

C'est un grand saut en arrière que nous propose cette fois-ci Jean-Jacques Sadoux. Le cinéma d'Alfred Hitchcock n'est pas uniquement américain et parlant, la première partie de son œuvre fut muette et réalisée en Angleterre. Il tourna dans son pays natal toute une série de films avant l'arrivée du sonore et ceux-ci méritent plus qu'un coup d'œil en passant. Et ils éclairent de surcroît la partie la plus connue de sa carrière.

Le cinéma muet britannique d'Alfred Hitchcock... nous parle encore !

Jean-Jacques Sadoux

Jean-Jacques Sadoux est enseignant et animateur de ciné-club.

En 1939 (dix ans après la généralisation du parlant et la disparition du muet) un journaliste américain demanda à Alfred Hitchcock de lui citer ses dix films préférés. La réponse que lui fit le cinéaste provoqua un sentiment de stupeur dans le monde des cinéphiles et elle n'a rien perdu aujourd'hui de son caractère provocateur. Sur les dix films mentionnés un seul était parlant (*I am a fugitive from a chain gang* – « Je suis un évadé » – de Mervyn LeRoy, 1932), les neuf autres étaient muets. Parmi ceux-ci deux chefs d'œuvre du cinéma expressionniste allemand : *Les Trois Lumières* de Fritz Lang et *Le dernier des hommes* de Murnau.

Dans son long entretien avec François Truffaut¹, Hitchcock ne manque pas, en effet, de rappeler son attachement au cinéma muet : « Les films muets sont la forme la plus pure du cinéma. La seule chose qui manquait

aux films muets, c'était évidemment le son qui sortait de la bouche des gens et les bruits. Mais cette imperfection ne justifiait pas le grand changement que le son a amené avec lui. Je veux dire qu'il manquait au cinéma muet très peu de choses, seulement le son naturel. Alors, par la suite, il n'aurait pas fallu abandonner la technique du cinéma pur comme on l'a fait avec le parlant [...]. Aujourd'hui encore dans la plupart des films il y a très peu de cinéma [...], j'appelle cela « de la photographie de gens qui parlent ». On ne devrait recourir au dialogue que lorsqu'il est impossible de faire autrement [...]. Avec l'avènement du parlant, le cinéma s'est brusquement figé dans une forme théâtrale ».

Quelques-unes des scènes les plus célèbres des films d'Hitchcock, celles que le public associe immédiatement au maître du suspense, sont simplement sonorisées (par exemple

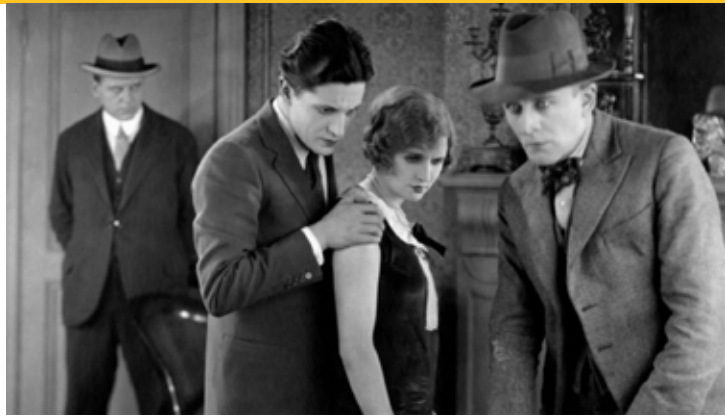
¹ *Hitchcock*, François Truffaut, Éditions Ramsay, 1983.

la fuite de Cary Grant poursuivi par un avion dans un champ de maïs (*North by Northwest*, « La Mort aux trousses », 1959) ou l'attaque des enfants par les oiseaux (*Birds*, « Les Oiseaux », 1963). Tout comme Charlie Chaplin, Hitchcock a gardé un lien quasi charnel tout au long de sa carrière avec le cinéma muet. Il devait préciser à maintes reprises que le son était très important quand il était utilisé judicieusement mais que ce qui était essentiel était la maîtrise du muet. « J'utilisais déjà des techniques du cinéma parlant mais sans le son » écrivait-il dans ses mémoires à propos de *Blackmail* (« Chantage », 1929). Ce qui est frappant c'est que l'inverse est souvent de mise dans ses films sonores : « J'essaie de raconter mon histoire par des images si bien que si, par accident, le dispositif sonore tombait en panne dans une salle de projection, le public ne s'agiterait pas et ne protesterait pas parce que l'intrigue continuerait à les envoûter ». (*A companion to Alfred Hitchcock*, John Wiley and Sons, 2011, p. 266/68).

