatial : « Dans le torse d'une statue grecque décapitée on peut voir encore aujourd'hui, clairement, si le visage perdu pleurait ou riait ».

Transfert moral : « Les personnages du film voient avec mes yeux. Je vois de leur point de vue. Je n'ai pas de point de vue. (B. B.) »

On sait — d'instinct — à quoi l'extraordinaire séquence de la résurrection de Madeleine, cette vérification concrète de la *réminiscence*, doit son fulgurant pouvoir de fascination : c'est qu'elle consacre une victoire sur le temps.

Il y avait eu cette mystérieuse germination de lumière verte, aussi spirituelle et enivrante — je l'écris — que celle, mystique, qui nimbe au bord de la révélation tue, les pèlerins d'Emmaüs. Il y avait eu la confrontation avec les séquoias. « Je ne les aime pas. Parce que je dois mourir ». Les voix « avancées » des héros, malgré la distance ;

La carrière d'Hitchcock est la prudence même. C'est une leçon de patience et d'astuce, où tous les risques sont calculés. Elle débute en 1925 et, jusqu'au parlant, un seul film s'en détache, *The lodger*, brillante variation sur le thème de Jack l'éventreur. Le reste est formé de mélos ou de comédies, qui s'alignent en tous points sur la production courante : *The pleasure garden*, *The mountain eagle*, *Downhill*, *Easy virtue* (*Le passé ne meurt pas*), *The ring* (*Le ring*), *The farmer's wife* (*Laquelle des trois ?*), *Champagne* (*A l'américaine*), *The manxman*. A l'occasion, Hitchcock utilise des effets visuels : déformations, montages rapides, gros plans d'objets. N'y voyons pas une preuve d'audace. A la fin du muet, les recherches d'images

REBECCA 1940

Aux Etats-Unis, Hitch continue à chercher son inspiration chez Daphné du Maurier.

Pour se distraire du malheureux souvenir d'une épouse trop belle et cruelle, et qu'il a d'ailleurs assassinée, un aristocrate anglais s'éprend d'une demoiselle de compagnie, assez laide et un peu idiote. La pauvre petite sera torturée par le souvenir de sa rivale posthume et par la gouvernante de cette dernière.

Le dénouement nous enseigne que le coupable n'était pas coupable tout en étant coupable, puisque instrument entre les mains de sa machiavélique victime. Dans un tel partage de responsabilités, il faut être Dieu pour reconnaître les siens.

MAURICE SCHERER

Le sujet de Notorious est incontestablement meilleur que celui de Spellbound : dans la mesure où le feuilleton, même le pire, ressortit plus à la littérature que l'exposé d'un cas pathologique. On peut le résumer en quelques lignes. Au lendemain de la guerre, la fille d'un espion nazi Alicia Huberman (Ingrid Berg-

cette rencontre de deux vertiges, l'un fantastique, ensorcelé, l'autre naturel, vertige des siècles sur la coupe d'un géant, et le passage tout normal de l'un à l'autre : « Je suis née quelque part par là. Je suis morte ici. Pour lui ça n'a été qu'une heure. Pour moi, une vie. » Ces arbres vivants et morts, ce passé englouti et toujours présent, faisant se rejoindre dans leur ombre de cathédrale et de tombeau, le plausible et l'insensé, c'était le plus juste éclairage qu la passion pût se donner : inhumaine, surhumaine, en guerre contre le temps.

Il y avait eu ce baiser au bord de la mer éternelle. « Désormais, je suis responsable de vous pour toujours » — où la vague, en un accord cosmique fracassant, avait scellé leur amour dans l'éternité. « Mendians de l'éternel », Tristan ou Don Juan, les élus de la passion, pariant pour l'immobile, se sont installés dans le refus du temps.

On n'admira jamais assez le pseudo-travelling du baiser à Madeleine retrouvée, dans lequel c'est l'espace qui fuit les amants et où la translation spatiale, par son irrationalité même, se convertit en un

étaient devenues monnaie courante, même dans les films commerciaux.

Avec le parlant, Hitchcock émerge peu à peu de l'anonymat. Il a l'échine souple et s'il préfère les histoires de crime et d'espionnage, qui correspondent à son tempérament, il accepte sans sourciller des travaux de commande. La mode est-elle aux pièces de théâtre qui envahissent le cinéma 100 % sonore ? Il porte à l'écran *Juno and the paycock*, *The skim game*. Est-elle aux comédies viennoises ? Il signe *Waltzes from Vienna* (*Le chant du Danube*). Il a cette efficence, cette faculté d'adaptation qui le désignent aux producteurs comme une valeur sûre. Et lorsque la « Mayflower », une société fondée par Erick Pommer et Charles Laughon, tente de lancer sur le marché un

FOREIGN CORRESPONDENT (Correspondant 17) 1940

Espionnages, poursuites à travers l'Europe et l'Atlantique, rythme et imprévu du « serial », humour, cynisme, je m'en-foutisme. Un attentat sous les parapluies, un moulin à vent (le troisième, après *Manxman* et *Young and Innocent*), du funambulisme entre les lettres d'une enseignante au néon, une séquestration, une tentative de meurtre au sommet de Big Ben (ici, un effet des *39 Marches*), un naufrage, l'utilisation savoureusement clandestine d'un téléphone, l'épilogue grand-guignolesque.

Désordre et liberté sympathiques, rares chez Hitchcock, et une belle photo de Maté, mais rien qui permette de dire qu'Hitch, soit mieux qu'un assez bon disciple du Lang des *Espions*. En bon commerçant, il s'exploite, se pille, se répète et, sans vergogne, replace la même came-lote, imitant son héros qui déclare : « J'écris n'importe quoi pourvu qu'il y ait un chèque au bout. »

man) pour racheter la trahison de son père et surtout par amour pour un sergent américain Devlin (Cary Grant) accepte de s'enrôler dans les services d'espionnage. Les servitudes du métier l'obligent à épouser un certain Sébastien (Claude Rains) agent allemand réfugié à Rio. A la suite de circonstances assez mouvementées, celui-ci découvre la vérité. Il tente d'empoisonner sa

mouvement dans la durée. Quel dommage, qu'un coup de pinceau de trop ait apporté à ce sommet le pléonasme d'un changement de décor qui précise aux aveugles la direction de cette extase, de ce ravissement.

« Quelqu'un parla de cubes. Aussitôt les peintres en mirent partout », telle est à peu près, selon Cocteau, la genèse du cubisme. J'oublie le principal : le public vit plus de cubes encore que les peintres n'en avaient mis. Il faut bien quelque contagion de cette sorte pour que puisse naître et s'installer — sur des « infrastructures » propices, c'est entendu, — ce *consensus* qu'est la mode d'une saison, la sensibilité d'une époque, l'esprit d'une génération. Et semblablement, pour-quoi non, l'être singulier d'une œuvre, d'un univers artistique ?

Il n'est pourtant pas indispensable qu'on croie qu'Hitch. a pris à certains critiques son idée de la droite et du cercle et le goût de les

film de « classe internationale », *La taverne de la Jamaïque*, c'est à Hitchcock qu'elle a recours.

Il est l'homme à tout faire, et il le restera. A Hollywood, il ne sort pas des sentiers battus. Cer artisan placide a peu de goût pour l'aventure intellectuelle. S'il fait des expériences (celle de *Lacorde*, par exemple), celles-ci se limitent à la technique. Les scénarios qu'on lui confie sont d'une grande banalité. Ils sont choisis en fonction de la demande, de l'état du marché. Hitchcock exploite des films, il ne les découvre pas. Il n'essuie pas les plâtres. Il reste toujours le brillant second. Et lorsqu'il délaisse les histoires policières, qu'il élargit son horizon, c'est pour aborder la comédie américaine (*Mr and Mrs Smith*), le film de guerre (*Lifeboat*), le psychanalyse (*La maison du*

Mr. AND Mrs SMITH (*M. & Mme Smith*) 1941

Comme *Cette Sacrée Vérité* et des tas d'autres films, cela commence par une dispute et finit par une réconciliation. Anne et David Smith, mariés depuis trois ans, sont déclarés célibataires par suite d'une rectification de frontières entre deux Etats. Anne refuse la demande en mariage que lui fait sur-le-champ David, et l'envoie coucher ailleurs. Le meilleur ami de David courtise la nouvelle jeune fille et va jusqu'à se fiancer avec elle. Mais tout finira pour le mieux pour M. et Mme Smith réunis.

