

TRAVERSER HITCHCOCK

Parmi les nombreuses études sur l'œuvre filmique d'Alfred Hitchcock, il est possible de détecter un chemin interprétatif d'ordre esthétique et iconologique, souvent conflictuel mais fécond, qui permet de voir dans ses images et ses formes audiovisuelles des « *symptômes, expressions* d'une attitude générale spécifique ou, si l'on veut, d'une conception du monde »¹. Il fallait du reste prendre ce chemin afin de restituer à Hitchcock le statut d'auteur, capable donc de créer avec son œuvre le « système intégralement expressif »² qu'uniquement un véritable artiste peut produire. Un système plastique où dans toute image resonnent les idées de son temps et qui établit une confrontation consciente avec l'histoire des arts.

Ce statut d'auteur Hitchcock ne le possédait pas encore au début des années 1950, lorsque le plus grand critique français, André Bazin, le considérait alors non pas comme un créateur d'œuvres cinématographiques, mais plutôt comme un artisan, avec un « talent assez vain »³ car ses films manquaient de contenu, d'épaisseur, de substance. Il était reconnu pour ses qualités de technicien et de formaliste (« son audace est en grande partie formelle »⁴), mais ces qualités se limitaient à cet aspect de surface car « chacun de ses films est un voyage au bout de la technique dont on revient ébloui ; mais comme d'un feu d'artifice »⁵. Sa *rhétorique* filmique était reconnue comme brillante, capable de multiples et acrobatiques morceaux de bravoure mais, remarque encore Bazin : « la caméra subjective, très bien, mais faut-il qu'il y ait un sujet ! »⁶. Pourtant sa capacité à valoriser les « ressources dramatiques de la mise en scène » n'était pas contestée et la force émotionnelle de ses images était déjà reconnue et admirée : « il n'y a sans doute pas dans un film d'Hitchcock la moindre perte d'énergie dramatique, le film agit également sur les nerfs de tous les spectateurs ». Malgré cela,

¹ Carlo Ginzburg, *Mythes emblèmes traces, Morphologie et histoire*, Verdier, Lagrasse, 2010, p. 129.

² E. H. Gombrich, *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Paris, 2003, p. 77.

³ André Bazin, *Le cinéma de la cruauté*, Flammarion, Paris, 1975 [article de 1946], p. 128.

⁴ *Ibid.*, [article de 1950], p. 132.

⁵ *Ibid.*, [article de 1952], p. 137.

⁶ *Ibid.*, [article de 1948], p. 130.

ces effets visuels n'étaient pas en mesure de dépasser « le système nerveux du spectateur », et encore moins capable d'atteindre la sphère « du cœur ou plus généralement même, de la conscience »⁷.

Mais vers la moitié des années 1950, cette approche de son œuvre commence à changer, surtout grâce à l'influence exercée par les jeunes élèves de Bazin aux *Cahiers du Cinéma* qui ont réussi à ajouter à cette lecture une dimension thématique morale, celle du personnage faux coupable comme métaphore du péché originel⁸. Cette dernière ne pouvait qu'intéresser Bazin, de plus en plus sensible à la tension présente dans le plan hitchcockien, une « tension qu'on ne saurait réduire ni aux catégories dramatiques ni aux catégories plastiques, mais qui participe des deux à la fois. Il s'agit toujours pour lui de créer dans sa mise en scène [...] une instabilité essentielle de l'image »⁹. Malgré ses réserves initiales, Bazin était enfin prêt à reconnaître chez Hitchcock une dimension substantielle, une « métaphysique des structures »¹⁰, une vision du monde articulée entre surface et profondeur, même si elle demeurait pour lui encore trop légère et abstraite pour accéder au *réalisme*. Toutefois, cette complexité de jugement critique de la part de Bazin a préparé le terrain pour la pleine légitimation de la réévaluation esthétique opérée par les jeunes turcs qui trouve son accomplissement dans l'ouvrage d'entretiens avec Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*¹¹, où le cinéaste prend la parole pour mieux définir les fondements de son esthétique. En effet, afin d'inscrire Hitchcock dans le panthéon des grands auteurs, les critiques des *Cahiers du Cinéma* devaient le légitimer en tant que cinéaste *conscient* de toutes¹² les phases du processus de création et de tout détail visuel et conceptuel présent dans son œuvre filmique. De ce long et impressionnant entretien émerge une vision organique de la forme filmique hitchcockienne qui établit une relation directe entre

⁷ *Ibid.*, [article de 1952], p. 149.

