



HAL
open science

Le repentir était presque parfait : (faux) coupables, regrets et rédemption chez Hitchcock

Julie Michot

► **To cite this version:**

Julie Michot. Le repentir était presque parfait : (faux) coupables, regrets et rédemption chez Hitchcock. Brémard, Bénédicte; Rolland, Marc. De l'âge d'or aux regrets, Michel Houdiard, pp.449-461, 2009, 9782356920133. hal-03868018

HAL Id: hal-03868018

<https://hal.science/hal-03868018>

Submitted on 10 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Le repentir était presque parfait :
(faux) coupables, regrets et rédemption chez Hitchcock**

Julie Michot

Université du Littoral-Côte d'Opale

Comme dans tous les films de suspense dignes de ce nom, ceux d'Alfred Hitchcock ont toujours leur lot de cadavres et donc, de meurtriers. Mais à côté des coupables, il y aussi de « faux coupables » (c'est d'ailleurs le titre français d'un des films du réalisateur, *The Wrong Man*), bien plus nombreux ceux-là. Et pour corser le tout, il arrive que seul le spectateur sache distinguer les vrais des faux, sache qu'il y a erreur et inversion des rôles, le véritable coupable coulant des jours heureux alors qu'un citoyen au-dessus de tout soupçon est accusé des pires exactions à sa place et subit une longue descente aux enfers.

Les martyrs et les criminels, le bien et le mal, la justice (des hommes ou divine) et l'injustice sont souvent mêlés dans le cinéma hitchcockien, et la religion n'est jamais bien loin. Et justement, Hitchcock avait un rapport particulier à la religion et, dans son œuvre, il n'en finit pas de prendre ses distances avec elle, voire de la critiquer de manière à peine voilée. C'est pourquoi la rédemption, lorsqu'elle a lieu, a un goût amer car il est rare que le repentir soit sincère ou qu'il soit encore possible.

Le cinéaste se plaît à inverser nos valeurs, à ébranler nos convictions et à nous faire craindre ce qui, pensions-nous, était là pour nous protéger, que ce soit la religion ou l'autorité : lorsque Dieu n'est pas du mauvais côté, ce sont les policiers qui s'acharnent sur un innocent, qui pourrait être n'importe lequel d'entre nous.

Lorsqu'on explore les thématiques de la culpabilité et du pardon, les idées de regret, de repentir et de rédemption dans les films d'Hitchcock, on se rend compte à quel point ces notions sont teintées d'ironie et de cynisme, et à quel point également elles sont l'un des piliers de l'œuvre du réalisateur. L'injustice et le péché étaient en effet profondément enracinés chez Hitchcock et il n'est pas étonnant de les trouver omniprésents à l'écran. Parce que le cinéaste avait parfois une vision très noire de la vie et du monde, le poids du destin et la tyrannie de la société se font sentir et écrasent parfois ses personnages ou les condamnent d'avance sans qu'un échappatoire soit possible ; car le mal est bien là, comme en embuscade, et souvent, tout repentir devient vain.

Les sources de l'injustice et du traitement de la rédemption chez Hitchcock

Que ce soit à ses début, dans sa période anglaise (de 1925 à 1939), ou plus tard, dans sa période américaine (de 1940 à 1976), l'un des thèmes de prédilection d'Alfred Hitchcock a toujours été celui de l'innocent accusé à tort. « Oui, pour Hitchcock, la justice a mauvaise vue et, d'ailleurs, se trompe régulièrement ».¹ Ses héros sont souvent seuls contre tous et frôlent la mort alors qu'ils n'ont pas commis les crimes dont on les accuse. C'est d'ailleurs le cas dans le troisième film du réalisateur, *The Lodger* (1926), souvent considéré comme le premier « vrai » Hitchcock.² Il s'agit également de son premier grand succès public et l'intrigue, centrée sur un héros mystérieux accusé des crimes les plus horribles, sera multipliée et adaptée à l'infini dans de nombreuses autres œuvres du cinéaste, mais sans que jamais les longs métrages aient un goût de déjà-vu.

Dans *The Lodger*, Hitchcock s'inspire de l'histoire de Jack l'Eventreur ; le jeune homme qui vient de louer une chambre dans une maison de Londres pourrait bien être l'assassin de jeunes femmes blondes qui terrorise la capitale – c'est du moins ce qu'imagine la logeuse qui craint pour la vie de sa fille et qui confie ses inquiétudes à son futur gendre, policier.

C'est ainsi que, dans la séquence finale, le locataire manque de se faire lyncher par la foule pour des meurtres auxquels il est étranger. En s'enfuyant, il se retrouve accroché à une grille par ses menottes, une image qui n'est pas sans rappeler la Crucifixion. Le jeune homme est sauvé de justesse, et il est détaché de cette grille, à bout de forces mais bien vivant, nouvelle référence à la religion et à la descente de la Croix. Quant aux images du héros allongé sur le sol et soutenu par la jeune fille qui a toujours cru en son innocence, elles rappellent une piéta.