Début brillant à la Lubitsch, puis d'interminables dialogues, des gags raréfiés, et l'on ne pense plus à Lubitsch mais à René Clair pour se dire qu'il aurait tout de même fait mieux. Moins hardi que dans *The Manxman* ou dans *Rich and Strange*, Alfred ne va pas jusqu'au couage, mais ici Porto-Riche n'est pas désavantageusement remplacé par Norman Krasna.

femme et celle-ci est sauvée in extremis par le bel officier qui veille jalousement sur ses jours.

On retrouve ici le thème familier à Hitchcock, celui de la « victime » : Rebecca, L'ombre d'un doute, Soupçons, Spellbound nous montraient aussi une héroïne brutalement jetée au milieu d'un danger qu'elle ignore ou ne connaît que trop. La

faire tourner partout, encore moins qu'il ait réalisé *Vertigo* à seule fin de leur donner raison. Il suffit que Saül Bass, le film achevé, y ait perçu le thème plastique de la rose et de l'hélice — on retrouve cette coupe de métal festonnée que le générique fait tourner sur nos yeux jusqu'à l'envoûtement, chez Scottie, au mur, entre chambre et salle de bain — et lui ait conféré l'absolu de l'existence, nous mettant ainsi le tournis à l'oreille.

A partir de quoi, un thème portant l'autre, une forme forte imprégnant une plus faible, image et idée échangeant leur mouvement, il n'est bientôt plus guère de plans où le cœur du film ne tourne, comme ailleurs, chez les vivants, il bat.

C'est ici ou jamais, le lieu d'évoquer, pour sa dialectique et son absurde génie de persuasion, certaine *réminiscence*, forme bien déchue de la platonicienne, mais d'expérience plus commune. Tels rochers, sur une aquarelle de Sell Cotman, je les déteste pour les airs de cailloux de confiseur. A Tipasa, un jour, je reconnais les mêmes, et

Docteur Edwardes), le film romanesque en costume d'époque (*Les amants du Capricorne*), le drame catholique de la conscience torturée (*La loi du silence*), l'humour macabre (*Mais qui a tué Harry ?*), c'est-à-dire des « séries » qui ont déjà fait leurs preuves et sont devenues familières au public.

Il y a chez Hitchcock un côté Duvivier : « Je m'intéresse à priori fort peu à l'histoire que je raconte, mais uniquement au moyen de la raconter. C'est cela seul qui m'importe » (*Cahiers du Cinéma* n° 39). On sait que Duvivier fabrique sur commande, avec dextérité, de l'amusant, du cocardier, de l'érotique, du néo-réaliste ou du clérical. Hitchcock ne va pas aussi loin dans la diversité. Il a toujours marqué une préférence pour le suspense et le mystère, ou plus exactement pour une concep-

SUSPICION (*Soupçons*) 1942

Le vieux thème de la femme qui soupçonne son mari d'être un assassin et de vouloir l'assassiner elle aussi. Le roman de Francis Iles d'où est tiré le film était passionnant car l'épouse se laissait tuer par amour. Hitchcock a tout changé : l'époux est innocent.

Bavard et collet monté, ce film est surtout célèbre pour certain travelling circulaire autour d'un baiser, procédé repris maintes fois par Hitchcock. Jolis, mais glacial.

différence est que Hitchcock a eu soin, ici, de bien montrer qu'il ne se laisse pas prendre au piège de la facilité avec laquelle il sait agir si directement sur nos nerfs et exciter en nous une terreur et une pitié qui sont des contre-types assez dégradés des véritables passions tragiques. Cette sécheresse voulue, et pour tout dire cette inefficacité constituent peut-être l'originalité de Notorious

je les aime pour ce qu'ils ressemblent aux premiers. En Francine, un fonds que je pressens puéril, mièvre, fragile et maladif, me repousse. Mais voilà que Mme S... me bouleverse parce qu'elle a les lèvres entêtées, le nez trop fin, la pâleur, la voix de Francine ! On dira que la seconde incarnation transpose, décante la première, fait le tri de ce que je n'y souffrais pas, et qu'alors j'aime non point un double mais le même moins ses défauts ? Je n'en discuterai pas. Le fait est que je vois, que je sens, que j'aime ce que je ne voyais ni sentais. Les chemins de l'art sont obliques et la vie copie la littérature... Si Saül Bass ne nous donnait à contempler, en son ciel générique, les idées pures, qui dit que nous les aurions si continûment reconnues dans l'hitchcockienne caverne de *Vertigo* ?

Donc, tout tourne, et comment résister ? Plus exactement, tout commence à tourner avec l'apparition de Madeleine. Jusqu'alors, l'image et le mouvement se construisaient selon la droite, dans toutes les directions. Dès l'entrée de John dans l'hôtel colonial d'où Madeleine s'en-

tion policière du romanesque. Pourtant les deux hommes se rejoignent en ceci : ils connaissent leur métier à fond et ont, à leur manière, une grande conscience professionnelle. Mais ils sont commerçants, ils s'imposent une auto-censure, ils ont fixé dans le public les limites de leur art.

Et dans cet article des *Lettres Nouvelles* (n° 47, mars 1957), intitulé « Mais qui a lancé Alfred ? », le meilleur texte paru sur l'homme et l'œuvre, Ado Kyron écrit : « 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'est pas fait pour gêner qui que ce soit... (Il est) inoffensif ». C'est l'évidence même.

SABOTEUR (Cinquième colonne) 1942

Pour faire le « 39 Marches américain » qu'on lui avait demandé, Hitchcock met toute la sauce et la sert réchauffée : les espions, l'innocent traqué par les polices, les menottes, la traversée de tout un pays, la compagne d'abord rétive... Mais il manque ici une scène équivalente à celle de la réunion électorale qui fait du modèle anglais un des rares films solides de Hitchcock.

Il y a plus d'une idée brillante dans ce film, mais une seconde vision révèle un rythme lent et le parti assez moyen tiré d'un scénario qui méritait mieux. C'est à ses auteurs, Peter Viertel et Dorothy Parker notamment, qu'on doit un dialogue qui va parfois bien loin pour un film d'Hitchcock, et à son insu, n'en doutons pas.

auquel je ne saurais reprocher de ne pas être un film d'« atmosphère » au même titre que *Rebecca* et *Spellbound* ; mais on comprend aussi qu'il ait, en général, fortement déçu et même irrité la critique, une telle gratuité de l'expression par rapport au contenu ne pouvant que mieux faire ressortir la faiblesse réelle du scénario de Ben Hecht.

volera, Hitch. propose le thème de la rose : le lustre emperlé et un assez étrange disque d'aération (?) au plafond. C'est au restaurant, le premier soir, que s'effectue la subtile liaison de la droite à la courbe, le passage fasciné du monde quotidien au monde de la passion. Un travelling latéral quitte le bar où Scottie demeure accoudé, et va, en son nom et en son âme, chercher Madeleine dans la salle cramoisie. Le détour semi-circulaire qu'il s'impose — qui peut trompeusement paraître une roublardise à suspense d'Hitch, sachant où il va, réalise admirablement le point de la certitude et de l'angoisse de s'égarer, de la crainte d'aller trop droit au but et de se découvrir, du retrait ébloui que le héros marque devant la force de cette attraction, tout en lui cédant déjà.

Les girations de la vie, Hitch. ne les a réellement figurées qu'aux moments d'entière proximité, quand les amants communient dans la passion ou dans la haine : disputes et baisers, — délires authentiques et vertigineux. — Il se vrillent alors sur eux-mêmes, comme papillons

Le portrait se précise. C'est celui d'un homme de bonne compagnie, installé dans le cinéma, qui a, ou qui a eu des pulsions sadiques, qu'il sublime en un art de divertissement. Aujourd'hui, il prête son nom à un périodique policier, *Hitchcock's Mystery Magazine*, qui annonce dans chaque livraison des « new stories presented by the master of suspense ».

