



HAL
open science

Quand Hitchcock donne la parole aux images

Julie Michot

► **To cite this version:**

Julie Michot. Quand Hitchcock donne la parole aux images. Brémard, Bénédicte; Michot, Julie; Rolland, Marc; Vettters, Carl. Quand le cinéma prend la parole, 8, Shaker Verlag GmbH, pp.33-50, 2010, Les Cahiers du Littoral, 9783832297152. hal-03868042

HAL Id: hal-03868042

<https://hal.science/hal-03868042>

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.

QUAND HITCHCOCK DONNE LA PAROLE AUX IMAGES

*JULIE MICHOT,
Université du Littoral-Côte d'Opale*

Alfred Hitchcock a appris son métier en étant spectateur puis réalisateur de films muets, et a toujours considéré ce type d'œuvres comme la forme la plus pure de l'expression cinématographique.¹ Metteur en scène du premier film parlant britannique (*Blackmail* [1929], dont il existe également une version muette), il a, tout au long de sa période parlante anglaise puis de sa période américaine, cherché l'économie au niveau des dialogues, privilégiant le langage corporel des acteurs et donnant ainsi toute leur dimension à la musique et aux bruits, ainsi qu'aux images et au montage. Des films d'Hitchcock, le public ne retiendra pas tant certaines phrases prononcées par les héros mais plutôt l'atmosphère véhiculée par des lieux ou des objets, et la façon originale dont ils sont filmés. Les scènes les plus efficaces, celles qui dégagent le plus d'émotion ou de suspense, sont bien celles dans lesquelles les personnages ne disent pas un seul mot. Car Hitchcock a gardé en lui l'héritage du cinéma muet, dont il a réussi à transposer l'esprit dans ses films parlants.

I- LA FORMATION PAR LE MUET : L'INFLUENCE DES DÉBUTS SUR LE RESTE DE L'ŒUVRE

Hitchcock naît en 1899 à Londres, quelques années seulement après la naissance du cinéma lui-même, et il se passionne très tôt pour cet art. Ses modèles sont les expressionnistes allemands, Mur-

¹ « Les films muets sont la forme la plus pure du cinéma », déclarait Hitchcock. (TRUFFAUT François, *Hitchcock/Truffaut, Édition définitive*, Paris, Gallimard, [1993] 1997, p. 47.)

Quand Hitchcock donne la parole aux images

nau ou Fritz Lang. Il débute d'ailleurs lui aussi sa carrière en tant que réalisateur à l'époque du muet, au milieu des années 20. Mais avant de mettre en scène ses propres œuvres, il occupe des fonctions diverses dans le monde du cinéma, fonctions qui lui permettent d'appréhender la « fabrication » des films dans leur globalité.

Après un passage dans une école d'ingénieurs, où il « étudie la mécanique, l'électricité, l'acoustique et la navigation »,² Hitchcock trouve, à l'âge de 19 ans, un emploi dans une compagnie télégraphique. Il prend en même temps des cours de dessin à l'université de Londres, ce qui nous montre à quel point les côtés technique et artistique peuvent cohabiter chez le cinéaste ; cette passion pour la technique et ce goût pour le dessin, Hitchcock les gardera toujours. Très doué pour les arts graphiques, il en vient bien vite à travailler dans la publicité comme dessinateur d'affiches, puis à décrocher son premier emploi dans l'industrie cinématographique : son rôle est de créer des intertitres de films muets – il les rédige et les illustre. Ce sont donc déjà des mots mais aussi des images qu'on lui demande de manier. On lui confie petit à petit des responsabilités et il assume des fonctions d'assistant metteur en scène, de scénariste, de décorateur et même de monteur, avant de réaliser son premier film, en 1925.

Dès ses premières réalisations et pendant toute sa carrière, il se refuse à improviser et a une idée extrêmement précise de chacune des scènes qu'il va tourner avant même de commencer le film. C'est là sa façon de se rapprocher de la perfection. Il visualise chaque plan et pense à chaque mouvement de caméra, et il continue à manier son crayon en exécutant de multiples croquis qu'il montre à ses collaborateurs pour être certain d'obtenir l'effet recherché.³ C'est donc bien, une fois encore, des images qu'il agence, et ce sont avant tout ces images qui lui permettent de « raconter une histoire » et de faire passer des émotions.⁴

² SPOTO Donald, *L'art d'Alfred Hitchcock : Hitchcock, 50 ans de films*, Paris, Edilig, [1976] 1986, p. 9.

³ Dès le début de sa période américaine, chaque film fera en outre l'objet d'un *storyboard* dessiné pour Hitchcock par d'autres. (À ce sujet, voir KROHN Bill, *Alfred Hitchcock*, Paris, Cahiers du Cinéma / Le Monde, 2008, pp. 70-71.)

⁴ Il convient d'ailleurs de remarquer, au cinéma, la supériorité des images sur les paroles : le cinéma, en effet, peut se passer du son en général ou des dialogues en particulier, mais peut difficilement se passer de l'image, sauf exceptionnellement et brièvement, sous la forme d'un écran noir. (GARDIES André et BESSALEL Jean, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, [1992] 2004, pp. 135 ; 137.)