⁸ Claude Chabrol, Éric Rohmer, *Hitchcock*, Ramsay, Paris, 2006.

⁹ André Bazin, *Le cinéma de la cruauté*, op. cit., [article de 1954], p. 171.

¹⁰ *Ibid.*, [article de 1956], p. 185.

¹¹ Alfred Hitchcock, François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Ramsay, 1984.

¹² Comme rappelle, avec ironie, B. Amengual, « aux hitchcockiens, tout est signe dans un film d'Hitchcock ». Barthélemy Amengual, *Du réalisme au cinéma*, Nathan, Paris, 1997, p. 717.

l'activité du metteur en scène, en tant que manipulateur du temps¹³ et créateur d'émotions¹⁴, avec ses *spectateurs – collaborateurs* qui participent activement à la création du bon résultat du film. Le spectateur doit en effet participer au processus signifiant activé par le cinéaste afin de permettre l'éclosion de l'idée du film, s'exprimant « au moment où l'action atteint son point dramatique culminant ». Ses films ne sont alors que des récits fortement structurés (« un développement ferme de l'intrigue et la création de situations poignantes »¹⁵) qui se manifestent principalement à travers des solutions visuelles habiles et efficaces, exerçant un fort impact sur son public. À ce propos, selon Jacques Aumont, son « public doit être en position de maîtrise intellectuelle afin de ne pas être le maître de la situation émotionnelle »¹⁶. Le *modèle réduit* à travers lequel Hitchcock récrée la réalité par son monde fictionnel constitue sa façon d'être *réaliste*¹⁷, au sens de savoir figurer le réel sous une forme ludique, à l'instar d'un jeu dont il connaît les règles et dont il possède le contrôle absolu.

Hitchcock établit donc une dialectique inexorable entre la logique narrative fondée sur la médiation entre les parties et le déchaînement pathétique produit par l'immédiateté plastique des images : le résultat obtenu est celui du *suspense* en tant qu'*émotion savante* éprouvée par le spectateur (idéal). La recherche constante de l'émotion est conquise par un travail¹⁸ acharné sur la forme destinée à produire *l'identification pleine* du spectateur ; chaque détail est finalisé et organique, non

¹³ A. Hitchcock : « Mais contracter ou dilater le temps, n'est-ce pas le premier travail du metteur en scène ? ». *Hitchcock/Truffaut*, op.cit., p. 57.

¹⁴ A. Hitchcock : « le premier travail c'est de créer l'émotion et le deuxième travail c'est de la préserver ». *Ibid.*, p. 92.

¹⁵ *Ibid.*, p. 57.

¹⁶ Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2011, p. 102. Aumont fait référence aux nombreux passages où Hitchcock discute de la nécessité d'être *clair* : « Je me suis souvent rendu compte que certaines situations de suspense sont compromises quand le public ne comprend pas clairement la situation. Par exemple, deux acteurs ont des costumes presque semblables et le public ne les différencie plus ; le décor est confus, les gens ne reconnaissent plus très bien les lieux où ils sont et, pendant que le spectateur essaie de reconstituer la vérité, la scène se déroule et elle est vidée de toute émotion. Il faut clarifier constamment ». *Hitchcock/Truffaut*, op.cit., p. 75.

¹⁷ Il s'agit de la conception fictionnelle du réalisme formulée par Peter Brooks (parmi les nombreuses possibles interprétations de cette catégorie plurivoque). Voir Peter Brooks, *Realist Vision*, Yale University, 2005.