« Le maître du suspense », c'est une « forme » au sens péru-dellien du mot. Une étiquette. Une convention. Mais Hitchcock paraît s'être adapté à son personnage sans éprouver de frustration majeure.

Qu'ajouter d'autre ? Qu'il est un joyeux drille ? Il aime les

SHADOW OF A DOUBT (L'ombre d'un doute) 1943

De vieilles dames disparaissent mystérieusement. Un séduisant célibataire revient dans sa petite ville natale du Middle-West, paré des prestiges de la grande vie des capitales. Sa nièce s'éprend de lui mais découvre, seule, la vérité : son oncle est l'assassin des veuves joyeuses.

Les exégètes ont mal apprécié l'identité des prénoms de la nièce et de l'oncle si « faulknérienne » pourtant. Et aussi peu, l'utilisation comme thème musical meurtrier de la valse viennoise, et cela après *Soupeçons* (le souvenir de *Waltzes from Vienna* qu'Alfred signa en 1933 lui était-il donc si pénible ?) Un ou deux bons moments de suspense, nocturne ou ferroviaire, et des flots de paroles comme toujours. Le recours à la folie pour dénouer « moralement » ce qui aurait pu, et il s'en faut de vraiment peu, être une comédie de meurtres, donne la mesure exacte du conformisme policier d'Hitchcock.

Tout montre que Hitchcock n'a pas pris son sujet tout à fait au sérieux. Je ne veux pas parler seulement de cette sorte d'humour qui lui est très personnelle, humour très cinématographique qui se révèle dans une certaine utilisation arbitraire de la « caméra subjective » ou dans un emploi de l'ellipse qui fait songer à Lubitsch — ce qui nous invite à nous demander si le



transpercés, appuyés à un mur, un arbre, ou gravissent la seule spirale du film : l'escalier du clocher.

Le reste du temps, l'essentiel du temps, la structure matricielle naît de la rotation, dans un seul plan géométrique, de ce que la pyrotechnie baptise de *soleils* : une courbe et une contre-courbe qui se partagent l'espace en deux mouvements à la fois solidaires et contrariés. Les images de mécaniques, qu'évoquait Bazin au sujet d'Hitchcock, reviennent m'imposer cette comparaison, délivrée de toute gratuité : les héros de *Vertigo* sont presque toujours entre eux comme deux poulies qui se meuvent par friction, l'une entraînant l'autre dans le sens inverse du sien, et réalisant le paradoxe de la solidarité dans la divergence, du plus grand contact comme source et fatalité de la séparation. Faut-il l'écrire ? c'est la situation même de la passion.

Je donnerai peu d'exemples. Ils sont trop. Au restaurant, pour la première rencontre, chez John, le soir du sauvetage, et chez Judy plus tard, devant la cheminée, Madeleine et Scottie (dans des plans sépa-

plaisanteries, fines ou moins fines. Il adore mystifier, en gentleman, dans la limite des convenances. Qu'on ne compte pas sur lui pour dépasser les bornes. L'humour, qu'il pratique volontiers, (« L'humour est nécessaire au suspense. Il l'atténue et contribue au soulagement du public » - *Le Monde* du 22 octobre 1959) n'a chez lui rien de provocateur.

Qu'il est mysogine ? Il a déclaré : « Sans héroïne, pas de film possible. Quand vous avez affaire à un film d'Hitchcock, cherchez la femme » (*Cahiers du Cinéma* n° 62). Nous la cherchons et nous trouvons de pauvres victimes, qui souffrent en silence : Joan Fontaine (*Rebecca, Soupçons*), Ingrid Bergman (*Les enchaînés, La maison du Docteur Edwardes, Les amants du Capri-*

LIFEBOAT 1943

Vers les années 43, un « transport » allié est torpillé par un « U-Boot » qui sombre lui aussi. Les survivants, soit : le capitaine du sous-marin et quelques Américains, se retrouvent dans un canot de sauvetage. Il nous est alors microsociologiquement démontré que, si le nazi est méchant mais lucide, les démocrates sont bavards et ignobles. L'Allemand assassine, mais avec raisons, pour sauver sa propre vie et en même temps celles des braillards qu'il se trouve forcé de commander. Les rooseveltiens, eux, lynchent.

Vous avez deviné où se trouve la plus grande part de culpabilité.

Hitchcock apparaît, sur un journal, pour illustrer une réclame de produits amaigrissants — avant, après — qui semblent lui avoir assez mal réussi.

genre de la comédie ne lui conviendrait pas mieux que ces sujets mystérieux et terrifiants dont il est actuellement le spécialiste. Je crois surtout qu'il n'a vu dans cette histoire qu'un prétexte à tirer parti — mieux qu'il ne l'avait pas fait dans Spellbound — de toutes les ressources du visage d'Ingrid Bergman sans s'inquiéter si le style employé convenait ou non au sujet traité.

rés) s'observent ou vont l'un vers l'autre, mais le morcellement du découpage donne à croire qu'ils le font, insolitement, *en se tournant d'abord le dos*. Au musée, Madeleine dans le fond de la salle, à gauche, se lève, vient vers nous, et Scottie, dissimulé au premier plan, s'enfonce entre deux colonnes, à droite. Scottie tourne son volant à droite. Il penche du même côté ; la queue de sa voiture dessine un demi-cercle vers la gauche. La voiture, qui venait de la droite, s'arrête à hauteur du fleuriste. Scottie ouvre la portière de gauche et se penche largement pour sortir, achevant le dessin du mouvement. Après le suicide de Madeleine, dans un étonnant point de vue de Dieu, en plongée, les sauveteurs montent sur le toit par une échelle tandis que Scottie descend du côté opposé. Dans le parc, premières promenades heureuses avec Judy, un travelling d'accompagnement de gauche à droite fait, derrière eux, tourner le temple circulaire de l'amour, en sens inverse des aiguilles d'une montre.

Il n'est pas jusqu'au classique balancement du champ contre-

corne), Alida Valli (*Le procès Paradine*), Ann Baxter (*La loi du silence*), Kim Novak (*Sueurs froides*)...

Disons-le, l'homme est décevant. Il est prisonnier de trop de conventions pour avoir notre sympathie. Prisonnier consentant d'ailleurs, et qui a réalisé une sorte d'équilibre entre ses phantasmes sadiques et son état de bon époux, de citoyen paisible, de commerçant honnête, de chevalier servant de l'industrie cinématographique.

Reste le technicien.

Ce technicien, je le salue. Il a peu inventé et ses trouvailles, d'autres les avaient faites. Mais il a eu le mérite, dans une période d'appauvrissement de la mise en scène, de rester fidèle à certaines traditions du cinéma muet.

SPELLBOUND (*La Maison du Docteur Edwardes*) 1945

Une autoritaire femme psychiatre guérit, par son amour, un névrosé que l'on croit criminel et démasque le coupable qui est, bien sûr, le médecin-chef de l'asile. *Spellbound*, comme tant d'autres films, se vautre dans la psychiatrie et la psychanalyse. Il y a une séquence de rêve, où a patagé Dali, et qui n'a par conséquent rien de surréaliste.

Fin du fin, la fin du film voit la pellicule se technicolorer un court instant afin de montrer l'éclair rouge d'un coup de feu.

Notorious est un film de gros plans. Ses moments les meilleurs sont ceux où les têtes des acteurs occupent toute la surface de l'écran : par exemple, cette extraordinaire scène de baisers qui mériterait de figurer à une place de choix dans une anthologie de l'amour ou de l'érotisme cinématographique. Il est significatif que l'innovation technique du film soit précisément le gros



champ dans les dialogues, de Scottie avec Elster, avec Betty, qui ne s'aligne sur cette figure-clé du divorce dans l'union. Bien que les personnages demeurent, selon la règle, toujours du même côté du plan, le léger recul de l'un d'eux, généralement celui de gauche, favorise l'impression d'une rotation, d'une sorte de jeu à chat perché où la proximité physique relance la distance morale, indéfiniment.

La passion naît de la distance ; ou l'inverse peut-être. De son mouvement profond elle se porte à l'identification, la fusion avec l'aimé, en même temps qu'elle les refuse. L'aimé doit rester inaccessible. De près, le mystère s'épaissit de tout l'inconnu qu'elle croyait avoir surmonté, et la distance abolie se reconstitue.

