

Ciné-Bulles

Le cinéma d'auteur avant tout

Alfred Hitchcock au Musée des beaux-arts de Montréal : Quand le rêve (américain) tourne au cauchemar

André Lavoie

Volume 19, numéro 2, hiver 2001

URI : id.erudit.org/iderudit/925ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lavoie, A. (2001). Alfred Hitchcock au Musée des beaux-arts de Montréal : Quand le rêve (américain) tourne au cauchemar. *Ciné-Bulles*, 19(2), 22-25.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2001

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Quand le rêve (américain) tourne au cauchemar

PAR
ANDRÉ LAVOIE

Alfred Hitchcock n'en reviendrait tout simplement pas d'être l'objet de tant d'attention médiatique et de sollicitude intellectuelle dans un coin de pays qu'il ne portait pas dans son cœur. L'exceptionnelle exposition présentée jusqu'en mars 2001 au Musée des beaux-arts de Montréal, **Hitchcock et l'art: coïncidences fatales**, a ramené dans l'actualité et dans la mémoire des cinéphiles le cinéma du maître du suspense, une filmographie abondante et d'un symbolisme souvent déroutant, jalonnée de purs chefs-d'œuvre et d'impressionnants succès commerciaux. Pourtant, après le tournage chaotique de **I Confess** (1953) — causé à la fois par un scénario quelque peu alambiqué, le tempérament dépressif de Montgomery Clift, ses soirées de beuveries avec Anne Baxter et, par la suite, les ciseaux de la censure du gouvernement Duplessis sur les copies distribuées au Québec — il n'avait guère une haute opinion des Canadiens français. Pourtant, c'est ici qu'on lui consacre un hommage d'envergure, qui ne cède jamais à la démesure hollywoodienne.

Du regard intelligent, ludique et raffiné d'Alfred Hitchcock, les conservateurs (Guy Cogeval et Dominique Païni) ont voulu mettre en lumière les rapports multiples du cinéaste avec l'art. Ratisant aussi large que possible, jusqu'à volontairement se perdre en faisant des rapprochements qui auraient estomaqué le réalisateur, on passe de l'expressionnisme allemand au surréalisme de Dalí et Magritte pour faire un détour du côté des formes sensuelles des sculptures de Rodin voisinant quelques-uns des célèbres baisers langoureux qui ponctuent ses films (**North by Northwest**, **Notorious**, **To Catch a Thief**).

Sa remarquable habileté à ficeler des œuvres admirables tout en s'attirant les faveurs enthousiastes d'un large public n'était pas le moindre des paradoxes d'un créateur autant influencé par Friedrich Murnau que par l'efficacité des romans de gare, jaloux de son indépendance et de son intimité tout en étant un professionnel de la promotion, capable de faire valoir autant son imposante personne que ses films. Son parcours est bien sûr jalonné d'échecs, et les spectateurs ont parfois sanctionné durement des œuvres qui auraient mérité plus de considérations (**Strangers on a train**, **Rope**, **The Wrong Man**) et d'autres qui résistent mal au temps (**Topaz**, **Torn Curtain**, **Mr. and Mrs. Smith**, **Saboteur**, etc.).

Si sa période anglaise est maintenant envisagée comme plus qu'un simple prélude à son «couronnement» hollywoodien, c'est en sol américain qu'Hitchcock vivra un véritable état de grâce pendant près de 10 ans, soit de 1954 (**Dial M for Murder**) à 1963 (**The Birds**). Succès colossaux, critiques enthousiastes, reconnaissance internationale, collaboration avec les scénaristes et les acteurs les plus en vue de l'époque, autant de marques d'un cinéaste inspiré et courtois, capable de faire sauter le tiroir-caisse et de combler de bonheur gérants de banque et producteurs.