JULIE MICHOT

Dès ses débuts, Hitchcock cherche donc à faire « parler » les images. C'est ainsi que la composition des plans à elle seule, ainsi que les mouvements des personnages, et surtout de la caméra, pallient l'absence de son des premiers films. Spoto décrit ainsi la scène d'ouverture du premier Hitchcock, *The Pleasure Garden* :

Le film commence par un plan extraordinaire : des chanteuses de music-hall descendent à toute vitesse un escalier métallique circulaire pour prendre rapidement possession de la scène, où elles se livrent à une sarabande effrénée. (Ce mouvement est d'ailleurs si rapide qu'on « entend » presque la musique qui les accompagne, alors que c'est un film muet !) Puis, la caméra isole dans le public un homme qui regarde les jambes des danseuses avec des jumelles. Nul besoin d'intertitre, ses pensées érotiques transparaissent dans son regard de voyeur.⁵

Le réalisateur utilise donc les intertitres avec parcimonie – une nécessité dans les films muets si l'on veut garder une certaine cohésion dans le récit, dans la mesure où cette parole écrite crée forcément une rupture à la fois spatiale et temporelle. Spoto confirme qu'Hitchcock en avait pleinement conscience lorsqu'il évoque *The Lodger* (1926) : « ce film est admirable en ce qu'il fait très peu appel aux intertitres. La narration s'effectue presque entièrement par le geste et le regard, l'ombre et la lumière, et par un sens très habile du rythme du montage. Le “cinéma pur” n'est pas loin ». ⁶ Des remarques similaires peuvent être faites pour les films suivants, dans lesquels le montage dit tout, ou presque. Dans *Easy Virtue* (1927), « les intertitres sont utilisés au minimum ; les images se suffisent presque à elles-mêmes pour raconter l'histoire. Hitchcock marie intelligemment narration et atmosphère. Nous apprenons que Larita consent à épouser John Whittaker rien qu'en regardant le visage de la standardiste indiscreète ». ⁷ Dans *The Farmer's Wife* (1928), enfin, de nombreux exemples confirment cette originalité. Spoto est admiratif : « compte tenu de l'abondance des dialogues, il est extraordinaire qu'il y ait aussi peu d'intertitres. Les images suggèrent les émotions ». ⁸

⁵ SPOTO Donald, *op. cit.*, pp. 9-10.

⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁸ *Ibid.* (Voir cette même page pour des exemples de scènes précis et de techniques particulières employées déjà avec une grande maturité par le réalisateur.)

Quand Hitchcock donne la parole aux images

Hitchcock se fait ainsi remarquer par son souci du détail, mais aussi parce qu'il n'hésite pas à tourner des scènes très techniques et compliquées. Aujourd'hui considéré comme le premier « vrai » Hitchcock, *The Lodger* contient tous les ingrédients thématiques de ses futurs succès, ainsi que des trouvailles visuelles remarquables. Le jeune réalisateur fait ainsi construire un plafond de verre qu'il filme en contre-plongée pour permettre à ses spectateurs de comprendre que les personnages entendent le locataire faire les cent pas à l'étage supérieur. L'absence de bruits ou de parole n'est absolument pas un obstacle pour lui, à tel point que par la suite, il arrive que certaines des scènes les plus marquantes de ses films parlants ne contiennent aucune réplique.

À ces trouvailles visuelles s'ajoutent de nombreuses trouvailles au niveau du son, que l'on peut remarquer dès *Blackmail*. Le film est un peu étrange dans sa version parlante car, à une ou deux exceptions près, on a le sentiment qu'Hitchcock s'est contenté de mettre du son et des répliques sur un film muet.⁹ Mais l'emploi qu'il fait de certains bruits ou la façon dont il exploite les dialogues font oublier les imperfections flagrantes de l'œuvre et semblent même donner plus de force au jeu des acteurs.¹⁰ Selon Chabrol et Rohmer, le réalisateur « [manifeste] (...) dans l'utilisation du son une imagination débordante ». ¹¹ Un exemple parmi tant d'autres est celui du « bruit dans la séquence du petit déjeuner, le lendemain du meurtre, quand Alice voit sur la table un couteau à pain (*breadknife*) semblable à celui dont elle s'est servie pour tuer : à ce moment, une voisine commentant le journal se lance dans un flot de paroles d'où n'émergent que les mots *breadknife, breadknife* », ¹² qui résonnent de manière agressive aux oreilles d'Alice alors que tout le reste est inaudible. Autre exemple du même type, mais sans paroles cette fois, lorsque « la sonnette de la porte résonne dans [la] tête [d'Alice] comme un glas » ¹³ quand elle devine que son fiancé policier, qui vient d'entrer dans le magasin de son père, la soupçonne.

⁹ De plus, l'actrice principale, qui a un fort accent tchèque, est doublée par une actrice anglaise et mime les paroles que celle-ci prononce derrière la caméra (puisque la post-synchronisation n'existe pas à l'époque).

¹⁰ CHABROL Claude et ROHMER Eric, *Hitchcock*, [s. l.], Ramsay Poche Cinéma, 1993, p. 31.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 32.

Il est également très intéressant de remarquer que *Blackmail*

se termine sur une scène de suspense qui hésite entre parole et silence. Alors qu'Alice commence sa confession au patron de Scotland Yard, elle est interrompue (...) par la sonnerie d'un téléphone, ce qui permet à son petit ami détective de l'emmener avant qu'elle ait eu le temps de prononcer les mots qui la mèneraient au gibet. Mais le dernier plan du film, la peinture d'un bouffon qui semble se moquer du couple (...), nous rappelle que nous nous sommes réjouis de la mort d'un bouc émissaire (...).¹⁴

C'est donc un tableau qui a « le mot de la fin »... Et cette tendance semble se confirmer dans la mesure où, dans l'un de ses premiers films parlants, aujourd'hui salué par les critiques, *Rich and Strange* (1932), Hitchcock revient à une économie des répliques :

le dialogue est réduit à sa plus simple expression, à son utilité réaliste. C'est l'image elle-même qui porte le message, puisque message il y a. (...) Une bonne partie [du film] fut tournée à Marseille, Port-Saïd ou Colombo avec une caméra muette. Un cinquième du film est dialogué. Le reste simplement sonorisé et souligné d'un accompagnement musical.¹⁵

Si Hitchcock sait, dès l'arrivée du parlant, maîtriser l'utilisation du son en général et des paroles en particulier,¹⁶ il sait aussi s'en passer ; il faut d'ailleurs se souvenir que le réalisateur, à la silhouette reconnaissable entre toutes, est célèbre pour ses apparitions – systématiquement muettes – dans ses films, périodes anglaise et américaine confondues. Nécessaires au tout début de sa carrière car l'argent manque pour payer des figurants, elles deviennent une tradition par la suite ; ce sont des clin d'œil à son public. Ces apparitions sont parfois incongrues et pleines d'humour, et Hitchcock parvient à faire sourire les spectateurs par une attitude ou une gestuelle particulière : dans *Torn Curtain* (1966), il est assis dans le hall d'entrée d'un hôtel avec un bébé sur les genoux ; à la manière dont il le tient et secoue la main, on comprend que le bambin a besoin d'être changé.