Je voudrais qu'on aperçoive que ce que je décris là c'est aussi le mouvement même du style d'Hitch. dans *Vertigo*. La fascination, bien plus que de l'abstraction géométrique sourd ici (comme dans la

Avant 1930, l'absence du dialogue contraignait à chercher des équivalences visuelles et il y avait, jusque dans les navets, un minimum de vrai cinéma. Mais avec le parlant, le découpage s'enlise dans l'académisme. La caméra se stabilise. On prend, en plan d'ensemble ou en champ - contre-champ, des scènes relativement longues et les acteurs débitent un texte assommant. Hitchcock suit le courant, puis il revient progressivement à certaines formules (gros plans d'objets, montages rapides) qui faisaient partie, en 1925, de l'ABC du langage cinématographique.

Il rénove le suspense. Il cherche des angles insolites. Il photographie des chevelures de femmes en contre-jour. Il cadre des tasses à thé, des rasoirs, des clefs, des souliers, des cymbales et des verres de lait. Cette confiance qu'il met dans l'image,

NOTORIOUS (*Les enchaînés*) 1946

Un homme aime une femme. Malgré cet amour, il se servira d'elle pour obtenir des secrets militaires, la jetant dans les bras d'un horrible espion nazi.

Techniquement, le meilleur film d'Hitchcock : même les raccords sont plus ou moins justes. Moralement, son film le plus odieux. Pour le « bien de la patrie » (on se demande d'ailleurs quelle patrie ?) un homme vend la femme qu'il aime. Elle accepte d'être vendue pour expier les crimes de son père : la culpabilité est héréditaire.

Les ignares croient que ce film contient le plus long baiser de l'histoire du cinéma. Connaissent-ils seulement *L'Oiseau du Paradis*, de Vidor ?

Hitch se gava au cours d'une réception. Il ne faut rien laisser perdre.

plan mobile et que la profondeur de champ ne soit jamais recherchée. Or, dans la morphologie et la syntaxe du film, l'emploi des gros plans et des plans rapprochés correspond presque toujours, sinon au présent grammatical, du moins à une dilatation de l'instant et semble assez peu justifié dans un film dont le découpage est manifestement écrit à ce passé de récit qui resserre la durée et

passion) d'une dialectique du proche et du lointain. La géométrie n'en tient pas moins son rôle. Mais elle est d'abord vécue, physiquement, comme une organisation matérielle, la forme corporelle d'un mouvement de l'âme : le tourbillon dans le vertige, la ligne droite dans l'arrachement, la danse dans le ravissement, la rotation contrariée dans la séparation.

La distanciation que le style d'Hitch. nous impose d'avec son univers et ses héros, se renforce de l'identification à laquelle, en même temps, il nous incite quand il ne nous y contraint pas. Ainsi l'extrême morcellement de son découpage est-il à deux fins : il nous dépayse, et c'est le mystère ; il nous contrarie, et c'est la distance. La proximité du regard serait déjà trop. Le contre-champ vient la briser ; naît la fascination.

Cette fameuse notion d'attente, de tension, au sein de chaque plan, par quoi l'on définit ordinairement la mise en scène d'Hitchcock, quand elle n'est pas l'attente du personnage lui-même ou l'imminence de l'événement, ressortit toujours ici à un refus, à une volonté subtile de contra-

comme au temps du muet, est le secret paradoxal de son « génie » de technicien.

Nous devons à Hitchcock quelques-uns de nos bons souvenirs de spectateurs. Ne cachons pas notre plaisir. « C'est du cinéma », comme on disait jadis. C'est du cinéma visuel, accrocheur, passionnant, où les instants morts sont rares, où le suspense est cousu main. Un art de petit maître ? Oui, sans doute. Des grosses ficelles ? Bien sûr. Mais Hitchcock, qui a dit lui-même qu'il ne cherchait rien tant « qu'à permettre aux gens d'avoir peur le plus confortablement possible » (*Primer Plano* du 22 juillet 1956), aboutit huit fois sur dix à la perfection même dans le divertissement. Détente, oubli, agréable frisson... Cette jouissance, mineure et savoureuse, ne la dédaignons pas. C'est un

THE PARADINE CASE (*Le procès Paradine*) 1947

Une femme tue son mari dont elle laisse accuser le secrétaire. Avocat et juge tombent amoureux de la meurtrière qui n'en paiera pas moins.

Alida Valli est admirable, mais ce film américain semble tourné en Angleterre. C'est une œuvre psychologique en diable, un Himalaya d'ennui, un déluge de paroles (l'influence du barreau sans doute).

Pour placer son mot, Hitchcock attend que le téléphone soit libre.

place le spectateur dans une sorte de recul. Dans le dialogue, qui nous révèle tout juste ce qui est nécessaire à la compréhension de l'anecdote, il est assez peu tenu compte également de cette présence continuelle des visages.

Il y a dans le style de Notorious quelque chose qui sonne faux et pourtant cette impropreté dans l'expression donne à ce film



rier nos élans les plus secrets après les avoir attisés. Peut-être m'opposera-t-on que c'est là, très précisément, définir le si controversé suspense ? Si l'on veut. Mais quand le suspense ne refuse que l'intégrité de l'événement, rasant avec son dévoilement temporel, la distanciation dont je parle altère les structures mêmes du monde. C'est l'être qu'elle rend opaque, non son histoire.

Le monde nous est pourtant donné toujours dans sa plénitude. Sur les terrasses nocturnes, flambant d'enseignes lumineuses, au loin, sur les routes, sous les piles du pont de la Porte d'or, au bord de l'océan, un vent aigu passe, qui a le tranchant suffocant des vents venus de l'enfance, quand nous haletions, petits et enivrés, devant l'horizon vertigineux de la mer. (Je ne connais qu'une toile pour restituer cette même ivresse du large : la *Terrasse près du Havre*, de Claude Monet. Encore l'obtient-elle par la prolifération quasi délirante de voiliers au bord du ciel.)

Mais ce réel se surnaturalise et nous échappe par cette intensité même

peu celle que l'on éprouve, les soirs d'hiver à la campagne, à lire au coin du feu de très bons romans policiers.

Ici la qualité du spectacle tient à l'aisance du récit, à la rigueur du découpage, à un travail de caméra qui souligne les effets, à des images de choc, en somme à une technique pleinement maîtrisée. Hitchcock a souvent décrit ses méthodes de travail. « L'écran devrait parler sa propre langue (...) et ne peut la parler à moins de traiter une scène jouée par des acteurs comme une simple matière première, qu'il faut rompre, casser en morceaux, avant de la tisser en un dessin visuel expressif » (texte de 1938 cité dans *Radio - Cinéma - Télévision* n° 291). « J'aime, par exemple, la caméra qui rôde, parce que je crois qu'un film doit se mouvoir » (déclaration de 1948, citée dans

ROPE (*La Corde*) 1948

Deux jeunes gens, pour mettre en pratique les leçons nietzschéennes de leur professeur de philosophie, tuent un de leurs camarades. Le professeur les désapprouve.

Du point de vue de la forme, ce film semble tourné en continuité, grâce à quelques grossières ficelles, nécessaires pour pallier l'insuffisance des magasins de caméra.

Il en est devenu célèbre, bien gratuitement, puisqu'on aurait fait mieux d'insister sur un emploi intelligent de la couleur.

Quant au fond, on aura reconnu dans cette histoire le thème du *Disciple* du regretté Paul Bourget.

Hitch n'apparaît qu'en esprit. Un personnage secondaire parle d'un film qu'il a vu, et l'on reconnaît *Notorious*.

une saveur incontestable. Il faudrait même plutôt regretter que Hitchcock ne l'ait pas cultivée de façon plus systématique. Ce qui rend si particuliers certains moments de ses films, c'est précisément qu'il ne spéculé jamais sur les effets d'un art de réalisme ou de valorisation de l'instant : mais je crains, dans ce cas, que les nécessités d'ordre commercial et la timidité des pro-

de la sensation, cette nouveauté du regard qu'on croirait donnée par un stupéfiant, ce dépaysement racial au cœur même du familier, cet excès de sens que l'étrange (en Madeleine) lui ajoute, cette mouvance émouvante, d'une communion toujours différée.