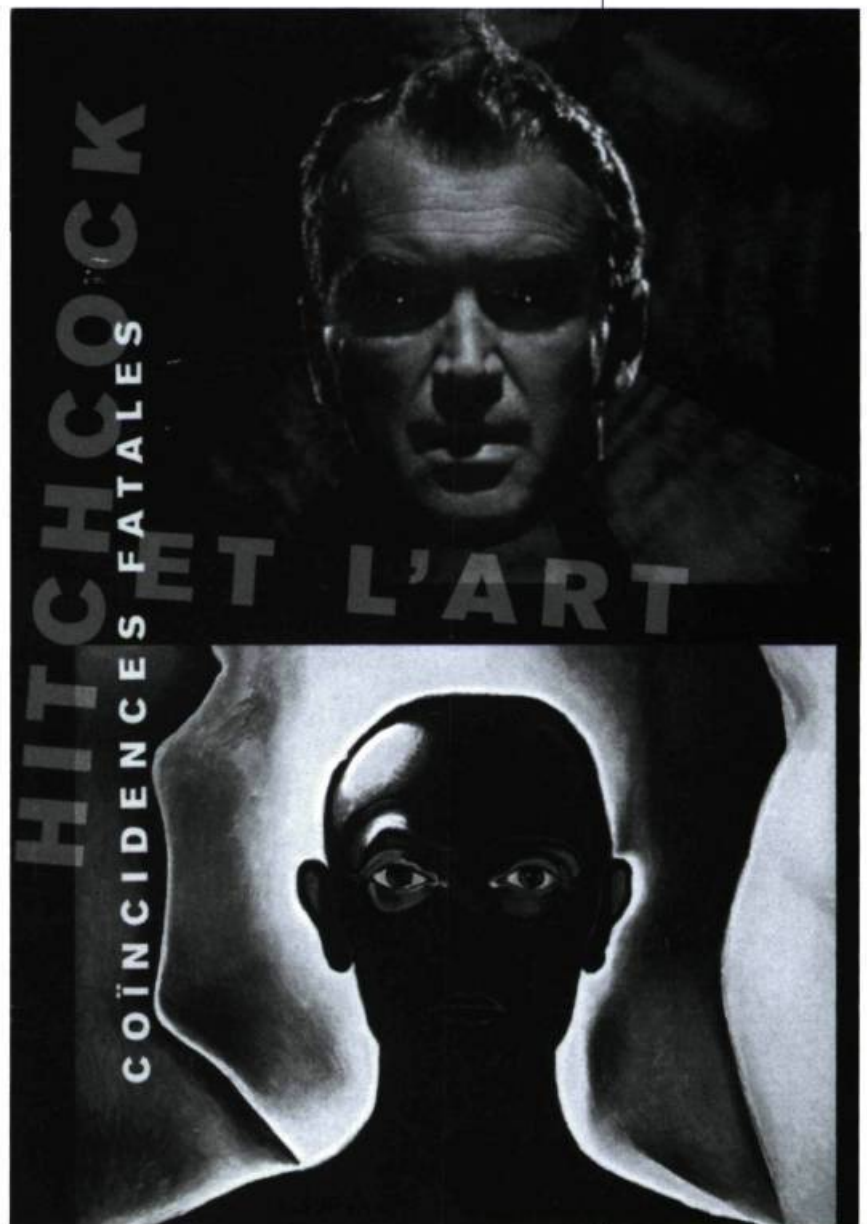
Les raisons de cet engouement sont bien connues et l'exposition du Musée des beaux-arts de Montréal permet d'en ajouter de nouvelles, brisant à jamais l'idée reçue qu'Hitchcock n'était qu'un habile technicien mais aussi un brillant esthète doublé d'un psychanalyste, sachant scruter l'âme humaine avec un raffinement inimitable. Car derrière ses morceaux de bravoure (des ciseaux de Grace Kelly dans **Dial M for Murder** aux acrobaties de Cary Grant dans **North by Northwest**, le tout culminant vers la modeste salle de bains du Motel Bates dans **Psycho**, où Marion Crane trouva la mort et Janet Leigh l'immortalité cinématographique) se cache une vision

particulièrement crue et cruelle d'une société qu'il admirait et exécrait à la fois. Selon le critique Joël Magny, «[le] cinéma d'Hitchcock ne nous paraît nullement se tenir à l'écart de toute approche de la société capitaliste américaine et, généralement, occidentale, mais qu'il est au contraire, et quelque soit le caractère apparemment irréel et fantastique de son univers, un critique aigu et pertinent de l'*American way of life*, et que l'une des fonctions essentielles que l'auteur des **Oiseaux** assigne à ses films tient dans la mise en cause des mentalités conditionnées par un système économique, social et idéologique»¹.