¹⁴ KROHN Bill, *op. cit.*, pp. 21-22.

¹⁵ CHABROL Claude et ROHMER Eric, *op. cit.*, p. 41.

¹⁶ Hitchcock a su aborder le virage du parlant avec beaucoup d'aisance, contrairement à d'autres. « Dès [*Blackmail*], ses innovations techniques furent couronnées de succès. Si l'arrivée du parlant provoqua la mise hors circuit de nombre de ses confrères, il sut quant à lui utiliser le son pour enrichir ses films. » (HARRIS Robert A. et LASKY Michaël S., *Alfred Hitchcock*, [s. l.], Henri Veyrier, [1980] 1982, p. 28.)

Quand Hitchcock donne la parole aux images

Dans *Topaz* (1969), le réalisateur est assis dans un fauteuil roulant poussé par une infirmière. Tout naturellement, il se lève, serre la main d'une personne et s'en va sur ses deux jambes.¹⁷

Hitchcock n'hésite pas non plus à faire de la publicité autour de ses films, mais là encore d'une manière toute particulière. La bande-annonce de *Psycho* (1960) est très originale dans la mesure où c'est le réalisateur lui-même qui se met en scène et présente son film au public (on l'entend et on le voit aussi ; il ne se contente pas d'une voix *off* greffée sur des images). Tel un guide touristique, il nous fait « visiter » l'antré de Norman Bates, mais en prenant soin de ne pas nous montrer tous les recoins de l'angoissante maison (il en voit donc plus que son public, puisqu'il entrouvre la porte d'une pièce et la referme aussitôt, ouvre la porte d'une armoire, grimace, et la referme également sans que nous ayons eu la possibilité de découvrir ce qui s'y trouve). Alors que les spectateurs ont l'impression qu'il va leur dévoiler des aspects essentiels du film, Hitchcock fait en sorte de couper ses phrases au moment le plus intéressant ; il en dit assez pour donner au public l'envie d'aller voir le film, mais s'arrête juste à temps pour ne rien dévoiler de crucial. La parole est une arme qu'il manie avec beaucoup d'intelligence puisque ses silences permettent d'imaginer une multitude de situations troublantes et attisent la curiosité du futur spectateur.

André Gardies et Jean Bessalel définissent ainsi la parole au cinéma : « de même que le cinéma pré-sonore ne fut jamais appelé silencieux, mais muet (avec tout ce que ce qualificatif implique d'infirmité), le cinéma qui naît en 1927 avec *Le Chanteur de jazz*, de Alan Crosland, n'a pas été sonore mais parlant¹⁸. Ce qui, en effet, a bouleversé le cinéma, ce n'est pas tant l'apparition du son en général que celle du son verbal en particulier ». ¹⁹ Malgré cette révolution, il semble que la parole ait parfois semblé superflue, voire néfaste, à Hitchcock, qui estimait au contraire qu'« (...) il manquait au cinéma

¹⁷ Apparition plus émouvante, enfin, que celle de *Family Plot* (1976) : on le reconnaît, en ombre chinoise, derrière la porte vitrée de l'état civil (« *Registrar of Births and Deaths* »), en train de parler, une fois n'est pas coutume, à une personne qui lui fait face, mais sans que l'on puisse l'entendre, comme s'il savait que c'était là son dernier film et qu'il serait bientôt réduit au silence.

¹⁸ En langue anglaise, il est intéressant de noter que si le cinéma parlant est effectivement appelé « *talking* », le cinéma muet est appelé « *silent* », « silencieux », comme si l'absence de parole s'apparentait à une absence totale de sons.

¹⁹ GARDIES André et BESSALEL Jean, *op. cit.*, p. 160.

JULIE MICHOT

muet très peu de chose, seulement le son naturel »²⁰ ; ceci explique certainement que le réalisateur ne soit jamais tombé dans le piège de transformer ses films en pièces de théâtre filmées.²¹

II- UN CINÉMA PARLANT... QUI ÉCONOMISE LES PAROLES

« Alors que le langage verbal n'emploie, fondamentalement, que deux matériaux expressifs (le son phonique pour la langue orale, des traces graphiques pour la langue écrite), le cinéma, quant à lui, est un langage composite qui mobilise cinq sortes de substances significatives : l'image photographique mouvante, les mentions écrites, les paroles, les bruits et la musique. »²² Hitchcock considérait que la forme la plus parfaite du cinéma était le muet. Ce n'est donc pas le langage verbal en lui-même mais bien le langage cinématographique dans son ensemble et toutes les possibilités d'expression qu'il offre qui intéressaient le réalisateur, la parole occupant sans doute la dernière place, puisqu'il avait été habitué à s'en passer au début de sa carrière.

Évidemment, avec l'arrivée du parlant, Hitchcock abandonne le cinéma muet ; sa longue carrière compte 53 longs métrages, dont seulement 9 films muets. Ce qui est assez paradoxal pour cet amoureux du cinéma d'antan,²³ c'est qu'il est l'auteur du premier film

²⁰ TRUFFAUT François, *op. cit.*, p. 47.