C'est en nous appâtant à la splendeur du monde puis en nous interdisant de nous unir à lui quand nous croyons pouvoir le toucher (à l'inverse d'un Renoir dont ce fut là l'objectif premier), en nous faisant glisser à la surface la plus séduisante des êtres, qu'Hitch nous emprisonne dans l'énigme et sa poésie inquiète. Par où on saura, si l'on s'en doutait, qu'il n'est pas réaliste. Sa jouissance, sa connaissance, ne passent pas par la satiété du regard. Mais la passion saurait-elle survivre à la satiété ?

Qu'il balance du gros plan d'un de ses héros à un *long shoot* immense, qu'il coupe toujours un plan parlé sur la réplique la plus forte, à l'instant juste où il n'est plus possible que ne vienne s'inscrire sur le visage l'empreinte lisible de la pensée ou du sentiment, qu'il prive un

L'Ecran Français n° 187). Mais, conscient des dosages nécessaires, il ajoute aussitôt : « Je ne veux pas que l'intrigue suive la technique. J'adapte la technique à l'intrigue. Un bel angle de prise de vues peut causer un effet qui satisfait le chef-opérateur, ou même le metteur en scène. Mais la question est de savoir si, dramatiquement, ce plan est la meilleure façon de raconter l'histoire » (d°). « ... Quand (les amateurs) se mettent à faire des films, c'est très sympathique, bien sûr, mais les mouvements de leur caméra ne correspondent, trop souvent, plus à rien. Sous prétexte de cinéma pur... » (*Le Monde* du 18 novembre 1955).

Hitchcock ne tolère pas que les acteurs soient autre chose que des marionnettes entre ses mains. A cela aussi, on recon-

UNDER CAPRICORN (*Les amants du Capricorne*) 1949

Au siècle dernier, quelque part aux Antipodes, une femme jeune encore et apparemment adorée par son mari est la proie des terreurs les plus absurdes, et, pour y échapper, sombre dans l'alcoolisme. Un ancien ami tente de l'arracher à la déchéance et croit découvrir la vilénie de l'époux cherchant à se débarrasser de sa femme par l'alcool et la folie. Il n'en était rien, les plus coupables n'étant comme de coutume pas ceux que l'on pensait, et le mari sera bien puni : Ingrid Bergman restera avec lui.

Un beau travelling sur une tête réduite brusquement découverte fait sursauter. Le rythme très lent du film se voudrait oppressant et ne réussit qu'à provoquer les sommets de l'indifférence. La couleur et les décors sont, très artistiquement, préraphaélites.

Déguisé en Mr. Pickwick, Mr. Hitchcock joue le client d'une banque.

ducteurs d'Hollywood ne lui interdisent de déshumaniser suffisamment les sujets qu'il traite et de s'attacher comme l'a fait par exemple Bresson dans Les dames du Bois de Boulogne au caractère fascinant — et non plus terrifiant ou inquiétant — d'une machination bien construite.

Ces réserves faites, Notorious confirme de façon éclatante la



plan de son corrélatif auquel pourtant il emprunte sens (au tribunal le jeu du président est tout bâti sur ses rapports inter-personnels avec la Cour, dont l'absence de contre-champ, impitoyablement, nous frustre), qu'il passe sans crier gare du subjectif à l'objectif, puis au point de vue de personne, qu'il raccorde, dans sa continuité et sa logique subjective, deux phases d'un unique mouvement, mais en en contrariant la direction (1) ou en faisant s'en télescoper la durée (2), qu'il

(1) Plan rapproché. « Nous » partons avec Scottie, vu de dos.

Plan général. La voiture de Madeleine et, la suivante, celle de Scottie, minuscules sur une route en corniche, filent vers nous, entre terre et ciel.

Et encore : Devant nous, Scottie suit Judy, sur le trottoir de droite. Contre-champ : Judy seule, de face, arrive à l'entrée de son hôtel. Elle est donc sur le trottoir de gauche ! Dans le plan suivant, Scottie, après un temps d'hésitation, traverse la chaussée.

(2) L'un derrière l'autre, Betty puis John sortent pour aller interroger le vieux libraire. Pourtant Betty est déjà dans la soupente et la scène semble bien avancée quand, avec Scottie, nous arrivons à la boutique.

naît un authentique tempérament de cinéaste. « Les comédiens sont du bétail » (*Le Monde* du 7 janvier 1955). « ... Dans un bon film, le talent du metteur en scène compte pour 95 % et il reste 5 % pour les interprètes » (*Cahiers du Cinéma* n° 62). « Un bon acteur peut aider à augmenter les bénéfices, mais il ne rend pas le film meilleur » (*The Sunday Express*, cité par *Arts* du 11 février 1959). « L'acteur de cinéma... (doit se) conduire de façon calme et naturelle — ce qui, naturellement, n'est pas facile du tout — laissant la caméra mettre l'accent. Je dirais presque que le meilleur acteur de cinéma est l'homme qui ne sait rien faire d'extrêmement bien » (*Radio-Cinéma-Télévision*, article cité). « ... Je ne dépasse jamais trois prises (de vue par plan), parce que je crois de plus en plus à la qualité de l'im-

STAGEFRIGHT (*Le grand alibi*) 1950

Traqué pour meurtre, un homme vient chercher refuge auprès d'une jeune femme. Il lui explique très longuement par quel enchaînement diabolique de circonstances une actrice l'a fait accuser du crime qu'elle a commis. Mais il se trahira finalement et, assassin véritable, mourra écrasé par le rideau de fer d'un théâtre.

Ce film anglais semble tourné aux Etats-Unis. Dans un très long retour en arrière, le scénario exploite avec astuce le thème si réversiblement hitchcockien du coupable pris pour un innocent. La poursuite finale dans le théâtre, bien qu'on l'ait déjà vue un peu partout, reste habilement construite. On fait jouer les vieilles peaux à Marlène tant on semble peu apprécier les femmes.

Le grand menteur professionnel se retourne dans la rue sur le passage de Jane Wyman avec une lubricité un peu forcée.

supériorité de Hitchcock, dans la direction des acteurs, sur tous les metteurs en scène d'aujourd'hui. Les réalisateurs français — Clouzot et Carné eux-mêmes — pourraient trouver dans ce film l'exemple d'un jeu qui n'est ni réaliste, ni théâtral mais stylisé selon les exigences de la vision cinématographique. Je ne vois aucune raison objective de préférer la création d'Ingrid

rompe le sens d'un travelling d'accompagnement — la caméra s'identifiant au personnage et ne s'attachant qu'à ce qu'il voit et fait, pour soudain le devancer et le prendre, lui, pour objet (3) — c'est toujours

(3) Quand Scottie, juste descendu de voiture, s'arrête au bord du trottoir et regarde Madeleine qui lève un store à la fenêtre du premier, un contre-champ inattendu le fixe de face, en premier plan, et c'est comme une main qui lui défendrait d'avancer.

Toute la scène du cimetière se développe selon la même subtile anomalie et le même mouvement de contradiction. Une sorte de divorce s'installe entre la caméra et Scottie auquel pourtant elle ne cesse de s'identifier. La caméra regarde Madeleine plus souvent que ne fait Scottie. C'est son déplacement, bien davantage que celui du héros, qui matérialise les spires dont Madeleine reste le foyer. Et alors que, d'évidence, le point de tension de l'image et de l'énigme est le comportement de Madeleine, la caméra s'attache à dérouler comme un tapis devant les pas de Scottie !

perfection, non pas dans la préparation ni dans le script, mais dans l'interprétation » (*Cahiers du Cinéma* n° 62).