C'est un peu comme si ce personnage mystérieux, dont on aurait pu imaginer au départ qu'il était un meurtrier, était là pour laver les autres de leurs péchés et acceptait son triste sort, c'est-à-dire mourir pour rien. Il fait penser au Christ qui rachète les fautes des hommes et ressuscite. Mais le film insiste surtout sur la culpabilité de ceux qui l'ont accusé sans preuves et ont fait courir la dangereuse rumeur. Car le héros aurait aussi bien pu mourir sans pouvoir

¹ Laurent BOURDON, *Dictionnaire Hitchcock*, [s. l.] : Larousse, 2007, p. 770. (Voir tout l'article intitulé « Procès » pour des exemples précis et nombreux, pp. 770-771.)

² C'était d'ailleurs l'opinion du metteur en scène lui-même.

se défendre, sans procès équitable, victime d'une ressemblance, voire de la calomnie, et de la stupidité de la foule.

Pourtant, ce sont ces accusations gratuites, sans doute inhérentes à la nature humaine, qui seront la recette de nombreux autres succès à venir, un peu comme si ce premier film n'avait pu servir de leçon. La société est impitoyable, brutale et aveugle. S'ils n'entrent pas dans son moule, les personnages hitchcockiens sont perdus. Bien souvent en effet, les préjugés ou la morale d'une société plus ou moins religieuse ou puritaine condamnent un personnage sans lui laisser la moindre chance de se justifier ou, le cas échéant, de se racheter, le poussant au sacrifice. C'est ainsi que certains se forcent à faire leur Chemin de Croix jusqu'au bout, au risque d'en perdre la vie, telle Alicia (dans *Notorious*, en 1946) qui se voit offrir la possibilité de racheter les crimes nazis de son père en devenant espionne pour le compte des Américains, mais qui est démasquée et empoisonnée à petit feu. Quant à Sam Flusky, il se sacrifie par amour et se retrouve au bain car il a protégé la femme qu'il aime en s'accusant du meurtre qu'elle a commis, dans *Under Capricorn* (1949).³

Certains héros semblent donc accepter le rôle que leur a confié le destin, aussi injuste soit-il. Tel le locataire prêt à être crucifié, au propre comme au figuré, à la fin de *The Lodger*, le héros de *Downhill* (1927), d'ailleurs interprété par le même acteur de films muets, Ivor Novello, est accusé à tort d'un larcin dans son école et en endosse la responsabilité alors qu'il sait très bien que son camarade en est le véritable auteur. Ce jeune homme honnête est même renié par sa propre famille et quitte le pays sans un sou pour mener une vie chaotique, épisode qui semble marquer l'impossibilité d'une réconciliation avec les siens et d'un retour aux temps heureux.

Si tout rentre finalement dans l'ordre, les souffrances non méritées ont bien été subies et, une fois encore, les dénonciateurs – ou ceux qui n'ont pas avoué la vérité et deviennent, par leur silence, des complices – sont ceux qui mériteraient d'être jugés et mis au ban de la société. Pourtant, les parents du jeune homme acceptent de lui pardonner – mais lui pardonner quoi puisqu'il est finalement innocenté ? Ce pardon quelque peu incongru voudrait-il dire qu'il reste toujours quelque chose d'une calomnie et que les manipulateurs ou vrais coupables s'en sortiront forcément mieux que ceux qui n'avaient rien à se reprocher ? L'un des titres sous lequel ce film est sorti en France est *C'est la vie*, et il semble effectivement souligner une certaine forme de fatalisme.

³ De même que, dans *Notorious*, Alicia est sauvée par l'amour, Harrietta, la femme de Sam dans *Under Capricorn*, est sauvée de l'alcoolisme et de la déchéance à partir du moment où elle « confesse » sa faute à son cousin. (François TRUFFAUT, *Hitchcock/Truffaut, Edition définitive*, Paris : Gallimard, [1993] 1997, p. 154.)

Néanmoins, les querelles ou intrigues familiales se terminent rarement de si belle manière et, si l'ironie veut qu'on accorde à certains une rédemption pourtant inutile, d'autres personnages n'auront jamais droit à une seconde chance ; c'est le cas de Laurita dans *Easy Virtue* (1927) [*Le passé ne meurt pas*, en français] : les scandales auxquels elle a été mêlée et son divorce la poursuivent jusqu'en France ; malgré son repentir, elle est rejetée par la famille de l'homme qu'elle a épousé, n'a pas droit au pardon et est, pour son plus grand désespoir, contrainte – à nouveau – au divorce ; sa vie est brisée.

Quant aux histoires d'adultère, elles sont assez rares chez Hitchcock, du moins traitées sur le mode dramatique, et celle du film *The Ring* (1927) est particulièrement frappante car il est souvent fait allusion au péché originel par l'intermédiaire d'un bracelet en forme de serpent offert à la jeune femme par le rival de son fiancé. Quant à la jeune fille infidèle de *The Manxman* (dernier film muet d'Hitchcock, en 1929), elle paiera très cher sa trahison à son mari et devra quitter son île natale.