²¹ Il déplorait : « La plupart des films contemporains ne sont que des photographies de gens en train de parler ». (BRION Patrick, *Hitchcock : biographie, filmographie illustrée, analyse critique*, Paris, La Martinière, 2001, p. 8.) Voici aussi ce qu'il déclarait à ce propos à François Truffaut : « Lorsqu'on raconte une histoire au cinéma, on ne devrait recourir au dialogue que lorsqu'il est impossible de faire autrement. Je m'efforce toujours de chercher d'abord la façon cinématographique de raconter une histoire par la succession des plans et des morceaux de film entre eux ». (TRUFFAUT François, *op. cit.*, p. 47.) Il expliquait aussi : « Lorsqu'on écrit un film, il est indispensable de séparer nettement les éléments de dialogue et les éléments visuels et, chaque fois qu'il est possible, d'accorder la préférence au visuel sur le dialogue. Quel que soit le choix final par rapport à l'action en développement, il doit être celui qui tient le plus sûrement le public en haleine. En résumé, on peut dire que le rectangle de l'écran doit être chargé d'émotion ». (*Ibid.*) Plus tard, en 1972, à Truffaut lui demandant s'il était « favorable à l'enseignement du cinéma dans les universités », il répondit : « À condition qu'on enseigne le cinéma depuis Méliès, qu'on apprenne à faire des films muets car il n'y a pas de meilleur exercice ». (*Ibid.*, p. 287.)

²² GARDIES André et BESSALEL Jean, *op. cit.*, p. 130.

²³ Au début des années 1930, Charles Chaplin, lui, était plus catégorique et récalcitrant ; il a longtemps été totalement opposé à l'idée de passer au parlant et il a fallu du temps pour qu'on entende le personnage qu'il interprétait dans ses films articuler ses premiers mots.

Quand Hitchcock donne la parole aux images

parlant britannique. Mais Hitchcock ne sera jamais esclave des dialogues et saura les reléguer au second plan à chaque fois qu'il le souhaitera.²⁴

Certaines séquences d'ouverture de ses films, même parmi les derniers, sont dignes du cinéma muet. Dans *Rear Window* (1954), des panoramiques plantent le décor et nous font découvrir la cour de l'immeuble pittoresque où va se nouer le drame, puis la caméra entre par la fenêtre ouverte chez Jeff ; des gros plans successifs sur un appareil photo brisé, des clichés d'un accident lors d'une course automobile, et la jambe plâtrée du personnage suffisent à nous expliquer pourquoi il est immobilisé et nous indiquent que son métier... est d'observer les autres, aspect important qui annonce la thématique centrale du film, le voyeurisme, que l'on pourrait d'ailleurs définir comme le prétexte à l'intrigue, le fameux *MacGuffin*. Quant aux gouttes de sueur sur son front et à la température indiquée par le thermomètre, elles nous font prendre toute la mesure de la chaleur étouffante de l'été new-yorkais.

D'autres scènes muettes, parfois très brèves, sont d'anthologie. La scène du verre de lait dans *Suspicion* (1941), lorsque Johnnie monte lentement l'escalier dans un jeu d'ombres oppressant et sur une musique annonciatrice d'un malheur (la valse favorite des deux amoureux, déformée, reflet d'un bonheur qui ne sera plus) ; celle de *The Birds* (1963) où Mélanie monte avec angoisse l'escalier qui va la conduire jusqu'à la chambre mansardée ; celle de *Frenzy* (1972), dans laquelle la caméra, par un travelling arrière, abandonne Babs à son triste sort et redescend l'escalier pour retourner au brouhaha de la rue alors que, sans le savoir, la jeune femme pénètre dans l'antre du violeur assassin²⁵ ; ou encore celle de la chapelle dans *The Man*

(LAPEYSSONNIE Mariange, *Charlot prend la parole aux mots*, Lyon, Aléas, 2008, pp. 5-6.) Il affirmait d'ailleurs : « Les grandes émotions sont toutes sans paroles ». (*Ibid.*, p. 115.)

²⁴ La scène du meurtre de Verloc par sa femme est l'une des plus marquantes de *Sabotage* (1936) et elle ne comporte ni dialogue ni musique. L'actrice qui l'interprète aurait voulu que des répliques lui soient attribuées mais « Hitchcock lui prouva que, en restant muette, son impact serait beaucoup plus grand ». (HARRIS Robert A. et LASKY Michaël S., *op. cit.*, p. 72.) [Voir également cette page pour une description du découpage de la scène.]

²⁵ La caméra symbolise ici le spectateur « impuissant » qui « [se retire] sur la pointe des pieds ». « (...) dans la rue, nous découvrons que le trafic est si bruyant (...) que nous nous rendons compte que même si Babs crie ce sera inutile : nous n'entendrons rien ! » (« Hitch, Hitch, Hourra ! », interview d'Alfred Hitchcock par Rui NOGUEIRA et Nicoletta ZALAFFI, *Écran 72*, n° 7, juillet-août, citée par BRION Patrick, *op. cit.*, p. 548.) Hitchcock explique dans cet entretien qu'il a « remonté exprès le son » au moment où la caméra arrive dans la rue.

who Knew Too Much (1956) lorsque Mrs Drayton découvre la présence des McKenna : les regards qu'ils échangent sont extrêmement parlants – regard effrayé et glacé pour la première, regard déterminé pour le couple.