Enfin sa mise en scène élimine toute improvisation. Encore un test. Hitchcock a un tel sens du cinéma, qu'il « voit » ses films avant de les tourner, qu'il en connaît chaque détail. « Ce qui m'a passionné dans ce film (il s'agissait de *La mort aux trousses*) ? De l'écrire. Chaque séquence devait être intéressante. Je fais mes films sur le papier » (*Le Monde* du 22 octobre 1959). Le découpage « est la partie la plus importante... A partir du moment où je tourne, le film ne m'intéresse plus. Je dis au début, à l'opérateur et aux acteurs, ce que je souhaite, et je dors. Je me réveille au montage » (*L'Express* du 5 février 1959). « Quand je commence à tourner le film, pour moi il est

STRANGERS ON A TRAIN (*L'inconnu du Nord-Express*) 1951

« Je vais tuer ta femme, mais tu tueras mon père », dit Robert Walker à Farley Granger. L'autre ne dit ni oui ni non, se retrouve avec sur les bras un crime qu'il a désiré tout en le refusant et, si le doigt de Dieu ne veillait, sous la forme d'une grille d'égout, tout finirait très mal. De-ci de-là, comme d'habitude, on manque étrangler une grosse dame et l'on casse des lunettes.

Tout en essayant, sans doute, pour des raisons de style, de pencher sa caméra dans tous les sens possibles, Alfred, l'air épuisé, monte dans un train en compagnie d'une contrebasse.

Bergman à celle de Joan Fontaine dans *Rebecca* : l'ingénuité et l'érotisme de l'une et de l'autre ont tout simplement six ans de différence d'âge : question de goût. Hitchcock a su tirer parti des tics et du cabotinage de ces deux actrices — à l'occasion assez irritantes — dans le sens d'une stylisation, tout en évitant à la fois le poncif théâtral et ce faux « naturel » dont les meil-



la même glace sans tain qu'il dresse entre ses héros, ses héros et le monde, ses héros et nous. La même distance de la passion, énorme, imperceptible.

Tristan et Iseult inventaient des obstacles à leur communion. Hitch les suscite dans son *écriture* même. Avant d'être contradiction et distanciation de quelque chose, sa mise en scène est déjà à l'état pur, distance et contrariété. Il faut s'arrêter à deux moments de son film où le principe de cette stylistique produit peut-être ses plus beaux fruits.

Après que Scottie a été reconduit devant son propre domicile par Madeleine qu'il file — d'où cet heureux mouvement des mains ouvertes comme éventails sur le volant, et qui livrent un *caractère* — notre héros propose à la jeune femme une promenade « au hasard ». Elle est à son volant, lui, debout contre la vitre.

Premier Plan : « Votre porte est ouverte », dit Madeleine. Plan en profondeur, du Premier Plan au Plan Moyen : « Je vais la fermer ». Brève seconde d'inquiétude dans la quiétude. Et tout aussitôt, dans

fini. Si bien fini que je souhaiterais ne pas avoir à le tourner. Je l'ai entièrement vu dans ma tête : sujet, tempo, cadrages, dialogues, tout » (*Cahiers du Cinéma* n° 44).

Mais certains critiques de langue française ont la métaphysique dans la peau. Ils sont friands de transcendance. Ils ont raté leur vocation et les voilà réduits à prêcher le Carême dans les revues de cinéma.

Pour eux, d'ailleurs, le cinéma n'est qu'un prétexte. Ils ne savent pas, ils ne peuvent pas donner envie de voir un film. Ils sont incapables d'évoquer une image, fut-elle d'une beauté à vous couper le souffle. Ils traînent le dos à l'écran, pour

I CONFESS (*La loi du Silence*) 1952

Un assassin s'accuse en confession de son crime. Par la suite, le prêtre qui a reçu cet aveu est accusé du même crime. Mais tout finit bien.

L'expérience ayant montré que la soutane payait, à l'écran, le film mélange avec astuce le roman policier et le secret de la confession. D'où un film ennuyeux et qui arrive même à choquer certains chrétiens, peu habitués à voir la Passion considérée comme un roman à suspense, sinon comme une course de côte.

Hitchcock il est vrai, passant au loin, considère tout cela d'assez haut.

leurs acteurs mal dirigés donnent trop souvent l'exemple. C'est peut-être même cette exigence impérieuse de style qui lui fait préférer les sujets où une cause matérielle peut rendre compte de l'irréalisme du jeu des acteurs. Dans Notorious Alicia n'est jamais physiologiquement normale mais en état d'ivresse, de malade ou de transport érotique. Cette justification scientifique,

un plan de Grand Ensemble : la voiture fuit, sous une voûte d'arbres, très loin devant nous. Sans preuve, nous *savons* qu'elle les emporte tous deux. Faux suspense, donc, qui ne trompe personne ; mais l'ellipse de la décision, celle même du résultat, la rupture du Premier Plan au Grand Ensemble, installent la distance dans la proximité, la certitude dans l'incertitude. Douce torture de la passion : le don ne s'y sépare pas du refus.

Précautionneusement, Scottie entrebâille, à peine, la porte de l'horrible couloir par où Madeleine a disparu. Un lent volet établit le hall élégant et lumineux du Feuriste sur toute la largeur de l'écran en Vis-tavision. Petite ouverture, grand champ. Nous attendions le cache, le trou de serrure, le regard étrié, et l'image est trop vaste, sur laquelle nous accommodons mal. Cette féerie insolite, nous la vivons comme une imprudence, un risque. Ne sommes-nous pas à *découvert* ? Puis Madeleine se rapproche, presque à reculons, et s'accôte à une

jongler avec des entités et, comme l'a dit l'un d'entre eux, ils refusent de « réduire le cinéma à ce qu'il exprime » (*Cahiers du Cinéma* n° 44, p. 18).

Cette quête approximative d'un arrière-monde — qui relève de l'idéalisme le plus éculé et fait encore illusion dans le critique d'art — les a conduits à rechercher dans l'œuvre d'Hitchcock « l'idée du destin, du divin, du démoniaque, pour appeler les choses par leur nom, label universel de qualité des grandes œuvres (d°, n° 39, p. 6). Inutile d'ajouter qu'ils sont conformistes.

Ils ont donc annexé Hitchcock, non pas l'humoriste ou le chasseur d'images, mais un Hitchcock hors du temps, une sorte de Jésuite torturé, qui aurait des ambitions théologiques. C'est

DIAL M FOR MURDER (*Le crime était presque parfait*) 1953

Théâtre filmé. Un monsieur veut faire assassiner sa femme par un tueur à gages. La femme tue le tueur et le monsieur essaie alors de faire condamner la femme pour ce meurtre ; il échoue. La mise en scène se borne à une terne mise en bobines de la pièce. Les acteurs sont remarquablement irritants, dirigés un peu comme dans un vieux théâtre de province.

Particularité : tourné pour être vu en 3-D, le film fut projeté à plat. Beaucoup d'effets ratent ainsi leur but.

Hitch trône sur une photo de groupe que montre Ray Milland.

si l'on peut dire, de la construction ou déformation artistique marque le point faible d'un art qui ne sait pas toujours — ou ne peut pas — choisir entre la rigueur véritable et la complaisance commerciale. Souhaitons que Hitchcock prenne plus souvent la peine de nous rappeler qu'il n'est pas seulement le plus habile virtuose de la caméra que nous connaissons aujourd'hui.

glace que le cadre ne permet pas de situer topographiquement, (après l'in vraisemblance de l'ouverture, la véracité du détail... invérifiable). Cette fois, *Hitch*, nous donnait plus que nous n'attendions. Mais ce plus se reprend de lui-même. La totalité ne comble pas davantage que le fragment. Rien n'interrompt la quête. « Les trous de serrure ne sont vastes que si on y colle son œil » prétend Cocteau. Piège double : — on croyait toucher le but, et revoici, intact, l'espace qui en sépare, — le terme est tout proche ; le trou est vaste ; mais comment le passer ?

« Le gros plan consacre l'altération radicale de la distance ». La formule est de Béla Balazs. Pourtant, c'est le paradoxe, grossissant encore, jusqu'à l'insert, le même gros plan rétablit dans son intégrité la distance abolie. La fameuse *géographie idéale* chère à Poudovkine, que le découpage de l'actrice en gros plans, institue ici en anatomie idéale, sert la dialectique de la réminiscence comme celle de la passion. *Scottie* recrée *Madeleine* à partir de fragments (de *Judy*) dont il ne

Alexandre Astruc qui a donné le signal : « Quand un homme depuis 35 ans et à travers 50 films raconte à peu près toujours la même histoire, celle d'une âme aux prises avec le mal... » (d°, p. 5). Et l'exégèse s'est poursuivie : « La leçon d'Hitchcock appartient au domaine de l'éthique » (d°, p. 18). « Le genre de questions posé est toujours, en définitive, un dilemme moral (d°) ». « (Le crime) ne représente, pour les personnages hitchcockiens, qu'une épreuve délibérément choisie, parce qu'elle est la plus dure et parce qu'elle représente la plus vertigineuse situation dans laquelle puisse être placé un être » (d°).