D'autres films sont moins déprimants et le personnage semble pouvoir compter sur l'aide de certaines personnes qu'il croise sur sa route, sur celle de la psychanalyse, qui lui permet de se délivrer de son « complexe de culpabilité », comme dans *Spellbound* (1945),⁴ et parfois même sur l'aide (même indirecte) de Dieu. Un passage de *The 39 Steps* (1935) est très intéressant à ce niveau pour les thèmes qu'il véhicule et la façon dont il est filmé. Le héros pourchassé se prépare à passer la nuit chez un couple de fermiers, au milieu de la lande écossaise. François Truffaut résume ainsi la séquence :

Le moment de la prière est remarquable ; le mari récite le bénédicité avec ferveur, et pendant ce temps Robert Donat remarque le journal qui traîne sur la table (...) ; il relève la tête vers la fermière, la fermière voit le journal, (...) et elle relève la tête vers Donat ; leurs regards se croisent ; Donat voit qu'elle a compris qu'il est recherché ; elle lui lance un regard sévère, il répond par un regard suppliant et, juste à ce moment, le fermier, surprénant leur échange de regards, croit à un début de complicité amoureuse entre eux. Alors il quitte la pièce pour les espionner par la fenêtre.⁵

Plus tard, au milieu de la nuit, la police arrive et la fermière court prévenir le héros qu'il doit se sauver. Le mari les surprend et croit à une trahison ; lorsqu'il apprend que l'étranger est en fait recherché pour meurtre, il se moque de savoir s'il est innocent ou coupable et lui arrache de l'argent pour garder le silence ; mais dès que les policiers arrivent, il trahit la confiance du fugitif : en effet, il demande immédiatement le montant de la

⁴ (*Ibid.*, p. 137.) Un effet similaire est obtenu dans *Marnie* (1964) : l'héroïne, voleuse compulsive, a en fait été traumatisée par un événement survenu dans son enfance mais qu'elle a refoulé : elle a tué un homme pour sauver la vie de sa mère. Dans *Spellbound*, le héros, lui aussi, a tué (accidentellement) son petit frère, et se croit à présent coupable du meurtre de celui dont il a usurpé l'identité.

⁵ *Ibid.*, p. 79.

récompense versée à celui qui pourra fournir des informations sur l'homme en fuite, et se montre donc prêt à livrer le héros sans aucun scrupule.

Ce mari brutal et tyrannique n'a évidemment pas du tout une attitude chrétienne, ni envers sa jeune épouse, ni envers les autres, et pourrait être vu comme l'incarnation du mal, du mensonge et de l'avidité. Ce qu'il fait est en totale contradiction avec les paroles de sa prière car il ne peut résister à la tentation et est effectivement ce qu'il se repent d'être : un « pauvre pêcheur ». C'est pourtant grâce à son puritanisme que le héros échappera à la mort « puisque la femme lui a donné le manteau du fermier et qu'une balle de revolver se logera dans la Bible qui se trouvait dans la poche intérieure de ce manteau ».⁶

Il semble donc qu'ici, l'innocence du héros lui permette d'échapper à tous les obstacles, malgré un certain nombre de péripéties, et ce même si la société, dans son ensemble, le croit coupable, et même si la police le poursuit, pensant qu'il a assassiné une femme. Le fermier si fervent aurait pourtant souhaité dénoncer son prochain (pas tant pour faire son devoir aux yeux de la loi que pour recevoir de l'argent) mais, ironiquement, c'est sa « ferveur » (hypocrite), sous la forme de sa Bible, qui sauvera le fugitif.

Pourquoi le cinéaste semblait-il tellement obsédé par la religion ou la culpabilité ? Alfred Joseph Hitchcock, né à Londres en 1899, n'était pas protestant, contrairement à une majorité de Britanniques, mais catholique, et il a par ailleurs été élevé dans une morale stricte. Il a expérimenté très jeune la « fausse » culpabilité, dont il parle tant dans ses films, et l'injustice. Lors de leurs fameux entretiens, il explique à François Truffaut que l'anecdote la plus célèbre à propos de son enfance, celle de la prison, est bien une histoire vraie : « J'avais peut-être quatre ou cinq ans... Mon père m'a envoyé au commissariat de police avec une lettre. Le commissaire l'a lue et m'a enfermé dans une cellule pour cinq ou dix minutes en me disant : "Voilà ce qu'on fait aux petits garçons méchants" ».⁷ Si le jeune Alfred, enfant timide et effacé, avait fait une bêtise, volontaire ou non, il est évident que la punition était largement disproportionnée puisque, de toute sa vie, le réalisateur n'a jamais compris les raisons de cet acte. A François Truffaut qui lui demande « [ce qu'il avait] fait pour mériter ça », il répond : « Je ne peux me l'imaginer – mon père m'appelait toujours sa "petite brebis sans tache". Vraiment je ne peux imaginer ce que j'avais pu faire ».⁸ L'innocent accusé à tort, personnage récurrent de ses films, c'est peut-être lui, enfant.