¹⁸ « L'essentiel est d'émouvoir le public et l'émotion naît de la façon dont on raconte l'histoire, de la façon dont on juxtapose les séquences » *Ibid.*, pp. 287-288.

nécessairement vraisemblable, mais cohérent et fonctionnel à l'égard de l'idée du film, qui ne peut qu'exister dans des images (et des sons) pleines d'énergie pathétique : « si le plan est doté d'intensité, la suite des plans devra être réglée en fonction de ces intensités ; le travail du cinéaste selon Hitchcock est un modelage des intensités dans le temps »¹⁹. La conception esthétique qui émerge de cet ouvrage est donc celle d'un art de la mémoire où les effets visuels foudroyants, sur lesquels Hitchcock insiste constamment, font toujours partie d'une opération *connective* signifiante qui s'inscrit dans le temps du film et dans la mémoire du spectateur. Du reste, le suspense hitchcockien ne peut être véritablement intense que s'il se construit *dans le temps*, à travers l'accumulation de moments dramatiques qui atteignent un *climax*, un point de tension maximale qu'aucun effet de surprise, de pur choc visuel immédiat, ne pourra jamais atteindre. Mais cette émotion peut surgir pendant la projection seulement si elle est soutenue par les *souvenirs d'une conscience éveillée*, comme les fondations d'un bâtiment.

Hitchcock acquière ainsi le statut d'artiste *profond* exploitant dans ses films « des dilemmes moraux » tout comme « des préoccupations métaphysiques »²⁰. Ses œuvres possèdent ainsi une valeur artistique *substantielle*. Les interprétations hitchcockiennes ont alors coïncidé avec les grands courants de la théorie du cinéma à partir des années 1970 (psychanalyse²¹, narratologie, féminisme, pensée du figural), avec comme sommet *L'analyse du film* de Raymond Bellour et les deux volumes *Cinéma* de G. Deleuze. L'œuvre d'Hitchcock est rapidement devenue un terrain privilégié pour tester chaque nouvelle conception esthétique. Gilles Deleuze par exemple a utilisé Hitchcock pour penser la crise de l'image-action et la rupture de l'enchaînement sensori-moteur : « il achève, [...] il accomplit tout le cinéma en poussant l'image-mouvement jusqu'à sa limite »²². Mais, comme le remarque justement

¹⁹ Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, op. cit., p. 89.

²⁰ Alfred Hitchcock, François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, op. cit., p. 271.

²¹ Sur cet aspect, voir la reconstruction pertinente de Sarah Leperchey « Hitchcock et la psychanalyse : intérêts croisés », in D. Serceau, F. Sizaret (dir), *Alfred Hitchcock*, Contre Bande n°19, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2010, pp. 111-123.

²² Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Les éditions de Minuit, Paris, 1983, p. 276.

Jacques Rancière, dans son analyse Deleuze atteste la rupture formelle du lien sensori-moteur seulement à travers les moments narratifs « de paralysie, d'inhibition motrice » présents chez les protagonistes masculins de *Fenêtre sur cour* ou de *Vertigo* « et l'on ne voit pas en quoi leurs troubles moteurs ou psychomoteurs empêchent les images de s'enchaîner et l'action d'avancer »²³. Deleuze fait ainsi d'Alfred Hitchcock l'un des premiers cinéastes modernes. Mais ce faisant, il se limite à identifier des images fictionnelles de l'inaction motrice qui n'aboutissent pourtant pas à la paralysie de la forme filmique. Au contraire, Hitchcock nous raconte des histoires « dont on a éliminé les moments ennuyeux », où *tout* – virtuosité formelle et beauté plastique – « doit être soumis et sacrifié à l'action »²⁴.