La séquence du musée de Berlin de *Torn Curtain*, durant laquelle Michael est suivi, est également très prenante : le personnage est seul dans les longs couloirs austères et tout ce qu'on entend, ce sont les bruits de pas réguliers du poursuivant, insistants, à leur manière menaçants, et qui répondent à ceux que fait Michael en marchant sur les dalles.²⁶ On ne voit à aucun moment Gromek ; on se contente de deviner sa présence. Les bruits de pas qui ponctuent la scène sont donc une forme de dialogue, mais sans paroles et toute en subtilité.²⁷ On retrouve le même type de bâtiment imposant dans une autre scène, d'extérieur cette fois, particulièrement intéressante. Dans *Strangers on a Train* (1951), Guy sent constamment planer sur lui la menace exercée par Bruno, notamment lorsqu'il

[passe] en voiture près de Bruno, debout sur les marches du Jefferson Memorial. Bruno porte des vêtements sombres et se tient raide sur les marches de l'immense bâtiment chauffé par un soleil éclatant. Lorsque Guy passe en voiture près de Bruno, la caméra fait un double panoramique subjectif d'un effet vertigineux. Elle montre au loin la silhouette maléfique qui semble menacer : « Tu peux t'en tirer maintenant, Guy. Mais tu ne pourras pas toujours m'échapper. Tu dois remplir ta part du contrat. Toi aussi tu es un assassin. D'une manière ou d'une autre, et où que tu sois je te retrouverai et là, je te réglerai ton compte ! » Ces paroles, reprises dans un dialogue, n'auraient pu éviter le cliché. Mais ici l'image est muette, et sa puissance vient de ce qu'elle nous est transmise avec la précision et l'économie qui caractérisent Alfred Hitchcock.²⁸

Dans ce cas précis, il n'y a donc aucun son particulier (à part une légère musique), mais il n'empêche que les deux personnages semblent communiquer à distance. L'air préoccupé de Guy en dit long, et ce que le policier censé assurer sa protection est en train de lui dire lui semble soudain bien dérisoire.

Parfois, des paroles sont bien présentes, mais leur surabondance ne fait que mettre en relief le vide de certaines conversations, et ac-

²⁶ Un effet similaire avait été obtenu dans la deuxième version de *The Man who Knew Too Much*, lorsque Ben se rend chez le taxidermiste.

²⁷ Voir SPOTO Donald, *op. cit.*, p. 283.

²⁸ *Ibid.*, pp. 151 ; 153.

Quand Hitchcock donne la parole aux images

centuer l'intensité dramatique d'une scène et l'ironie qu'elle véhicule. De même que l'on peut se sentir plus seul au milieu d'une foule que sur une route déserte²⁹, des personnages vont communiquer par des gestes ou des regards et vivre un moment dramatique dans l'indifférence générale des nombreuses personnes qui les entourent et qui continuent à parler sans se douter de rien. La séquence du goûter d'anniversaire de *Young and Innocent* (1937) est particulièrement éloquente : la jeune fille veut protéger son compagnon car elle est persuadée de son innocence, et voudrait pouvoir échapper avec lui aux « griffes » de sa tante qui voit comme un affront le fait qu'elle parte avant la fin de la fête et qui insiste avec véhémence pour qu'elle reste, sans chercher à l'écouter et sans même lui laisser placer un mot.

Dans la seconde version de *The Man who Knew Too Much*, Ben et Jo ne peuvent confier à personne le désespoir dans lequel ils sont plongés depuis que leur fils unique a été enlevé, car sa vie serait menacée. Alors qu'ils arrivent à Londres pour tenter de le retrouver, des amis très bavards, enthousiastes et envahissants entrent en force dans leur appartement et permettent difficilement à Ben d'avoir une conversation téléphonique avec celui qu'il suppose être le ravisseur. Lorsque Ben quitte finalement les lieux, Jo doit rester là à écouter ses amis parler de choses futiles, ce qui accroît évidemment son angoisse, même si des paroles de ses hôtes (la confusion entre « Chapel » et « Church ») vient la solution du problème.

Un autre héros hitchcockien, enfin, ne peut ni surtout ne *veut* parler ; il s'agit du Père Logan dans *I Confess* (1952). Pour ne pas trahir le secret de la confession, il se laisse en effet inculper de meurtre à la place du véritable assassin. Il parle très peu, même lorsqu'il est interrogé par la police ou lorsqu'il se trouve en situation d'accusé au tribunal, et « dans cette histoire où la bouche du héros est volontairement close, [seuls les regards] nous permettent d'accéder aux arcanes de sa pensée. Ils sont de l'âme les plus dignes et fidèles messagers ».³⁰ La même remarque peut être faite à propos du film *The Wrong Man* (1957).³¹

²⁹ Ou au moins autant ; il n'y a qu'à penser à la scène de l'ascenseur bondé de *North by Northwest* (1959) et la mettre en parallèle avec celle qui précède l'attaque de l'avion dans le champ de maïs.

³⁰ CHABROL Claude et ROHMER Eric, *op. cit.*, p. 122.

³¹ *Ibid.*, p. 158.

Si certains personnages voudraient parler mais ne le peuvent pas, d'autres n'ont pas besoin de prononcer le moindre mot. Dans *Shadow of a Doubt* (1943), plutôt que de faire parler son héroïne lorsqu'elle découvre l'affreuse vérité au sujet de son oncle, Hitchcock choisit de présenter les choses de manière très théâtrale : au milieu d'une petite réception donnée au rez-de-chaussée de la maison, Charlotte descend lentement l'escalier en mettant bien en évidence sa main sur la rampe. Elle porte à son doigt une émeraude offerte par son oncle, un bijou précieux qu'il a dérobé à une riche veuve après l'avoir tuée.³² Le regard de la jeune fille fait comprendre à l'oncle Charlie qu'il est démasqué et qu'elle tient sa vie entre ses mains. L'expression du personnage masculin change soudain, et son regard devient également plus dur, alors que les invités continuent à lui parler avec sympathie, sans rien soupçonner.

Dans *Torn Curtain*, lorsque Michael Armstrong arrive dans la ferme isolée d'Allemagne de l'Est et qu'une femme ouvre la porte, il doit à la fois être discret et se faire comprendre d'une personne dont il ne parle pas la langue. Il dessine donc, avec son pied dans la poussière, le code convenu, la lettre « pi ». La femme pointe son doigt vers un homme qui travaille au champ sur son tracteur, puis elle efface le signe, d'autant plus qu'ils sont surveillés par Gromek. En quelques secondes, le héros a montré qu'il était dans le bon camp sans qu'aucune parole n'ait été échangée.