Alfred Hitchcock n'avait pourtant rien du révolutionnaire communiste et sa mentalité, son style de vie ainsi que sa fascination pour les grands de ce monde et leurs rituels guidés ne pouvaient faire de lui qu'un bon petit-bourgeois. Ce qui ne l'empêchait pas de poser dans ses films un regard critique, voire féroce, sur un monde en rapides et imprévisibles transformations. D'autres diraient plutôt — et le cinéaste l'a montré à plusieurs reprises — en pleine déliquescence...

Il est vrai qu'en portant ses préférences sur les adaptations de romans noirs, de récits policiers ou d'œuvres aux accents gothiques, le cinéaste ne pouvait que rarement offrir une vision du monde réjouissante où les personnages respirent la joie de vivre; la moitié d'entre eux craint pour sa propre existence, pourchassée par l'autre moitié, peuplée de désaxés, d'êtres perfides et autres meurtriers toujours tirés à quatre épingles, tuant, comme le veut l'expression consacrée, «entre la poire et le dessert». Et, lorsque le maître du suspense y ajoute une pincée d'humour, le mélange est irrésistible (les exemples sont nombreux, comme la partie de tennis dans **Strangers on a train**, le meurtre interminable dans **Torn Curtain**, les péripéties de Lisa dans **Rear Window**, les explorations culinaires de la femme du policier dans **Frenzy**, etc.), à moins bien sûr de verser dans le «comique d'understatement»² avec **The Trouble with Harry**, un film qui n'a convaincu personne sur les réels talents d'Hitchcock à nous faire rigoler de la première à la dernière image.

Si le réalisateur anglais — qui tarda de nombreuses années à prendre la nationalité américaine — savait parfois faire sourire, il connaissait surtout les rouages pour effrayer le public nord-américain en créant des univers où les spectateurs se sentaient malheureusement trop familiers, d'où l'étrange impression de malaise que dégagent ses films puisque «l'horreur» pouvait surgir de l'environnement le plus banal et le moins exotique. C'est d'ailleurs ce qui a expliqué, en partie, sa complicité particulièrement féconde avec deux acteurs capables d'incarner l'Américain moyen



1. MAGNY, Joël, «Mais qui a tué Hitchcock?», *La Revue du cinéma*, n° 351, juin 1980, p. 43.
2. *Hitchcock / Truffaut*, avec la collaboration d'Helen Scott, Paris, Gallimard, 1983, p. 191.



Grace Kelly et James Stewart dans *Rear Window*

tout en conservant leur aura de star: James Stewart et Cary Grant. Malgré leurs différences (Stewart était plus enclin à jouer les maris fidèles, les bons garçons ou les esprits tourmentés, tandis que Grant se glissait sans difficulté dans la peau des séducteurs empêtrés dans des situations inextricables et rocambolesques), ils représentaient les deux côtés d'une même médaille: celle de l'Amérique de l'après-guerre, prospère, orgueilleuse et qui, sous des dehors rutilants, camoufle un profond ennui et un vide abyssal. Bref, pour reprendre les mots de Dominique Auzel, le héros hitchcockien est «souvent issu de la classe moyenne, c'est quelqu'un de tout à fait ordinaire à qui il arrive des choses extraordinaires»³.

C'était justement l'une des forces d'Alfred Hitchcock que de nous plonger, visière levée et en pleine lumière, dans d'obscures intrigues souvent tarabiscotées — et construites ainsi! En plantant un cadre familier, repérable et compréhensible pour la vaste majorité des spectateurs, il réussit à installer un curieux sentiment de peur, à tout le moins d'insécurité, soulignant que les environnements de ses films, si aseptisés soient-ils, camouflent leur large part de rapaces, de meurtriers, d'agents doubles, de maris cupides et de mères castratrices.

Voilà pourquoi on ne pouvait pas trouver couple mieux assorti avec le tandem James Stewart-Doris Day dans la seconde version de *The Man Who Knew Too Much* (1956). En plus de former la typique famille américaine des années 1950 (le papa gâteau, la maman tarte aux pommes, le garçon bien élevé) où il ne manque que le chien puisqu'ils sont en voyage au Maroc, on perçoit assez vite que le couple MacKenna s'ennuie à mourir et que sa rencontre avec Louis Bernard, confiant au mari un secret d'une haute importance, aura les allures d'un électrochoc providentiel pour les secouer de leur torpeur et resserrer leurs liens.