Cette crainte de l'autorité en général, et de la police en particulier, Hitchcock la

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁸ *Ibid.*

gardera toute sa vie, et elle sera vite rejointe par la peur de la religion ; en effet, très tôt, le jeune Alfred s'est retrouvé pensionnaire dans une école jésuite où les châtiments corporels étaient monnaie courante et où un enfant vivait toute une journée dans l'angoisse de la sentence qui serait exécutée le soir.⁹ Il n'est donc pas étonnant de voir les représentants de la religion être tellement malmenés dans les films d'Hitchcock, une manière sans doute pour le metteur en scène de prendre une certaine revanche ou encore d'exorciser ces épisodes traumatisants.

Hitchcock vivait donc avec un certain nombre de peurs, ce qui explique peut-être qu'il ait si bien réussi à faire trembler ses spectateurs en les leur transmettant. En voyant ses films, on se rend compte que le destin tragique des personnages pourrait être le nôtre, que l'on peut être mis en prison du jour au lendemain, et par conséquent, l'identification opère souvent. Un rien peut faire basculer une vie et ce qui arrive aux personnages des films, trop grave pour n'être que du cinéma, pourrait arriver à n'importe quel membre du public.

Une rédemption impossible ? Le long chemin du repentir

Ce sont, d'une part, la vraisemblance des scénarios et, d'autre part, la capacité d'identification du spectateur au héros harcelé et menacé, qui garantissent l'efficacité du suspense. L'histoire du locataire de *The Lodger* ou celle de Roger Thornhill dans *North by Northwest* (1959) pourrait presque être celle de monsieur tout-le-monde qui a la malchance de se trouver au mauvais endroit au mauvais moment. Alfred Hitchcock semble dire à ses spectateurs que, même s'ils sont de bons chrétiens, ils ne sont pas à l'abri du danger et peuvent un jour devoir répondre de crimes commis par d'autres sans forcément pouvoir échapper à une lourde peine.

La rédemption est-elle pour autant impossible chez Hitchcock ? En tout cas, le chemin qui mène au repentir est semé d'embûches. Il n'est pas rare que la justice des hommes (en fait, l'incompétence de la police) force le héros à fuir pour aller chercher lui-même la preuve de son innocence (quelques exemples sont *The 39 Steps*, en 1935, *Young and Innocent*, en 1937, *Saboteur*, en 1942, *North by Northwest*, en 1959, ou encore *Frenzy*, en 1972). Après un suspense haletant, tout rentre dans l'ordre et ces films connaissent une fin heureuse.

Mais parfois, toute fuite (du moins physique) est impossible et même le Ciel semble

⁹ *Ibid.*, pp. 17-18.

avoir abandonné le héros. Le long métrage le plus évocateur à ce niveau est bien sûr *The Wrong Man* (1957). Il s'agit d'un film particulièrement noir dans lequel Manny, un père de famille honnête de New York, est arraché à sa femme et à ses enfants, mis en prison, jugé, finalement innocenté mais au prix de la folie de son épouse. Le scénario s'inspire d'une histoire vraie et le long métrage se veut presque un documentaire puisqu'il a été filmé sur les lieux mêmes des faits et avec des témoins du drame jouant leur propre rôle.¹⁰ En outre, le film est d'autant plus fort qu'il est presque entièrement filmé du point de vue de Manny,¹¹ cet innocent emprisonné du jour au lendemain et pour qui tout bascule puisqu'il se retrouve seul au monde et que personne ne le croit.

Le drame est que cet homme est simplement coupable de sa ressemblance avec le véritable auteur de l'attaque à main armée ; une fois encore, les vrais coupables, ce sont les témoins puisqu'ils désignent cet homme sans être sûrs de vraiment le reconnaître. Dans ce film, Hitchcock semble pessimiste et nous rappelle combien le monde dans lequel nous vivons est cruel. Il déclarait : « (...) j'ai toujours pensé, c'est peut-être l'expression de ma propre crainte, aux gens normaux à qui brusquement on retire leur liberté pour les incarcérer avec des criminels de profession ».¹²

Les œuvres qui tournent autour de la religion ne sont pas plus optimistes. La justice divine n'est pas toujours d'un grand secours et semble absente de presque tout le film *I Confess* (1952), abandonnant le personnage principal, le Père Logan, à son triste sort. En effet, dans la séquence d'ouverture, Otto Keller confesse à ce prêtre catholique le meurtre qu'il vient de perpétrer, ce qui équivaut, pour lui, à la fois à un repentir et à l'absolution. Il ne regrette pourtant pas sincèrement son acte, qu'il justifie par un besoin d'argent, et est évidemment tout à fait conscient de profiter de la situation, de détourner le rôle de la confession et de manipuler le Père Logan, représentant d'une religion pour laquelle il n'a aucun respect, même si Logan n'a jamais cessé de lui venir en aide : Keller est donc doublement coupable aux yeux des spectateurs, d'autant que le meurtre dont il est l'auteur a été savamment prémédité dans la mesure où il a pris soin de revêtir une soutane, qui sera tachée du sang de la victime, et qu'il ira cacher au milieu des affaires de Logan pour mieux le faire accuser. Chabrol et Rohmer notent d'ailleurs que « la confession de [Keller] (...), non suivie de la volonté de rachat, n'[est] que blasphème ».¹³ Quant à Donald Spoto, il va jusqu'à affirmer qu'après s'être confessé, Keller « prend (...) un plaisir *satanique* à voir que le père

¹⁰ *Ibid.*, p. 200.