Une exception en la matière est certainement le fameux plan-séquence du baiser entre Alicia et Devlin dans *Notorious* (1946). Hitchcock, soucieux d'échapper à la censure, parvient à détourner la dimension érotique de la scène, et tout fonctionne selon ses plans. C'est ainsi que ce baiser est souvent appelé le plus long de l'histoire du cinéma, dans la mesure où il dure trois minutes, mais savamment entrecoupées de dialogues anodins (sur le repas du soir ou la vaisselle) et d'une conversation téléphonique professionnelle. Malgré cela, les deux personnages ne se quittent pas une seconde et leurs lèvres ne cessent de s'unir (quinze fois en tout) alors que la caméra les accompagne du balcon à la porte de l'appartement, dans une scène finalement beaucoup plus romantique qu'il n'y paraît. Non

³² La même « technique » est employée dans *Stage Fright* (1950), lorsqu'un petit garçon est envoyé devant la scène où se produit Charlotte Inwood pour lui présenter une poupée dont la robe blanche est tachée de sang, comme l'a été la sienne. D'un point de vue cinématographique, cela a beaucoup plus d'impact qu'un doigt pointé et une dénonciation verbale.

Quand Hitchcock donne la parole aux images

seulement Hitchcock fait ici la démonstration de sa technique, mais il prouve également qu'il sait reconnaître l'utilité de la parole et qu'il conçoit tout à fait de l'employer pour parvenir à ses fins et garder une certaine liberté artistique.

Hitchcock, dans ce cas précis, utilise la parole pour « manipuler » les censeurs ; mais, dans d'autres cas, il peut aussi l'employer pour mieux jouer avec son public et l'aiguiller sur une mauvaise piste. Par exemple, on entend souvent parler la mère dans *Psycho*, mais sans jamais la voir. Qui peut se douter que c'est son fils qui, dans une forme de dédoublement de personnalité, imite sa voix pour se convaincre qu'elle vit encore ? On finit pourtant par apprendre que cette femme est censée être morte et enterrée depuis des années. Soucieux de ne pas éveiller les soupçons des spectateurs et de ménager le suspense jusqu'à la fin du film, Hitchcock leur « montre » la mère dans cette fameuse scène qui débute lorsqu'on entend Norman se disputer avec elle dans sa chambre. Dans un plan sans aucune coupe, la caméra monte lentement l'escalier, s'approche de la porte, mais n'entre pas dans la pièce ; elle continue à prendre de la hauteur pour se placer en plongée, parfaitement à la verticale du palier. Norman sort alors, portant sa mère, et descend les marches pour la cacher à la cave, alors que Mme Bates continue de protester. Par cette prouesse technique, Hitchcock réussit très bien à faire « mentir » les images, au moins par omission : en voyant son corps, les spectateurs ont la confirmation que cette vieille femme infirme, censée être au cimetière depuis des années, est bel et bien vivante, et ils n'ont pas besoin de voir son visage pour en être convaincus... Si le mystère continue à planer autour du personnage de la mère, les questions que se pose le public à son égard ne sont pas les bonnes et il est loin de se douter du choc qui l'attend à la fin du film.³³

D'une manière générale, ce ne sont donc pas les dialogues qui sont les plus marquants dans le cinéma hitchcockien, mais les images ou la succession de certaines séquences. Outre des moments dramatiques, les films d'Hitchcock contiennent aussi des passages plus légers. Mais contrairement aux films de Woody Allen, où tout le comique vient de la drôlerie des dialogues ou du monologue du personnage principal, chez Hitchcock, ce ne sont pas des mots mais des

³³ Hitchcock explique comment et avec quel bonheur il « [égare] le public » dans cette scène. (TRUFFAUT François, *op. cit.*, p. 235.)

images qui viennent à l'esprit lorsqu'on pense à l'humour de ses films : le fait de sans cesse déterrer et remettre en terre l'encombrant cadavre de *The Trouble with Harry* (1956), ou encore la scène du restaurant marocain, lorsque Ben ne sait pas quoi faire de ses longues jambes et se contorsionne sans grand résultat, dans *The Man who Knew Too Much*.³⁴

Hitchcock donne donc la parole aux images beaucoup plus qu'aux acteurs, et ses films contiennent également des passages où ses personnages parlent mais sans qu'on les entende, et d'autres où le son a un rôle capital dans la narration.

III- LA MUSIQUE OU LES BRUITS, PLUS IMPORTANTS QUE LES MOTS

Hitchcock ne donne donc pas forcément la parole aux acteurs en leur faisant prononcer de longues tirades, et il préfère les mettre en scène dans des séquences avec peu ou pas de dialogues, séquences qui ont souvent un grand impact sur le public. Dans *Rear Window*, les spectateurs voient ce qui se passe dans la cour et dans les appartements voisins du point de vue des deux héros, car la caméra ne bouge jamais de l'appartement de Jeff, et il est donc impossible pour le public d'entendre ce que dit Thorwald, le meurtrier présumé, pas plus que cela n'est possible pour les protagonistes. Il arrive d'ailleurs à Hitchcock de pousser la subtilité plus loin et d'attribuer à ses interprètes des répliques que personne n'entendra jamais. Lorsque les spectateurs voient un personnage parler, ils n'entendent pas nécessairement ce qu'il dit et n'en savent donc pas vraiment plus que les autres personnages ; Hitchcock leur permet de se poser davantage de questions et de laisser libre cours à leur imagination.