Chez Hitchcock, contrairement à d'autres cinéastes, le passage du muet au parlant s'effectua dès lors sans le moindre problème, avec une parfaite fluidité.

THE LODGER (« LES CHEVEUX D'OR », 1927).

Un des films les plus intéressants d'Hitchcock, dans sa période du muet, est sans nul doute cette passionnante variation sur le thème de Jack l'éventreur, où l'on trouve en gestation un grand nombre des procédés narratifs du maître et sa fascination pour le thème du faux coupable. Ce film,



D.R.

visible dans une excellente copie sur *YouTube*, constitue une étape fondamentale dans l'œuvre du cinéaste. « *The Lodger*, dit-il, est le premier film dans lequel j'ai tiré profit de ce que j'avais appris en Allemagne... Toute mon approche a été réellement instinctive, c'est la première fois que j'ai utilisé mon style propre. En vérité, on peut considérer *The Lodger* comme mon premier film. »

Paré de la beauté des premiers films muets, *The Lodger*² contient toutes les prémices de l'art que développera Hitchcock dans ses futurs chefs-d'œuvre. C'est déjà un authentique film hitchcockien au sein duquel apparaissent les formes et les obsessions chères au cinéaste, « en cette rareté méconnue du maître du suspense qui éblouit par l'inaltérable et qui se dessine [ici] sous le prisme inquiétant de l'expressionnisme » comme l'écrit Marie Bigorie³.

En fait, Hitchcock a dû faire face à de grandes difficultés lors du tournage de ce film. On a tendance à considérer la production hitchcockienne comme se déroulant à l'abri des pressions et son travail de metteur en scène protégé par sa notoriété et le respect qu'il sut imposer au fil des ans. Mais en 1927 Hitchcock

The Lodger (1927)

² Le titre complet du film est *The Lodger, a story of the London fog*. Le brouillard londonien renvoie à la mythologie du film noir avec une atmosphère d'angoisse urbaine que les titres à sensation de la presse ne fait que renforcer.

³ « *The Lodger* », Marie Bigorie Critikat.com. *The Lodger. Critiques.*



D.R.

Downhill (1927)

est encore quasiment inconnu, il n'a que deux films mineurs à son actif. Il va donc lui falloir composer avec un studio dont le conformisme est la caractéristique essentielle et des producteurs qui sont loin d'être des cinéphiles éclairés.

Le premier problème qu'il dut affronter fut celui du déroulement du scénario, dont le début du synoptique est le suivant : à Londres, un tueur en série assassine des jeunes femmes blondes, dans le style de Jack l'Éventreur. Un homme à l'air mystérieux se présente pour louer une chambre chez M. et Mrs Bunting. Daisy, leur fille blonde comme les victimes du tueur, s'éprend de l'étrange locataire. Joe, le petit ami de Daisy, est le détective chargé de l'affaire...

Hitchcock avait eu l'idée géniale de laisser planer le doute sur la culpabilité du locataire, joué par Ivor Novello, mais le studio s'opposa à cette fin dérangeante à leurs yeux et il dut la changer. Ils refusèrent l'idée que Novello soit le méchant. « Pour des raisons d'image de marque nous dûmes modifier le script et montrer

sans la moindre ambiguïté qu'il était innocent »⁴. Hitchcock dut obtempérer mais ne montra jamais le vrai coupable à l'écran.

La virtuosité de la mise en scène d'Hitchcock éclate à chaque instant : l'annonce de la nouvelle du meurtre dans la séquence d'ouverture, suivie de la diffusion de l'information à travers la presse, reste, près d'un siècle plus tard, un modèle d'efficacité narrative et de construction dramatique. Et, en dépit de la gravité du sujet, l'humour n'est jamais absent comme dans la courte séquence où une jeune femme démontre comment tromper le tueur de blondes par le port d'une perruque brune !