¹¹ *Ibid.*, p. 203.

¹² *Ibid.*, p. 146.

¹³ Claude CHABROL et Eric ROHMER, *Hitchcock*, [s. l.] : Ramsay Poche Cinéma, 1993, pp. 120-121.

Logan ne peut pas parler ».14

Au bout d'une heure de film, on assiste à une confrontation intéressante entre Logan et Keller. C'est Keller qui monopolise la parole et qui suit Logan dans un couloir. Le prêtre, lui, semble tendre l'autre joue puisqu'il accepte la situation sans riposter, et il apparaît particulièrement abattu à la perspective de ce qui va lui arriver. On constate que Keller est un parfait hypocrite puisqu'il a tout fait pour faire accuser Logan à sa place et fait pourtant mine d'être étonné de l'arrestation prochaine du prêtre. De plus, ce personnage complexe est tantôt effrayé, tantôt larmoyant ou encore menaçant et provocateur, le tout en à peine une minute de film, et on ne sait pas lequel des deux hommes est le plus habité par la crainte. D'ailleurs, dans la scène suivante, Keller, complètement paniqué, va chercher une arme et se dit prêt à passer à l'acte une seconde fois en tuant Logan si ce dernier souhaitait le trahir.

Mais malgré les craintes de Keller, Logan, qui l'a confessé, ne trahira à aucun moment le lourd secret qui lui a été confié et endosse la responsabilité de ce crime avec résignation, même s'il sait qu'il risque la peine capitale, alors que le public rêverait de pouvoir crier le nom du vrai coupable. Le sens du sacrifice du prêtre est magnifiquement rendu par Hitchcock dans un plan extérieur en plongée où Logan déambule dans la ville et où sa minuscule silhouette noire en soutane, en arrière plan, est presque « mangée » par une statue représentant le Christ portant sa croix, entouré de deux Romains – une scène très sombre qui accentue les contrastes de ce film en noir et blanc et, par là-même, l'intensité dramatique de l'histoire.¹⁵

Le titre français du film, *La loi du silence*, est assez évocateur, mais, en Amérique latine, le film est sorti sous un titre qui l'est encore plus : *Mi secreto me condena*, « mon secret me condamne », preuve que le rôle de prêtre n'est pas dépourvu de danger et que l'Eglise n'a peut-être pas prévu tous les cas de figure... A la fin du film, la foule, qui attend le Père Logan à la sortie du tribunal, est prête à se jeter sur lui. Parmi la masse de ceux qui sont venus insulter le prêtre, on trouve un personnage intéressant, celui de cette femme vulgaire qui mord dans une pomme à pleines dents (le choix du fruit n'est sans doute pas anodin) tout en regardant la scène avec délectation, et qui attend manifestement que le sang coule. Elle illustre à elle seule la stupidité atemporelle de la foule, aveugle et brutale, que l'on avait déjà constatée dans *The Lodger*.

C'est finalement l'intervention de la femme de Keller qui sauve Logan car elle met la

¹⁴ [L'italique a été ajouté.] Donald SPOTO, *L'art d'Alfred Hitchcock : Hitchcock, 50 ans de films*, Paris : Edilig, [1976] 1986, p. 158.

¹⁵ De même, Chabrol et Rohmer décrivent Logan, quittant le tribunal à la fin du film, de cette façon : « Au milieu des visages menaçants, nous le voyons tout seul, comme le Christ portant sa croix, descendre le grand escalier ». (*Op. cit.*, p. 120.)

police sur la voie et lui permet de se tourner vers le véritable assassin ; pour avoir parlé et dénoncé son mari, Alma sera immédiatement tuée par Keller et aura juste le temps, dans son dernier souffle, de demander au prêtre de lui pardonner d'avoir protégé son époux et de ne pas avoir parlé plus tôt ; quelques minutes plus tard, ce sera au tour de Keller de mourir dans les bras de Logan en lui demandant pardon, alors qu'il vient d'être abattu par la police car il s'apprêtait à tuer le prêtre. Juste avant, Keller fait un monologue dans lequel il se pose en victime et accuse les autres (y compris Logan) de son malheur ; il rejette donc la faute sur le monde qui l'entoure en se disculpant d'une certaine manière de tout le mal qu'il a fait.

Le film se clôt sur la mort du vrai coupable – à qui Logan donne l'extrême onction –, ce qui laisse le spectateur méditer. Les regrets exprimés par le couple (en particulier ceux de l'assassin) au moment de mourir sont-ils « recevables » ? Suffisent-ils à effacer ce que Logan a pu endurer et, surtout, ce dernier retrouvera-t-il une vie normale ? Il est probable que non. Aussi courageuse que soit l'attitude du père Logan, s'il n'avait pas été fidèle à ses vœux, des vies auraient été épargnées (puisque Keller tue également l'employé d'un hôtel dans la séquence qui mène au dénouement) et la vérité aurait triomphé bien plus vite.