Les scènes de conversations téléphoniques dans lesquelles la caméra n'entre pas dans la cabine sont particulièrement efficaces à ce niveau. Dans *The Man who Knew Too Much*, lorsque les McKenna arrivent à Londres, Jo, ancienne vedette, est accueillie par des fans à sa descente d'avion. Parmi la foule, une femme aux grosses lunettes scrute le couple, impassible. Elle est la seule à ne pas crier. Ben et Jo ne la remarquent pas, pas plus qu'ils ne savent qu'elle les épie. Le

³⁴ À propos de cette scène, CHABROL et ROHMER parlent d'« un comique de “gestes purs” ». (*Op. cit.*, pp. 143-144.)

Quand Hitchcock donne la parole aux images

public le sait, car la caméra a isolé ce personnage, mais sa « supériorité » par rapport aux héros s'arrête là et il n'est en rien omniscient puisqu'il n'entend pas un mot de la conversation téléphonique de cette mystérieuse femme, quelques secondes plus tard, pas plus qu'il ne sait à qui le coup de fil est passé ; en effet, la scène est filmée de l'extérieur de la cabine, et les paroles sont couvertes par le bruit des réacteurs. Comme dans un film muet, nous avons donc l'image mais pas le son, ou du moins pas le son verbal.

De même, dans *North by Northwest*, lorsque Roger arrive à la gare de Chicago. On croyait Eve de son côté mais on comprend bien vite qu'elle est elle aussi une source de danger pour lui. Le scénario présente la scène de la manière suivante :

On VOIT Eve derrière les portes vitrées. Elle écoute quelqu'un au téléphone en prenant des notes sur un carnet et en acquiesçant de temps à autre. La caméra commence maintenant à avancer le long des cabines téléphoniques. On VOIT diverses personnes au téléphone. La caméra s'arrête devant une autre cabine. Derrière la vitre, on VOIT Leonard parler. Il semble transmettre des instructions précises. À un moment donné, il jette un coup d'œil à sa montre. Après une pause, il raccroche.³⁵

Leonard avait précédemment tenté d'assassiner Roger Thornhill et il est le bras droit de Vandamm, le « méchant » de l'histoire. Certes, le public a une longueur d'avance sur Thornhill, pantin trop naïf qui risque encore plus sa vie qu'il ne le croit : dans les minutes qui suivent, Eve va lui mentir, ce dont il ne se rendra pas compte. Néanmoins, Hitchcock joue à nouveau sur la frustration des spectateurs en leur dévoilant seulement une partie des informations-clés ; le public sait sans savoir, dans la mesure où il n'a rien entendu.

Mais parfois aussi, les dialogues sont absents simplement parce qu'ils seraient inutiles, et d'autres types de sons prennent leur place. C'est le cas de certains passages particulièrement dramatiques ou à suspense, comme la séquence de l'Albert Hall dans les deux versions de *The Man who Knew Too Much* (1934 et 1956). Dans la version hollywoodienne (la seconde), la séquence est plus longue – notamment parce que l'homme de main n'a pas le temps de s'enfuir – et plus intéressante ; c'est donc celle qui sera analysée ici. La mère du petit garçon kidnappé se trouve seule au milieu d'une

³⁵ LEHMAN Ernest, *La Mort aux trousses, North by Northwest, Réalisé par Alfred Hitchcock, Scénario bilingue*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1999, p. 145.

salle comble avec, autour d'elle, des personnes en tenue de soirée venues passer un bon moment. Contrairement à ce qui se passe dans la version anglaise, elle n'a pas pris de billet et n'est donc pas assise parmi les spectateurs mais debout, ce qui accentue le fossé qui existe entre elle et les autres, ainsi que le fait qu'elle se trouve face à un dilemme : doit-elle aller parler à la police pour sauver la vie du Premier ministre, ou se taire pour ne pas risquer celle de son fils ?

Il s'agit d'une scène muette (du moins à partir du moment où Jo a croisé le tueur dans le hall, puis a expliqué à un employé pourquoi elle n'avait pas de billet, jusqu'au cri qu'elle pousse et qui va interrompre le concert³⁶). Seule la cantate interprétée par les musiciens est là pour faire monter l'émotion et l'intensité dramatique avant le coup de cymbales. Scène entièrement musicale, donc, et dans laquelle la « ponctuation » que forme le découpage a évidemment une grande importance : des plans sur Jo en larmes alternent avec des vues de l'orchestre et des chœurs, des gros plans sur la partition puis sur une seule portée (notamment le fameux travelling latéral qui montre la progression inexorable du morceau) ou sur le joueur de cymbales qui se lève et se prépare, ou encore sur la loge du tireur qui attend le bon moment pour se mettre en place.³⁷

Ben arrive avant le coup de feu et c'est là que l'héritage du muet se remarque clairement. La cantate couvre sa conversation avec les employés, puis avec Jo qui lui explique par gestes ce qui se passe, avant de retourner dans la salle. Nous n'avons pas besoin d'entendre cet échange de paroles puisque nous savons très bien ce qui se prépare et ce que Jo a expliqué à Ben.

³⁶ Cette scène peut être mise en parallèle avec celle du ballet dans *Torn Curtain* : alors que la danseuse étoile tourne sur elle-même, on comprend qu'elle vient de reconnaître Michael et Sarah à l'effet de ralenti et de pause, et au gros plan sur son regard lorsqu'elle se trouve face au public. En coulisses, elle explique par gestes et en langue allemande ce qu'elle vient de découvrir, sans qu'aucune traduction ne soit nécessaire pour le spectateur, mais c'est au moment où des hommes commencent à les chercher parmi l'assistance que Michael comprend que lui et sa fiancée ont été repérés. La mise en scène du ballet donne au héros l'idée de crier « Au feu ! » (« *Fire!* »), ce qui déclenche la confusion et permet au couple de s'échapper dans la cohue. Tout comme pour la séquence de l'Albert Hall, ce passage est entièrement musical jusqu'au cri salvateur qui interrompt la représentation : plus qu'un long discours, un seul mot (dans la version originale) permet aux protagonistes de ne pas se faire prendre, tout comme le cri de Jo avait suffi à sauver la vie du Premier ministre, et on comprend par ailleurs quelles sont les pensées des personnages par leurs attitudes, mais surtout leurs regards, ainsi que par l'utilisation de certains types de plans, comme les champs / contrechamps.