La sacro-sainte institution du mariage résiste bien difficilement aux assauts répétés d'un monde trouble et angoissant, du moins tel que le présente Hitchcock. On ne compte plus le nombre d'unions brisées (*The Wrong Man*, *Vertigo*, *Psycho*) ou forcées (*Notorious*, *Marnie*) et de liaisons adultères (*Topaz*, *North by Northwest*, *Strangers on a train*, *I Confess*) dans ses films, portant ainsi un jugement quasi prémonitoire sur une institution qui ne résistera pas longtemps aux changements radicaux qui vont s'opérer en Occident dans la seconde moitié du XX^e siècle. D'ailleurs, même la menace gronde à l'intérieur de couples supposément sans histoires comme celui formé par Grace Kelly et Tom Wendice dans *Dial M for Murder*: il cherche à assassiner son épouse pour mettre la main sur son fric tandis qu'elle entretient une liaison avec un autre homme; de femme adultère, elle se transforme en meurtrière puisqu'elle réussit à tuer celui que son mari a engagé pour la liquider... Après cela, comment peut-on dormir tranquille?

Même lorsque les personnages veulent adhérer au conformisme ambiant, se fondre dans le grand tout du capitalisme américain et être partie prenante de ses rêves de pacotille, les «forces du Mal» se mettent en action pour contrecarrer leurs projets. C'est particulièrement probant dans un film comme *The Birds*, une œuvre qui n'est pas sans dégager une certaine ambiguïté, entre autres sur le véritable motif de ces attaques d'oiseaux, que le cinéaste ne cherche jamais à expliquer clairement. Pourtant, il n'y a pas que la mère (Jessica Tandy) à voir d'un mauvais œil l'arrivée de Melanie Daniels (Tippi Hedren, «le prototype de la middle-class un peu vulgaire mais archi-sophistiquée»⁴) à Bodega Bay. Cette fille de la bonne société de San Francisco, venue y courtiser Mitch, un avocat, avec deux «love birds» comme présents pour sa jeune sœur dont c'est l'anniversaire, devra affronter les regards tranchants de la mère, encaisser avec dignité les

3. AUZEL, Dominique, *Alfred Hitchcock*, Paris, Les Essentiels Milan, 1997, p. 24.

4. DOUCHET, Jean, *Cinéma*, n° 305, mai 1984.

confidences d'une ancienne maîtresse de Mitch, et se battre, dans une chaloupe ou une cabine téléphonique, contre des oiseaux déchaînés, dangereux. Si elle réussit toutefois à amadouer la famille, la fin du film consacre le triomphe d'un environnement hostile sur les espoirs de bonheur d'individus supposément au-dessus de tout soupçon.

Les raisons pour expliquer le succès aussi « monstrueux » d'un film comme **Psycho** sont largement connues et commentées depuis 40 ans par une foule de critiques qui tiennent en haute estime cette œuvre tournée rapidement, sans grands moyens, où Hitchcock cherchait à captiver et à manipuler tout à la fois. Le public de l'époque n'aura jamais eu aussi froid dans le dos, totalement déboussolé par le mélange des genres (Film policier, film d'horreur, drame psychologique?), la disparition subite de la star (À qui s'identifier puisque Janet Leigh a été éliminée?) et le déplacement constant des points de vue (Est-ce l'histoire d'une voleuse, d'un psychopathe, ou d'une sœur inquiète engageant un détective, lui aussi rapidement éjecté, pour finalement mener elle-même sa propre enquête?).

Personnage totalement atypique (à la fois fils à maman, tueur en série, voyeur impétinent et excellent ventriloque!!!), Norman Bates provoque une bonne part du malaise qui s'empare du spectateur. Ce timide propriétaire de motel se transforme très rapidement en monstre lorsqu'il se sent en danger, ou très excité à la vue d'une femme, surtout si celle-ci se dénude sous ses yeux. Pourtant, au-delà de la virtuosité manifeste du réalisateur lors des scènes de meurtre (en plus de celle de la douche, la scène de l'assassinat du détective et la découverte du cadavre de la mère par Vera Miles glacent le sang sans pour autant dépasser en efficacité la première), est-ce bien ce qui rend **Psycho** si terrifiant?