Ces épreuves aboutissent — je cite toujours les exégètes — à « l'emprise d'une conscience sur une autre, d'une âme sur une âme » (d°, p. 9), au « transfert d'identité », à l'« échange »

REAR WINDOW (*Fenêtre sur cour*) 1954

Assis à sa fenêtre, où le maintient une fracture, un reporter photographe attend patiemment que sa voisine, une jolie danseuse, se déshabille. Comme il y a une censure, rien n'arrive et notre héros se console en soupçonnant un autre voisin, mâle, d'avoir tué et découpé sa femme. Il avait, hélas ! raison.

Sans doute pour distraire les yeux fatigués par la platitude de *Grace Kelly*, *Hitch*, jouant les rondeurs, remonte la pendule d'un musicien bruyant.

JACQUES DONIOL VACCROZE

Le cas d'Alfred Hitchcock laisse rêveur : tant d'art, tant de savoir, tant de métier au service d'une pensée — celle des autres — le plus souvent médiocre. Il y a plus de vingt ans que ce gros homme sympathique et malin réalise des films et, si dans tous on retrouve la marque de la maîtrise, il n'y a guère que *L'ombre* d'un doute dont le sujet lui ait permis de transcen-



nous est plus loisible d'authentifier l'identité. Recommencant le baiser de Proust à *Albertine*, les étranges grossissements du générique — bouche, nez, œil, prunelle — rendent le visage de *Kim* insaisissable. Le détail s'y fait méconnaissable, donc lointain, à mesure qu'il se rapproche, et l'aimée s'échappe dans le corps d'une étrangère.

Avec ce qu'il est commode d'appeler le thème de « l'œil crétois », Hitchcock réalise la prouesse de faire surgir, pathétiquement, l'insert au sein du gros plan, l'autre dans le même. On a pu noter que sur le portrait de *Carlotta Valdès*, l'œil gauche tire vers le bord du visage avec une intensité qui évoque l'œil de face sur un profil, propre, notamment, à la peinture égéenne. Lorsque *Madeleine*, le premier soir, chez *Erni*, plus tard au cimetière, offre son profil à *Scottie* et voit sans regarder ; pendant le baiser au bord de la vague et quand elle quittera *Scottie* au pied du clocher ; quand *Judy*, au salon de couture, essaie

des fautes (d°, p. 47 et 50) et, bien sûr, à l'aveu. Car il existe « une chance de salut, laquelle est dans le repentir et l'aveu » (d°, p. 22). « Cette nécessité de l'aveu, de l'explication, cette reconnaissance de soi-même (...), Hitchcock nous la présente comme l'exorcisme suprême et la principale condition du triomphe final de l'homme » (d°, p. 21-22).

N'ayant pas la fibre théologique, je me suis demandé, je l'avoue franchement, où voulaient en venir ces métaphysiciens minables. L'histoire du faux coupable a été racontée un million de fois. Dans tout roman policier classique, il est d'usage que les soupçons s'égarer sur des innocents. Le criminel est démasqué dans le dernier chapitre, lorsqu'il s'est opéré, comme diraient ces messieurs, des transferts successifs de culpabilité.

TO CATCH A THIEF (*La main au collet*) 1954

Un cambrioleur terrorise les vieilles Anglaises habituées des palaces de la Côte d'Azur, et prend, pour ce faire, l'ancien pseudonyme d'un séduisant Yankee, voleur repent, mais ancien membre de la Résistance Française. L'Américain, pour prouver son innocence, décide d'arrêter lui-même l'usurpateur. Est-ce l'ancien chef du réseau, qui a tout, par conséquent, du chef de gang ? Non, c'est sa fille. Mais il n'en reste pas moins démontré que l'antifascisme mène à la crapulerie.

Dans un autocar, *Cary Grant* s'assied à côté de son metteur en scène.

Comme on n'est jamais si bien servi que par soi-même, Hitchcock reprend systématiquement les effets de *Rebecca*, *Saboteur*, *Spellbound*, etc..., etc...

der la banalité et la vulgarité quotidienne de l'écran. Comment juger un homme qui n'a jamais délivré son message personnel ? Le cinéma s'est développé grâce aux personnalités d'auteurs-réalisateurs, de *Méliès* à *Welles*, en passant par *Chaplin* et *Stroheim*. Hitchcock en restant obstinément un « metteur en scène » (pour une fois le terme semble juste) rate la royauté

le « nouveau » tailleur gris et quand elle tente, au sommet de la tour, de reconquérir son amant, son œil droit s'anime soudain d'une vie autonome, comme s'il glissait, étrangement, hors du visage. Pourquoi pensé-je alors à la Parisienne de Cnossos ?

S'il n'y avait toujours quelque ridicule à renchérir sur une métaphore déjà consacrée, j'oserais dire qu'avec cette prune de noisettes qui passe vers la corne externe de l'œil, on voit littéralement se vérifier la célèbre image de Bazin, la bille d'acier glissant sur une pente trop lisse, le plan perdre son équilibre, et le centre de gravité dramatique commencer de quitter le polygone de sustentation !

L'essentiel pourtant, c'est que ce qui pourrait n'être que procédé de style, se mette ici au service moins de l'intrigue que de l'âme et qu'à nos cœurs subjugués, ce ne soit point tant les mobiles de Madeleine qui échappent, que Madeleine elle-même. Ses premiers « coups d'œil »

C'est une loi du genre. Les indices trompeurs, l'innocence contestée, les pièges, l'aveu : tout cela, pour les lecteurs du *Masque*, est la banalité même.

Hitchcock s'est borné à obéir à des conventions. Le film policier est un art du divertissement qui a fait ses preuves. Il a des règles non écrites qui sont le gage du succès. Hitchcock les a respectées. Rien de plus, rien de moins. Un commentaire ontologique se justifie ici aussi mal que possible. Il tombe à plat. Autant dire que toute la littérature policière, que tous les films criminels sont, par essence, métaphysiques. Il faut choisir, c'est tout ou rien.

Deux critiques bien français, Eric Rohmer et Claude Chabrol, ont carrément poussé les choses à l'absurde : Hitchcock

THE TROUBLE WITH HARRY (*Mais... qui a tué Harry*) 1955

Près d'un paisible village de la Nouvelle Angleterre, un garçonnet découvre le corps de son père, qu'il n'avait jamais vu. La toute jeune femme du défunt, une vieille fille, un vieux marin qui n'a guère navigué, pourraient être les assassins et acceptent de le croire. A tour de rôle, pour échapper à la justice ou prouver leur innocence, ils s'emploient, avec l'aide d'un peintre, à enterrer et à déterrer le cadavre. Comme aucun d'eux n'a causé cette mort, tous pourront se marier.

Une trouvaille jolie, mais peu exploitée : le petit garçon a une méconnaissance syllogistique du temps réel. Un Niagara (sans Marilyn, hélas !) de dialogue passe de l'humour grisâtre au vaudeville grivois. De jolis accords de couleurs entre les chaussettes rayées de Harry et la campagne automnale. James Thurber a dessiné un ravissant fond de générique et, sans être belle, Shirley Mac Laine a un piquant inhabituel aux actrices hitchcockiennes. Peut-on porter ce fait à l'actif de l'auteur ?

Mais qui a tué Hitchcock ? Il reste invisible, quoiqu'il semble, dans un plan éloigné, doubler le bedonnant marin.

depuis quinze ans. Il est aussi doué qu'un Wyler ou un John Ford, la caméra est devenue entre ses mains un objet aussi souple, aussi facile à manier qu'une plume, les mille sujets qu'il a traités posaient mille problèmes qu'il a résolus avec une déconcertante facilité, facilité qui semble sans limite puisqu'il vient de tourner en huit jours Rope, sorte de film préfabriqué, enregistré

pouvaient bien être le fait d'une duplicité. Le dernier, qui la perd, les rend à leur nature véritable : celle de l'insaisissabilité. Madeleine, qui pourtant aime, est toujours au-delà de son amour.