En continuité avec l'opération deleuzienne (mais en s'éloignant des propos hitchcockiens) Jean-Luc Godard, dans l'épisode 4A des *Histoire(s) du cinéma* (1998) « soustrait aux enchainements dramatiques fonctionnels du cinéaste des plans d'objets [...] qu'il transforme en natures mortes, en icônes autosuffisantes »²⁵. De cette lecture, il émerge un Hitchcock (post)moderne, où Godard non seulement renie la lecture métaphysique-organiciste que l'on peut lire dans ses écrits aux Cahiers jaunes, mais où il semble aussi récupérer certaines positions critiques de Bazin, tout en renversant le sens. Au lieu de critiquer son absence de profondeur thématique, Godard considère cet aspect non nécessaire : ce qui compte c'est la capacité hitchcockienne à créer des formes plastiques efficaces, capables de frapper le système nerveux des spectateurs grâce à leur puissance *figurale*²⁶ inoubliable. Godard renouvelle donc le discours de Bazin, car pour lui aussi les morceaux de bravoure visuels d'Hitchcock peuvent exister et briller *gratuitement*, sans rapport nécessaire à leur contenu : il s'agit d'images-affection pures,

²³ Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Éditions du Seuil, 2001, Paris, p. 212 et 213.

²⁴ Alfred Hitchcock, François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, op. cit., p. 83.

²⁵ Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, op. cit., p. 215. Dans son texte audiovisuel Godard affirme que : « On a oublié pourquoi Joan Fontaine se penche au bord de la falaise et qu'est-ce que Joe Mc Crea s'en allait faire en Hollande [...]. Mais on se souvient d'un sac à main ; [...] mais on se souvient d'un verre de lait » etc. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma* – « 4A Le contrôle de l'univers », Paris, Gallimard-Gaumont, 1998, pp. 78-85.

²⁶ Voir à ce propos Philippe Dubois, « La question du figural », in Pierre Taminiaux et Claude Murcia, *Cinéma / Art(s) plastique(s)*, Paris, L'Harmattan, 2004.

des matières sensibles, des espaces quelconques délivrés de toutes relations causales de l'ordre mimétique, sans finalité précise. Cette conception *fulgurante* de la forme filmique, séparée de toute dimension signifiante, renvoie aux feux d'artifices dont parle Bazin tout comme à la pensée lyotardienne de la pyrotechnie définie comme « mouvement de jouissance »²⁷ *désintégré* de toute dimension référentielle et représentative. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard que l'on retrouve au sein de la série d'images hitchcockiennes remontées par Godard les feux d'artifices servant de décor à la scène d'amour de *La Main au collet*, qui acquièrent ici un statut figural, renvoyant immédiatement à l'idée d'une « force érotique [...] déployée et brûlée en vain [...] la pyrotechnie simulerait à la perfection la consommation stérile des énergies de la jouissance »²⁸. Avec cette « introduction à la méthode » développée par Godard, Hitchcock devient non seulement le premier des cinéastes de la modernité occidentale – cette même modernité dont Godard incarne la pointe la plus avancée – mais se transforme aussi en une sorte de cinéaste expérimental, proche de l'*Underground* américain – parent éloigné donc de Stan Brakhage et Paul Sharits. Hitchcock devient ainsi le véritable créateur de formes plastiques purement sensibles, indifférent aux relations causales qui structurent le récit, ne s'intéressant qu'aux images en tant qu'*événements*. La lecture de Godard semble aussi revenir sur les réflexions de Truffaut tout en les discutant, notamment lorsque ce dernier décrivait un montage d'extraits célèbres montrés lors d'une soirée de 1974 en l'honneur d'Hitchcock : « ce qui m'a frappé, ce soir-là, en renvoyant ces morceaux de films connus par cœur mais, pour un soir isolés de leur contexte, c'est à la fois la sincérité et la sauvagerie de l'œuvre hitchcockienne. [...] Sur l'écran, ce n'étaient qu'éclaboussures, feux d'artifices, éjaculations, soupirs, râles, cris, pertes de sang, larmes, poignets tordus, et il m'apparut que, dans le cinéma d'Hitchcock, décidément plus sexuel que sensuel, faire l'amour et mourir ne font qu'un »²⁹. Chez Godard, la nature dialectique de la construction

²⁷ Jean-François Lyotard, « L'acinéma », *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Union générale d'éditions, 1973, p. 59.

²⁸ *Ibid.*, p. 60.