La religion est donc bafouée, Dieu semble inutile et Hitchcock pousse parfois l'ironie très loin : après avoir aidé un mari à assassiner sa femme sans être inquiété, en servant d'appât et en devenant, en quelque sorte, l'arme du crime, Judy se retrouve prise dans un engrenage (dans *Vertigo*, en 1958) et mourra en quelque sorte de la main de Dieu, en tombant du haut d'un clocher, alors qu'elle vient d'être effrayée par une religieuse qui sort de la pénombre. L'instant précédent, l'héroïne avait tenté une dernière fois d'obtenir le pardon de Scottie, dont elle est amoureuse. La seule culpabilité ou naïveté de Judy est d'avoir cru en l'amour et d'avoir accordé trop facilement sa confiance ; elle s'est en fait condamnée elle-même en acceptant de revoir Scottie. Même si elle est coupable de complicité, Judy a avant tout été un instrument dans le meurtre de Madeleine.

Quant à Scottie, il est convaincu d'avoir commis une faute : il sombre dans une profonde dépression après la mort de Madeleine car il s'en croit responsable dans la mesure où il n'a pas pu la suivre jusqu'en haut du clocher ; mais il ne sait évidemment pas encore qu'il s'agit là d'une « fausse culpabilité » puisqu'il est lui aussi victime d'un coup monté et que la scène avait été calculée en fonction du vertige dont il souffre.

Chez Hitchcock, les martyrs sont bien sûr ceux qui ont commis le moins de péchés, à l'image de Marion, dans *Psycho* (1960), qui se rend très vite compte de son erreur et veut restituer l'argent qu'elle a volé, mais qui sera massacrée sous sa douche pour des raisons tout à fait différentes. En revanche, les véritables coupables, ceux qui tuent en connaissance de

cause, sont respectés de tous et ont une position de choix dans la société¹⁶ – comme Verloc, qui est propriétaire d'un cinéma londonien dans *Sabotage*, en 1936, et dont même la femme et le neveu ignorent les activités terroristes ; comme le chef des naufrageurs dans *Jamaica Inn*, en 1939 – dernier film de la période anglaise – ; comme le commerçant apprécié de ses clients qui ne savent pas qu'il est un dangereux psychopathe, violeur et assassin, dans *Frenzy*, et qui fait accuser son ami à sa place après lui avoir offert son aide ; ou encore comme le chef des terroristes dans les films *Saboteur* et *The 39 Steps*. Quant aux deux versions de *The Man who knew too much* (en 1934 et 1956), elles sont édifiantes en la matière puisque les ravisseurs ont des activités religieuses et prêchent la bonne parole et l'amour du prochain !

L'ombre du mal

L'ombre du mal est donc bien là car si, à la fin des deux versions de *The Man who knew too much*, les coupables sont punis, la vérité, néanmoins, n'éclate pas forcément au grand jour dans les films du cinéaste : en effet, le bien et le mal se mélangent souvent chez un même personnage, le spectateur ne sachant plus très bien ce qu'il souhaite pour lui.¹⁷ Un exemple tout à fait frappant est celui de *Psycho*, film au cours duquel le public ne cesse de « changer de camp »,¹⁸ étant tantôt favorable, tantôt hostile à Norman. Le spectateur des films d'Hitchcock se surprend donc à avoir des pulsions de meurtre ou, en tout cas, à souhaiter voir l'assassin parvenir à ses fins sans être pris, comme dans *Dial M for Murder* (1953).¹⁹

Le public se sent quelque peu perdu face à des personnages pour le moins ambigus. Dans *Blackmail* (1929), Alice a tué un homme qui tentait de la violer – donc, théoriquement, en légitime défense –, mais se sent tout de même coupable d'avoir suivi cet inconnu jusque chez lui, en pleine nuit, alors qu'elle pouvait bien se douter de ce qu'elle risquait. Son fiancé policier dissimule la preuve de sa culpabilité, et le film se termine sur la mort accidentelle du coupable idéal, poursuivi par la police sur les toits du British Museum, ce qui permet à la jeune femme d'être lavée de tout soupçon – mais il est clair qu'elle aura à présent un double meurtre sur la conscience et qu'une ombre vient voiler cette fin apparemment heureuse.

¹⁶ On peut noter à ce propos que, dans son dictionnaire consacré au cinéaste, Laurent Bourdon fait figurer l'entrée « Coupables non punis », p. 231. (*Op. cit.*)

¹⁷ Sauf peut-être dans un film comme *Rope* (1948) où les deux jeunes gens tuent pour le plaisir et se livrent ensuite à une mise en scène tout à fait cruelle et macabre...

¹⁸ François TRUFFAUT, *op. cit.*, p. 231.