Un autre aspect intéressant de ce film est l'utilisation parcimonieuse des intertitres. On sait que le cinéma muet était contraint de faire appel à ce procédé pour l'intelligibilité de l'histoire. Mais, grâce à sa maîtrise de la caméra, Hitchcock parvient à rendre compréhensibles des scènes qui chez un autre cinéaste en auraient nécessité de nombreuses. Le spectateur, un peu surpris voire décontenancé au début, intègre très rapidement cette approche narrative et suit parfaitement le déroulement de l'histoire. À signaler aussi un exemple parmi tant d'autres de la maîtrise hitchcockienne du langage cinématographique : l'utilisation d'un plancher transparent pour accentuer encore l'atmosphère de mystère entourant la présence de ce nouveau locataire et pour suggérer le bruit inquiétant des pas en montrant les allées et venues de cet homme mystérieux filmé en contreplongée. La séquence est magistralement introduite par le mouvement du lustre dans la pièce du dessous. L'image supplée le son et rend la scène... « audible » !

⁴ Donald Spoto, *The dark side of genius : the life of Alfred Hitchcock*, Da Capo, 1999, p.84.

Enfin, pour la petite histoire du cinéma, ce film nous offre aussi le premier exemple d'apparition fugace du metteur en scène : on peut l'apercevoir à deux reprises, dans le bureau du journal puis au milieu de la foule lors de l'arrestation du meurtrier⁵.

DES PROCÉDÉS AU SERVICE D'UNE IDÉOLOGIE ET D'UNE IMPRESSIONNANTE EFFICACITÉ

Alfred Hitchcock était issu d'une famille modeste de l'East End londonien et il avait grandi dans une atmosphère à mille lieues de celle du monde de l'opulence et de l'arrogance sociale de la bourgeoisie britannique. Jamais un garçon comme lui n'aurait pu être admis dans les années trente dans l'une des écoles, telles qu'Eton, où se formait l'élite politique de la nation. Ainsi un film comme *Downhill* (« C'est la vie », 1927), tout muet qu'il est, comporte-t-il une vive critique sociale parfaitement perceptible. « La période anglaise [de Hitchcock] se distingue [par son souci] d'une analyse sociale des marquages nets d'une société britannique ultra-classée [...] et de l'injustice comme révélateur de la classe opprimée sur [l'exploitation] de laquelle l'élite du Royaume Uni assoit son pouvoir »⁶. *Downhill* est un film on ne peut plus anglais par sa séquence d'ouverture qui décortique la vie dans une *public school*, avec son cortège de snobisme et d'esprit de classe. Toute la première partie est consacrée à un match de rugby (un sport aristocratique par excellence en Angleterre), filmé dans son cadre naturel (humain et architectural), renvoyant superbement à cette image élitiste et passéiste d'un monde qui n'était pas celui du spectateur moyen.

Les allusions à l'université d'Oxford, présentée fort justement comme le débouché naturel pour ces garçons de la bonne société anglaise, ne fait que renforcer l'image de ce stéréotype social.

Au passage, l'hypocrisie de l'éducation bourgeoise avec sa peur de la nudité est montrée avec beaucoup d'humour dans la séquence où une jeune fille de la bonne société se trouve confrontée brièvement avec un garçon se dévêtant dans la salle de sport. Sa gêne et son malaise sont cependant infiniment moins ridicules que la réaction du jeune homme encore plus coïncé qu'elle !

Et c'est sur ce fond social qu'Hitchcock bâtit l'intrigue de son film : l'amitié entre deux garçons conduit l'un d'eux à se sacrifier pour l'autre en assumant la lourde faute que celui-ci a commise ce qui, progressivement, le fera irrésistiblement descendre aux enfers. Et c'est ce qui permet à notre auteur de tester plusieurs des procédés qu'il utilisera ultérieurement dans des films parlants mais avec déjà la même intensité dramatique, comme celui de l'escalier, porteur d'un angoissant suspense, qu'en l'occurrence le héros sacrifié est contraint d'emprunter ou encore le thème du faux-coupable harcelé par la haine des bien-pensants. Et l'on peut déjà dire à cette époque première de notre cinéaste : « Le crime ne peut exister sans son contraire apparent, l'innocence. Mais plus encore que sur le crime, le cinéma de Hitchcock repose sur l'innocence »⁷. ☺

⁵ Hitchcock justifiait formellement ce type d'apparition fugace (*caméo* dans le langage cinématographique) par le manque de figurants ; en réalité c'était pour lui un clin d'œil au public, toujours très apprécié. On décompte environ une quarantaine de ces apparitions dans sa filmographie.

⁶ DVD Classik.com : *C'est la vie*. Hitchcock, critique de Jean-Gavril Sluka.

⁷ Pascal Bonitzer, *Alfred Hitchcock*, Éditions de l'Etoile.