²⁹ Alfred Hitchcock, François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, op. cit., p. 294.

hitchcockienne où les gros plans sont utilisés pour créer l'émotion par identification, se *différencie* en accentuant une certaine tendance, malgré tout présente chez le metteur en scène anglais, à exalter la *puissance monadique* de ses images comme lorsqu'il affirme à propos de *Vertigo* que « l'histoire de notre film m'intéressait beaucoup moins que l'effet final, visuel, de l'acteur sur l'écran »³⁰.

Plus récemment, Jacques Aumont a condensé ce conflit iconologique (à la fois sémantique et plastique, essentialiste et immanentiste) à l'œuvre sur le corps filmique d'Hitchcock, en individuant le « caractère paradoxal, abstrait *et* concret »³¹ de ses images, leur capacité de « symboliser le monde », donc de l'interpréter en profondeur tout en restant à sa surface, ayant un « pouvoir figural et en même temps réaliste »³².

Traverser Hitchcock signifie alors parcourir la majeure partie de la théorie et de la pensée sur le cinéma depuis l'époque classique (fondée sur les principes métaphysiques de l'essence et la médiation) jusqu'au postmoderne et à la valorisation des « motifs visuels, formels et matériels de l'œuvre » permettant ainsi « un travail d'interprétation potentiellement infini »³³. Chaque lecture apporte donc une contribution essentielle à l'édification de la « structure Hitchcock », une structure cristalline, à plusieurs facettes, apparemment *vide*, où toute *lumière – interprétation* peut la traverser et produire sa *couleur – vérité*. Une structure dont l'esthétique oscille entre la contingence du vide et la nécessité du plein. Comme Truffaut l'affirme : « la salle de cinéma est vide, vous [Hitchcock] voulez la remplir, l'écran est vide, vous voulez le remplir. Vous ne partez pas du contenu mais du contenant. Pour vous le cinéma est un récipient qu'il faut remplir d'idées cinématographiques ou, comme vous le dites souvent, "charger d'émotion" »³⁴. À ce titre la séquence de l'attaque de l'avion dans le désert de *la Mort aux trousses* (1959) est exemplaire. Elle est à voir comme le

³⁰ *Ibid.*, p. 210. On peut penser aussi au fort intérêt d'Hitchcock pour la dimension visuelle (le travail sur la couleur bleue et verte) au détriment de l'amélioration de l'histoire, jugée non *sérieuse*, de *la Main au collet*. *Ibid.*, p. 188.

³¹ Jacques Aumont, *Matière d'images, redux*, Ed. de la différence, Paris, 2009, p. 195.

³² *Ibid.*, p. 194.

³³ Sarah Leperchey « Hitchcock et la psychanalyse : intérêts croisés », op. cit., p. 118.

³⁴ Alfred Hitchcock, François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, op. cit., p. 271.

symptôme (ou *sinthome*³⁵ ?) de toute son œuvre : à la fois s'agissant d'un moment pleinement fonctionnel à la création d'un lien entre personnage et spectateur (l'identification naît grâce à la situation de danger dans lequel se trouve Cary Grant) et cerise stérile (car inutile au développement de l'action³⁶) sur le gâteau.

³⁵ « Contrairement au symptôme qui est le code d'un secret d'une signification refoulée, le sinthome n'a pas de signification déterminée ; il donne juste corps, dans sa configuration répétitive, à une matrice élémentaire de *jouissance*, de *plaisir excessif* ». Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum*, Éditions Amsterdam, Paris, 2005, p. 164.

³⁶ Pendant la discussion sur cette scène dans le Hitchbook, l'oscillation entre les deux polarités de la contingence et de la nécessité atteint son comble ; d'une part, il y a l'éloge de l'inutilité : Truffaut affirme « c'est une scène vidée de toute vraisemblance et de toute signification ; le cinéma, pratiqué de cette façon, devient vraiment un art abstrait, comme la musique » et Hitchcock le confirme aussi en définissant ce moment comme un exemple de sa « religion de la gratuité » ; de l'autre, il y a la reconfirmation d'une nécessité organique, lorsqu'Hitchcock amoindrit ses propos, quelques lignes plus loin : « une scène, même gratuite, ne peut pas être introduite avec une gratuité totale ». Alfred Hitchcock, François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, op. cit., p. 216-217.