¹⁹ *Ibid.*

Le dénouement nous révélera qu'en refusant de payer le prix, Alice se soumettra à un châtement *moral* qu'Hitchcock prend la précaution de nous suggérer sans le définir. Il fait en effet intervenir un symbole, simpliste peut-être, mais frappant : le tableau du bouffon ricanant. Ce tableau, qu'Alice contemple, effrayée, dans le studio du peintre, immédiatement après le meurtre, nous le revoyons dans la dernière image, fixant le couple qui s'éloigne. Il représente moins le remords que le crime lui-même, le crime, en cette ultime seconde, ineffaçable.²⁰

Si le sort d'Alice peut sembler injuste au spectateur, car elle est sauvée par le mensonge et ne reçoit pas le châtement qu'elle mérite (en tout cas pas sous la forme d'une condamnation émanant d'un tribunal) – elle obtient en quelque sorte la rédemption sans s'être repentie –, il y a des films dans lesquels, à l'inverse, les complices des assassins ou les assassins eux-mêmes peuvent paraître sympathiques ; là encore, Hitchcock nous pousse à avoir des réactions que nous n'aurions jamais pu soupçonner, et il inverse notre système de valeurs.

Comment ne pas éprouver de pitié pour ces femmes qui semblent entraînées malgré elles dans la spirale du crime et du chantage et qui ne peuvent se résoudre à abandonner leur mari machiavélique ? Mrs Drayton, dans la deuxième version de *The Man who knew too much*, ou Fran, dans *Family Plot* (1976), se rendent compte (certes un peu tard) qu'elles sont incapables d'aller jusqu'au crime ; rongées par la culpabilité et les regrets, elles tentent pourtant bien de se racheter à leur manière, mais en vain. Si la séquence finale de *Family Plot* est traitée sur le mode humoristique, les ravisseurs subissant le sort de leurs anciennes victimes et étant enfermés dans leur propre cachette, l'épilogue de la seconde version de *The Man who knew too much* est bien plus pathétique puisque Mrs Drayton voit son mari mourir brutalement sous ses yeux ; cette femme a beau être coupable d'enlèvement d'enfant, de séquestration et de complicité d'assassinat, elle a tenté, dans la séquence précédente, de sauver le petit garçon de la mort et c'est effectivement grâce à elle qu'il retrouve ses parents sains et saufs à la fin du film. Mrs Drayton semble lavée de ses péchés aux yeux du spectateur même si le sort de son mari nous rappelle que toute faute se paie.

Au fil des scènes de *Shadow of a Doubt* (1943), plus le héros est ignoble et plus il devient intéressant pour le spectateur. On le croit d'abord l'oncle idéal et aimant, puis on découvre la terrible vérité : c'est bien lui qui est recherché à travers tous les États-Unis et qui est l'assassin des « veuves joyeuses » à qui il vole tous leurs bijoux et tout leur argent. C'est peut-être sa franchise, si froide, qui nous fait l'apprécier car, loin d'être un hypocrite, il dit clairement à son entourage ce qu'il pense de ces femmes et il est donc honnête à sa manière, malgré ce qu'il a fait. Il parviendrait presque à nous convaincre que ce n'est pas lui qui est

²⁰ Claude CHABROL et Eric ROHMER, *op. cit.*, p. 30.

coupable mais bien ses victimes oisives, car elles profitaient honteusement de l'argent durement gagné par leurs maris et étaient loin de se morfondre dans le veuvage...

Même lorsque sa culpabilité ne fait plus aucun doute, même lorsqu'il tente, une dernière fois, de tuer sa nièce, détentrice de son secret, en la poussant hors du train, mais qu'il tombe à sa place, le public a du mal à ne pas trouver ce personnage attachant, et il le regrette – sa nièce elle-même, après avoir œuvré sans relâche pour qu'il s'en aille, éprouve une profonde tristesse après cet accident mortel. Pourtant, son oncle, lui, n'a jamais eu aucun regret ni fait preuve d'aucun repentir. De plus, à la fin du film, c'est presque le hasard qui exécute en quelque sorte la sentence qui lui est réservée puisque sa nièce ne comptait pas le dénoncer et qu'il avait échappé à la police. Il aurait donc pu s'en sortir sans encombre s'il n'avait pas tenté, une dernière fois, de tuer.

Enfin, dans *Psycho*, le spectateur éprouve également de la pitié pour Norman Bates, malgré tout ce qu'il a pu faire, car il n'est pas responsable de ses actes. On pourrait presque trouver une justification logique aux meurtres horribles dont il est l'auteur. Jean Douchet explique : « Norman apparaît comme un cas limite du complexe d'Œdipe ».²¹ Il ajoute : « parce que sa "mère" a voulu se comporter en femme [,] Norman a été *contraint* jadis de la punir, en la tuant ainsi que son beau-père ».²²

Le plan final illustre bien la dualité de ce personnage, mi-ange, mi-démon, très dur envers lui-même mais en même temps convaincu de sa propre innocence. En fait, Norman est plusieurs personnages à la fois : il regrette tellement qu'il fait revivre sa mère pour mieux se convaincre que rien n'a changé ; c'est un châtement qu'il s'inflige et une manière pour lui d'expier son crime pendant toute sa vie. Mais cela s'accompagne aussi d'une nouvelle série de meurtres et d'un échange de culpabilité entre « Mrs Bates » et son fils dévoué, qui efface toute trace laissée par « sa mère » pour la protéger... Ces meurtres sont donc presque naturels, ou commis « pour la bonne cause », et le spectateur, plus qu'une soif de vengeance à l'égard de Norman, a le désir de comprendre pourquoi tout cela a eu lieu. C'est donc le dénouement de l'intrigue qui intéresse le public et non pas que le personnage soit puni, même s'il y a plusieurs victimes innocentes dans l'histoire, et même si Norman a évidemment quelque chose de diabolique, comme le montre très bien l'avant-dernier plan du film, qui est un fondu enchaîné par lequel le visage de Norman est progressivement remplacé par celui du cadavre de sa mère embaumée.