Par la vertu du sujet, peut-être, le suspense hitchcockien et cette instabilité essentielle du plan sur laquelle, pour une part, il se construit, deviennent la forme même de l'inaispaisable inquiétude de la passion, *d'un amour taciturne et toujours menacé.*

Vertige : reflet d'un reflet d'un reflet... de rien.

Le mari crée un personnage à la semblance de sa femme. Judy l'incarne : c'est Madeleine.

Elle se prend à l'amour de John. C'est Madeleine-Judy.

La passion de Scottie subjectivise et transfigure cette Madeleine-Judy en MADELEINE. MADELEINE se tue.

Scottie rencontre Judy.

est le cinéaste du péché originel. Ses personnages « participent à la fois de la culpabilité et de l'innocence... L'innocent sera d'autant plus coupable qu'il est absolument innocent et vice-versa » (*Hitchcock*, Ed. universitaires, p. 117). L'échange, le transfert, l'aveu ne signifient rien tant qu'une « solidarité dans le péché » (d°). « Les criminels, dans cet univers, ne sont peints sous des traits séduisants que pour mieux dénoncer les Pilates que nous sommes tous, en quelque sorte » (d°, p. 131). « Le propre d'Hitchcock est de nous montrer l'envers et l'en-droit (des choses). Son œuvre circule entre deux pôles, qui, comme les extrêmes, peuvent coïncider. Cette circulation (...) trouve ici son expression la plus noble sous les traits d'une

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH

(*L'homme qui en savait trop*) (II) 1955

Un Américain, moyen, mais époux d'une chanteuse célèbre, et même père d'un petit garçon, visite le Maroc en famille. Il y apprend, par la bouche d'un Français agonisant, que le Premier Ministre d'une République aussi quelconque qu'imaginaire est menacé de mort, lors de son prochain voyage à Londres. Du coup, les méchants kidnappent le petit garçon. Le couple vient à Londres, où la chanteuse sauvera le Premier Ministre et récupérera son fils en chantant une chanson que le gamin entendra à quatre étages de distance.

Remake laborieux des effets de la première version. Hitchcock serait-il cet Arabe sur le marché de Marrakech ?

presque sans interruption et dans la suite chronologique des scènes... et pourtant qui songerait sérieusement à ranger Hitchcock dans la famille des Eisenstein et des Griffith ?

Trois films de Hitchcock, parmi d'autres — Rebecca, Spellbound, Soupçons — illustrent cette impuissance paradoxale d'un des meilleurs réalisateurs actuels.

Il veut la métamorphoser en Madeleine-Judy.

Elle résiste, puis cède à un compromis qui contredise moins sa personnalité réelle que ne faisait Madeleine-Judy.

C'est Judy-Madeleine.

Scottie retrouve enfin MADELEINE. Il n'est pas fou. Ce ne saurait donc être totalement la même. C'est MADELEINE II.

Presque en même temps, il apprend qu'un et deux n'étaient qu'imposture. *Je vous aimais tant, Madeleine*, reproché à la Judy criminelle de la fin, c'est aussi : Pourquoi m'avoir conduit à aimer... du vent ? La statue de ce Pygmalion dérisoire n'est même pas son œuvre. Seulement une copie, d'après l'original d'un assassin.

Mais Kim Novak ne pourrait-elle, comme elle le tente au sommet de la tour (et John refuse ; s'y oppose le crime, certes, mais autant la passion), réunifier dans sa personne copie et modèle, fiction et vérité ?

culpabilité interchangeable de tout le genre humain » (d°, p. 155-156).

A ce niveau, la critique n'a plus de sens. Elle devient un délire d'interprétation. Mais Hitchcock a peut-être joué le rôle d'un abcès de fixation. Dans la France très particulière des années 50-58, une jeunesse droite, pensive et morne envahissait le cinéma. Elle cherchait ses dieux et ses Nestors...

Faisons le point. Hitchcock n'est pas très lucide, pas très audacieux, pas très sympathique. Bien sûr. Du moins est-il un cinéaste. Disant cela, nous séparons très consciemment la forme du contenu. Avec Hitchcock, ce n'est pas arbitraire. Ce style efficace et nerveux, pourquoi ne pas rêver que d'autres en fas-

THE WRONG MAN (*Le faux coupable*) 1956

Un homme est pris pour un autre ; il est accusé à tort, condamné, mais l'autre est finalement découvert.

Manifestement écrit et réalisé pour satisfaire les plus délirants exégètes, *Le faux coupable* veut faire du Bresson et ne réussit qu'à égaler, en ennui mystique, *I Confess*. Dieu y intervient finalement pour faire éclater la lumière. Le jour où vous vous y êtes ennuyés, il y avait sûrement, dans un autre cinéma, quelque chose de mieux : vous avez vu *the wrong film*.

...On a beaucoup parlé d'un « style Hitchcock ». Il me semble malaisé à définir. Tout au plus peut-on déceler dans cette suite de films une préférence marquée pour un certain nombre d'objets — verres, tasses, meubles particuliers — chargés d'un poids de destin et qui parsèment l'œuvre d'une symbolique personnelle, presque étrange, dont l'auteur ne nous donne pas la clef.

— Kimo Novak n'est qu'une inconsistante cire qui m'a coûté les plus grandes peines à modeler, procame Hitch à tous échos. J'ai tout fait.

Et Hitch., nous ne le savons que trop, n'est pas homme à aller s'éprendre de ses créatures.

Ainsi l'illusoire de la passion débouche-t-il sur les jeux illusionnistes de l'art. Est-il déplacé de voir là un jugement implicite, cruellement objectif ? Je ne saurais dire si, d'ordinaire, Hitchcock condamne les personnages assez souvent méprisables dont il invente les ingénieux déboires. Ce qui est certain, concernant Tristan, c'est qu'il est contre. Mais il n'escamote aucune pièce au procès. La passion est un beau mensonge. Et pourtant nous y voulons croire. Un vertige : l'attrait du vide. A nos risques et périls, pourtant, nous lui réclamons de nous éblouir.

sent un meilleur usage ? Dix fois, cent fois nous avons regretté qu'un contenu intelligent soit trahi par une mise en scène académique ou sirupeuse. C'était le drame du réalisme socialiste. Ici, la technique est parfaite, mais elle tourne à vide. Et l'on aimerait que le cinéma de gauche additionne, justement, le suspense et la polémique. Est-ce trop lui demander ?

VERTIGO (*Sueurs froides*) 1956

Un homme est en proie au fantôme d'une femme qu'il croit morte. Ce thème (diabolique, dirait Clouzot) est exposé de telle façon que le spectateur comprenne bien que le fantôme n'est pas un vrai fantôme et que la morte ne l'est pas. La délicieuse Kim elle-même sort à grand-peine de cette sombre histoire. Vieil habitué, Dieu apparaît cette fois sous les traits d'une nonne pour châtier le Mal. Il y a quelques agréables vues de San Francisco, et d'interminables voyages en voiture, platement filmés en transparence.

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 un peu d'espoir.

J'ai parlé plus haut d'une clef. Je me demande si ce n'est pas du côté de l'humour qu'il faut l'aller quérir. C'est pourquoi la plaisante anecdote suivante me servira de conclusion ; à l'époque où il travaillait en Angleterre, Hitchcock avait un assistant qui était passionné de canotage. Un jour qu'il pleuvait fortement, Hitchcock vêtu d'une jaquette noire, d'un pantalon rayé et coiffé d'un chapeau claqué, sonne chez son assistant et lui propose une partie de bateau. Beau joueur, l'assistant revêt la même tenue et, imperturbables, les deux gentlemen canotèrent pendant deux heures sur la Tamise, sous une pluie diluvienne.

PREMIER PLAN

HOMMES ŒUVRES PROBLÈMES DU CINÉMA

7

ALFRED HITCHCOCK