Ce 47^e film d'Alfred Hitchcock représente plutôt la quintessence du cauchemar américain, où l'urbanisation, l'aseptisation des villes et la transformation du paysage par les autoroutes affectent l'univers mental de personnages isolés et insatisfaits. **Psycho**, c'est tout autant l'univers morne des petits employés de bureaux que des propriétaires de motels qui voient leur clientèle diminuer parce que les voies rapides poussent comme des champignons et éloignent les automobilistes. La peur est moins provoquée par cette maison d'allure gothique qui abrite Norman Bates, que la présence inquiétante de ce policier aux lunettes fumées (représentant, à lui seul, l'autorité insensible) ou celle de se faire tuer dans un endroit où l'on se croit en parfaite sécurité...

Dans des chambres d'hôtel bon marché louées à l'heure, sur des routes interminables et désertiques ou dans des villes sans âme (ici Phoenix, Arizona), c'est au milieu de ces paysages anonymes qu'évoluent des êtres insatisfaits qui paieront cher pour vouloir, un peu trop vite, changer leur vie. Pour Marion Crane, même si elle décide de remettre les 40 000 \$ qu'elle a dérobés à son patron, il est déjà trop tard.

Si Alfred Hitchcock passe aisément du motel au musée, c'est sans doute grâce aux nombreux paradoxes que peu de réalisateurs ont pu réconcilier et que résume parfaitement François Truffaut: «Si le travail d'Hitchcock m'apparaît si complet c'est que j'y vois des recherches et des trouvailles, le sens du concret et celui de l'abstrait, du drame souvent intense et de l'humour quelquefois très fin. Son œuvre est à la fois commerciale et expérimentale (...) **Psychose**, qui a rassemblé des masses de spectateurs dans le monde entier, dépasse pourtant par sa liberté et sa sauvagerie ces petits films d'avant-garde que certains jeunes artistes tournent en 16 mm et qu'aucune censure n'autoriserait»⁵.

Au-delà d'un peinture aux teintes sombres d'un pays qu'il regardait avec un mélange d'admiration et de mépris, il a su donner aux Américains un miroir d'eux-mêmes qui les fascinaient et les rebutaient tout à la fois, sans pourtant s'aliéner un auditoire international qui a célébré son talent en se ruant dans les salles obscures. Pour expliquer le fait qu'il ralliait tous les publics, Hitchcock a toujours affirmé: «La peur est un sentiment universel que les hommes aiment éprouver quand ils sont certains d'être en sécurité.» ■

«Cette histoire peut être invraisemblable mais elle ne doit jamais être banale. Il est préférable qu'elle soit dramatique et humaine. Le drame, c'est une vie dont on a éliminé les moments ennuyeux. Ensuite, la technique entre en jeu et, là, je suis ennemi de la virtuosité. Il faut ajouter la technique à l'action. Il ne s'agit pas de placer la caméra dans un angle qui provoquera l'enthousiasme du chef opérateur. La seule question que je me pose est de savoir si l'installation de la caméra à tel ou tel endroit donnera à la scène sa force maxima. La beauté des images, la beauté des mouvements, le rythme, les effets, tout doit être soumis et sacrifié à l'action.» — p. 83

(...)
«Ne croyez pas que j'étais un fanatique de tout ce qui était américain mais, pour le cinéma, je considérais leur façon de faire les choses comme réellement professionnelle, très en avance sur les autres pays. Au fond, j'ai commencé dans le cinéma en 1921 à Londres mais avec les Américains, au milieu d'eux, et je n'ai donc jamais mis les pieds dans un studio britannique avant 1927. Entre-temps il y a eu un bref apprentissage dans le cinéma allemand. Même quand les Britanniques ont occupé graduellement le studio d'Islington, les caméras étaient américaines, les projecteurs étaient américains et la pellicule s'appelait Kodak.» — p. 101

(...)
«Je suis quelqu'un de très peureux. Je fais tout mon possible pour éviter toutes sortes de difficultés et de complications. J'aime qu'autour de moi tout soit limpide, sans nuages, parfaitement calme. Une table de travail bien rangée me procure une paix intérieure. Lorsque je prends un bain dans une salle de bains, je remets, après usage, tous les objets à leur place. Je ne laisse aucune trace de mon passage. Ce sentiment de l'ordre va de pair chez moi avec une nette répugnance pour toute complication.» — p. 221

(Propos d'Alfred Hitchcock tirés de **Hitchcock/Truffaut**, avec la collaboration d'Helen Scott, Paris, Gallimard, 1983)

5. **Hitchcock / Truffaut**, avec la collaboration d'Helen Scott, Paris, Gallimard, 1983, p. 14.