Si Norman est autant coupable qu'il est innocent, d'autres personnages, eux, se

²¹ Jean DOUCHET, *Hitchcock*, [s. l.] : Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1999, p. 117.

²² [L'italique a été ajouté.] *Ibid.*, p. 118.

déchargent de leur culpabilité sur un autre, à l'image de Bruno dans *Strangers on a Train* (1951), qui propose très sérieusement à Guy, qu'il vient de rencontrer, d'échanger leurs meurtres. L'idée du transfert de culpabilité est ainsi omniprésente chez Hitchcock, qui se plaît à brouiller les pistes et à nous entraîner parfois dans la mauvaise direction, comme lorsqu'il crée un « faux faux-coupable » dans *Stage Fright* (1950) à l'aide d'un audacieux « flash-back mensonger » en ouverture au long métrage.²³ Le mal semble donc régir l'univers hitchcockien et paraît beaucoup plus fort que les idées de repentir et de rédemption.

Dans les films d'Hitchcock, il ne fait pas bon être un innocent ou un coupable repentir car le véritable repentir n'a pas forcément droit à une seconde chance. Le chemin du salut semble aller à contre-sens de celui que l'on croyait. Les préjugés et la morale sont omniprésents, le bien et le mal se côtoient souvent, les châtements ne sont pas toujours mérités et la justice, que ce soit la justice des hommes ou la justice divine, loin d'être éclairée ou impartiale, est généralement aveugle dans le sens négatif du terme, brisant par là-même certains destins. Hitchcock nous permet de saisir le sens du mot « sacrifice », nous fait prendre conscience du poids de la société et réaliser que le mensonge est parfois plus fort que tout.

Les nombreux films qui évoquent la culpabilité sont empreints de cynisme : en effet, que leur repentir soit sincère ou qu'ils soient simplement guidés par la peur du châtement, les personnages parviennent rarement à oublier ou à faire oublier leurs fautes. Quant à ceux qui sont finalement innocentés et qui s'en sortent vivants, le prix à payer est énorme pour eux et leur vie est bouleversée à jamais car, chez Hitchcock, les victimes semblent toutes désignées, et elles se confondent même, parfois, avec les tortionnaires.

« Beaucoup des personnages d'Hitchcock ne sont mus que par [le remords] que l'on dit moins enviable que le regret. En effet, si parfois le remords pousse à avouer ou à agir, il peut aussi ronger mortellement. »²⁴ Ce sera le triste sort réservé à Alice dans *Blackmail*, Alice qui est sans doute plus innocente que coupable, mais qui ne pourra connaître de véritable rédemption et aura sans doute perdu à jamais son insouciance et sa paix intérieure. Car toute la subtilité des films d'Hitchcock réside dans le fait que ses personnages sont parfois doublement prisonniers, mais moins au sens physique que moral :²⁵ ils n'échappent pas à ce

²³ Voir Laurent BOURDON, *op. cit.*, p. 329.

²⁴ *Ibid.*, p. 809.

²⁵ Guy Teisseire évoque le « rituel de l'incarcération physique ou morale dans l'œuvre d'Hitchcock » et

qu'ils sont ou à leur destin.

Ce sont sans doute les expériences d'Hitchcock dans sa jeunesse qui l'ont amené à privilégier ces thèmes et à les traiter de la sorte. Certains longs métrages du réalisateur sont pour le moins déroutants et nous donnent un sentiment constant d'insécurité parce que des innocents sont mis en accusation ou parce que la rédemption ou le pardon sont rarement accordés. La rédemption n'est donc pas chose facile chez Hitchcock et son mécanisme est on ne peut plus complexe. Ironique, Hitchcock fait la part belle aux assassins et, au-delà de la fiction et du divertissement qu'il nous procure, il nous fait reconsidérer les notions de « culpabilité », de « sacrifice » ou d'« abnégation » en créant une inversion des rôles chez un même personnage : Keller dans *I Confess*, ou l'Oncle Charlie dans *Shadow of a Doubt*. Tantôt victimes, tantôt bourreaux, ces personnages effacent les limites qui séparent le bien du mal, la culpabilité de la rédemption.

écrit également : « Prisonniers d'une cellule mais plus souvent encore d'un secret, ses personnages, abandonnés de tous, devront se tirer d'affaire seuls (...) ». (Préface au livre de Robert A. HARRIS et Michaël S. LASKY, *Alfred Hitchcock*, [s. l.] : Henri Veyrier, [1980] 1982, p. 15.)