³⁷ Cette séquence de douze minutes ne compte pas moins de 124 plans. (SPOTO Donald, *op. cit.*, p. 192.)

Quand Hitchcock donne la parole aux images

Dans la scène finale à l'ambassade, la façon dont Ben retrouve la trace de son fils est extrêmement originale. En effet, dans un salon du rez-de-chaussée, Jo, en s'accompagnant au piano, chante « Qu'é sera, sera ». Il s'agit d'un morceau que son petit garçon est capable de siffler du début à la fin. Il siffle donc, depuis la pièce où il est enfermé, ce qui guide son père jusqu'à lui. Évidemment, lorsque le père et la mère l'entendent siffler ses premières mesures, ils ressentent une vive émotion, mais les invités de l'ambassadeur, eux, « n'entendent rien ». D'une part, la voix de la mère a monté l'escalier et atteint la pièce où se trouve Hank, et c'est sa chanson qui va être salvatrice, de même que son cri l'a été un peu plus tôt. D'autre part, le jeune garçon, lui, n'appelle pas ses parents au secours comme le ferait n'importe quel enfant dans pareil cas, et tout se passe de manière beaucoup plus inattendue, par le biais de ce sifflement. C'est un peu comme si la mère et son fils parlaient un langage compris d'eux seuls, et de Ben.

Si Hitchcock attache une importance toute particulière à la musique qui accompagne ses films, il fait un choix singulier pour l'une de ses œuvres les plus marquantes, *The Birds*. Le générique d'ouverture donne le ton : aucune note de musique mais des cris d'oiseaux et des bruissements d'ailes. La seule mélodie du long métrage vient des enfants qui chantent une chanson répétitive en classe, juste avant d'être attaqués par les volatiles à leur sortie de l'école ; c'est un peu le calme avant la tempête. La bande sonore de ce film ne contient donc aucune musique extra-diégétique et le bruit fait par les oiseaux y est omniprésent³⁸ : Hitchcock donne donc la parole aux corbeaux et aux mouettes, et montre clairement leur supériorité sur les hommes. Lorsque, malgré les planches clouées sur les fenêtres, les oiseaux attaquent et se mettent à fendre le bois de leurs gros becs, on ne les voit pas car ils sont dehors et la caméra à l'intérieur de la maison, avec les personnages, mais on entend leur vacarme assourdissant, vacarme qui laisse imaginer leur nombre. Ceci donne lieu à une brève scène muette dans laquelle la lutte de Melanie et de Mitch confine au désespoir et où ils ne communiquent que par gestes.

Ce film fait appel à une partition électronique,³⁹ mais des scènes d'œuvres antérieures montrent qu'Hitchcock pouvait tout aussi bien

³⁸ Voir HARRIS Robert A. et LASKY Michaël S., *op. cit.*, p. 201.

³⁹ Tous les bruitages ont été créés en studio.

se passer de musique pour privilégier de simples bruits, ce « son naturel » qui lui semblait tellement primordial.⁴⁰ Il suffit de penser à la scène du moulin à vent de *Foreign Correspondent* (1940) dans laquelle les craquements du bois et le bruit du vent transmettent à eux seuls la plus grande partie du suspense, à celle de l'avion dans *North by Northwest*, ou encore au passage de *Frenzy* dans lequel le tueur « [lutte] avec un cadavre » à l'arrière d'un camion de pommes de terre en train de rouler.⁴¹

Gardies et Bessalel observent qu'« (...) à proprement parler, l'image ne parle pas, elle montre. Cependant par le choix du contenu des images, de leur composition interne tout comme de leur agencement, quelque chose est dit (un discours s'énonce) (...) ».⁴² Et chez Hitchcock, les images sont particulièrement « loquaces ». Le réalisateur a su prouver son talent dès ses premiers films, à une époque où l'on n'était pas encore entré dans l'ère du parlant, et où les effets spéciaux, voire les moyens financiers à sa disposition, étaient très limités, ce qui veut dire que l'imagination et l'inventivité prévalaient, associées à une solide technique. Il est donc très réducteur de dire d'Hitchcock qu'il était « le maître du suspense » car en fait, Hitchcock ne maîtrisait pas seulement le suspense mais tout l'art du cinéma. Très attaché au muet, il s'est souvent contenté de l'image et du son non verbal lorsqu'il est passé au parlant et chez lui, les dialogues les plus courts semblent être les meilleurs. Il était particulièrement doué pour jouer avec ses spectateurs mais aussi avec la censure de l'époque, et il menait ses acteurs et son public là où il le souhaitait, maîtrisant par-dessus tout l'art de suggérer sans utiliser de mots, sans faire parler les personnages, donc par le simple jeu des acteurs, leur gestuelle et leurs regards, par la position de la caméra, par l'enchaînement des plans ou, bien sûr, par l'intensité dramatique d'un morceau de musique particulier. C'est pourquoi il n'est pas rare que des moments-clés de ses films parlants soient « muets », ou presque : les bruits et la musique, ou parfois un silence total, sont omniprésents et, grâce à une mise en scène astucieuse, ils deviennent porteurs du sens et des émotions de toute la scène ; il serait ainsi

⁴⁰ Voir supra, p. 5.

⁴¹ KROHN Bill, *op. cit.*, pp. 37 ; 83.

⁴² GARDIES André et BESSALEL Jean, *op. cit.*, p. 210.

Quand Hitchcock donne la parole aux images

superflu d'attribuer des répliques aux acteurs puisqu'on entend ce qui n'est pas dit de manière beaucoup plus claire et en même temps beaucoup plus subtile que s'il y avait le moindre dialogue.